

## SIN CITY, LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA

Víctor Manuel Granados Garnica

Nada nueva es la mezcla de fascinación y horror que ha ejercido desde siempre la representación de la violencia en el mundo. Desde antiquísimos muros de piedra, objetos de barro o de oro, desde lienzos o desde bits en la pantalla, sería fácil traer a la memoria la exhibición de crímenes, ejecuciones y agresio-



nes de todo tipo: envenenamientos, decapitaciones, violaciones, descuartizamientos, la “espectacular” hoguera, estrangulamientos, etcétera. <sup>[1]</sup>

Estas representaciones por supuesto tienen un grado de correspondencia con las realidades que fueron el marco de su producción. Las situaciones violentas reales a su vez han tenido variaciones importantes en la historia, tanto en su forma como en la manera en que fueron percibidas: prácticas que hoy indignan a la mayoría, como la guerra o la tortura, fueron consideradas sucesos cotidianos, e incluso institucionalizados. En *Torturas en el cine*, Juan A. García Amado y José M. Paredes Castañón señalan que, por ejemplo, “en las civilizaciones griega y romana, la tortura se consideró unánimemente un procedimiento perfectamente racional y no inmoral, lo más que algunos pensadores, como Séneca, criticaron fue el exceso de crueldad en su práctica, no la institución en sí” (García y Paredes, 2005: 10).

Esa transformación constante de la violencia en los hechos obviamente tiene repercusiones no sólo en las formas de su representación, sino también en la forma en que se percibe por parte de los espectadores. En este texto revisaremos un ejemplo concreto y actual del amplio fenómeno de exhibicionismo de la violencia: la adaptación cinematográfica de la serie de novelas gráficas de Frank Miller, titulada *Sin City*, dirigida por Robert Rodriguez (con la colaboración del propio Miller). Sin pretender que se trata de la novela gráfica o el cine más violentos que se han realizado, me parecen un caso interesante, ya que se han convertido en un referente actual cuando se trata de hablar de la violencia en los medios masivos, además de ser un ejemplo destacado de la aportación de la cultura popular (la novela gráfica estadounidense) a un medio que mantiene —desde hace buen tiempo— un pie bien plantado en los terrenos de los cánones del arte.

Con el fin de dirigir una mirada a la violencia que se suscita en ambas versiones de la historia, conviene revisar previamente tres saltos cualitativos y fundamentales en torno al estudio de la violencia y la agresividad.

La vieja consideración que mantuvo a la violencia como un rasgo propio de los seres humanos, a un nivel natural o instintivo, fue objeto de un serio cuestionamiento por parte de Karl Marx, quien señaló que ésta no era una característica intrínsecamente humana, sino que partía de una violencia estructural, resultado de un proceso social que tuvo su origen en la enajenación de los medios de producción por parte de minorías sociales, proceso que había alcanzado su máxima profundidad en el capitalismo (Marx, 1971: t. 1, 608-609). Pensaba que esta violencia derivada del despojo tenía su continuación en la conformación del Estado —especialmente el Estado capitalista— como el medio empleado por las clases dominantes para perpetuar esa enajenación, ejerciendo la violencia institucional o política a través de sus aparatos coercitivos. También pensaba que la violencia revolucionaria era un paso necesario para volver la propiedad de las cosas a todos los hombres. No obstante, Marx soslayó en sus consideraciones todos los tipos de violencia ejercida sin motivaciones sociales —ya sean de despojo o de reivindicación—, las muestras de agresión que no son producto de algún tipo de relación con los bienes de producción: “El recuerdo de esta cruzada de expropiación ha quedado inscrito en los anales de la historia con trazos indelebles de sangre y fuego” (Marx, 1971: vol. 1, 608-609).

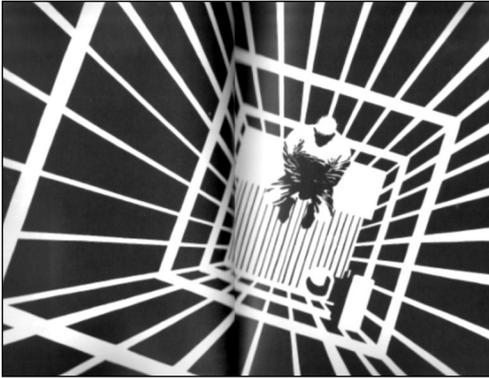
Si Marx se enfocó en la cuestión social para abordar el problema, Freud, en cambio, lo hizo desde el lado opuesto, considerando la violencia como una cuestión a dilucidar en el individuo y en sus mecanismos internos. De hecho, lo relacionó con su propuesta fundacional de Eros y Thanatos, de las pulsiones hacia la vida y hacia la muerte originadas desde el principio de la vida misma: según Freud, toda materia tiende a recuperar su estado inerte y pasivo, hacia la muerte, Thanatos; en cambio, los organismos tienden a buscar la supervivencia y su reproducción, Eros.

La violencia es el resultado de esta confrontación que, siguiendo esa idea, escala desde niveles moleculares hasta la conciencia, pasando por múltiples niveles orgánicos.<sup>1</sup> La impronta evolucionista es clara



[2]

<sup>1</sup> En una carta dirigida a Albert Einstein, Freud explica: “Nosotros aceptamos que los instintos de los hombres no pertenecen más que a dos categorías: o bien son aquellos que tienden a conservar y a unir —los denominados ‘eróticos’, completamente en el sentido del Eros del *Symposion* platónico, o ‘sexuales’, ampliando deliberadamente el concepto popular de la ‘sexualidad’—, o bien son los instintos que tienden a destruir y a matar: los comprendemos en los términos ‘instintos de agresión o de destrucción’” (Freud, 1985: t. 6, 211).



[3]

en la postura freudiana, la cual busca explicar la violencia desde un punto de vista orgánico que deriva en instintos; en *El malestar en la cultura*, Freud señala: “El hombre no es una criatura tierna y necesitada de amor, que sólo osará defenderse si se le atacara, sino, por el contrario, un ente cuyas disposiciones instintivas también debe incluirse una buena porción de agresividad” (Freud, 1985: 46). Evidentemente, su argumentación da

un peso menor al componente social que tanto preocupó a Marx.

Erich Fromm representa un punto (de alguna forma) intermedio entre ambas posturas, pues de entrada plantea el rastreo de los *fundamentos psíquicos y antropológicos de la agresividad humana*. Fromm rechaza que la agresividad y la violencia estén inscritas en la estructura biológica del ser humano, por lo que no son conductas inevitables de su ser, la violencia no es un destino trágico que deban cumplir los hombres, sino resultado de un proceso más complejo, con diversas implicaciones sociales que, por supuesto, produce también una diversidad de formas y manifestaciones.

Sin profundizar, diremos que Fromm considera que por su origen existe una agresividad benigna, la cual no tiene como fin primordial dañar a quien está dirigida, y otra maligna, producida con el fin específico de causar algún perjuicio al otro. Sin importar el grado en que se produce, señala la posibilidad de dividir la benigna en pseudoagresión y agresión defensiva, siendo la primera la ejercida accidentalmente, como resultado de un juego u otras razones no intencionales; en tanto la segunda tiene que ver con las respuestas a la amenaza contra elementos que son o que el individuo considera vitales: el uso de la agresividad como elemento instrumental para defender la libertad, alguna forma de narcisismo, o la supervivencia real.

En el otro extremo está la agresividad maligna (Freud, 1985: 211), relacionada con las tendencias destructivas de los seres humanos. Fromm descarta ambas tendencias de las cualidades innatas del hombre,



[4]



[5]

al señalar que no se trata de una conducta biológicamente determinada. La considera derivada específicamente de las condiciones de vida de los individuos, las cuales evidentemente son cambiantes y se modifican por las propias acciones humanas. Lo anterior no descarta que tal tendencia a la agresividad y la violencia pueda ser una necesidad elemental para la vida de ciertos individuos o de grupos hu-

manos, pero éste es un rasgo ante todo psíquico, resultado de un desarrollo social y cultural antes que producto de un proceso de orden interno.

Volviendo al punto de la representación de la violencia que nos ocupa, *Sin City*, cabe decir que para su lectura no es indispensable definir si se trata de una representación realista o distorsionada de la realidad, o simplemente de una exageración fantástica, pues sin duda algo tiene de ambas. Conviene puntualizar que si bien se pueden encontrar referentes reales a diversas situaciones o personajes, se trata, en última instancia, de una construcción, y como tal basada en una serie de decisiones tomadas por su(s) autor(es), a partir de seguir o transgredir las convenciones de los medios empleados en cada disciplina.

Así pues, el universo de un filme o de una novela gráfica —igual que el de una pintura o una novela— es una oportunidad excelente para entender las posturas de sus creadores sobre un aspecto particular, pues, a diferencia de la realidad fluente e ilimitada que nos rodea, eventualmente es factible considerar una película como un todo cerrado (no obstante, también sería posible pensarla desde el punto de vista intertextual, por supuesto). Aunque en última instancia no podemos olvidar que esa construcción responde a necesidades narrativas, genéricas o expresivas determinadas por el propio autor, antes que a factores biológicos o sociales, lo cual no descarta que el escritor o el realizador las tomen en cuenta en su creación.

Desde este punto de vista, me parece indispensable, antes de ir al análisis, un apunte sobre el cine negro, ciclo o género del cual sin duda deriva la estética de *Sin City*. Emparentado por muchos con el expresionismo alemán, señalado por otros como respuesta estadounidense al neorrealismo italiano, más recientemente se adjudica al cine negro un parentesco mucho menos ilustre: los *pulp magazine* que durante la primera mitad del siglo XX fueron la lectura estadounidense más popular, con un tiraje enorme y una difusión apenas comparable con la televisión, su sucesora en la otra mitad del siglo. Según Jesús Palacios, el cine negro retomó:

el estilo conciso, directo y sencillo de la mayoría de los *pulp*. La iconografía de nuestros héroes y antihéroes, de nuestras heroínas y víctimas, de nuestros monstruos, sueños y pesadillas es la misma que habita en las viejas portadas de los *pulps*. [Lo mismo sucede con] los argumentos arquetípicos que la propia *pulp fiction* extrajo de los temas

universales, comprimiéndolos en pastillas fáciles de tragar y de efecto inmediato (Palacios, 2005: 19).

Esas revistas baratas alimentaron el imaginario que dio origen a las novelas estadounidenses que en 1945 Marcel Duhamel agrupara como la “serie noir” para su publicación en Francia. Pero al mismo tiempo dieron pie a las películas realizadas también en Estados Unidos en los años cuarenta, las cuales fueron bautizadas como *film noir* por el francés Nino Frank en 1946, cuando se exhibieron en París, al finalizar la ocupación alemana durante la segunda guerra mundial.

Conviene recordar un fragmento del prólogo de Duhamel a la “serie noir”, porque también se aplicaría al cine negro, o a nuestra película:

El neófito debe tener cuidado; los volúmenes de la serie negra no pueden entregarse sin peligro a cualquiera. Quien busque enigmas a lo Sherlock Holmes no se verá complacido a menudo, como tampoco lo será el optimista sistemático. La inmoralidad, generalmente admitida en este tipo de obras con el único fin de servir de contraste a la moralidad convencional, encuentra abiertas las puertas de par en par, así como las grandes virtudes o incluso la amoralidad pura y simple. Su tono es rara vez conformista. En ellas se ven policías más corrompidos que los bandidos a los que persiguen. El simpático detective no resuelve el misterio. A veces no hay misterio; otros, ni siquiera detective.

Pero, entonces ¿qué? Entonces queda la acción, la angustia, la violencia... las brutalidades y la carnicería [...]; también podemos encontrar el amor, con preferencia bestial, las pasiones desordenadas, los odios despiadados, sentimientos éstos que, en una sociedad civilizada, son considerados como excepcionales, pero aquí son absolutamente corrientes y se expresan en un lenguaje poco académico, pero donde siempre domina, rosa o negro, el humor (Palacios, 2005: 27).

En el caso del cine, este parentesco temático tuvo también una correspondencia visual, la mayoría de los críticos e historiadores de cine coinciden en que la acción del cine negro se desarrolla en una atmósfera opresiva, creada a través de una escasa iluminación y el uso del contraluz, de posiciones de cámara inusitadas, del uso de grandes angulares que dan la sensación de mayor amplitud y vértigo en los espacios cerrados, entre los rasgos más destacados.

En cuanto a los protagonistas —que puede ser lo mismo un investigador privado que un policía, un escritor o personas de cualquier otra profesión— es común encontrar un alto pero peculiar sentido del honor, cuya capacidad transgresora, a ve-

[6]



[7]





[8]



[9]

ces violenta, va extrañamente aparejada con el respeto a ciertos principios que les llevan a formas sublimes de sacrificio del amor o incluso de su vida.

Retomemos el comentario sobre *Sin City*, las novelas gráficas y la película. Puestos a pensar en qué tienen en común los personajes de las tres historias incluidas en el filme (o el resto de la serie de Miller), la primera respuesta pasaría desapercibida por su obviedad, naturalmente el compartir el mismo espacio urbano de seres despojados. Desde la óptica marxista, esta observación no es obvia, sino fundamental. El determinismo social en el desarrollo humano sería evidente en la manera de actuar de los habitantes de Sin City, la construcción del espacio es, pues, un punto clave en la ficción. La corrupción de las instituciones que conforman el Estado corresponde tanto a las convenciones del cine negro, como a la explicación que da Marx al origen de la violencia.<sup>2</sup>

Cabe decir también que el nombre de la ciudad no sólo es un simple y directo señalamiento de los crímenes que ahí suceden, no es únicamente nombrar con la palabra pecado el lugar donde existe todo tipo de excesos; el nombre delata también el punto de inspiración de Frank Miller, recordemos que oficialmente la ciudad no es Sin City, sino Basin City, un juego de palabras que combina el nombre del director Jules Dassin, con el título de su película *Naked City* (*Ciudad desnuda*, 1948), cinta clásica del cine negro. Como confesión de lo que ahí se verá quizá resulte innecesaria, pero es un detalle creativo, perceptible únicamente para los cinéfilos familiarizados con el género.

La relación lugar-violencia es evidente en la unión de los términos ciudad-pecado. Esta condición de existencia de los habitantes de Sin City se apoya visualmente de manera abrumadora con el uso del blanco y negro, carente de grises en la novela, lo cual se intenta trasladar con la mayor fidelidad al cine, logrando a su manera una dureza extrema. En el libro de Miller se maneja todo con un contraste absoluto, al grado de que en ocasiones no es posible descubrir a primera vista la imagen de la viñeta y es necesaria una mirada atenta. El ritmo uniforme y constante del cine impide llegar a una solución visual tan extrema; después de todo, se trata de una obra concebida para la exhibición masiva y con un ritmo de lectura sin pausas, por lo que en ésta se presenta una imagen con más detalles de los espacios a través

<sup>2</sup> Tanto los *pulp fiction* como las novelas negras tenían posturas sociales de izquierda, resultado de la visión crítica de sus autores, algunos de ellos abiertamente simpatizantes del marxismo.

de los diferentes tonos de grises, a pesar de que el trabajo en computadora daba la posibilidad de reproducir fielmente los contrastes absolutos de la novela gráfica.

El bar, las zonas donde se ejerce la prostitución, los lugares sórdidos donde la gente es torturada, los callejones, el baño de un departamento cualquiera son espacios comunes en las tres historias incluidas en la película. ¿No son naturales los personajes como Marv (Mike Rourke), ex convicto salvaje, en una ciudad donde la decadencia es una constante social y visual? No obstante, en el caso de Hartigan (Bruce Willis) y de Dwight (Clive Owen) —un policía y un delincuente— el determinismo se contiene en cierta medida. Hartigan ha luchado toda su vida contra el sistema al cual pertenece. Encargado de vigilar el cumplimiento de la ley, es notable el estoicismo con el que se enfrenta a todo el aparato del Estado, el cual permite al hijo del poderoso senador Roark cumplir sus antojos sexuales pedofilos. Proteger a Nancy Callahan (Jessica Alba) traerá para él la fatalidad propia del héroe *noir*, perderá la libertad y a su mujer; sólo saldrá libre para rescatar nuevamente a Nancy, pero para salvarla definitivamente decide sacrificar su propia vida, aunque después de haber liquidado la amenaza para la chica: “un hombre viejo muere, una mujer joven vive”.

Más extraño es quizá el caso del prófugo Dwight, quien, habiendo huido de la ciudad para evitar el castigo por sus crímenes, que por cierto nunca son señalados explícitamente, retorna con el rostro transformado y con un afán extrañamente justiciero para un supuesto delincuente. En este caso se produce una inversión completa de las funciones del criminal y el policía, pues el condecorado oficial Jack es quien se convierte en una amenaza para la seguridad de los demás, en tanto que el criminal sale en su busca para evitar que haga daño a cualquier otra persona. Nos enteramos más adelante de que esta inversión es más amplia, pues en Pueblo Viejo, zona roja de Sin City, un grupo de prostitutas ejerce el control y la vigilancia de las calles.

Por su parte, Marv es un asesino a sueldo que nunca ha tenido reparo en eliminar o torturar a quien sea, con el fin de lograr un objetivo, cuya manera de actuar es elemental, cuando necesita saber algo, busca a quien sepa más que él y se lo pregunta, luego lo tortura hasta convencerse de haber obtenido la información necesaria. La violencia que ejerce tiene un corte netamente instrumental, es una herramienta de trabajo y de supervivencia. Su fealdad lo mantiene como un ser aislado, pero su fortaleza física lo convierte en la selección ideal para una chica perseguida por un asesino: Goldie se entrega a él para buscar protección.

[10]



[11]



Así pues, la frontera de los buenos y malos se trastoca en las tres historias, son las fuentes primarias de la violencia un senador y su hijo, un cardenal y su protegido, así como un condecorado policía corrupto. Frente a ellos, los héroes desatan la violencia que Fromm describe como benigna, pero sus acciones son igualmente crueles y sanguinarias como las de sus antagonistas: Marv destaza el cuerpo de Kevin para que lo devore un lobo; Hartigan balea en los genitales al hijo de Roark en su primer encuentro, pero en el segundo le arranca el pene de un certero jalón; las prostitutas y Dwight destazan a los amigos de Jackie para meterlos en una cajuela, aunque el cuerpo del héroe policiaco sólo será decapitado después por los mercenarios de la mafia; sin embargo, Dwight no tiene empacho para negociar y entregar, a los enviados de la mafia, la cabeza de Jack con una granada en la boca. El propio Frank Miller los describe así: “Son caballeros cubiertos de sangre. No dejan ver que la mayoría son bienhechores. Por ejemplo, Dwight, él es un bienhechor compulsivo. Es tremendamente leal, intenta mejorar las cosas, pero cuando lo oyes hablar no lo dirías” (Miller, 2005: 16).

Pensando en los rasgos físicos de los héroes y antihéroes en esta película, diríamos que pueden tener cualquier aspecto, desde el poco agraciado y desfigurado Marv, hasta el recientemente transformado Dwight, pasando por el maltrecho pero atractivo Hartigan. No obstante, todos tienen un aspecto terrible en los dibujos de la novela de Miller. En el terreno de la maldad tenemos desde personajes completamente deformes, como el Yellow Bastard, hasta individuos de aspecto perfectamente aséptico, como Kevin, el protegido del cardenal Roark, un personaje que más bien esperaríamos encontrar en una biblioteca universitaria o como empleado de un banco. No existe, pues, relación entre un tipo físico específico y la agresividad o la violencia instrumental o destructiva; todos, incluso las bellas mujeres, pueden ser tremendamente agresivos. La constitución física no tiene relación con la capacidad de emplear la violencia para lastimar o para defenderse, ni para ser villano, héroe o antihéroe.

Por otra parte, a diferencia del caso del detective Hartigan, quien está del lado del sistema de justicia, actuando como un personaje incorruptible, los antihéroes Marv, Dwight e incluso las prostitutas de Pueblo Viejo, mantienen sus códigos de permisividad y castigo contra quienes se atreven a transgredir las normas dictadas por el honor y el instinto de supervivencia.

[12]

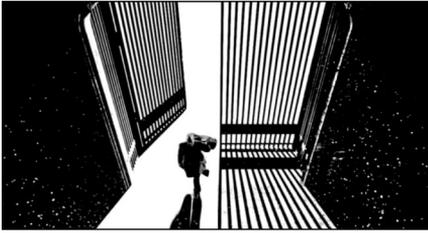


[13]



También cabe señalar que dos de las tres historias desarrollan una escala de maldad que va de los instrumentos hasta las máximas jerarquías de la sociedad. En primer lugar, tenemos al protegido de un personaje del alto clero, un sujeto con una voz celestial, combinada con una presencia de joven intelectual, que extrañamente es complementada con el excelente manejo de las artes marciales y con una gran afición antropófaga; quien lo solapa es el cardenal Roark, el cual hubiera podido ser presidente, pero ahora es su encubridor, además de compartir sus gustos por la carne humana. Para Hartigan, la batalla será librada contra el poderoso senador Roark, hermano del cardenal, y su hijo.

En el caso de Dwight no se llega a esos niveles sociales, pero ahí el orden se subvierte absolutamente: el delincuente es el perseguidor del policía que intenta



[14]



[15]

abusar de su ex novia, quien, al ser detenido y humillado, se encuentra sediento de vengarse con alguien a quien pueda someter; en este caso una prostituta parece ser la víctima ideal. Tras el policía abusador no se encuentra una personalidad tan destacada en las esferas del poder formal como en los otros dos casos, pero el hampa institucionalizada, que resulta ser otra instancia con un poder paralelo al del Estado, intentará tomar el control de la situación.

La explicación de Marx nos permitiría entender socialmente la existencia de personajes con una elevada dosis de violencia en un lugar como Sin City, donde los abusos de los Roark representan el ejercicio del poder del Estado para perpetuar la inequidad y los despojos (así sea el despojo de la virginidad de una niña). A esta tendencia no escapan los seres que encarnan la lucha contra el sistema. Ellos no llegan a ejercer una violencia revolucionaria como la definía Marx, porque de hecho sus aspiraciones son personales e inmediatas: vengar a una chica, salvar de la violación a una niña de once años o proteger la independencia de un grupo de prostitutas, pero por supuesto recurren a las formas violentas.

A pesar del uso de una violencia colindante con el sadismo, si pensamos en las categorías descritas por Fromm, los héroes la emplean de manera benigna, casi instrumental. No obstante, los antagonistas tienen ese mismo manejo instrumental de la violencia, aunque difícilmente la calificaríamos de benigna; ellos la ejercen con un fin utilitario, así sea para conseguir carne humana por parte de un ser trastornado como Kevin, para obtener el placer sexual mediante la violación, en el caso del hijo del senador; o para tomar el control del Pueblo Viejo y sus negocios turbios por parte de la mafia. A pesar de la abundancia de actos escabrosamente violentos, de agresiones de toda laya, lo cierto es que no hay un carácter exclusivamente des-



[16]

tructivo en los personajes de *Sin City*, pues detrás de las acciones de buenos y malos siempre hay un fin, así sea el de someter a un grupo de prostitutas y su barrio, saciar su antropofagia, o bien satisfacer una enfermiza necesidad sexual.

Sobre la ficción que nos ocupa, podemos decir que los criterios de Fromm tampoco representan una solución eficaz para distinguir la violencia que consideraríamos como

positiva respecto de la que tendría nuestro rechazo absoluto, o quizás se trata de un problema cultural irresoluble, porque, como ocurre en los casos extremos de *Sin City*, lo que para algunas personas resulta una necesidad vital, para otros no es más que un crimen.

Lo cierto es que *Sin City* establece la violencia como un estado natural de la sociedad. Como afirma Olivier Mongin:

Esta violencia que puede crecer en intensidad no consigue detenerse y esto es así por una buena razón: no habiendo verdaderamente comenzado, no puede encontrar un fin. La violencia “estado natural” no conoce principio ni fin [...]. Se está por entero presa de la violencia, la violencia ya está ahí, el enemigo está en la calle, en las cabezas y en las imágenes (Mongin, 1999: 31).

Tenemos, pues, una situación sin salida: existe en las historias una fuerte motivación socioespacial para la existencia de seres violentos, este medio se convierte en un estado natural del que no hay origen visible y del cual, a pesar de las victorias parciales de algún héroe, no se ve escape. Se trata de una sociedad atrapada en un ciclo en el que lo mejor que puede suceder es que las prostitutas administren su barrio, o que algún criminal expie sus culpas con una muerte atroz, donde sólo el suicidio del héroe puede evitar que se consume la venganza dirigida desde las oscuridades del poder, donde un criminal morirá en la silla eléctrica por el bienhechor desatino de hacer justicia contra los asesinos de una prostituta.

En la adaptación, Miller y Rodríguez toman una posición clara contra las opiniones que ven la violencia como un fenómeno que será desterrado por las sociedades democráticas; sin ubicar con precisión temporal su ciudad, crean un universo en el extremo opuesto, nada sacará de la violencia a la sociedad que ellos imaginan y que comparten. Afortunadamente, el destacado trabajo de ambos nos ubica en la posición privilegiada de, indubitablemente, sí disfrutar de la violencia.

## Referencias

BERNETE, FRANCISCO

2006 “Malestar sí, pero en la cultura”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, no. 32, en <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/malestar.html>>, consultada el 17 de mayo de 2010.

FREUD, SIGMUND

1985 *Obras completas*, t. 6. Madrid: Alianza.

GARCÍA AMADO, JUAN A. Y JOSÉ M. PAREDES CASTAÑÓN, coords.

2005 *Torturas en el cine*. Valencia: Tirant lo Blanch.

MARX, KARL

1971 *El capital*, 2 ts. México: FCE.

MILLER, FRANK Y ROBERT RODRÍGUEZ

2006 Frank Miller's *Sin City. El libro de la película*. Norma, Unión Europea.

MONGIN, OLIVER

1999 *Violencia y cine contemporáneo*. Barcelona: Paidós.

PALACIOS, JESÚS Y ANTONIO WEINRICHTER, comps.

2005 *Gun Crazy. Serie Negra se escribe con B*. Madrid: T & B Editores.

## Ilustraciones

- [1] Frank Miller, *Sin City. El duro adiós* (Barcelona: Norma/Dark Horse Books, 2005), 1.
- [2] *Ibíd.*, 98.
- [3] Frank Miller, *Sin City. Ese cobarde bastardo* (Barcelona: Norma/Dark Horse Books, 2005), 88-89.
- [4] Frank Miller, *Sin City. El duro adiós*, op. cit., 42.
- [5] Frank Miller, *Sin City. La gran masacre* (Barcelona: Norma/Dark Horse Books, 2005), 70.
- [6] *Sin City* (EU, 2005) Dir. Robert Rodríguez, Frank Miller.
- [7] *Ídem.*
- [8] *Ídem.*
- [9] *Ídem.*
- [10] *Ídem.*

[11] Ídem.

[12] Ídem.

[13] Ídem.

[14] Ídem.

[15] Ídem.

[16] Frank Miller, *Sin City. El duro adiós*, op. cit., 72.