

DESDE EL INFIERNO: MOTOSIERRAS, HERENCIA
HUMORÍSTICA E INVOCACIONES CINEMATOGRAFICAS
EN EL CÓMIC *NANCY IN HELL* (2010-2019), DE EL TORRES

DAVID FUENTEFRÍA RODRÍGUEZ
Universidad de La Laguna
dfuentef@ull.edu.es

LUIS MIGUEL MACHÍN MARTÍN
Universidad Fernando Pessoa-Canarias
lmachin@ufpcanarias.es

LUCAS MORALES DOMÍNGUEZ
Universidad de La Laguna
lmoraldo@ull.edu.es



Recibido: 13-06-2025
Aceptado: 09-10-2025

RESUMEN:

Este artículo analiza la reproducción burlesca de procedimientos del cine fantástico y de terror en el cómic *Nancy in Hell*, de El Torres. Se examina el corpus completo (2010-2019), donde su protagonista, motosierra en ristre, transita el infierno deconstruyendo las pautas reconocibles del *gore*, la fantasía *pulp* o el horror sobrenatural, conformando un relato dinamitero en lo visual y profundamente cáustico en lo dialógico. Con un enfoque de narratología cinematográfica aplicada al cómic, empleamos un método de análisis intermedial que mapea las influencias del cine explícitas e implícitas en el tebeo —referencias a películas de culto, ritmo y disposición secuencial, intercambios verbales satíricos—, para determinar las claves de su resignificación visual dentro del medio gráfico. El objetivo es demostrar cómo *Nancy in Hell* refresca, en la mixtura de su discurso, herencia y violencia, ironía y crítica estructural, desde una matriz asentada en el cinegrafismo a partir de géneros consolidados.

PALABRAS CLAVE: *Nancy in Hell*; El Torres; cómic; cine; humor.

FROM HELL: CHAINSAWS, HUMOROUS HERITAGE AND CINEMATIC INVO- CATIONS IN EL TORRE'S COMIC *NANCY IN HELL* (2010-2019)

ABSTRACT:

This article analyzes the burlesque reproduction of procedures from fantasy and horror cinema in the comic *Nancy in Hell*, by El Torres. It examines the complete corpus (2010-2019), in which the protagonist, wielding a chainsaw, journeys through Hell while deconstructing the recognizable conventions of gore, pulp fantasy, and supernatural horror. The result is a narrative, visually explosive and sharply caustic in its dialogue. Adopting a cinematic narratology approach applied to comics, we employ an intermedial analysis that maps both explicit and implicit cinematic influences in the comic — references to cult films, narrative rhythm and sequential arrangement, satirical verbal exchanges — in order to identify the keys to its visual re-signification within the graphic medium. The aim is to show how *Nancy in Hell* reinvigorates inherited genre frameworks through a discourse that blends legacy and violence, irony and structural critique, grounded in a cinegraphic matrix rooted in consolidated genres.

KEYWORDS: *Nancy in Hell*; El Torres; comic; movies; humour.



1. INTRODUCCIÓN. EL INFIERNO NO ES TAN MALO: ALLÍ ESTÁN TODOS MIS AMIGOS

La serie historietística *Nancy in Hell*, creada por Juan Antonio Torres (El Torres), y dibujada por Juan José RyP y Enrique López Lorenzana, entre otros, compila entre 2010 y 2019 un repertorio sangriento de acción extrema, humor grueso y referencias cinematográficas con un renovado grafismo *pulp*. Su protagonista es un arquetipo femenino liberado de cuantos, al margen de sus construcciones monstruosas de antaño, «se han ido convirtiendo progresivamente en representaciones de la mujer que cuestiona el orden establecido» (Roas, 2022: 589). En una obtusa versión de *La Divina Comedia*, Nancy Simmons transita el infierno con una motosierra expresión directa de su determinación —como Green Lantern desde su actualización en 2004 (*DC Comics, Crónica Visual definitiva*: 315)—, mientras deconstruye tropos del terror visceral con el sarcasmo autorreflexivo típico del cine norteamericano, principalmente el de los años 80.

El presente trabajo se propone identificar y clasificar los artefactos formales mediante los que *Nancy in Hell* articula este humor hereditario, reproductor de mecanismos cinematográficos en lo visual y lo dialógico, bajo un

palio general en el que «la ironía y el sarcasmo tienen las mismas características, esto es, aluden a los conocimientos o expectativas compartidos, son insinceros, críticos» y «a veces cómicos y descorteses» (Kočman, 2011: 390).

Reivindicado lo terrorífico como un campo «dotado de una poética y una retórica singulares», y «afín, sin duda, a lo fantástico», por cuanto atesora «códigos propios, susceptibles de enumeración y análisis específicos» (Carrera, 2024: 15) es Roas (2022), de nuevo, quien ha estudiado en concreto el nexo entre humor y fantástico, en su potencial expansivo y de cuestionamiento de los mecanismos de lo real. Junto a él, es posible reivindicar, además, algunas aportaciones, como la de Trabado (2021), a propósito de la poética del discurso fantástico y humorístico en obras localizadas, en su caso sobre el territorio circundante de la leyenda urbana.

En consecuencia, la justificación del presente texto respondería a la necesidad de explorar una rama poco visitada del cómic contemporáneo español, con base en una cultura popular sin la que El Torres ha reconocido que «no sería» (Santaliestra, 2022). *Nancy in Hell*, y obras similares como *Malos Tragos* (Angux & López Cabrera, 2024), *Blackhand Ironhead* (López, 2019), o *¡Universo!* (Monteys, 2014), no han recibido apenas atención desde perspectivas narratológicas que consideren su condición de híbridos mediales, ni, menos aún, sus estrategias de distanciamiento irónico-humorístico. Con ello, planteamos una actualización del debate sobre la representación heterogénea de lo fantástico-terrorífico, atendiendo especialmente a estas influencias entre cine y viñetas, y a sus interacciones entre imagen, ritmo y discurso verbal como vehículos para lo cómico y lo grotesco.

2. HACIA UNA FANTASÍA «WAY DOWN». EL EXCESO, LO PATAFÍSICO Y LA PARODIA COMO BIENES ESTÉTICOS

Nancy in Hell inicia su andadura en el mercado español en la revista *Trece*, durante el año 2000, «quedando truncada al poco del estreno de su segunda entrega» para resucitar, más tarde, «como una más de las colecciones en las que se ocuparon los editores de Image Comics de 2010 a 2012» (Tebeosfera, 2021). En 2014, y sobre todo a partir de 2018, Amigo Comics promueve además distintos *reboots* y *crossovers* con personajes limítrofes, como Malcolm Dragon, hijo del superhéroe de origen incierto The Savage Dragon. En 2016, la televisión australiana llegó, incluso, a emitir el episodio piloto de una serie sobre el personaje (con el propio Torres como co-guionista), que finalmente quedó sin desarrollo.

Pero, al margen de estas ramificaciones, un primer recorrido intuitivo por las páginas originales del cómic desvela de entrada un claro sentido de la autoconsciencia, el exceso y la patafísica como códigos de unión con un cine muy ligado a la cultura popular, entre el *gore*, la serie B y las películas de acción. Netamente femenina y feminista, la ferocidad de Nancy resulta tan deudora de filmes como *La matanza de Texas* (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hopper, 1974) o *Posesión Infernal* (*The Evil Dead*, Sam Raimi, 1981) como contigua a otros modelos remediados más cercanos, como el de «La novia» (Leticia Dolera) en *Rec 3* (Paco Plaza, 2012). Pese a sus diferencias gráficas y estilísticas, la propuesta tampoco reniega de sus lazos lejanos con el «boom del cómic adulto» español (1967-1986) —disecionado ampliamente por Lladó (2001)—, con cuyos baluartes comparte signos idénticos: erotismo desmitificado, apropiación cultural y una hiperviolencia tan cruda que, en su relectura satírica, sobrepasa la mera «conducta intencional que causa o puede causar un daño» (Sanmartín, 2007: 9), entre otras definiciones neutrales.

Tres lecturas no excluyentes apurarían el rescate recurrente de estos motivos en el cómic de terror: el homenaje —como tributo consciente o inconsciente a la tradición del fantástico, configurativo de un «fondo de género» familiar—; su desnaturalización —ya que la obra no sólo subvierte dichos motivos, sino que los descompone en esencias humorísticas al estilo dictado por Carroll (1999)—, y una clara necesidad de andamiaje, en el que las referencias de cine actuarían como puntos de anclaje narrativos y visuales.

Si bien el cómic de miedo ha oscilado entre lo sobrenatural, lo psicológico y lo visceral desde las antologías estadounidenses clásicas hasta sus expresiones más modernas (de *Tales from the Crypt* o *Vault of Horror* a *Locke & Key* o *The Walking Dead*), *Nancy in Hell* se inscribe en una vertiente ultraexplícita, tendente a superar su inicial premisa *gore* mediante el humor negro y el estadio meta, para reflexionar sobre sus propias herramientas. Antecedentes valiosos, dentro del cine patrio, aportan también a la obra algún rasgo de irreverencia y ensayo, rastreado en el repertorio del fantaterror —que entrecruzaba lo gótico y lo erótico entre mitos locales y monstruos nacionales (Aldana, 2017)—, y que permearía la cultura visual española poco antes de la irrupción de *Cimoc*, *Totem* o *El Víbora*, posteriores baluartes del referido «boom» viñetístico.

Un caso moderno resulta especialmente pertinente como contrapunto al proyecto de El Torres. Se trata de *Villanueva* (De Castro, 2021), historieta *folk horror* basada en las tradiciones leonesas que traslada patrones de obras cinematográficas seminales, como *El hombre de mimbre* (*The Wicker Man*, Robin Hardy, 1973), al contexto de la España vaciada. Si De Castro salda en esta obra

una deuda con su propia tierra, al reubicar en paisajes oriundos los códigos del paganismo y el terror rural de aura mítica, *Nancy in Hell* opta, casi siempre, por una mirada más urbana y por la pura espectacularidad visual. Su proximidad temporal, no obstante, permite establecer entre ambas propuestas un diálogo ideológico y estilístico que, ante todo, vendría a confirmar la pluralidad del terror contemporáneo en el cómic nacional.

Por otro lado, resulta clave entender el hecho intermedial al modo de Rajewsky (2005: 45), cuando afirma que éste «puede servir ante todo como término genérico para todos aquellos fenómenos que (...) de alguna manera tienen lugar *entre* medios». Para nuestros intereses, en concreto, nos acogemos a la línea establecida por Catalá *et al.* (2022: 15), cuando indican que, «Desde una mirada intermedial, la pregunta no reside en aquello que resulta diferencial en el cómic respecto a otras artes sino qué relaciones se establecen entre distintos medios y de qué manera determinan procesos de composición».

Las interacciones y transposiciones presentes en *Nancy in Hell*, por tanto, resultan claves para entender cómo el cómic asume y reforma los fundamentos del «viejo» cine fantástico y terrorífico en sus coloridas viñetas. Igualmente preciso resulta apelar al citado concepto de remediación (Bolter & Grusin, 1999), descriptor de los medios a propósito de su capacidad para reconfigurarse mutuamente, y cuyas evidencias, en lo que atañe a la adopción y parodia de convenciones cinematográficas, cobran, en el cómic de El Torres, su expresión más palmaria.

Revert destaca, a su vez, que, a partir de la era digital, «es posible cifrar en el cine configuraciones concretas que activan desde la imagen en movimiento la presencia de las viñetas que esta trata de adaptar» (2016: 161). Con ello se promueve un aumento exponencial de la intermedialidad entre cine y cómic. Una convergencia que, como veremos, tiende a manifestarse en *Nancy in Hell* mediante la construcción de encuadres y ritmos narrativos concretos, e incluso con la imitación de efectos visuales —mundos posibles gracias al CGI, homenajes a animatrónicos famosos—, que, en conjunto, evocan la técnica cinematográfica pasada y presente de popes diversos de las películas de terror.

La obra de El Torres manifiesta asimismo una composición viñetística cercana a lo semoviente, con angulaciones y secuenciaciones espaciales y dialógicas que imitan de un modo muy familiar el habitual montaje del cine de miedo. En este sentido, cabe introducir aquí un necesario apunte sobre el cinegrafismo, que, en el análisis de Morton (2016), instiga la aplicación de técnicas y estilos cinematográficos en la narrativa del cómic. El término, utilizado también para la traducción «de un cortometraje o documental de cine a un cartel» (Icaic, 2015), no des-

cribiría, pues, únicamente, una estrategia mediante la cual un cómic resignifica recursos propios del cine para imitarlos, sino que, además, la acción se presenta con una envoltura estética y funcional, destinada a generar una experiencia evocativa y continuada del movimiento, la edición y el tiempo cinematográficos.

A Morton también se debe, precisamente, uno de los principales estudios sobre estos intercambios formales de mutuo enriquecimiento y remediación estilística (2012), que *Nancy in Hell* despliega en formas híbridas similares a la ralentización/aceleración de la acción, y que, como las cámaras rápida y lenta en la pantalla grande, abogan por sublimar la experiencia óptica del lector.

Más allá de estas exégesis en términos visuales (de diseño o imagen), Kirchoff (2012) analiza, bajo la teoría del género retórico, el propósito y la respuesta a un texto, sintetizándolos con la remediación para hallar equivalencias entre lo que se dice en los cómics y, por ejemplo, los subtítulos del cine mudo. Algo similar sucede con el humor negro de inspiración igualmente cinematográfica que abunda en los bocadillos de *Nancy in Hell*: mediante el mismo, se vehicula tanto la subversión general como la parodia singular de los géneros objeto de revisión. Independientemente de su sesgo más o menos marcado hacia el cine de los 80, los diálogos sarcásticos, enmarcados en un escenario de surrealismo líquido y de absurdo total, desmantelan, con su propio eco, las expectativas habituales del lector, al tiempo que ofician una crítica mordaz a cualquier cliché imaginable del entorno.

Estudios muy recientes sobre el uso del Humor Verbalmente Expresado (HVE) revelan, por su parte, que, en su traducción para productos audiovisuales, son los juegos de palabras en inglés —justo los que imita Nancy— los explorados con mayor frecuencia como idioma de origen y destino (Tong *et al.*, 2024; Kovalenko y Martynuk, 2021; Chen y Wang, 2022). En pro de ese sarcasmo incesante que caracteriza sus viñetas, es preciso reseñar que El Torres se acoge plenamente al efecto de la cadencia cómica resultante «de cambios percibidos en el ritmo, más que de la cadencia absoluta» (Haynes, 2024: 93), tan común a la prosa de ficción en general como a los giros y estilemas, en particular, del humor del cine norteamericano.

Nos enfocaremos, pues, en analizar el corpus completo de *Nancy in Hell*, incluyendo todas sus miniseries y *crossovers* (2010-2019), por medio de un método mixto basado en dos aproximaciones complementarias: la narratología cinematográfica aplicada al cómic, y un análisis comparativo intermedial (cuyos acercamientos ha estudiado Sáez de Adana, 2021), tendente a identificar cómo las convenciones del cine de género (de la estética a los efectos o el lenguaje) influyen en las formas estáticas del cómic. La combinación

de enfoques permite, asimismo, explorar la vis cómica de *Nancy in Hell* y su alimento audiovisual, sin necesidad de codificaciones cuantitativas estrictas, aunque bajo un criterio constante de lectura secuencial.

Con ello, nos proponemos señalar los mecanismos mediante los cuales esta serie de historietas hace cohabitar ese *burlesque* con el legado estético-narrativo de la serie *B*, lo *pulp* o las películas de acción, manifestado mediante alusiones a sus cintas de culto. Se detectarán, para ello, las escenas y diálogos útiles mediante dicha lectura secuencial, prolongada hasta alcanzar la saturación heurística necesaria para garantizar una coherente cobertura del corpus, sin recortes artificiales. La minuciosa revisión, además, se basa en varios ejes que se interrelacionan, y que abren la vía para abordar la obra en toda su especificidad gráfica, discursiva y referencial.

El primer eje versará sobre cinegrafismo y composición, para identificar tipos de plano en las situaciones humorísticas, encuadres significativos y composiciones o reproducciones remediadas —conforme a lo establecido por Bolter y Grusin— sobre convenciones o arquetipos del cine fantástico, de terror o de acción. También, a propósito de la construcción de efectos de ritmo narrativo (a modo de montaje de cine y tempo gráfico), en torno a la organización de las viñetas en la página. Consideraremos aquí la imitación de estructuras cinematográficas de género, para aprehender cómo, en la semiótica de referentes como Groensteen (1999 [2007]), se articula el humor o la violencia en la disposición secuencial de las viñetas.

El segundo eje abordará el intercambio verbal o la reflexión personal en los bocadillos textuales, como escritura patente del humor negro y lo paródico en relación con imágenes y situaciones. Como quiera que en cualquier texto humorístico se cumplen una o varias de las funciones comunicativas descritas por Meyer (2000) —en este caso identificación y clarificación, en clave paródica—, aquí atenderemos, también, a la incorporación o apropiación de expresiones típicas del cine, y a su carga irónica inherente en determinados momentos. Caben en ello categorías como la subversión de géneros, el sarcasmo o lo surrealista-absurdo, para lo cual pueden tomarse, como pautas de aplicación, los postulados útiles de la Teoría General del Humor Verbal debida a Attardo (1994).

Por último, de forma transversal pueden cartografiarse, comparativamente, las influencias cinematográficas explícitas e implícitas en *Nancy in Hell*. Para ello, se citarán cuantas apelaciones a películas insertas en la cultura popular se localicen, en niveles diferentes: bien por alusión visual directa (personajes, escenas), bien mediante alusión estructural (organización de escenas o clímax), o bien mediante alusiones simbólico-discursivas (mitologías).

va visual que se asemeja al plano secuencia combinado con otros encuadres cinematográficos (escenas muy planificadas unidas a otras que imitarían el recurso de «cámara al hombro»), y con numerosos picados y contrapicados patrimonio del cine de acción.

Por su parte, algunas nomenclaturas también invisten al texto de ramificaciones cinéfilas, como los *Braindeads*, almas a medio digerir que apelan al tercer largometraje de Peter Jackson (*Braindead: tu madre se ha comido a mi perro/ Braindead*, 1992) (p. 6, tomo 1), cuando no se advierten las pautas del fundacional Viaje del Héroe en adláteres de Nancy como «el filósofo» (p. 6, tomo 1). Haciendo las veces de mentor campbelliano —incluido el rostro velado que resulta una cualidad del arquetipo («la máscara en una fiesta primitiva es venerada y vivida como una verdadera aparición del ser mítico que representa», Campbell, 1959: 21)—, la figura traslada al lector el carácter anárquico del infierno (sin leyes ni normas sociales). También invoca su mutabilidad, entrelazada con la naturaleza de cada habitante, que crea su propio imaginario infernal —experimentándolo como un monótono limbo o como un cielo cristiano alternativo—, siguiendo las estelas relativistas-constructivistas de autores como Rorty, Wittgenstein o Foucault, cuya corriente de pensamiento a menudo proponía la elaboración individual e intransferible de la realidad y la verdad en contraposición a la existencia de una realidad exterior objetiva (Willig, 2016: 2).

La verdadera semántica del averno para la protagonista, empero, queda encarnada mediante su némesis: Mr. Macabro, delegado del mal con abrigo, sombrero y gafas negras en abierto trasunto de Arnold Toth, de *En busca del Arca perdida* (*Raiders of the lost Ark*, Steven Spielberg, 1981) (p. 13, tomo 1). El personaje no tarda en revelarse pronto en su auténtica forma *shoggótica*, mixturada con tintes de ángel descrito en la Biblia, y autodescrito como un simple «microbio» dentro del Érebo con vida propia en el que se desarrolla la acción. La importancia de Macabro es medular, toda vez que en él descansa buena parte del peso subversivo, respecto a los géneros, que puede apreciarse en el cómic. Por ejemplo, se descubre que fue él quien mató a Nancy, en una escena de alto aprovechamiento intermedial donde ella y sus amigos son asesinados durante una excursión, parafraseando los inaugurales *slashers* campestres de *Viernes 13* (*Friday the 13th*, Sean S. Cunningham, 1980) o *La quemada* (*The burning* (*Cropsy*), Tony Maylam, 1981) (pp. 19-21, tomo 2). En el ínterin, Nancy recibe, además, de Mr. Macabro, el pinchazo de un líquido brillante como el que Herbert West (Jeffrey Combs) administraba a los muertos para resucitarlos —catastróficamente— en *Re-Animator* (Stuart Gordon, 1985) (p. 22, tomo 2).

Con todo, las conexiones más claras en lo expositivo-visual, con un cine de miedo carente de código y ángulo, se aprecian definitivamente en las destacadas recreaciones del citado ciclo *The Evil Dead* (1981-1992). En la misma órbita de planos aberrantes, y de jocoso homenaje a «las insulsas películas de terror de clase B de autocine», que Sam Raimi abordase «con una mezcla de amor (...), un marcado escepticismo por su valor estético y un deseo de parodiarlas y elevarlas» (Roger y Cooper, 2005: 62), El Torres muestra, sin encubrimientos, a unos muy reconocibles zombies levitantes que, literalmente, replican frases recurrentes de la saga («Ahora nos comeremos tu alma», p. 25, tomo 2). El mismo eco se aprecia en los explícitos instantes de Nancy con la motosierra, ante la que vemos saltar muelas, anillos, cajas de cerillas, garrapatas o trozos de carne con piercings, que puntualmente flotan entre las burbujas y chorros de sangre en diáfano remedo del personaje de Ash (Bruce Campbell) «with big boobs and *Daisy Dukes!*» (Chris [Scody2012], 2014). Y, en fin, con la última viñeta del cuarto y último tomo, en reflejo de un clímax caótico-distópico (el objetivo de Mr. Macabro era abrir las puertas del infierno a la Tierra), cuya concepción parece inspirarse en el final alternativo rodado para *El Ejército de las Tinieblas* (*Army of Darkness*, 1992; disponible en Youtube-Angel Jesus Martin Soto, 2023). La escena, además, sirve aquí como definitivo catalizador de intermedialidades, pues «en términos de caracterización y escenografía, Raimi aplica un sentimentalismo de cómic, como lo hace en muchas de sus películas» (Wilson, 2008: 522).

En una trama que entremezcla doctrinas maniqueas, a caballo entre el silencio de Dios y la deconstrucción de ontologías humanas, Lucifer emerge como una figura paradójica y suplicante. Sufre, contra todo pronóstico, por su pecado de rebelión, dolor que la Oscuridad —ente ajeno— instrumentaliza para obtener sustancia y materia, emprendiendo su propio Génesis. Es precisamente en este cúmulo de reversiones donde encaja ese humor dialógico cercano al cine de los 80 (mordaz, de jugueteo desdén al estilo de las sátiras de demolición herederas de los cómicos televisivos de *Saturday Night Live*, y también de las *buddy movies* en las que «la necesidad de vulnerabilidad en la dinámica de las relaciones sólidas entre pares también es primordial»; Harris, 2022). Con alguna pincelada añadida del humor de la década siguiente (más radical y nihilista), las líneas cómicas vienen encabezadas en este sentido por Nancy, quien desde el principio rehúsa «pasar la eternidad en un videoclip de *heavy metal*» (p. 8, tomo 1). La heroína conecta así su oralidad con todo tipo de ramificaciones, al servicio, de nuevo, de la subversión genérica en casos como los siguientes: «Los típicos fiesteros universitarios, pensando que lo sabíamos

todo, cumpliendo nuestro rito de pasaje hacia la madurez» (p. 19, tomo 2, en síntesis de las tendencias marcadas en su día por *Porky's* —Bob Clark, 1981—; *La revancha de los novatos* —*Revenge of the nerds*, Jeff Kanew, 1984—, o *El último americano virgen* —*The last american virgin*, Boaz Davidson, 1982—). Aun así, Nancy se entrega mayoritariamente a las corajudas expresiones típicas de *buddy movie* policiaca como: «Mierda, es que eres Satán en persona. Vale, no veo cuernos y estás muy bueno, pero...» (p. 2, tomo 2); «Entérate de esto, señor ángel caído, capitán Satanás o quien leches seas. ¡No confío en ti!» (p. 14, tomo 2); «Todos los hombres sois iguales, Ángeles o no. Siempre llorando cuando vuestra figura paterna os rechaza» (p. 15, tomo 2); «O eres en realidad el príncipe de las mentiras, o el tonto más grande de toda la creación» (p. 9, tomo 2).

Otras locuciones similares pueden leerse con este tenor:

Lucifer: «Lo cruzaremos. Tú y yo. Como iguales. Este es un viaje que reforzará nuestra voluntad y nuestro espíritu. El de los dos».

Nancy: «Sí, aquí la diversión nunca cesa», (p. 22, tomo 3).

(Nancy, a los demonios): «Debo pareceros una chica fácil. Sin pistola y casi sin ropa. No os engañéis. Es que no me gustan las pistolas» (saca la motosierra) (p. 11, tomo 1); (a los *braindeads*): «Queréis comerme, ¿eh? Pues comeos esto» (pp. 21-22, tomo 1); (a una conveniente versión de las Furias mitológicas griegas Megara, Alecto y Tisífone): «¡Eh, vosotras! ¡Las furcias o como os llaméis!» (p. 15, tomo 3); (a Tisífone, antes de desmembrarla): «¿Hablas de poder? ¡¿Qué te parecen trece caballos de potencia, perra?!» (p. 21, tomo 3).

Incluso caben, para concluir, manifestaciones intertextuales con el lenguaje publicitario (A las puertas del infierno: «¡Más grande! ¡Más potente! ¡Más mala! ¡Tomad esto, imbéciles!», p. 13, tomo 4), y con el propio corpus cinematográfico referencial, a un desparpajado nivel meta (ante la aparición de una bestia gigante: «¡Dios! ¿Qué es eso? ¿Godzilla?», p. 16, tomo 4).

4. *NANCY IN HELL ON EARTH* (2014). LOS QUE TRAEN EL INFIERNO... AL CENTRO COMERCIAL

En su siguiente incursión, El Torres presenta un cómic quizá menos elocuente, pero con mayor impregnación y alcance admirativo, hasta el punto de atribuir a figuras concretas rostros de actores reales, moralizando sus conductas en la historia en función de sus trayectorias profesionales o de sus interpretaciones más recordadas. La obra se inicia en su portada con el siguiente lema: «Los demonios caminan sobre la tierra. Nuestra única esperanza es

una chica. ¡Y tiene una motosierra!». Así, El Torres declara nuevamente, desde el comienzo, el carácter *pulp* y autoconsciente de esta serie, en la que Nancy y Lucifer continúan justo donde quedó la anterior: con todo tipo de demonios y criaturas infernales cruzando el umbral, y sembrando el caos entre la población humana.

La atmósfera inicial del cómic, situada en un gran centro comercial, se asemeja a los apocalipsis disparatados de *Los cazafantasmas* (*Ghostbusters*, Ivan Reitman, 1984-1989), pero también a obras germinales del terror y la ciencia ficción de los años 50, como *Godzilla. Japón bajo el terror del monstruo* (*Gojira*, Ishiro Honda, 1954), *La humanidad en peligro* (*Them!*, Gordon Douglas, 1954), o *El ataque de la mujer de 50 pies* (*Attack of the 50 foot woman*, Nathan Juran, 1958). *Nancy in Hell on Earth* muestra, así, una Tierra repleta de *kaijūs* demoníacos destructores de la civilización, algunos de ellos con retrato reconocible — como los Demogorgon de *Dragones y Mazmorras* (p. 11)—, a los que en las viñetas se llama, genéricamente, «Godzillas».

De hecho, uno de los primeros personajes que aparece en la obra es Irving, un policía afroamericano con la apariencia de Ernie Hudson que habla de predicciones bíblicas, tal y como hiciera Winston Zeddmore (pp. 18-19), a quien el actor encarnó, precisamente, para *Los Cazafantasmas*. Y no sólo ese: Irving, que además porta una escopeta y defiende una cárcel convertida en refugio para humanos, fluye estéticamente, también, hacia otro personaje singular del cine estadounidense: Ethan Bishop (Austin Stoker), el bravo servidor de la ley que protagonizaba *Asalto a la comisaría del distrito 13* (*Assault on Precinct 13*, John Carpenter, 1976) (p. 20).

Nancy in Hell on Earth explota la mitología bíblica con mayor profusión que su obra predecesora, introduciendo ángeles y arcángeles crueles y proponiendo un diálogo extenso acerca de la verdadera noción del bien y el mal, y de su relación con Lucifer y el resto de criaturas celestiales y demonios. En ese sentido, Lucifer, tras cruzar las puertas del infierno acompañando a Nancy Simmons, se convierte en una especie de Prometeo, defensor de la humanidad. Semejante deriva va disponiendo diferentes situaciones cómicas en las que los humanos, inmersos en el apocalipsis, se preguntan quién es realmente el ángel caído, cuáles son sus intenciones y por qué, conceptualmente, resulta tan distinto del cultural y bíblicamente asentado. De hecho, uno de los pasajes más representativos ocurre cuando, refugiado en la cárcel, un reo afirma haber alabado a Satán toda su vida para comprobar que Lucifer no se parece en nada a él. «Satán», indica el aludido, se trata de un constructo, un concepto moral más que una entidad real (p. 39).

En ese sentido, el cómic expone un claro distanciamiento entre Dios, sus criaturas celestiales y los humanos. Por ejemplo, el Arcángel Gabriel se refiere a nosotros como «monos sin pelo» (p. 27), tal y como Howard («un pato en un mundo de monos sin pelo») nos describiera en *Howard, un nuevo héroe* (*Howard the duck*, William Huyck, 1986). Es también Gabriel quien, en la misma secuencia, arrasa sorprendentemente con los soldados que intentan contener el ataque de las criaturas infernales, empleando un poder divino similar al de un filme recuperado en el cómic inicial: *En busca del arca perdida* (y lo hace sólo porque los soldados «no le dejaban pensar», p. 27).

El Torres aprovecha, por otro lado, la localización de la prisión para establecer una de las alusiones cinematográficas más directas de toda la serie: en un momento dado, se presenta a los «11 convictos condenados a muerte», un conjunto de presos cuyos rostros homenajean a Quentin Tarantino, Al Leong, Tom Savini, Danny Trejo o Michael Berryman, entre otros secundarios añejos del cine de acción y terror (p. 40). El modo en que son presentados, en evidente tributo a los filmes corales americanos del estilo *ragtag team*, revisa tangencialmente, también, las cintas de acción de Hong Kong producidas por Shaw Brothers, cuyos protagonistas solían ser un grupo determinado de indeseables que figuraban numéricamente en el título de sus películas: *Six Assassins* (*Leu ci ke*, Walter Chung, 1971), *Four Riders* (*Si qi shi*, Chang Cheh, 1972), *Catorce amazonas* (*Shi si nu ying hao*, Cheng Kang y Chao Yung-sheng, 1972) o *The Savage Five* (*Wu hu jiang*, Chang Cheh, 1974).

Por otro lado, el humor en *Nancy in Hell on Earth* se articula, en buena medida, con base en malentendidos aderezados con el habitual empaque ochentero, e hibridando en muchos tramos la comedia clásica *screwball* con ese carácter autoconsciente arraigado en la ficción posmoderna (Nöth, 2011: 199). Así, por ejemplo, en una de las primeras secuencias, Lucifer es seducido por un súcubo con la apariencia de Nancy. Cuando la verdadera Nancy los descubre, creyendo que Lucifer ha sucumbido a los encantos de la usurpadora, afirma: «Típico. Salgo a mear y al volver te encuentro con otra rubia (...). ¡Le estabas sobando las tetas! ¡Y son exactamente iguales a las mías! Aunque ella está más gorda que yo» (p. 12). De este modo, nos encontramos con una heterogeneidad que mezcla mitología bíblica, equívocos picantes, humor zafio y un guiño a la cultura americana —la obsesión con las rubias en el imaginario colectivo masculino del país (*Los caballeros las prefieren rubias -Gentlemen prefer blondes*, Howard Hawks, 1953) como elemento recurrente en el cómic.

Asimismo, el humor visual basado en la imaginería grotesca puebla gran parte de *Nancy in Hell on Earth*, aprovechando de paso para convocar de

nuevo a algunas de las obras y autores más reverenciados en el género de terror. Así, podemos observar a unos ancianos que se transforman en demonios amorfos representados como la criatura de *La cosa* (*The Thing*, John Carpenter, 1982) (pp. 20-21), incluida la aparición concreta de una cabeza con patas arácnidas, en ofrenda evidente al famoso animatrónico de la película. En otra escena, surgen unas esporas infernales que ocupan los espacios como en *La guerra de los mundos*, de H.G. Wells (p. 24). Y, aunque toda la obra está poblada, también, de llamadas más o menos contundentes a la filmografía de David Cronenberg, se puede observar alguna más específica en la presencia, por ejemplo, de unos prismáticos de carne (p. 35), en la estela de los instrumentos orgánicos vistos en *Inseparables* (*Dead ringers*, 1988), *Videodrome* (1983) o *eXistenZ* (1999). Otra de las muestras de esta imaginería *body-horror* se aprecia cuando Mr. Macabro deforma su mano hasta albergar en ella una sierra radial, aludiendo nuevamente al personaje de Ash en *El ejército de las tinieblas*.

En esa misma secuencia, Macabro expone: «Te pedí un Camaro. Aquí estamos buscando una experiencia total, a lo Michael Bay» (p. 35). Así, de golpe, tenemos un aluvión de referencias, comenzando por esta mención directa, más todas las indirectas donde los vehículos —y en especial los Chevrolet Camaro— fueron objeto de culto y fetiche en el cine norteamericano, con papeles destacados en filmes como *Bullitt* (Peter Yates, 1968) o *American Graffiti* (George Lucas, 1973).

Para redondear el cóctel de elementos culturales y humorísticos, El Torres introduce a Nancy en los viajes temporales, de modo que, cuando llega a la Tierra con Lucifer, la protagonista no reconoce su propio mundo, sino uno muy posterior. Ella pertenece a 1985 (el año en que se inicia la trilogía de *Regreso al futuro*, *Back to the future*, Robert Zemeckis, 1985-1990), y descubre el anacronismo cuando conoce a una protoinfluencer capaz de consolarse, en medio del caos, con el mantenimiento de la red para poder tuitear, a sus 8 millones de seguidores, sobre lo que está ocurriendo. Nancy le responde: «¿Hipster, Smartphone, 3G? ¿Qué año es? Estoy en el futuro ahora. Tengo más de 40 años» (pp. 37-38). Con este simple diálogo, El Torres reflexiona sobre la nostalgia en torno a la cultura del siglo xx: ¿tiene sentido mantener vivas estas referencias en un mundo tan diferente al de Nancy, y al de muchos de los lectores de *Nancy in Hell*?

Mr. Macabro, de nuevo, es el personaje de mayor peso al margen de Nancy, acaparando buena parte de las reflexiones, expresiones y referencias. Así, en una ocasión, canta el estribillo de «Knockin' on Heaven's Door» (p. 84), de Bob Dylan. En otra secuencia, expone su visión cínica y posmoderna

sobre el mundo diegético en el que le ha tocado vivir: «Parece que todos los reinos operan en el mismo marco arquetípico. Me refiero a todo este desnudo gratuito, tías buenas y monstruos. Como si Dios fuese un adolescente con acné y toda la creación una película mala que ha alquilado. Así que, para complacerle, la película tiene que tener un montón de clichés» (p. 112). A posteriori, remata: «Y hablando de clichés (...). Las puertas del cielo y el artefacto del día del juicio final» (p. 112). La motosierra, arma ineludible, está presente en el momento preciso: «¿Un gazapo en la película mala de Dios?», manifiesta entonces el antagonista, criticando el recurso del *deus ex machina* (p. 112).

Macabro continúa con su retahíla de invocaciones y alusiones, parafraseando en clave de humor la frase más famosa de *Braveheart* (Mel Gibson, 1995) («Puede que nos quiten la vida, ¡pero jamás nos quitarán el porno!»), y satirizando el mundo de los negocios y el infierno burocrático de *Bitelchús* (Tim Burton, 1988), en un pasaje en que una funcionaria demoníaca le obliga a firmar unos impresos: «La economía va cuesta abajo, hay recortes... ¡Hasta a mí me están auditando!» (p. 61).

Como puede colegirse, por último, en el aspecto compositivo *Nancy in Hell on Earth* se estructura según una lógica de actos más diferenciados que su predecesora, a caballo entre escenas de violencia y devastación y otros pasajes de retorno emocional, en los que la sátira alcanza incluso a los instantes —pocos— más melodramáticos. Si bien las diferencias visuales entre estos pasajes revelan un montaje algo más intencional —«Lorenzana's art is too slick for the human scenes. He does far better making the gross stuff not seem so scary and the giant Hell monsters look good too» (Wickliffe, 2013)—, ello beneficia la composición de un cinegrafismo por «capas» o niveles de narración. Lo abrupto de las transiciones, el gigantismo y los planos aéreos, tanto como las vibraciones *gore* habituales, remiten en esta ocasión, como se ha dicho, al cine apocalíptico y postapocalíptico.

5. *NANCY IN (A HIGHWAY TO) HELL. GASOLINA PARA UN REBOOT* (2019)

Junto al dibujante Hugo Petrus, El Torres resignifica en este *reboot* el origen de la protagonista, dentro de una trama general servida con un tono algo menos recargado y más aséptico, que alcanza incluso a los diálogos. Declarativa del género de la *road movie*, categoría solapable «con otros géneros —del *western* al *thriller*—», y en traza de «historias de búsqueda, descubrimiento o *coming of age*» (Gora, 2021: 107), la historia persigue esta vez la hibridación

dación en torno a «ese equilibrio entre la espectacularidad circense del *gore* y la lucha, y un trasfondo cultural-religioso que no aburre sino completa» (Fer, 2024). Simmons despierta en el infierno, en este caso un desierto cruzado por una interminable línea de asfalto, y tan atormentada como en la versión anterior. Sin embargo, esta vez difieren algunos tropos principales, empezando por un averno corporativo en el que existen agentes («espantos», demonios) que recuerdan tangencialmente a la mitología platónica de *Matrix* (*The Matrix*, Lana y Lilly Wachowsky, 1999). Máxime cuando se relata que, en la lejana ciudad de Pandemonium, esta «Compañía» retiene a un Lucifer —de nuevo doliente y ahora afroamericano—, para alimentarse de su tristeza. La estructura, ahora sí, totalmente burocratizada de esta corporación, sitúa al nuevo *Doctor Macabro* como secretario general, acompañado por un grupo de mujeres estilizadas gráficamente bajo el influjo de Russ Meyer, y con nombres que recurren, ora al fantaterror español (*Miss Muerte*, Jesús Franco, 1966), ora al *torture porn* de ciclos como *Guinea pig* (1985-1992), ora al *giallo* y al *revistero pulp* de Paul Ernst: doctora Dolor, doctora Bilis, directora Satana. Estos personajes se rodean de otros, como las «asistentes» (calco de las gemelas Grady de *El resplandor -The shining*, Stanley Kubrick, 1980), o «el supervisor», muy similar a Bane, conocido villano de Batman.

Idénticas nomenclaturas irónico-descriptivas reciben los agentes que persiguen a Nancy por la carretera (consultor Terrible, consultora Feroz), así como los *braindeads* («reducidos» nominativamente a «chupados»), o la pandilla de moteros («Leones de Lucifer») con la que Nancy traba amistad, especialmente con la nueva versión de El filósofo. El camino reserva la cuota habitual de mutilaciones, evisceraciones y presencias referenciales, algunas más obvias (personajes que no saben que han muerto, muertos vivientes en el perfil clásico de George A. Romero), y otras de una intertextualidad más debatible (como el camión Bessie, objeto que cobra vida y quiere matar, en apelación distante a *Maximum Overdrive. La rebelión de las máquinas —Maximum Overdrive*, Stephen King, 1986—). Los objetos, de hecho, también tienen aquí cierto peso en la historia, por cuanto los condenados pueden recrear a los que les anclaron a la vida, siendo al tiempo cada objeto un ancla espiritual para ellos.

Previo al descubrimiento de su papel liberador en esta serie, queda tiempo para más correspondencias: el encierro de Nancy en una cabaña en la que revive sus pesadillas alude de nuevo a *The Evil Dead*, mientras que, en conexión más casual, podemos atender a alguna escena en la que se representan ángeles torturados (Carpenter indagó en una trama similar en *El fin del*

Mundo en 35 mm., *Cigarette Burns*, 2005), o al personaje de la Viuda, par físico-estético de *The bride in black* —Tom Fitzpatrick—, en la saga *Insidious* (2010-2013), y remediación conceptual del arácnido Mordred, de la serie literaria *La Torre Oscura*, de Stephen King (2016).

El humor dialógico en este *reboot* se ve sensiblemente reducido, tanto como en el aspecto referencial, y siempre en favor de la cinética a la que obliga la (subvertida siempre) mixtura de géneros. Con todo, quedan algunas perlas en bruto en referencia a los ángeles con cuerpo femenino («Si morimos será viendo unos buenos pares de tetas»; «No hay manera de tener una revelación divina con vosotros», ep. 4, p. 4.), o con el personaje de Al, un zombie que se comunica a duras penas, y al que la banda de Simmons trata como un pelele (en connivencia con el Bub —Sherman Howard— de *El día de los muertos*, *Day of the dead*, George A. Romero, 1985).

En asidero puntual en torno a los planteamientos de género, Teruel (2020) atribuye al conjunto gráfico «una tonada de música *country* de fondo», para realzar los aspectos visuales de la historia. El detalle del dibujo se desvía ahora al refuerzo cinético de la acción, con transiciones largas y limpias, y un frecuente uso de horizontes fordianos, o del plano-contraplano conversacional, más algún tinte episódico de cámara subjetiva. En conjunto, el movimiento hiperacelerado de la obra confirma, mediante su cinegrafismo, que «todos los artistas de cómics emplean al menos cierto grado de destilación o abstracción, eliminando en cierta medida los detalles realistas». Un enfoque que, muy justificadamente, permite aquí «enfaticar o imponer otros aspectos del diseño en las viñetas, como la línea, la forma, el color, la orientación y la composición» (Medley, 2010).

6. *NANCY'S CROSSING*. CUANDO EL INFIERNO SON LOS DEMÁS (2014/2019)

En el medio que nos ocupa, el *crossover* se ha configurado, entre otras experiencias de utilidad, como una de las habituales «estrategias narrativas desarrolladas por Marvel Comics en la década de 1960», recientemente trasladada al cine «para aumentar el público de las franquicias cinematográficas de forma modular» (Beaty, 2014). En esta órbita, *Nancy in Hell* cuenta con dos experimentos cortos intertextuales, tras cuyo análisis destaca más la propia coexistencia episódica y lúdica entre personajes que los ámbitos referenciales o las aportaciones humorísticas señaladas hasta el momento. El primero es *Nancy in Hell. A dragon in Hell* (2014, incluido en español en tomo único junto

a *Nancy in Hell on Earth*). En él se relata un encuentro de la protagonista con el testosterónico Malcolm —Savage— Dragon, quien se ve arrastrado al infierno por Pig-Nun, figura sacrílega conceptual y materialmente rescatada de la esquina inferior derecha de *El jardín de las delicias*, de El Bosco. El segundo cruce, titulado sin ambages *Crossover!*, junta en menos páginas aún a la heroína con Apocalypse Girl, otra creación de El Torres cercana a Nancy en espíritu, por cuanto también resulta «un híbrido entre las películas de John Hughes, el cine apocalíptico y el horror cósmico de H.P. Lovecraft» (Pérez, 2020).

En el juego de apelaciones, encontramos en el primer cómic una clara remediación de *Christine* (John Carpenter, 1983), con la presencia de un Plymouth Fury de 1958 cuya radio se enciende sola, y otra de *La Naranja Mecánica* (*A clockwork orange*, Stanley Kubrick, 1971), cuando a Lucifer se le obliga a visionar una serie de películas con los párpados sujetos. El eje metodológico del humor, sin embargo, se reduce aquí a intercambios *screwball* —habitualmente sobre el cuerpo o el valor que Savage Dragon atribuye a su misión— entre ambos personajes. Por último, el brevísimo cruce con Apocalypse Girl queda prácticamente ocupado por el enfrentamiento físico entre ambas mujeres, sin espacio para el humor.

Ambas propuestas resultan deliberadamente limitadas y directas en su ritmo narrativo. *A dragon in Hell* dobla la apuesta *splatter* como parte del «evento» editorial que se propone en el cruce, con lo que, como suele suceder en estos casos, su lectura mantiene un enfoque lineal: introducción, conflicto y desenlace. Por ello no destacan, precisamente, las elipsis complejas ni las transiciones elaboradas en la secuencia; toda ella cumple con una funcionalidad pareja a la del cine de explotación, contra el que tampoco aquí existe renuncia. Planos medios y cercanos conviven con las habituales panorámicas del infierno, en realce de lo profano y la violencia, aunque el mejor cinegrafismo, en este caso, se desprende de la cierta inspiración coreográfica que se aprecia en las escenas de combate. El mismo esquema de *one shot*, más simplificado aún, sigue *Crossover!*, con un escueto relato entre la acción elusiva (pese al monumental enfrentamiento entre ambas heroínas, las líneas narrativas de ambas apenas quedan afectadas) y momentos de escasa caracterización. El diseño de página, en este caso, fluye hacia los marcos cortos, en consonancia con lo anterior, y en los planos abunda el uso de líneas de choque y la oblicuidad, acaso cercanas a la experiencia del manga, respecto al cómic, y desde luego a la cámara acelerada en cuanto a sus inspiraciones cinematográficas.

7. CONCLUSIÓN

A modo de sólido sustento cupular, *Nancy in Hell* revela, en todas las manifestaciones de su corpus (miniseries y *crossovers*, 2010-2021) un uso sistemático del cinegrafismo, tanto en el uso del plano cinematográfico —aberrantes, picados y contrapicados, planos secuencia en simulación o instantes de «cámara al hombro»— como en un cierto sentido del «montaje» acelerado. Las estructuras narrativas descritas, destiladas desde un cine de género listo para su alteración, coadyuvan además a la recalificación de una visión singular de los procedimientos del horror y la serie B, más allá del simple homenaje que se desprende de sus, como se ha visto, innumerables referencias.

Remediación e intertextualidad alcanzarían también a los aspectos humorísticos descritos, haciéndolos motor de la catarsis, como puede apreciarse tanto en el análisis de los diálogos como en los gags físicos o situacionales donde cabe el sarcasmo y/o la cita cinematográfica. El humor verbal, en este caso, funciona junto a la violencia, lo *gore* y lo grotesco, como refuerzo para un distanciamiento crítico del lector, en similar experiencia a la de las múltiples propuestas cinematográficas que se celebran, especialmente los universos fundamentales de Sam Raimi o John Carpenter. Los *crossovers* estudiados, sobre todo el que junta a Nancy con *Apocalypse Girl*, tienden, sin embargo, a prescindir en mayor medida de los momentos cómicos, para centrarse en el disfrute episódico y hostil del cruce entre personajes.

Igualmente se aprecian estructuras narrativas generales cuyas cadencias imitan la combinación de tempos dramáticos, alivios cómicos y *shocks* de alto impacto característicos del cine de entretenimiento norteamericano, desde la fantasía *pulp* y las películas de acción o postapocalípticas, hasta el *grindhouse* o los *slasher* de los años 80. Cada entrega repite ciclos similares, entre lo explosivo y lo esclarecedor, con variantes tempo-gráficas que refuerzan, casi siempre, la contemplación mitológica del cómic y, sobre todo, su carácter dinámico.

Por último, del enfoque intermedial aplicado a los tres ejes manifestados -cinegrafismo, ritmo y disposición secuencial, y humor verbal- se desprende una adecuada coherencia en los presupuestos argumentativos de *Nancy in Hell*. Si bien podría achacársele, en fin, cierto exceso de dependencia referencial desde segmentos generacionales concretos, la cartografía establecida de influencias cinematográficas (visuales, estructurales, simbólico-discursivas) actúa, sin duda alguna, como un refrescante catalizador de valor innegable para la transmisión, hacia los más jóvenes, del amplísimo legado homenajeadado en la obra de El Torres.

En trabajos futuros, el enfoque aplicado podría extenderse hacia nuevas lecturas comparadas de otros cómics españoles actuales, en orden a delinear, gracias a sus hibridaciones intertextuales o intermediales, genealogías más amplias entre la viñeta, el cine y la cultura popular.

BIBLIOGRAFÍA

- ALDANA REYES, Xavier (2017): *Spanish Gothic: National Identity, Collaboration and Cultural Adaptation*, Palgrave McMillan, Londres.
- ANGUX & LÓPEZ-CABRERA, Román (2024): *Malos tragos*, Plan B Publicaciones.
- ASOCIACIÓN CULTURAL TEBEOSFERA (s.f.): «Nancy in Hell (2000, Torres/Ryp)», *Tebeosfera*. https://www.tebeosfera.com/sagas/nancy_in_hell_2000_torres_ryp.html
- ATTARDO, Salvatore (1994): *Linguistic theories of humor*, Mouton de Gruyter, Berlín y Nueva York.
- BEATY, Bart (2016): «Superhero fan service: Audience strategies in the contemporary interlinked Hollywood blockbuster», *The Information Society*, 32(5), pp. 318-325. <https://doi.org/10.1080/01972243.2016.1212616>
- BOLTER, Jay David, y Richard GRUSIN (1999): *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press.
- CAMPBELL, Joseph (1959): *The Masks of God: primitive mythology*, Secker & Warburg.
- (2020): *El héroe de las mil caras*, Atalanta, Girona.
- CARRERA, Miguel (2024): *El miedo llama a tu puerta. Estudios sobre el terror como género ficcional*, Trea, Gijón.
- CARROLL, Noël (1999): «Horror and Humor», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57 (2), pp. 145-160. <https://doi.org/10.2307/432309>
- CATALÁ, Jorge, Benoît MITAINE, Lisa Maya QUAIANNI MANUZZATTO y José Manuel TRABADO (Eds.) (2022): *Multimodalidad e intermedialidad. Mestizajes en la narración gráfica contemporánea ibérica y latinoamericana*, Publicaciones Universidad de León, León.
- CHEN, Yupin, y Wei WANG (2022): «Translating English humor into Chinese subtitles: A semiotic perspective», *Perspectives*, 30 (3), pp. 454-470. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2020.1815814>
- CHRIS [SCODY2012] (2014): «Nancy in Hell», en *My Heart Explodes*. Disponible en: <https://myheartexplodes.wordpress.com/2014/03/15/nancy-in-hell/> [23/05/ 2025].
- DC COMICS. CRÓNICA VISUAL DEFINITIVA (2014): Dorling Kindersley Ltd.
- DE CASTRO, Javi (2021): *Villanueva*, Astiberri Ediciones, Bilbao.
- FER (2024): «Nancy in Hell. La larga Carretera», *Los Invencibles Podcast*. Disponible en: <https://www.losinvenciblespodcast.com/01/nancy-in-hell-la-larga-carretera/> [15/05/ 2025].
- GORA, Sasha (2021): «Buddies, Lovers and detours: America and its road movies», *Review of International American Studies*, 14 (2), pp. 103-119. <https://doi.org/10.31261/rias.11809>

- GROENSTEEN, Thierry (2007): *The system of comics*, University Press of Mississippi, Jackson.
- HAINES, Alice (2024): «Comic timing in prose fiction», *Journal of Literary Semantics*, 53 (2), pp. 93-109. <https://doi.org/10.1515/jls-2024-2007>
- HARRIS, Racheal (2023): «Masculinity and the buddy cop film», en S. Gerrard y R. Middlemost (eds.), *Gender and Action Films 1980-2000. Beauty in motion (Emerald Studies in Popular Culture and Gender)*, Emerald Group Publishing Limited, Leeds, pp. 51-61. <https://doi.org/10.1108/978-1-80117-506-720221004>
- ICAIC (2015): *Cinegrafismo en la Yelín*, Cubacine, 12 de abril. Disponible en: <https://www.cubacine.icaic.cu/es/articulo/cinegrafismo-en-la-yelin>
- KING, Stephen (2016): *The Dark Tower* (vols. I-VII), Scribner, Nueva York.
- KIRCHOFF, Jeffrey S. J. (2012): «Beyond remediation: Comic book captions and silent film intertitles as the same genre», *Studies in Comics*, 3(1), pp. 25-45. https://doi.org/10.1386/stic.3.1.25_1
- KOČMAN, Ana (2011): *La ironía verbal como semejanza incongruente* [Tesis Doctoral], Repositorio Documental Gredos, Universidad de Salamanca, Salamanca. Disponible en: <https://gredos.usal.es/handle/10366/110705>
- KOVALENKO, Liudmila, y Alla MARTYNYUK (2021): «Verbal, visual, and verbal-visual puns in translation: Cognitive multimodal analysis», *Cognition, Communication, Discourse*, 22, pp. 27-41. <https://doi.org/10.26565/2218-2926-2021-22-02>
- LLADÓ, Francisca (2001): *Los cómics de la Transición: el boom del cómic adulto 1975-1984*, Glénat, Barcelona.
- LÓPEZ, David (2019): *Blackhand Ironhead*, Astiberri, Bilbao.
- MARTÍN SOTO, Ángel Jesús (2023): *El Ejército de las Tinieblas - Final Alternativo*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VVhOcGIvd5Q>
- MEDLEY, Stuart (2010): «Discerning pictures: how we look at and understand images in comics», *Studies in Comics*, 1, pp. 53-70 <https://doi.org/10.1386/stic.1.1.53/1>
- MEYER, John C. (2000): «Humor as a double-edged sword: four functions of humor in communication», *Communication Theory*, 10, 3, pp. 310-331. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2885.2000.tb00194.x>
- MONTEYS, Albert (2014): *¡Universo!*, Astiberri, Bilbao.
- MORTON, Drew Anthony (2012): *Comics to Film (and Back Again): A Study in Stylistic Remediation from 1978-2009*, UCLA.
- (2016): *Panel to the screen: Style, American film, and comic books during the blockbuster era*, University Press of Mississippi, Jackson. <https://doi.org/10.14325/mississippi/9781496809780.001.0001>
- NÖTH, Winfried (2011): «Self-referential postmodernity», *Semiotica*, 183, pp. 199-217.
- PÉREZ, Rodrigo (2020): «Apocalypse Girl. Reseña Cómic», *La Comiecteca*. Disponible en: <https://lacomiecteca.com/apocalypse-girl-resena/> [06/06/2025].
- RAJEWSKY, Irina O. (2005): «Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality», *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 6, pp. 43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- REVERT, Jordi (2016): «Orígenes y fundamentos de la intermedialidad entre cine y cómic: una aproximación para la era digital», *AdComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 11, pp. 145-163.

- ROGER, Carl, y B. Lee COOPER (2005): *The spectacle of isolation in horror films: Dark parades*, Routledge, Nueva York. <https://doi.org/10.4324/9780203050163>
- ROAS, David (2022): «Formas y sentidos de la monstruosidad fantástica en la obra de las creadoras gráficas españolas actuales», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 10, núm. 2, pp. 575-597. <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1692>
- ROAS, David, y Anna BOCCUTI (eds) (2022): *Fantástico y humor en la ficción española contemporánea*, Visor, Madrid.
- SÁEZ DE ADANA, Francisco (2021): «La relación del cómic con el cine y otros medios», *Tebeosfera. Cultura Gráfica*, 18. Disponible en: https://www.tebeosfera.com/documentos/la_relacion_del_comic_con_el_cine_y_otros_medios.html
- SANMARTÍN, José (2007): «¿Qué es violencia? Una aproximación al concepto y a la clasi-ficación de la violencia», *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, 42, pp. 9-21.
- SANTALIESTRA, Antonio (2022): «El Torres: “Sin la cultura popular, yo no sería”», *Cuántica Gráfica*. Disponible en: <https://cuanticagrafica.com/2022/01/28/el-torres-sin-la-cultura-popular-yo-no-seria-entrevista/> [14/04/2025]
- TERUEL, Víctor (2020): «Cómic: Reseña de *Nancy in Hell 1. La Larga Carretera* de El Torres, Ed. Karras», *Akibar Station*. Disponible en: <https://www.akibastation.es/2020/06/comic-nancy-in-hell-1-la-larga-carretera.html> [06/07/2025].
- TRABADO, José Manuel (2021): «Miedo, risas y leyendas urbanas. Lo fantástico-humórico en *Institutos* del colectivo Caniculadas», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. IX, núm. 2, pp. 129-153. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.751>
- TONG, Mang Yu, Abdul Halima HALIM y Ng Boon SIM (2024): «Verbally Expressed Humor Translation Strategy in Audiovisual Products: a systematic Literature review», *World Journal of English Language*, 14, 6, pp. 325-340. <https://doi.org/10.5430/wjel.v14n6p325>
- TORRES, Juan Antonio (Guion) (2010): *Nancy in Hell. Tomo 1*, Image Comics.
- (Guion) (2010): *Nancy in Hell. Tomo 2*, Image Comics.
- (Guion) (2010): *Nancy in Hell. Tomo 3*, Image Comics.
- (Guion) (2010): *Nancy in Hell. Tomo 4*, Image Comics.
- (Guion) (2014): *Nancy in Hell: Doble Sesión. Nancy in Hell on Earth. Nancy in Hell. A dragon of Hell*, Aleta Ediciones.
- (Guion) (2019): *Nancy in Hell*, Karras.
- (Guion) (2019): *Crossover!*, Karras.
- WICKLIFFE, Andrew (2013): «*Nancy in Hell on Earth 2* (March 2012)», *The stop button*. Disponible en: https://thestopbutton.com/2013/03/18/nancy-in-hell-on-earth-2-march-2012/?utm_source=chatgpt.com [28/04/2025].
- WILLIG, Carla (2016): «Constructivism and ‘The Real World’: Can they co-exist?», *QMIP*, 21, pp. 1-9. <https://doi.org/10.53841/bpsqmip.2016.1.21.33>
- WILSON, D. Harlan (2008): «Schizosophy of the Medieval Dead: Sam Raimi’s *Army of Darkness*», *The Journal of Popular Culture*, 41, 3, pp. 509-535. <https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2008.00533.x>