



Revista de Comunicación

ISSN: 1684-0933

ISSN: 2227-1465

Universidad de Piura. Facultad de Comunicación

Martínez Illán, Antonio; Muñoz-Garnica, Miguel
Mirar Madrid: Areta y el paisaje urbano en la trilogía *El crack* de José Luis Garci
Revista de Comunicación, vol. 22, núm. 2, 2023, pp. 319-337
Universidad de Piura. Facultad de Comunicación

DOI: <https://doi.org/10.26441/RC22.2-2023-3180>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=589475992017>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEM 

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Mirar Madrid: Areta y el paisaje urbano en la trilogía *El crack* de José Luis Garci

Looking at Madrid: Areta and the Urban Landscape in *El Crack* Trilogy by José Luis Garci

Martínez Illán, A. y Muñoz-Garnica, M.



Antonio Martínez Illán. Universidad de Navarra (España)

Doctor en Comunicación, Profesor de Fundamentos de narración, Narrativa y violencia e Introducción al cuento en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra. Coordinador del grado en Comunicación Audiovisual. Es miembro del grupo de investigación Narrativa, violencia y memoria. Sus líneas de investigación son la relación entre cine y literatura, la obra de José Jiménez Lozano y de Manuel Chaves Nogales.

<https://orcid.org/0000-0003-3425-9806>, amartinez@unav.es



Miguel Muñoz-Garnica. Universidad Loyola Andalucía (España)

Doctor por la Universidad de Navarra y profesor en la Universidad Loyola Andalucía. Imparte varias asignaturas relacionadas con teoría, historia y análisis del cine, así como narración. Su investigación académica se centra en el análisis fílmico, en especial de cine japonés y asiático. Asimismo, es codirector de la revista online *El Antepenúltimo Mohicano*.

<https://orcid.org/0000-0003-3158-6035>, miguelmunoz@uloyola.es

Recibido: 24-02-2023 – Aceptado: 08-07-2023

<https://doi.org/10.26441/RC22.2-2023-3180>

RESUMEN: *El crack* (1981), *El crack dos* (1983) y *El crack cero* (2019) de José Luis Garci conforman una trilogía que adapta el género del cine negro estadounidense a la realidad del Madrid de la Transición, abarcando desde los meses previos a la muerte de Francisco Franco hasta 1982. Este artículo analiza la que consideramos principal clave expresiva de los tres títulos: la continuidad y complementariedad expresiva entre Germán Areta, el detective protagonista, y la imagen de Madrid. Detectamos dos patrones estéticos sostenidos a lo largo de la trilogía: los planos de paisajes urbanos presentados en continuidad interna con la mirada de Areta, y las sucesiones no narrativas de planos de la ciudad en los que no media la presencia del protagonista. Ambos recursos nos permiten desplegar un análisis textual de las películas para ilustrar cómo se construye esa continuidad ciudad-personaje, propia del cine negro clásico pero mucho más radical en manos de Garci.

Palabras clave: análisis textual; cine español; cine negro; *El crack*; José Luis Garci; Madrid y el cine, transición española.

ABSTRACT: *El crack* (1981), *El crack dos* (1983) and *El crack cero* (2019) by José Luis Garci make up a trilogy that adapts the genre of American film noir to Madrid's reality during the Transition, spanning from the months before the death of Francisco Franco until 1982. This article analyzes what we consider to be the main expressive key of the three titles: the visual continuity and complementarity between Germán Areta, the leading detective, and Madrid's views. We detected two aesthetic patterns sustained throughout the trilogy: the urban landscape shots presented in an internal dialogue with Areta's gaze and the non-narrative successions of pictures of the city, where there's no depiction of the protagonist. Both resources allow us to deploy a textual analysis of the films to illustrate how that city-character progression is built, typical of classic film noir but much more radical in the hands of Garci.

Keywords: textual analysis; spanish cinema; Madrid in cinema; José Luis Garci; *El crack*; film noir; spanish transition.

1. Introducción

Con *El crack cero*, estrenada en 2019, José Luis Garci remató su trilogía de películas sobre el detective Germán Areta y sus casos en la ciudad de Madrid. No es difícil trazar una relación, sea intencional o no por parte de Garci, con la historia política de España. Si atendemos a la cronología divisoria que sus hechos fueron imponiendo, *El crack* (1981) se ambienta en el primer acto de la Transición democrática y *El crack dos* (1983) en el segundo, posterior al golpe de Estado del 23-F y al triunfo socialista en las elecciones de 1982. Quedaba por filmar un momento anterior en la ciudad, que Garci postergó por casi cuatro décadas. *El crack cero*, antecedente de las anteriores, transcurre en Madrid entre noviembre y diciembre de 1975, antes y después de la muerte del dictador Francisco Franco y los primeros compases del cambio que supuso para el país.

Madrid en los primeros años 80 acogió a mucha inmigración llegada de toda España y se ensanchó, pasó de pueblo grande a ciudad. Dos fenómenos como la droga y la *movida* retratan el Madrid de entonces, pensemos en *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981) y la imagen de Entrevías, en Almodóvar o en las películas del cine quinqué. La imagen de Madrid en el cine en aquellos años, como señala Trapiello, supuso el triunfo de la ciudad en el cine: “La irrupción de la *movida*, a partir de los últimos años setenta del siglo pasado, y la supresión de la censura, fueron no sólo un triunfo para el cine, sino para Madrid, que adquirió una importancia extraordinaria.” (2020: 482).

La incertidumbre de aquellos tiempos confiere a las películas una ambientación muy particular. El trasfondo histórico sobre el que avanzan las tramas pivota de la ilusión al desengaño, y puede entenderse como un proceso que se transfiere o va en paralelo a la evolución personal del detective Areta. Interpretando el “crack” de los tres títulos como referencia a una rotura interna, en este artículo entenderemos la principal línea narrativa de la trilogía como la creación de una mirada cada vez más herida. Y cuyas heridas tienen mucho que ver con la corrupción generalizada (en el cuerpo policial y en las altas esferas empresariales o políticas) que las investigaciones del protagonista desatan, especialmente acusada en *El crack dos* (última entrega de la saga atendiendo a su cronología interna).

Asumimos que la intención principal de Garci con la trilogía nunca fue la de enunciar un discurso social o político, pues así lo ha expresado él claramente:

Asignatura pendiente, Solos en la madrugada, Las verdes praderas, fueron historias que nacieron con vocación de “films” —tampoco mucho—, pero, sí predominaban en ellas cierta “intención” sociológica, apuntes políticos, un leve “análisis” documental, así como la voluntad de reflejar aquel momento histórico de nuestro país, la Transición, el paso de la dictadura a la democracia en los mismos días que se estaba produciendo. Con *El crack*, mi idea ha sido únicamente filmar una película, un *film noir* que dicen los clásicos (Garci, 2015: 105).

En consecuencia, nuestro artículo tampoco pretende erigirse como análisis sociopolítico de la Transición a través del cine. Pero sí es necesario señalar el papel que juega la Transición como trasfondo tanto de la diégesis como del contexto creativo de las películas —con la salvedad de *El crack cero*, de la que nos ocuparemos más adelante—, para identificar ahí una semilla del proceso de desengaño que la película concreta en un personaje.

Otra semilla, ésta claramente reconocida por Garci, son los códigos estéticos del *noir* que permean la narrativa de las tres películas. El director escribe en sus notas sobre la primera entrega:

El crack es una película española, “negra”, pero española. Una película urbana, sobre Madrid, la ciudad donde he nacido. Sobre Madrid y la Gran Vía. Mi idea, desde que tecleaba el guion con mi amigo Horacio Valcárcel, era que Madrid, día y noche, se fuera enroscando a la historia hasta llegar a ser un personaje más, como German Areta o el “Moro”. Igual que Los Ángeles en *Perdición*, Londres en *Noche en la ciudad*, Viena en *El tercer hombre* o Nueva York en *Manos peligrosas* (Garci, 2013: 50).

El propio cineasta ya nos pone sobre aviso de la importancia que tiene la imagen urbana en la definición del *noir* como género. En las cuatro películas que cita, la ciudad tiene un papel propio de la época clásica del cine negro: siguiendo a Saada (2004: 177), una presencia amenazante y un *leitmotiv* visual heredado del cine expresionista alemán. Como señala White (2003: 48) en su análisis de *El tercer hombre* (*The Third Man*, Carol Reed, 1949), no se trata tanto de la representación de la ciudad como de la experiencia de habitar esa ciudad. Cabe añadir el apunte de Spicer (2002: 67) acerca de que la ciudad en el *noir* es, sobre todo, signo de ambivalencias, peligro y corrupción frente a las oportunidades y lo sofisticado.

Así pues, escenarios como las calles, bulevares, bajos fondos, callejones, billares y fábricas constituyen espacios prototípicos del género, que configuran las versiones *noir* de Londres, Nueva York, Los Ángeles o Viena. De hecho, la observación de Garci sobre el género como imagen de una ciudad resulta de lo más atinada con esos cuatro ejemplos que cita: *Perdición* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944), *Noche en la ciudad* (*Night and the City*, Jules Dassin, 1950), *El tercer hombre* y *Manos peligrosas* (*Pickup on South Street*, Samuel Fuller, 1953). Basta atender a sus inicios para comprobarlo.

Noche en la ciudad arranca con una serie de planos paisajísticos de la Londres nocturna, definitiva de su protagonista. Su sino trágico radica precisamente en ello: es un personaje incapaz de romper su vinculación total a esa ciudad nocturna y el submundo que alberga. *Manos peligrosas* establece rápidamente el entorno natural de sus protagonistas filmándolos en dos localizaciones neoyorquinas: el metro y las grandes avenidas. *Perdición* abre con cuatro planos generales de las calles de Los Ángeles antes del amanecer, en los que vemos el coche del protagonista. La ambientación nocturna y el movimiento impetuoso del vehículo sobre la ciudad ya nos adelantan información esencial sobre el estado desesperado del personaje. Por último, *El tercer hombre* se inicia con una descripción en palabras e imágenes de la Viena de la posguerra, medio en ruinas y tomada por los mercados negros, que define toda la atmósfera de picaresca, crimen y amoralidad en la que el protagonista de la película está a punto de sumergirse.

Como se observa en esos inicios (y como apuntan los autores citados), no solo se trata de que el cine negro sea un género urbano. Se trata, sobre todo, de que su esencia radica en la estrecha relación entre personajes y ciudad. Añadiendo, como recuerdan Heredero y Santamarina (1996: 30), que la visión pesimista de ese paisaje social va ligada al carácter problemático de sus personajes arquetípicos. Mira (2000: 132), al estudiar la transformación del espacio urbano en el *noir* español, identifica en *El crack* una visión en la que “la ciudad como laberinto húmedo y la ambigüedad moral que atraviesa el género se ha estirado para llegar al cinismo”. No en vano, las tres entregas practican una equiparación similar (cabe decir que más radical) entre espacio urbano y protagonista —por ejemplo, como veremos en su respectivo análisis, el comienzo de *El crack* es muy similar a los cuatro citados en el párrafo anterior—.

Es en la equiparación entre espacio urbano y protagonista donde más claramente identificamos su adscripción al *noir*, aun cuando el género de los *Cracks* ha sido objeto de disputa, dada la dificultad de considerarlas películas de género en puridad. La cuestión ya salió a relucir con motivo de sus estrenos, y muchos críticos achacaron a Garci la excesiva imitación de sus modelos del cine clásico estadounidense (cuestión que matizamos en el análisis textual). Para López Sangüesa (2016: 409), los dos primeros *Cracks* fueron, además de una traslación a España del cine negro americano, una “crónica sentimental” de la generación de Garci y las que este consideraba sus señas de identidad: “Romanticismo, nostalgia, desencanto, cierta rebeldía, fuerte influjo de mitologías de la *cultura popular* norteamericana”. También Marcos Ramos analiza esta cuestión y concluye que *El crack* y *El crack dos* reproducen en un contexto español características esenciales del *noir* como la figura del detective *hard boiled* o la importancia de los escenarios urbanos; pero que, a la vez, son películas muy fieles a la forma de hacer cine de Garci: “Planos largos, ritmo pausado [...], extensos diálogos de poso literario, tono sentimental y melancólico, importancia de la música extradiegética, influencia del cine clásico...” (Marcos Ramos, 2014: 218). Para Moret, son la filmación de los bajos fondos (2021:167).

Varios de esos términos son importantes para entender cómo en el cine de Garci pesa más su visión personal que su adscripción genérica. En particular, los términos melodrama y nostalgia, que Durán Manso (2019: 113-114) señala como bases creativas del cine de Garci. En la misma línea, De Cuenca (2019: 55) es muy sintético al considerar los *Cracks* “melodramas disfrazados de cine negro”. Y Abuín (2001: 414), abundando en el registro melodramático del cine de Garci, señala que su magnitud deriva de “la tematización del devenir temporal, de un recorrido consciente por ámbitos espaciales antes habitados por la ‘plenitud afectiva’ y ahora vistos con una ‘nueva’ y ‘desoladora luz’”. El mundo se tiñe de memoria y de nostalgia, añade este autor, con la aparición del sentimiento de pérdida. También Pereira Zazo (2004) discurre sobre la importancia de la nostalgia en el cine de Garci, en su caso cotejándola con la melancolía —para este autor, la nostalgia es una melancolía orientada al pasado— y añadiendo un matiz fundamental al concepto de nostalgia del director: una que vuelve al pasado biográfico y no al político, a la ilusión de la juventud vista desde el posterior desencanto.

El propio Garci también ha dado pistas de la nostalgia vital que hay en la gestación de los *Cracks*, una nostalgia que se nutre tanto del cine negro como de la memoria de Madrid:

La Gran Vía me parecía, a través de los cristales [del autobús] en movimiento —a veces mojados por la lluvia— como la calle de esas revistas de Broadway que yo fiseaba en las películas. Marquesinas de bombillas con el arco iris brillando intermitentemente, formando figuras en movimiento [...] iluminando abrazos, pistolas, trajes de novet, miradas burlonas de Bogart o Katharine, peleas en la jungla, sultanes, automóviles negros del FBI... Yo acercaba la mano al cristal, reproducía con los dedos el formato CinemaScope (Garci, 1997: 11).

Hasta aquí, hemos recorrido varias cuestiones importantes en la gestación de la trilogía: el valor del momento histórico para una generación que vivió esperanzada un cambio que devino en desencanto, el cine negro y la nostalgia propia del cine de Garci. Todas ellas, en mayor o menor medida, contribuyen a sembrar nuestro objeto de estudio en este artículo, que es la relación entre ciudad y personaje. Esto es, Madrid en los *Cracks* como retrato y reflejo del investigador Germán Areta. Por tanto, nuestro objetivo es mostrar cómo la imagen fílmica de Madrid, deudora tanto de la visión nostálgica de Garci de la ciudad donde creció como de sus relaciones intertextuales con el *noir*, sirve para crear un juego de espejos con el protagonista.

2. Metodología

Ese juego de espejos se enuncia, sobre todo, en dos recursos de montaje muy frecuentes en las películas. Uno está basado en el *raccord* de miradas: abundan fragmentos que enlazan primeros o primerísimos planos del rostro y los ojos de Areta con planos paisajísticos de Madrid, estos últimos de un carácter marcadamente documental por tratarse de localizaciones callejeras filmadas en muchas ocasiones sin pretexto argumental. El otro es un recurso más radical, dado que elimina la dinámica de campo (los ojos de Areta)-contracampo (el paisaje madrileño) para quedarse solo con este último. Esto es, Garci “abandona” en ocasiones a su protagonista y propone simplemente encadenamientos de planos de Madrid sin que Areta intervenga en ellos, sucesiones de espacios sin continuidad discernible y que no guardan relación con la trama: ofrecen interludios más o menos breves, que a menudo sirven para introducir elipsis entre distintas secuencias.

En nuestras primeras aproximaciones a la estructura de las películas observamos que, por su abundancia y su duración, estos dos recursos (las escenas de intercambio de miradas entre Areta y Madrid y los interludios paisajísticos) constituyen una parte fundamental del sistema textual de las películas. A primera vista podría considerarse que sirven para enriquecer la descripción del escenario o puntuar sus distintas secuencias, en este último caso ofreciendo intervalos contemplativos entre las partes puramente dramáticas. Pero lo que pretendemos demostrar es que en esas miradas hacia Madrid y esos intervalos se halla la mayor particularidad de los *Cracks*, su forma única de establecer la relación personaje-ciudad que buscaba Garci y que define al *noir*.

Para hacerlo, escogemos el modelo del análisis textual por encima de una aproximación más temática o narrativa. Este modelo, basado en el acento en la forma fílmica, la renuncia a la interpretación “terminal” y la descomposición del film en unidades que pueden analizarse de forma autónoma como representativas de su conjunto (Aumont y Marie, 1990: 95-128), nos ofrece la mejor vía para estudiar más detalladamente cómo Garci construye la continuidad radical entre personaje y ciudad mediante recursos estrictamente cinematográficos.

Como primera norma constituyente, tomamos como objeto de estudio básico los planos paisajísticos de Madrid. No entramos en las secuencias de acción o drama en su sentido más convencional más que como complemento a esa guía del análisis —aunque al principio de cada apartado ofrecemos un breve resumen argumental para ayudar al lector—. A tal fin, uno de los primeros trabajos de esta investigación fue esquematizar la estructura secuencial de las películas para localizar y delimitar claramente todos aquellos fragmentos en los que el espacio urbano exterior tiene una presencia marcada, bien por continuidad de mirada entre Areta y Madrid, o bien porque con él se construyen intervalos paisajísticos.

Los análisis textuales que proponemos no analizan todas sus apariciones, dado que su exhaustividad rebasaría los límites de este artículo. Como criterio para filtrarlos, decidimos analizar tres puntos de las películas: su comienzo, su principal giro dramático y su final. En los tres casos, Madrid interviene de manera notoria:

1. Los comienzos crean relaciones muy expresivas entre Areta y el entorno urbano, dilata la fórmula de los cuatro comienzos de *noirs* clásicos que mencionamos unas líneas atrás (enlazar la descripción de la ciudad con la del personaje): Garci se toma su tiempo para inscribir a Areta en el paisaje madrileño, y hacerlo en unas coordenadas espaciales, temporales y emocionales muy precisas.
2. Los finales cuentan la relación del protagonista con Madrid tras un proceso de “ruptura” que, dentro de la progresión de las tres películas, desemboca en la necesidad de dejar atrás la ciudad (Rodríguez-Ortega, 2014: 63) —hecha la salvedad de *El crack cero*, que tiene una relación distinta con la imagen de Madrid tal y como señalamos en el siguiente párrafo—. Si en los comienzos Garci hila las descripciones de Madrid con el ser de Areta, en estos desenlaces emplea planos paisajísticos para mostrarnos cómo su figura se desvincula de las calles de la ciudad.
3. Asimismo, en las tres películas es fácil identificar el principal giro dramático, dado que siempre se trata de la pérdida de un ser querido (la pérdida como causa de la visión nostálgica, tal y como señalamos unas líneas atrás). Si incorporamos estos giros al análisis es porque la manera en que se imbrican con la imagen de Madrid resulta crucial para asimilarlos. En concreto, observaremos cómo Garci elide por sistema la respuesta emocional de Areta ante estas pérdidas para “transferirla” a las imágenes de Madrid.

Adelantamos, eso sí, que el análisis textual de *El crack cero* presenta algunas particularidades derivadas de sus condiciones de producción. Al ser la única de la trilogía que no está rodada en la misma época que la diégesis, Garci no pudo filmar expresamente planos paisajísticos de Madrid, por lo que tuvo que recurrir a imágenes de archivo, la mayoría extraídos de su propia filmografía. Esta limitación se traduce en una película de interiores y en la que los intervalos paisajísticos quedan reducidos al mínimo. Con todo, *El crack cero* permite aplicar los tres puntos de análisis mencionados. Como se verá, la continuidad Areta-Madrid pierde fuerza, pero aún permite poner a prueba la misma estructura basada en la pérdida y asimilación del trauma.

3. Análisis textual: *El crack*

En la primera entrega de la saga, el encargo que recibe Areta es encontrar a la hija de un empresario que huyó de casa embarazada. Pronto empieza a recibir presiones para que deje el

caso, en el que están implicados altos cargos financieros. Como parte de esas presiones, la hija de su novia muere en un atentado con un coche bomba. Se desata entonces la tragedia personal para Areta, que culmina cuando resuelve el caso tomándose la justicia por su mano.

3.1. Apertura: Madrid desde los márgenes

Figura 1. Fotograma de *El crack*



La primera secuencia está puntuada por planos paisajísticos de apertura y cierre. Al comienzo, un plano general que panea sobre una gasolinera y el bar de carretera donde Areta está comiendo [fig. 1]: su escala nos permite apreciar la oscuridad total que rodea a las escasas luces del lugar. A un primer vistazo, la noche y los márgenes de la ciudad definen al detective al que estamos a punto de conocer. Hablamos de una definición espacial, pero también vital y política. Areta aparece al margen tanto de las rutinas diarias de Madrid como de sus centros de poder. En la escena que continúa, en la que lo vemos ahuyentar a dos atracadores, se le presenta como justiciero. Pero está, en todos los sentidos, lejos de los ámbitos donde normalmente impartiría esa justicia. No en vano, es un expolicía que renunció al cuerpo. Es, por tanto, un resistente al paisaje urbano y político que ha configurado el Madrid de la Transición. Un resistente a su clima de corrupción que, como detective *hard boiled*, ejecuta su propio concepto de la justicia.

Figura 2. Fotogramas de *El crack*



Después, la secuencia se cierra con el coche y el personaje atravesando la noche, entrando a Madrid [fig. 2]. Atendiendo a la cadencia de planos y a la similitud de sus composiciones lumínicas, cobran el mismo peso los faros del vehículo que surcan la oscuridad total que los ojos de Areta frente a la cámara, tras el parabrisas. El plano posterior se desplaza sobre las rayas de la carretera, y nos desvela que puede funcionar como contraplano de los dos planos anteriores por igual. Esto es, el efecto de *raccord* es que las rayas de la carretera quedan tanto iluminadas por los faros como por los ojos de Areta. La planificación, claramente heredera de la puesta en escena del cine clásico americano (plano general de situación, primer plano y contraplano subjetivo), le sirve a Garci para ir sembrando una idea: los ojos de su protagonista alumbran el espacio.

La secuencia prosigue con el tránsito de Areta en su coche por el paisaje periférico, atravesando las arterias que rodean Madrid. Para situarnos sin equívocos, Garci nos deja ver los carteles que señalizan las entradas a la M-30 y la carretera del aeropuerto. La delimitación espacial tan marcada, el situar tan pulcramente la escena en un escenario a las afueras y sus fronteras, es algo que no se repite en el resto de la película, adscrita al centro de Madrid. Pero le basta para señalar esa posición de Areta en sus márgenes figurados, y establece un primer nexo entre personaje y espacio, o un soliloquio indirecto del protagonista, realizado por la música de Jesús Glück o la radio que suena. Como escribe Albiac (2018: 40):

En la mirada de Landa pesa, por encima de todo, una tangible piedad hacia lo que no tiene remedio: el mundo. Y es el brillo enturbiado de esa mirada lo que da al espectador, desde la primera secuencia, la clave completa de lo que va a ser narrado: que el mundo es irremediable. Lo cual es la consigna de entrada en el relato negro (2018:40).

Figura 3. Fotogramas de *El crack*



Así pues, el tránsito hacia la ciudad construye formalmente la equiparación entre personaje y paisaje. Garci, deudor de la planificación clásica, la contraviene sin embargo dilatando los tiempos no dramáticos mediante el montaje. Todos los planos que median entre la escena de acción en la gasolinera y la llegada de Areta a su casa suponen una dilatación de ese tiempo muerto que solo sirve para realzar la importancia del espacio al delimitar tan nítidamente la manera en la que se recorre, y lo que ello connota respecto al detective. Su desplazamiento culmina en el exterior de su casa. La secuencia se cierra con otro plano general [fig 3.1], que en su escala e iluminación recuerda al de apertura [fig. 1]. Hay dos fuentes lumínicas que rompen la negrura de la noche: la marquesina del bingo bajo el apartamento de Areta y los faros del coche. Pues bien, justo a la vez que el protagonista detiene el vehículo y sus faros, la marquesina se apaga y el escenario queda prácticamente a oscuras [fig. 3.2]. El detalle tiene poco de anecdótico si se compara este plano con el de apertura de la secuencia. En aquel, la única luz emanada por el plano era la del espacio donde se encontraba Areta. En este, cuando el detective se dispone a retirarse, la luz desaparece del escenario. En ambos casos, las luces urbanas o suburbanas se equiparan a la presencia de Areta en lugares vacíos. O, dicho de otro modo, es Areta quien alumbramos estos espacios (algo que ratifica la lectura que hemos propuesto de los planos recogidos en la figura 2).

3.2. Trauma y ruptura Areta-Madrid

Figura 4. Fotogramas de *El crack*



Para incidir en la fusión entre personaje y espacio como fundamento del sistema textual de *El crack*, tomamos como ejemplo de muchos posibles otro intervalo entre dos escenas. En la primera, ya entrada la tarde, Areta se aparta de la mesa de juego tras una partida de mus y, pensativo, se acerca a mirar por la ventana. En la segunda, por la mañana del día siguiente, Areta y el barbero *Rocky* se encuentran en el frontón. Para establecer la transición entre ambas, Garci parte de un plano medio que recoge la mirada de Areta por la ventana, cierre de la primera escena. El encuadre inicial [fig. 4.1] se preocupa de registrar la presencia de la ventana y de la luz a la que se abre antes de acercar la cámara hacia los ojos de Areta [fig. 4.2] Simultáneo a este acercamiento, se practica sobre la imagen un fundido a negro, que precede a una serie de planos de fachadas madrileñas [figs. 4.3 y 4.4], la última de ellas la del frontón. Así, se traza una continuidad entre la mirada de Areta (que magnetiza la cámara) y el espacio urbano, aunque dicha continuidad no se sostenga en términos de plano-contraplano. Más bien, el fundido a negro entre los ojos del detective y la primera de las fachadas sugiere una continuidad espiritual, un intervalo no dramático entre escenas que no tiene un sentido totalmente espacial —lo que Garci reconstruye no es el trayecto físico entre los dos escenarios— ni totalmente personal, sino que fusiona ambos términos para diluirlos entre sí.

Figura 5. Fotogramas de *El crack*



Decíamos que esta forma de transitar entre escenas mediante montajes de planos paisajísticos es definitoria del sistema textual de *El crack*. Ahora bien, hay una ruptura de este patrón que se corresponde con una ruptura interior para Areta, el momento exacto en el que ocurre su *crack*. Se trata de la escena con más carga dramática: la muerte de la niña en un atentado. A la imagen del coche en llamas que acaba de estallar con ella dentro le sigue el plano de reacción de Areta [fig. 5]: un plano detalle de los ojos del detective, el único de toda la película —y, por tanto, otro patrón formal que se rompe en el momento preciso—. Garci registra la mirada, y solo la mirada, ante el horror, ante la violencia provocada por la corrupción que Areta ha estado rastreando.

Figura 6. Fotograma de *El crack*

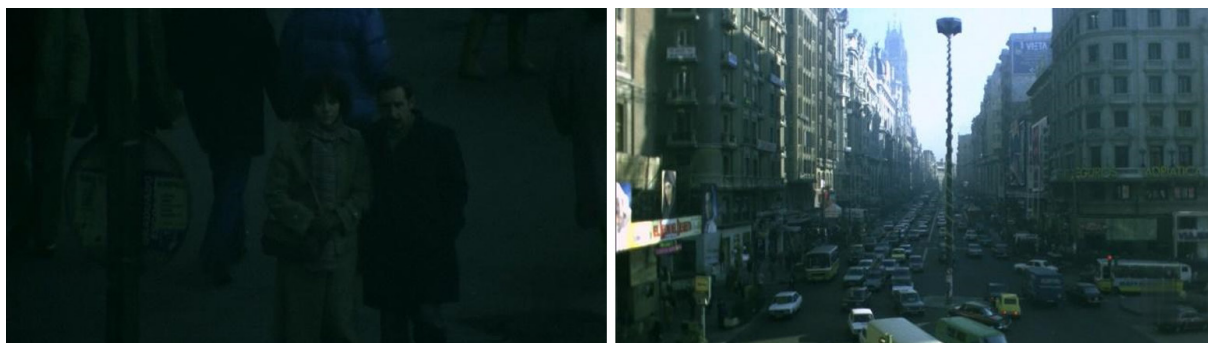


Al plano detalle le sigue un fundido que deja en negro la pantalla por varios segundos. Con la muerte de la niña algo muere en Areta, y esa ausencia se expresa en el negro. Pero, también, en el plano posterior [fig. 6], que introduce una elipsis. Hasta ahora, las transiciones entre escenas han marcado muy claramente los distintos ciclos del día —el paso de la noche a la mañana, o de la tarde a la noche, o de la noche al día— a partir de los montajes de planos paisajísticos de Madrid. Con este plano, esa transición temporal también se hace muy patente, pero sustituye la imagen de Madrid por la de un paisaje artificial: la cortinilla de la tarde de TVE (Televisión Española). El paisaje urbano queda ausente del intervalo, de modo que su ausencia (hasta ahora inédita) cobra las mismas dimensiones expresivas que el negro tras el fundido. En adelante, los planos paisajísticos de Madrid van a desaparecer de la película, lo que sugiere que, al quebrarse una parte del ser de Areta, se ha quebrado algo en su mirada fundida hasta entonces con Madrid. El parco e introvertido Areta jamás expresará esto por sí mismo: lo hace por él la imagen (ahora no-imagen) de la ciudad.

De hecho, lo que vendrá después es una sustitución en la ciudad filmada. En lugar de Madrid, los siguientes planos paisajísticos que vemos en la película son los de Nueva York, a donde acude Areta a ejecutar su venganza. El paisaje madrileño no regresará nada menos que hasta el último plano de la película.

3.3. Cierre: restitución

Figura 7. Fotogramas de *El crack*



El crack se cierra con el reencuentro entre Areta y Carmen, filmado en un único plano. La cámara practica un alejamiento radical que inicia el encuadre en un plano entero de la pareja y lo termina en un gran plano general que registra toda la Gran Vía madrileña [fig. 7], y en el que las figuras de ambos son ya indistinguibles. La maniobra formal hace prácticamente literal la prolongación entre personaje y ciudad. Tras la retribución en Nueva York que deshace el nudo narrativo, este plano de cierre nos cuenta un equilibrio restaurado que tiene su continuidad en el espacio urbano. Areta se reencuentra con Madrid, su ser. La extrema prolongación del alejamiento de la cámara hace muy patente que ese reencuentro, y no tanto el de Areta y Carmen, es el más importante del desenlace.

El recurso de circularidad respecto al inicio se realiza con otra cuestión. La restitución de Madrid tras el viaje a Nueva York implica una restitución del ser de Areta, y esa restitución se ha consumado mediante un acto de vigilantismo. Esto es, la única forma que ha encontrado de impartir justicia por el asesinato de la niña ha sido al margen de la ley. Del mismo modo que la apertura nos lo situaba claramente en el margen de la ciudad.

4. Análisis textual: *El crack dos*

La similitud de recursos formales y de estructura o sistema textual entre las dos primeras entregas de la saga facilita la comparación de las mismas. Así, siguiendo las bases del análisis propuestas en el apartado anterior, en *El crack dos* también hay una dialéctica de espacios, la puntuación recurrente entre escenas mediante montajes de planos paisajísticos. Y a nivel argumental, un caso de asesinato que genera presiones para Areta (en este caso provenientes de una farmacéutica implicada) un hecho traumático que se concreta en la muerte de un ser cercano a Areta (su ayudante, el “Moro”), y una dinámica de ruptura interior y venganza que el detective trata de lograr aplicando su propio concepto de la justicia. La gran diferencia, planteados ambos títulos en estas coordenadas, está en que en *El crack dos* Areta no logra su venganza. De ahí que, frente a la primera, lo nuevo que cuenta Garci es el retiro del detective, o su toma de conciencia de la derrota ante el nuevo paisaje y su retirada orgullosa.

4.1. Apertura: Madrid y sus vías de escape

En la primera parte, la dialéctica de espacios enfrentaba a los márgenes de la ciudad con el centro al comienzo, o bien a Madrid con Nueva York hacia el final. Pero el espacio rural no intervenía en ningún momento. En *El crack dos*, dos planos paisajísticos en su secuencia de apertura nos presentan su nueva dialéctica: una estampa nocturna de la Gran Vía y una vista diurna del chalet en la sierra madrileña (Cerceda) de don Ricardo (José Bódalo), antiguo jefe de Areta [fig. 8] —este último, por cierto, retoma el escenario en el que Garci había rodado *Las verdes praderas*—. El primero de estos planos, situado a mitad de secuencia, media entre dos escenas: la partida de mus y la pelea de Areta con dos quinquis en un parking. Ambos motivos narrativos, sumados al Madrid nocturno, se repiten de la primera parte y retoman su atmósfera.

Figura 8. Fotogramas de *El crack dos*



Por el contrario, el plano del chalet, que cierra la secuencia de apertura, crea una contraposición con ese Madrid sórdido y melancólico. El espacio de la sierra parece sugerir el retiro que el temperamento de Areta le lleva a posponer. Ya no hablamos de situar a Areta en los márgenes de Madrid, aún vigilante de su centro, sino de sugerir su alejamiento definitivo —un alejamiento, eso sí, que seguramente no le lleva a un sitio semejante, ya que la localización, retomando el tema de *Las verdes praderas*, también connota una visión crítica de la nueva burguesía madrileña y su estereotípico chalet en la sierra, a la que se ha unido don Ricardo pero en cuyas coordenadas resulta más difícil visualizar a Areta—.

4.2. Trauma y ruptura Areta-Madrid (II)

Figura 9. Fotogramas de *El crack dos*



Figura 10. Fotogramas de *El crack dos*



El desarrollo dramático tras esta apertura introduce una serie de marcas que sugieren la necesidad del retiro de Areta. En dos escenas consecutivas, el detective visita a un antiguo compañero del cuerpo de policía y luego queda con el retirado don Ricardo en un café del centro de Madrid. En ambos casos, Garci las planifica de acuerdo al modelo clásico de filmar las conversaciones. Esto es, una alternancia entre un plano entero conjunto lateral y primeros planos y contraplanos acordes al desarrollo del diálogo. Si observamos los planos enteros recurrentes de ambas escenas, vemos que la composición resulta similar salvo por un detalle crucial en la profundidad de campo. Mientras que en el despacho el fondo del plano es una pared [fig. 9.1], en el café encontramos en primer término visual a don Ricardo y Areta, y al fondo, tras el cristal, el trasiego de la Gran Vía [fig. 10.1]. Tan significativo es este fondo que Garci altera la composición de los planos-contraplanos de sendos actores del diálogo. En la anterior escena son primeros planos casi frontales [figs. 9.2 y 9.3], mientras que aquí son planos medios con escorzo, más oblicuos [figs. 10.2 y 10.3]. Con ello, no dejan de destacar la Gran Vía —enmarcada por el ventanal— en el fondo.

Así pues, la composición de todos sus planos se abre a la calle y traba una asociación entre ese espacio urbano y los dos policías de vieja escuela, de —tomando una expresión del mismo Areta— escucha, paciencia y zapato cómodo. Por el contrario, la escena anterior con el antiguo compañero, ahora muy influyente en los entramados de poder y corrupción que investiga Areta, se desarrolla en su ostentoso despacho, marcadamente interior. “Tú tendrías uno así si no hubieras dejado el cuerpo”, le dice don Ricardo a Areta. La frase marca la posición marginal de Areta ante los nuevos ejes del poder, cuestión ya adelantada por el comienzo de la primera película. Pero también nos señala que ese espacio ajeno a las calles de Madrid es igualmente ajeno a Areta. Que el poder, también ajeno a Areta, se expresa en interiores opacos donde operan intereses opacos.

Madrid, y por tanto la mirada de Areta, empieza a no ofrecer las suficientes pistas para leer esa trama criminal: la muerte de la pareja asesinada en la película se hace pasar por un crimen pasional, pero Areta y don Ricardo sospechan que hay algo más detrás, algo que los sobrepasa. Que en el plano de la cafetería la calle quede separada de ellos tras una barrera, y en última

instancia desenfocada, ofrece una lectura nítida sobre su relación con el caso. El espacio urbano, principal escenario de sus modos como investigadores, ya no ofrece una legibilidad que les permita resolverlo. Y, por tanto, sus modos están caducando.

Figura 11. Fotograma de *El crack dos*



Tras la escena de la cafetería, Areta encuentra arrasada su oficina y a su ayudante, el *Moro*, con la cara ensangrentada por el interrogatorio de los matones. Es otra advertencia, esta vez clara, de que el caso le sobrepasa. Es entonces cuando Garci cierra la secuencia y retoma el motivo introducido en la apertura: un nuevo plano nos lleva al chalet en Cerceda [fig. 11]. Tras la concatenación de señales de aviso, la oscilación de Areta entre el espacio urbano y el rural, entre su entrega al oficio y la retirada que le va apremiando, se vuelve más determinante. La vuelta al chalet tras el enredo de la trama y la manifestación de sus peligros le ofrece la tranquilidad del paisaje natural, un refugio al espacio ininteligible en el que se está convirtiendo la ciudad para él. El detective ya ha expresado su consciencia de ello y su deseo de dejar el oficio. Pero en esta escena en Cerceda decide aceptar trabajar para don Ricardo en el caso, pese a que sabe que no puede ganar: se gesta la última embestida orgullosa del detective que ya se sabe derrotado.

Figura 12. Fotogramas de *El crack dos*



Como en *El crack*, llega entonces el evento traumático: el asesinato del *Moro*, ya advertido con la agresión anterior. Y como en *El crack*, la reacción emocional de Areta solo se cuenta en términos de espacio. Garci emplea un primer plano en contrapicado de su mirada [fig. 12.1], opaca, cuando descubre el cadáver del *Moro*, y luego un plano de espaldas antes de un fundido a negro —también como en la primera entrega, formalización de la ausencia— [fig. 12.2]. Le sigue un gran plano general picado de los personajes sobre un puente del Manzanares echando al río sus cenizas [fig. 12.3]. La amplitud de la escala impide siquiera percibir la reacción emocional de los personajes. Lo que hace es mostrar cómo los restos del *Moro* se fusionan con el paisaje urbano, como si la ciudad absorbiera la ausencia. La complementariedad entre la mirada inexpresiva de Areta en el primer plano y la mirada omnisciente sobre la ciudad en este plano se expresa también en sus angulaciones: contrapicada la anterior, picada esta; como si la segunda mirada terminara de definir la primera. Tras ello, varios planos aéreos del amanecer introducen la llegada de un nuevo día [fig. 12.4]. La ciudad ilegible, la ciudad que absorbe las emociones de los personajes y la misma huella del ausente, continúa imperturbable sus ciclos. La idea que subyace resulta muy diferente a la ausencia de planos paisajísticos que seguía a la muerte de la niña en la primera entrega. Si su carencia expresaba el luto de Areta antes de su reintegración con la ciudad, que aparezca en *El crack dos* como protagonista del entierro nos sugiere que ahora es el paisaje urbano lo que deja atrás a Areta, lo que continúa sin él, ya sin posibilidad de recuperar su simbiosis.

4.3. Separación

Figura 13. Fotogramas de *El crack dos*



En perfecta consecuencia, la película no acaba con la restitución sino con la retirada. La escena final, de nuevo un único plano largo y con un amplio movimiento de cámara, sella el reencuentro entre Areta y Carmen. Pero esta vez no se corresponde con un reencuentro entre Areta y Madrid, sino su separación. Esta vez ese plano final no nos los muestra integrados en el paisaje urbano, sino dentro de un avión en el que escapan de Madrid. Un avión al que vemos en un gran plano general mientras alza el vuelo. Según prosigue el desplazamiento de la cámara, vamos perdiendo la vista del fondo urbano y solo vemos, finalmente, el cielo [fig. 13].

Se trata del momento exacto en el que Areta está dejando atrás la ciudad, y por tanto una parte de sí mismo. El juego de espejos Areta-Madrid, que ya se quebraba temporalmente en la primera entrega, sufre otra ruptura que da fin al desarrollo del personaje. Su destino inmediato (Italia) o su posible destino vital (el chalet en la sierra) resultan irrelevantes. Lo relevante radica en que, consumada la ruptura Areta-Madrid, la trilogía de *El crack* no puede hacer otra cosa que terminar, pues en esa fusión radica su fundamento.

5. Análisis textual: *El crack cero*

Como precuela, *El crack cero* da sobre todo un sentido y unos motivos al carácter de Areta en las dos primeras, a su hermetismo emocional y su concepto de la justicia como venganza. En esta

ocasión, el caso que investiga es el del asesinato de un sastre y la pérdida que sufre (de nuevo, a causa de las presiones de los implicados en el crimen) es la de su prometida. La diégesis transcurre en los meses en los que muere Franco y comienza la Transición. Se cuenta el momento posterior a cuando Areta ha abandonado el cuerpo de policía, corrupto y muestra cómo esa corrupción continúa en la democracia. Muestra el comienzo de algo que vendría en los años posteriores y que es contado en *El crack*. Como señala Albiac (2018:43), hay una continuidad en la podredumbre que el cambio de régimen no rompe:

El crack se rodó en 1980. Y estrenada apenas un mes y una semana después del fallido —¿fallido?— golpe de Estado de 1981. Todas las ensoñaciones luminosas que vinieron con el fin de la dictadura se han volatilizado. Queda, bajo una tenue apariencia de una imagen remozada, la misma España de los cuarenta años de mugre (2018:43).

Para el análisis de *El crack cero*, y dado que la diégesis no coincide con el rodaje, hay que centrarse en dos cuestiones fundamentales. Una, su funcionamiento como un gran *flashback* de cara al espectador. Pese a que su diégesis narrativa no deja de enunciarse en presente, toda la cinta es un salto hacia atrás, desde un tiempo que ya no es el nuestro y un futuro que para nosotros es un pasado conocido. La otra, que, a diferencia de los dos primeros *Cracks*, la cámara no tiene acceso directo al Madrid de la época en que se ambienta la película. Para sus exteriores, Garci recicló algunos planos de las dos primeras partes de la saga y otras películas suyas (Marañón, 2019: 92). Inevitablemente, el paisaje urbano pierde presencia y deja de ser tan determinante en la lectura del personaje. El material de archivo apenas mitiga esta limitación, que obliga a que la película se desarrolle casi por completo en interiores, y reduce al mínimo los intervalos entre escenas a base de imágenes paisajísticas de Madrid. La acción transcurre entre noviembre y diciembre de 1975, antes y después de la muerte de Franco.

Figura 14. Fotograma de *El crack cero*



Con todo, Garci muestra un interés evidente por relacionar *El crack cero* con las otras dos entregas mediante la repetición de motivos. La secuencia inicial retoma el motivo de la partida de mus —apertura de la segunda— y una pelea protagonizada por Areta —apertura de la primera—. Su primera escena transcurre en un bar de carretera. Para presentarlo, Garci repite el mismo plano de exterior con el que arrancaba *El crack* [fig. 1], solo que esta vez aparece invertido horizontalmente y en blanco y negro [fig. 14]. El juego de imitación se presta a negarse, o matizarse, en los siguientes planos de interior. A diferencia de su soledad en la primera entrega, Areta aparece aquí en la feliz compañía de sus amigos, e interviene en la pelea por iniciativa propia y no como respuesta a una agresión previa. El juego de semejanzas y diferencias activa la noción de que este es y no es el Areta encarnado

por Alfredo Landa (ahora Carlos Santos) al que conocimos. Que, aunque ejecuta las mismas acciones en el mismo escenario en los márgenes de la ciudad, aún está por afrontar su *crack* interior.

El Areta de la precuela ya ha abandonado el cuerpo de policía tras un caso en el que, se sugiere, murieron inocentes de los que se siente responsable. Pero a Garci no le interesa tanto su conversión en detective privado como el trauma original que el protagonista arrastraba en las dos siguientes entregas. Para ello, repite otro motivo argumental: la muerte de un ser cercano. Solo que esta vez, por lo que podemos adivinar, es la primera. El asesinato de su prometida ocurre, de nuevo, por las presiones ejercidas para que no continúe investigando un crimen. Ahora bien, a diferencia de las muertes de la niña en la primera y el *Moro* en la segunda, la violencia aquí es accidental y fruto de la falta de control: el asesino es un matón que simplemente debía intimidar a Areta, pero se excede en sus funciones.

La naturaleza de este asesinato desvela la menor carga política que tiene la trama investigada por Areta. Aunque a lo largo de la trama se cruza con otros casos que sí implican la corrupción moral de las altas esferas, el caso principal es una historia de venganza personal que entraña dos cuestiones. Una, que Areta puede resolverlo con menores complicaciones. La otra, que la muerte de su prometida reviste un carácter mucho mayor de irracionalidad, de crimen innecesario contra el que la venganza del detective no puede resultar satisfactoria.

De ahí que la escena de cierre abandone el recurso al plano paisajístico de desplazamiento que caracteriza a los otros dos finales de la saga y cuente la génesis de una mirada herida en Areta: una mirada que se enfrenta al dolor de la pérdida, pero también a su total arbitrariedad. Así, dejar de lado la recurrencia a estampas urbanas no resulta solo fruto de la limitación de archivo, sino que se conduce para terminar la película en el momento justo en que Areta queda convertido en su versión futura (o pasada para los espectadores).

La escena, eso sí, se precede de una serie de planos generales de archivo de Madrid —en uno de ellos podemos ver incluso a Alfredo Landa conducir un coche— decorado por las luces navideñas: otro motivo recurrente en la saga. De este modo, la transición ya está adelantando la desafección entre el protagonista y el espacio definido por esa iluminación, e indirectamente nos está remitiendo a las luces definitorias de Areta: las del bar de carretera casi engullido por la noche, plano compartido por *El crack cero* y *El crack*.

Pero, decíamos, el protagonismo de la escena en sí recae en la mirada de Areta. Garci la vertebraba en un único plano secuencia [fig. 15] que sigue una serie de acciones del protagonista: entra en su apartamento, guarda su pistola, observa su habitación vacía, desenvuelve un regalo que resulta ser un disco, lo reproduce y se sienta a fumar mientras lo escucha. Garci recupera ahora el motivo del regalo, que habíamos visto cómo su prometida entregaba a Areta en una escena anterior pero había quedado sin abrir. Mediante este recurso de atrezo, Garci localiza el momento exacto en el que la conciencia de la pérdida profunda, más allá del dolor inmediatamente posterior, golpea a Areta. Como un gancho —metáfora muy apropiada dada la fijación de la saga por el mundo del boxeo—, la música de Cole Porter golpea al protagonista y le hace retroceder y caer sobre el asiento. Toda la escena se caracteriza por la penumbra del apartamento de Areta, expresión del luto que atraviesa. Pero, tras sentar a su protagonista ante la melodía, Garci practica un lento acercamiento hacia sus ojos, de manera que condensa sobre ellos toda la oscuridad propia del plano. Antes de los créditos, la imagen que queda es una toma cercana del rostro de Areta con sus ojos tomados por las sombras. Esa negrura que caracterizará a composiciones como el plano de la gasolinera y que, puesta en relación con la ciudad, dará cuerpo a una parte del ser de Areta. Literalmente, el origen del *noir*.

Figura 15. Fotogramas de *El crack cero*



6. Conclusiones

La trilogía opera una transferencia de la expresividad de Areta a Madrid. A la falta de respuesta emocional del detective aparentemente imperturbable («Vive para adentro», dicen de él en *El crack cero*) la suple la imagen de Madrid. Lo demuestra un proceso común a las películas: la ciudad recoge su duelo mediante las asociaciones de montaje. La Transición está de fondo, con sus personajes y sus giros históricos más o menos presentes (la muerte de Franco, por ejemplo, es radiada en una escena), pero no de una manera lo bastante explícita como para sostener una relación directa entre el devenir histórico y Areta. Lo que sí resulta identificable es un proceso análogo de desencanto y alejamiento del mundo (en su vertiente literal, alejamiento de Madrid) que ocurre en Areta, y que solo se puede relacionar con la Transición por el hecho de que sea contextual a la película. Ese proceso tiene sus propios puntos críticos, sus «hechos históricos»: los tres *cracks* de Areta en forma de pérdidas.

Del mismo modo que Areta tiene su propia historia, que no es *la* historia, tiene su propio lugar, que no es el Madrid de los setenta u ochenta, sino el Madrid de Garci. La ciudad siempre ha servido al cineasta como “un lienzo donde plasmar su obra” (Asión Suñer, 2022: 135), un espacio que se construye mediante una manera personal de procesar la estética del *noir* combinada con una manera de procesar sus recuerdos de Madrid, los lugares de su infancia. La nostalgia de Garci es biográfica, no política. Y la ciudad existe primero en la imaginación del director — por ejemplo, en el retrato que hace de Madrid en *Tiovivo c. 1950* (2004)— que en esta trilogía se

convierte en la mirada de Areta sobre la ciudad, con su desencanto y su fascinación por ciertos lugares, en especial la Gran Vía.

Del mismo modo que el tratamiento de Garci del *noir* no es solo una apropiación de sus códigos, su adopción de los modos del cine clásico americano tampoco es una trasposición impersonal. Hemos observado en los análisis propuestos cómo la aplicación de la planificación clásica se traduce en tratamientos muy diferentes de la duración y de la relación entre personaje y espacio, ambas cuestiones mucho más extremadas que en el modelo clásico.

Bibliografía

- Abuín, A. (2001). Para una puesta en escena de la nostalgia: You're the One, de José Luis Garci. *Hispanística XX*, 19, 411-418. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3653125.pdf>
- Albiac, G. (2018). El crack. La piedad de Areta. En A. De Cuenca (ed.), *E-Motion Pictures. Las películas de J. L. Garci* (pp. 40-43). Notorious Ediciones.
- Asión, A. (2022). 'Welcome to Madrid'. Cuando José Luis Garci cambió la Gran Vía por la Séptima Avenida. En J. C. Alfeo y L. Deltell Escolar (eds.), *Madrid. Ciudad de imágenes* (pp. 83-104). Fragua.
- Aumont, J. & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Paidós.
- De Cuenca, L. A. (2019). Carta a José Luis Garci a cuenta de sus Cracks. En V. Arribas y P. G. Cuartango (Eds.), *Adictos a El crack* (pp. 49-58). Notorious Ediciones.
- Durán Manso, V. (2019). Nostalgia y melodrama en el cine de José Luis Garci: sus películas de la época socialista (1982-1996). *Área abierta*, 19(1), 105-120. <https://doi.org/10.5209/ARAB.60729>
- Garci, J. L. (Dirección). (1981). *El crack* [película]. Producciones Cinematográficas Españolas Falcó & Cía. (Procines).
- Garci, J. L. (Dirección). (1983). *El crack dos* [película]. Ache Distri. Cine S.A.
- Garci, J. L. (Dirección). (2019). *El crack cero* [película]. Filmax.
- Garci, J. L. (1997). Madrid y el cine. *Nickelodeon*, 7, 6-12.
- Garci, J. L. (2013). *Noir*. Notorius Ediciones.
- Garci, J. L. (2015). Informe 1981. En V. Arribas y P. G. Cuartango (Eds.), *Adictos a El crack* (pp. 105-117). Notorious Ediciones.
- Heredero, C. F. y Santamarina, A. (1996). *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Paidós.
- López Sangüesa, J. L. (2016). *El thriller español (1969-1983)*. Laertes.
- Marañón, C. (2019). José Luis Garci: "El cine ya no existe. Existe Netflix". *Cinemanía*, 289, 90-95. <https://www.20minutos.es/cinemanía/noticias/jose-luis-garci-el-cine-ya-no-existe-existe-netflix-137181/>
- Marcos Ramos, M. (2014). La españolización del género negro: nuestros detectives juegan al mus en El Crack (José Luis Garci, 1981). *Miscelánea*, 16, 209-220. <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/132>
- Mira, A. (2000). Transformations of the Urban Landscape in Spanish Film Noir. En M. Konstantarakos (Ed.), *Spaces in European Cinema* (pp. 124-136). Intellect.
- Moret A. (2021). *Una vida de repuesto: El cine de José Luis Garci*. Hatari Books.
- Pereira Zazo, O. (2004). Visiones del desencanto: nostalgia y melancolía en el cine de Fernando Fernán-Gómez y José Luis Garci. *Espejulo: Revista de Estudios Literarios*, 28. <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero28/desencan.html>
- Rodríguez-Ortega, V. (2014). Representations of Madrid in the (post-)transition to democracy. *European Journal of Media Studies*, 3, 43-68. <https://doi.org/10.25969/mediarep/15134>

Saada, N. (2004). The Noir Style. En A. Silver y J. Ursini (Eds.), *Film Noir Reader 4* (pp. 175-189). Limelight Editions.

Spicer, A. (2022). *Film noir*. Routledge.

Trapiello, A. (2020). *Madrid*. Destino.

White, R. (2003). *The Third Man*. BFI Film Classics.