

El diablo dijo... “¡acción!”: *Hellboy* en el laberinto Del Toro

The Devil Said... “action!”: *Hellboy* in Del Toro’s Labyrinth

Rafael Bonilla Cerezo (Universidad de Córdoba)

Javier Gutiérrez Parera (Cuerpo Nacional Veterinario)

Artículo recibido: 20-01-2014 | Artículo aceptado: 21-09-2014

ABSTRACT: Directed by Guillermo del Toro from the comic-book created by Mike Mignola, *Hellboy* (2004) is the most cherished film by the author of *Pan’s Labyrinth* (2006). This paper analyses the film’s literary debts –gothic narrative, Lovecraft, Machen, american pulp serials– as well as filmic homages and borrows –Spielberg, Lucas, 50’s science fiction, B movies, cartoons, manga, etc.– that enriches the deltorian imaginery.

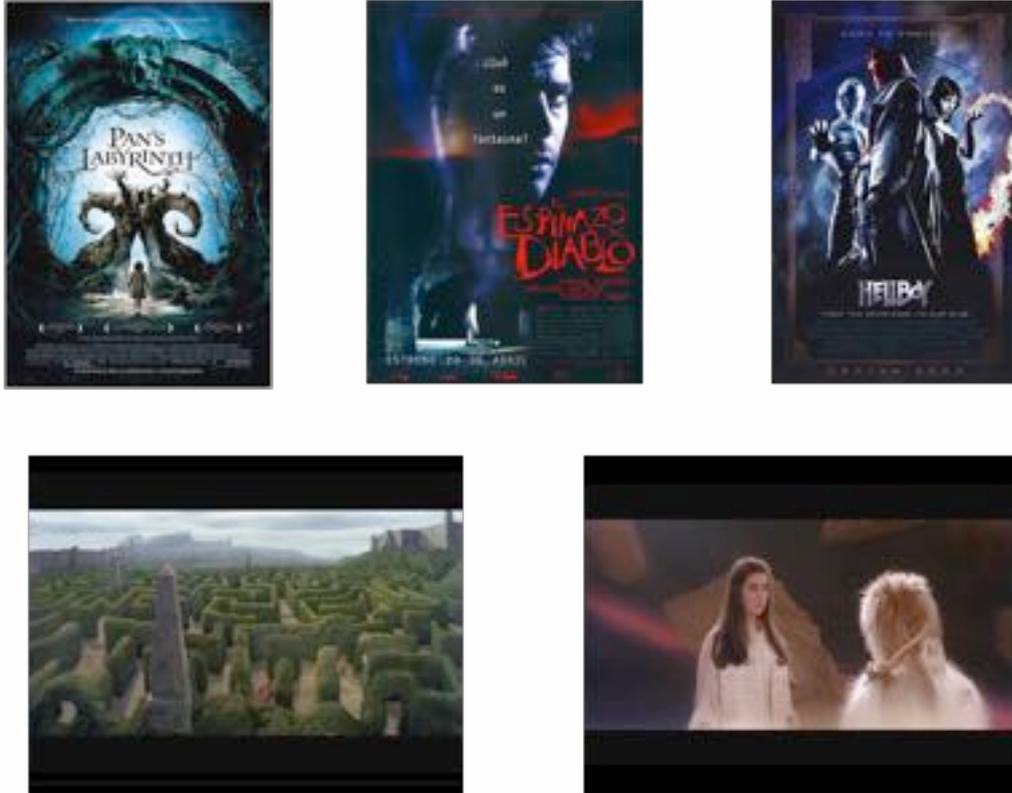
RESUMEN: Dirigida por Guillermo del Toro, a partir del cómic creado por Mike Mignola, *Hellboy* (2004) es la película más querida por el autor de *El laberinto del fauno* (2006). Nuestro artículo analiza tanto las deudas literarias contraídas por el filme –narrativa gótica, Lovecraft, Machen, los seriales pulp estadounidenses– cuanto los homenajes y préstamos cinematográficos –Spielberg, Lucas, ciencia ficción de los años 50, serie B, *cartoons*, manga, “superhéroes de autor”, etc.– del imaginario deltoriano.

KEYWORDS: literatura and cinema, superheroes, Guillermo del Toro, Mike Mignola, comic

PALABRAS CLAVE: literatura y cine, superhéroes, Guillermo del Toro, Mike Mignola, cómic

Quizá porque *El laberinto del fauno* (2006) le ha reportado numerosos elogios a Guillermo del Toro –mucho antes de estrenarse como novelista con *Nocturna* (2009) y de los sinsabores por su frustrada adaptación del *Hobbit*–, conviene que exploremos otras películas (nada secundarias) para enjuiciar su trayectoria creativa. Ese cuento sobre una niña en plena posguerra, habitado por sátiros, duendes y sapos cuyo estómago oculta una llave de oro, mágica pero también oxidada, como las entrañas del capitán Vidal (Sergi López), no crece demasiado lejos de *El espinazo del diablo* (2001), su obra más íntima hasta la fecha. De hecho, estira una trilogía en torno a la España de los años cuarenta que, según el propio director, cerrará con un futuro rodaje. Así que mientras desempolva la “claqueta bélica”, urge ya hilvanar –de forma algo más sólida– los eslabones de su proteica carrera como narrador (a *Nocturna* le siguieron *Oscuro* y *Eterna*), guionista, productor (la nada trivial *Mamá*, de Andrés Muschietti, 2013) y, sobre todo, cineasta. Y nos detenemos aquí en *Hellboy* (2004), objeto de nuestro análisis. Sin desdeñar el valor simbólico de cualquier laberinto, ya que todos ellos –recuérdese a la hermosa Sarah (Jennifer Connelly) fatigando angosturas cerca del fortín donde moraba

Jareth, el señor de los Goblins (David Bowie), en *Labyrinth* (Jim Henson, 1986)– constatan la misma evidencia. En su interior solo caben dos opciones: vagar por sus tortuosos pasadizos en busca de la salida o quedarse quieto (Figs. 1-5).



Figs. 1-5.

No hay mapas para laberintos. De ellos solo se puede huir volando con pies de pluma. Y lo mismo ocurre con la filmografía de Guillermo del Toro, siempre bizarra, pero real a fin de cuentas; en tanto que plantea dos posibilidades absolutas: o él o nosotros. Escapar con prisas de su torbellino de imágenes supone perderlo; anclarse férreamente en su interior equivale a perdersenos. Dos senderos, pues, que se abren sin encontrarse jamás (o tal vez sí), como las astas de un minotauro. Y no pensamos solo en el antropónimo del realizador de Jalisco, en su capacidad para adaptarse con solvencia a toda suerte de géneros, sino en ese cerebro metamórfico que, aceptando trabajos de encargo, o de serie B, ha firmado varias de las películas más rentables de los últimos tiempos: *Cronos* (1993), *Mimic* (1997), *Blade II* (2002), *Pacific Rim* (2013)... (Figs. 6-8)¹.

¹ A propósito de *El laberinto del fauno* y sus deudas con varias obras maestras del cine español (*El espíritu de la colmena*, de Víctor Erice), su ubicación en la nueva ola mexicana, e incluso la huella de Velázquez, remitimos a Smith (2007: 4-9).



Figs. 6-8.

Analizar sus planos guiados apenas por la razón es un trabajo baldío. Y tampoco debemos avanzar con claves prefijadas; por más que las que él suele frecuentar así lo parezcan: 1) el amor de un nieto por su abuelo “no muerto” (*Cronos*); 2) la alegoría de la guerra, la infancia y la codicia humana (*El espinazo del diablo*); 3) las correrías de un letal vampiro negro (*Blade II*) que liquida vampiros blancos –lo que tiene su gracia–, filtradas por el tamiz del *blaxploitation*; 4) la ciencia ficción con mutantes (*Mimic*), *kaijus* y *mechas* (*Pacific Rim*); y 5) el cuento fantástico: tan increíbles son las aventuras de Ofelia (Ivana Baquero) como la idealización de los maquis en *El laberinto del fauno*.

Sin embargo, una serie de elementos cohesionan su cine; hasta el punto de que nos permiten rastrearlo como inquietos Teseos. Incluso sospechamos que las hidras que adornaban el peinado de Medusa, no muy distinto del que se gasta el demonio Sammael (Brian Steele) en *Hellboy* –“Sammy” para los amigos–, tuvieron que hacer las delicias del irónico director.

A menudo el camino más largo termina por ser el más corto. Y al contrario. No busquemos, pues, rutas que crucen y entrecrucen los enigmas de sus películas, sino vericuetos que nos llevan, que nos ven pasar. Tal vez por eso las distintas mitologías ubicaron en el laberinto al hombre como única razón de su tejido. Y claro, también metieron dentro al monstruo para asustarnos y hacernos mover; para conservar viva la curiosidad. Así que la razón se ha de vestir de luces y husmear ahora por este ajedrez de héroes, demonios y mutantes.

Nuestra lectura se propone abrir las ventanas del *laberinto cinematográfico* del Toro. Ventanas que por esos caprichos de la ficción se transformaron en las viñetas de un cómic creado por Mike Mignola en 1994. ¿Su protagonista? Un niño (grande) diablo (Fig. 9)².



Fig. 9. Portada de Seed of destruction, primer volumen de la saga *Hellboy*.

Reconoce el director que “ha hecho ya seis películas pero el único personaje memorable que ha ayudado a crear es este. Se trata del sueño más grande de cualquier *fan*, volverse parte de la mitología de un héroe que adora” (Lerman, 2004: 29). Pero antes de enfrentarse al desafío de reimaginar los trazos de *Hellboy*, popularizados en América por la editorial Dark Horse, Del Toro ya había tenido oportunidad de conocer al padre de la criatura. Durante el rodaje de *Blade II*, vampiro obligado a luchar contra los de su misma especie –igual que Hellboy (Ron Perlman)–, contó con Mignola como consultor visual. No era la primera experiencia del cineasta con el universo de la Marvel y la literatura *pulp*: *Mimic*, su *opera prima*, se había inspirado en un relato de Donald A. Wolheim sobre una raza de insectos que crece a la sombra de la humana; y las frenéticas idas y venidas de *Blade* salen de la colaboración del guionista Marv Wolfman y el dibujante Gene Colan durante su fecunda etapa al frente de la colección “Tomb of Dracula”.

Sin olvidar la vocación del cine chicano por hincarle el colmillo a las leyendas con chupadores de cuellos: Alfonso Corona Blake hermanó a los nietos del morbosos empalador rumano con varios luchadores enmascarados en *Santo contra las mujeres vampiro* (1962); y Fernando Méndez

² Según Armada Manrique, “lo interesante es que el esfuerzo de las grandes editoriales en los ochenta y primeros noventa por sofisticar el discurso de los tebeos, a la búsqueda de un público adolescente más maleado, y que dio como fruto la simbiosis entre el cómic de consumo americano y cierta forma de cómic independiente y de autor, ha terminado reproduciéndose de forma *sui generis* diez años después en el cine. [...] Hellboy es un personaje con semblanza propia del universo del *comic-book* pero con factores artísticos destacados –enlaces con John Byrne o Howard Chaykin– y el gusto de la aventura, a medio camino entre lo mítico y lo moralmente indefinido” (2008: 46-47).

ideó un díptico sin parangón (en el más amplio sentido del término): *El vampiro* (1959) y *El ataúd del vampiro* (1960) (Casas, 2004: 49). De un modo u otro, la relación con Mike Mignola durante la filmación de *Blade II* fue el salvoconducto del autor de *El espinazo del diablo* para convencer a Hollywood de su talento a la hora de traducir en éxito un rodaje de alto presupuesto. Reveló lo que parecía evidente: Guillermo del Toro podía afrontar el reto de rodar *Hellboy* con una inversión de sesenta y cinco millones de dólares.

Nuestro ensayo, que ilumina las huellas literarias de su *blockbuster*, arranca del prólogo de la película: “En las regiones más frías del espacio, los monstruosos seres Ogdru Jahad, los siete dioses del caos, dormitan en su prisión de cristal, esperando recuperar la tierra... y quemar los cielos (*Des Vermis Mysteriis*, p. 87)”. Una cita que no deja de ser un guiño para el público más avisado. Si el cómic de *Hellboy* se nutre de “elementos góticos, relatos sobre Drácula, magia negra, ocultismo, esoterismo, nazismo, las babas del diablo, las supersticiones de los Cárpatos, científicos locos y superhéroes estúpidos de los *pulp* estadounidenses” (Casas, 2004: 57; Mesón, 2008: 47), el filme –basado en *Seed of Destruction*, serial en cuatro partes publicado entre marzo y junio de 1994– no renuncia a sus propios modelos: Lovecraft y los cuentos de terror anglosajones (M. R. James, Sheridan Le Fanu, Arthur Machen, etc.). El mismo Mignola dedicó la primera historia de *Hellboy* al cuentista de Providence; además de a Christine, su mujer, Elmer Newton y Jack Kirby, responsable de varias sagas de la Marvel y de la imagen del superhéroe como tipo duro.

El prólogo al que antes aludíamos no deja de ser un fraude –tácito, eso sí– para los seguidores del Círculo de los Mitos de Cthulhu; hermandad libresca, por así llamarla, que propendía en sus relatos y novelas al esoterismo y la impostación de seudónimos. No en vano, los corresponsales de las cartas de Lovecraft apenas tardaron en incorporarse a sus obras de ficción: Derleth quedó literaturizado como el conde d’Erlette, padre del siniestro libro *Cultes des Goules*, y también como Danforth (*En las montañas de la locura*) o Wilmart (*El que susurraba en las tinieblas*); Ashton Smith se presentó en la república narrativa como escultor de abominables figuras y de poemas cósmicos; Robert Bloch asumió el nombre de Robert Blake, y el de Bho-Blok, ocultista víctima de sus propias magias... De igual modo que los amigos de Lovecraft también lo incluyeron en sus textos bajo nombres disfrazados fonéticamente: Ech-Pi-El, Luveh-Kerapf, Ward Phillips, etc.

De ahí que no sorprenda que en torno a sus tétricas leyendas crearan una editorial (Arkham House) cuyo título está tomado de la imaginaria ciudad donde el fundador del grupo situó varias de sus historias (Llopis, 1968: 21-22). Pero la prueba más clara del gusto de estos escritores por la invención de libros con raros poderes quizá sea el *Necronomicon*, escrito alrededor del año 738 –o más bien, no escrito– por un tal Abdul Alhazred. Todo es un camelo, por supuesto, a pesar de que muchos hayan creído en su existencia real e incluso figure en algunos catálogos de viejo.

Veamos el arranque del *Necronomicon*, según la libre versión –tan libre como que nunca hubo texto base ni traductor– de un “erudito leonés de 1300”, para aclarar en lo posible la obertura de *Hellboy*:

De los primeros Engendrados escrito está que esperan siempre al umbral de la Entrada, e la dicha Entrada se encuentra en todas partes e en todos los tiempos, ca Ellos non conocen tiempo nyn lugar sino existen en todo tiempo e en todo lugar. (Llopis, 1968: 8)

Las deudas con más de un relato de Lovecraft se confirman al conocer que el *De Vermis Mysteriis*, citado como autoridad por el director de *Cronos*, es otro de esos tratados no escritos y por ello habituales en el imaginario de Kuttner o Derleth. Obra de un tal Ludvig Prinn, concebida, a su vez, por Robert Bloch, las frases que abren la película de Del Toro resultan tan falaces –de ahí su epatante título– como puedan serlo (o no serlo) las del *People of the Monolith* de Justin Geoffrey, los *Manuscritos Pnakóticos* o los *Siete Libros Crípticos de Hsan*.

Lovecraft aparte, *Hellboy* comienza con una pregunta que se resolverá al final: “¿qué es lo que hace hombre al hombre? ¿Los orígenes o algo más difícil de describir?”. Puesta en boca del narrador –trasunto del cineasta– en este caso el Profesor “Broom Bruttonholm (John Hurt), padre adoptivo del diablo granate, este tipo de incógnitas-premisas es un recurso clásico en la poética deltoriana. Porque *Hellboy*, protagonista a su pesar, se debate igual que cualquier gran héroe literario –desde Beowulf hasta Cristo– entre el deseo de explotar su inmenso poder en beneficio propio y su condición humana, eligiendo finalmente dominar las pasiones, cual auriga platónico, y rebajarse para salvar a su raza adoptiva, que desconfía de él o lo repudia.

Octubre de 1944. Entre unas ruinas de la costa escocesa, el profesor Broom, consejero del presidente Roosevelt sobre temas paranormales, asiste a una extraña conjura: el monje Rasputín (Karel Roden) pretende abrir una puerta a otra dimensión (Ragnarok) para provocar un

apocalipsis que favorezca los planes de Hitler. Casas ha subrayado que la secuencia se desarrolla en

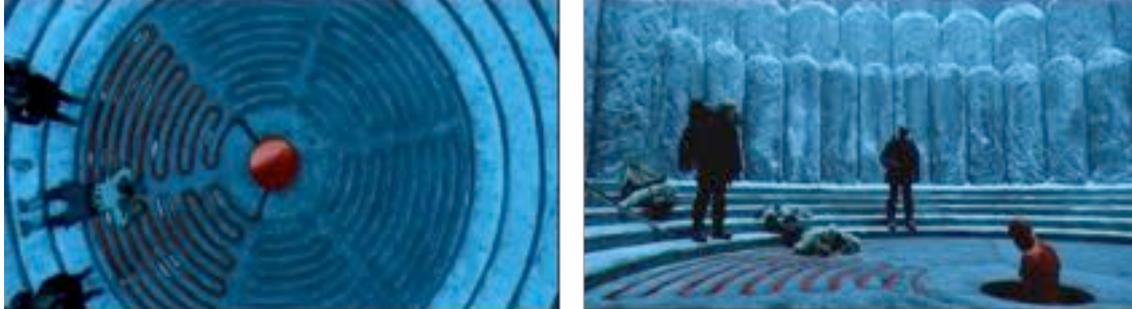
un clima sobrecogedor suavizado por la iluminación en azul, que parece el tintado de una vieja película muda, solo manchada puntualmente por el rojo de las banderas nazis y la aparición final del pequeño Hellboy, cuyo color escarlata remite tanto al infierno del que ha sido invocado como a las banderas del ejército alemán que lo acaba de traer a la tierra. (2004: 57-58) (Figs. 10–14)



Figs. 10-14.

Efecto cromático que se repetirá en la primera secuencia tras el prólogo, situada en una cueva de Moldavia donde Karl Ruprecht Kroenen (Ladislav Beran) e Ilsa (Bidly Hodson) reviven a Rasputín: “la sangre del guía fluye por los círculos horadados en la piedra hasta llegar al centro,

del que emerge el mago ruso, uno de los enemigos más pintorescos de Hellboy” (Casas, 2004: 57-58) (Figs. 15-16).



Figs. 15 y 16. Laberinto y resurrección de Rasputín.

Quisiéramos ampliar esta lectura. Fernández Valentí considera que Guillermo Navarro, director de fotografía de *Hellboy*, no ha respetado

la dura estética blanquinegra, sin grises, de los lápices de Mignola, a pesar de que el tratamiento del color sí que conserva en parte las gamas primarias proporcionadas a la serie gráfica original por artistas como Dave Stewart o Matthew Hollingsworth. (2004: 27)

Y también repara en que esta secuencia se plantea como homenaje al cine de Spielberg, de quien ha copiado tanto la iluminación de Janusz Kaminski para *Salvar al soldado Ryan* (1998) (Figs. 17–20) como el clímax de *En busca del arca perdida* (1981) (Figs. 21 - 22).



Figs. 17 – 20: Ejemplos del trabajo de iluminación en *Hellboy* y *Salvar al Soldado Ryan*.



Figs. 21 – 22: Los nazis juegan con lo sobrenatural en el clímax de *En busca del Arca perdida*.

Creemos asimismo que no hay que desdeñar el rastro de dos series televisivas: *The Outer Limits* (Leslie Stevens, 1963-1965) y *The X Files (Expediente X)* (Chris Carter, 1993-1998), a las que sumaremos *Kolchak: The Night Stalker* (Darren McGavin, 1974-1975) (Figs 23 – 25).



Figs. 23 - 25: Una escena de *The Outer Limits*; la fundacional *The X Files* y *Kolchak*, patriarca de los cazadores sobrenaturales.

En cuanto al pequeño diablo, nótese que nace en un cementerio –Del Toro filma una tumba con la imagen de Cristo– y que el bisoño Profesor Broom porta un rosario, al tiempo que se confiesa “católico, entre otras cosas”. Insistimos en el mensaje cristológico de la cinta porque la foto de Hellboy con las tropas aliadas, justo en el cierre de la introducción, congela al “bebé primordial” junto a un fusil del que pende dicho rosario. No se olvide que, al final, esa llave de piedra que Hellboy tiene por mano, determinada a ser el arma del Apocalipsis, atrapa el crucifijo que le arroja el Sargento Myers (Rupert Evans), optando por su conversión y derrotando tanto a Rasputín como a los dioses del Caos (Figs. 26-27).



Figs. 26-27.

Tampoco es gratuita la recurrencia de las puertas dimensionales para convocar a Hellboy, o bien al cefalópodo Ogdru Jahad. Del Toro aprovecha aquí un estilema lovecraftiano y –más precisamente– del Círculo de Cthulhu. Así, el hallazgo narrativo de las puertas como medio para comunicar nuestra realidad con otras paralelas procede de Hodgson (*The House on the*

Bonderland), mientras que la idea de una raza de seres «Primordiales» que ha sobrevivido hasta hoy es patrimonio de Algernon Blackwood (*Tales of the Uncanny and the Supernatural*). Aunque también podría remontarse a *The Lair of the White Worm*, última novela de Bram Stoker, y al fabuloso *Moon Pool* de Abraham Merritt. Por encima de sus respectivas huellas –repetimos, directas o mediadas por el filtro de Lovecraft–, destaca a este propósito el magisterio de Bernhardt J. Hurwood y su libro *Pasaporte a lo sobrenatural*. Luego no parece casual la siguiente reflexión del famoso cuentista de Providence acerca de los Primordiales:

Todos mis relatos, por muy distintos que sean entre sí, se basan en la creencia central de que antaño nuestro mundo fue poblado por otras razas que, por practicar la magia negra, perdieron sus conquistas y fueron expulsados, pero viven aún en el exterior, dispuestas en todo momento a volver a apoderarse de la Tierra. (Llopis, 1968: 34) (Fig. 28).



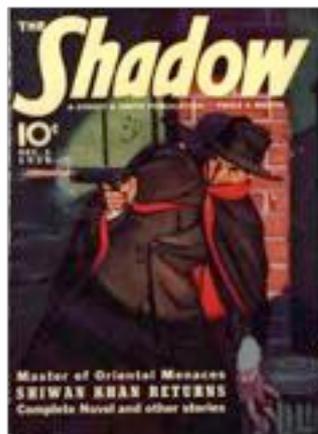
Fig. 28: El Ogdru Jahad, en su dimensión paralela.

Reparemos ahora en el papel de Rasputín. Aun cuando se configure como el enemigo básico de Hellboy, desde el momento en que abre la puerta interestelar asume la función de padre del demonio en la tierra. Y qué mejor tutor para un ángel caído que un monje satánico. Empero, el triunfo de los aliados permite que la responsabilidad de su crianza recaiga enseguida sobre un «padraastro», el Profesor Broom, que no lo percibe como un ser maligno sino como un bebé. Esta dupla de paternidades, sin solución de continuidad, implica unos lazos de rivalidad y de odio entre ambos *formadores*; si bien no faltos de respeto, como aclara la escena en que Rasputín asesina a Broom (Fig. 29).



Fig. 29: La doble paternidad de Hellboy: el Profesor Broom y Rasputín.

No terminan aquí las claves del prólogo, pues el hechicero dota de vida eterna a uno de sus fieles sicarios: el nazi Kroenen. Sin menospreciar –su belleza así lo exige– a la glacial Ilsa. Esta conexión entre el Tercer Reich y el ocultismo, apuntada por Spielberg en la insuperada *En busca del arca perdida* (1981), merodea por seriales *pulp* que se dejan sentir tanto en la obra gráfica como en la película de Guillermo del Toro: *Doc Savage*, el aventurero de Lester Dent (1933-1949), luchaba contra los demonios gracias a sus extraordinarios poderes –fortaleza, memoria fotográfica–, a mitad de camino entre Tarzán, Sherlock Holmes y Abraham Lincoln. Su espíritu, que late bajo las pesquisas de *Hellboy*, resulta tan visible como el de *The Shadow* (Walter B. Gibson, 1931) o *The Spider* (Harry Steeger, 1933-1943) (Figs. 30-32).



Figs. 30-32.

Aunque las imágenes que se fijan en nuestra retina sean las del brazo biónico de Rasputín, el motor del filme –lo que remite otra vez al *De Vermis Mysteriis*– se cifra en el libro que el ruso utiliza como manual de conjuros para abrir el portal y que, tras ser absorbido a los infiernos, obrará su resurrección en la cueva de Moldavia. La literatura, pues, como demiurga y artefacto más poderoso que la robótica o las armas de fuego. Pero antes de la gruta fijémonos en la escena que, a modo de elipsis, comunica el paso del tiempo y un detalle que Hellboy comparte con otros colegas en la ingrata tarea de salvar el mundo: como Superman, como el imberbe Spiderman, este demonio quizá no exista, según apuntan los noticiarios. Nos topamos entonces con un guiño al cómic de Mignola, tanto porque se publicita uno de sus tebeos cuanto por la rápida superposición de planos en el montaje.

Ya en el Puerto de Birgau (Moldavia), se cierra el prólogo: Kroenen e Ilsa acaban con la vida de su pobre guía. Es ahora cuando, en virtud del libro mirífico, la sangre de la víctima avanza en espiral por un laberinto del que emerge Rasputín, completamente teñido de rojo. Este símbolo, semejante al que se reproducía en las catedrales góticas para sugerir el del minotauro, tal como admite Del Toro en su edición en DVD, representaba la búsqueda de la fe por los cristianos. Pues bien, si Hellboy es un diablo escarlata que lleva a término una ciclópea conversión, Rasputín realiza el periplo inverso: se trata de un monje que renace para abjurar de su fe, condenándose sin titubeos. Igual que en otros rodajes –sobre todo en *Cronos* o *Mimic*– el mexicano nos regala aquí algunas pinceladas *gore*, como la que hemos examinado, inspirada, a nuestro juicio, por otra del filme anime *Urutsokidoji II* (Hideki Takayama, 1990) (Figs. 33-34).



Figs. 33-34.

El primer acto de la película se desarrolla en el Lexington Oncology Center (Nueva York). El viejo padrastro del inspector / diablo se somete a unas pruebas con sombríos resultados. Profundizando en el símbolo del rosario que caracteriza a Broom a lo largo de todo el filme y en las no pocas dudas que la existencia de Hellboy suscita entre los ciudadanos, desembocamos en un organismo secreto: la Agencia de Defensa e Investigación Paranormal, similar al Centro de Investigación de Fenómenos Extraños para el que trabajan Fox Mulder (David Duchovny) y Dana Scully (Gilliam Anderson) en *Expediente X*; o a la Escuela para jóvenes talentos del Profesor Xavier (Patrick Stewart) en *X-Men* (Bryan Singer, 2000) (Figs. 35–37). Consagrado a la captura de esperpentos infernales, lo curioso es que el equipo de Broom cuenta en sus filas con miembros –Abe Sapien (Doug Jones), el mismo Hellboy– tan heroicos como bestiales. O al menos híbridos, pues participan de la misma naturaleza prodigiosa de aquellos a los que detienen.



Figs. 35 – 37: La Agencia de Defensa e Investigación Paranormal de *Hellboy*, el edificio Edgar Hoover en Washington DC, sede del FBI (*Expediente X*) y la Escuela para jóvenes talentos del Profesor Xavier en *X-Men*.

A esta organización, oculta para los neoyorkinos, llega John Myers, agente del FBI, para colaborar con Broom en la caza de un ser viscoso y tentacular: Sammael el desolado. Criatura de acusada vocación acuática –pone sus innumerables huevos en pozos subterráneos, túneles de metro y alcantarillas–, remite a los Primordiales de H. P. Lovecraft. Sobre este particular, es muy conocida la ojeriza que el narrador norteamericano sentía hacia el mar, tal vez como

consecuencia de una intoxicación de pescado durante la infancia. De ahí que la mayoría de sus monstruos, como Sammael o el Ogdru Jahad de *Hellboy*, adquieran rasgos abisales. El itinerario por la Agencia de Investigación nos coloca de nuevo frente a la literatura. Aunque se trate de un laboratorio plagado de avances técnicos y corredores metalizados, también proliferan los atriles y cientos de incunables, como en un viejo monasterio. Por otra parte, el viaje por esta biblioteca subterránea, un segundo laberinto, retarda la presentación del diablo a los espectadores, precedida por el encuentro del policía con el anfibio Abe Sapien.

Huérfano de nacimiento, este cruce de pez, batracio, delfín y *monstruo del pantano* (*The Black Lagoon*, 1954), filme de Jack Arnold que Del Toro homenajea cuando Sapien nada en su cisterna, y luego en las cloacas, disfruta de otra rareza: su comportamiento asombra no tanto porque se alimente de huevos crudos cuanto por su condición de ávido lector. Puede asimilar, de hecho, más de cuatro libros a la vez. Su verdadero aislamiento es físico, ya que debe alternar el medio acuático y el terrestre, pero sobre todo –irónico en los tiempos que corren– cultural. Si Sapien puede acceder al presente, al pasado e incluso al futuro, su verdadera singularidad, lo que lo hace de veras marciano, es su sed de conocimiento, el gusto por almacenar cualquier dato esotérico. Afición del todo natural en el archivo del Profesor Broom, decorado por crucifijos y símbolos sacros, como una escultura de San Miguel alanceando a un demonio –qué paradoja–. Este plano sirve de prefacio al comentario sobre algunas de las anteriores misiones de la Agencia, con hipótesis tan osadas como la muerte de Hitler en 1958 (no en 1945), y al retrato del arisco protagonista (Figs. 38–40).



Figs. 38 – 40: La biblioteca de la Agencia (con el Arcángel San Miguel a la izquierda); Abe Sapien en su tanque y su primo lejano de la Laguna Negra.

Lo primero que sorprende de Hellboy es su categoría de antihéroe. A diferencia de Superman, Daredevil, Spiderman o Linterna Verde, el demonio rojo se define por una actitud políticamente incorrecta. Para empezar no se habla con su padre, que lo ha encerrado en un “cuarto de los ratones” con cámaras acorazadas. Relación bien distinta, por tanto, a la habitual en esta clase de superhombres, con el prototipo formado por Clark Kent (Superman) y Jonathan Kent como ejemplo más obvio. Los motivos del castigo del huracán diablo obedecen a una chiquillada: se escapó sin permiso para visitar a la incendiaria Liz, que merecerá capítulo aparte. Hellboy surge así como un sesentón inmaduro, a pesar de su colosal tamaño, vigilado día y noche por guardias de seguridad; aficionado a los gatos, fumador empedernido y devoto bebedor de cerveza, que no duda en robar usando su esencia más diabólica: la cola. Por si fuera poco, es teleadicto, no envejece al mismo ritmo que nosotros y se entrena con las pesas mientras apura un habano (Fig. 41)³. Pero hay dos cualidades en las que vamos a profundizar, siquiera brevemente:

³ A Del Toro le gustaría saber “con qué hay que lavar el traje de Batman, quién le pone gasolina al batmóvil y si usan gasolina plomo o sin diésel. ¿Quién cose el traje del hombre araña? ¿Se lava Iron Man sus propios calcetines?”. Por eso “intento darle una vida cotidiana a Abe, Liz y Hellboy. Lo que me gusta de Hellboy es que es un vago cabezadura que cuando la ocasión lo requiere puede actuar como un héroe. [...] Lo interesante es hacerlo emocionalmente atractivo sin que deje de ser superhéroe” (Lerman / Del Toro, 2008: 55-57).

aborrece las viñetas de sus aventuras –“¡siempre la cagan en los ojos!”– y precisa de un cómplice humano para patrullar.



Fig. 41.

El odio de Hellboy hacia el cómic de Mike Mignola no disimula una broma del director mexicano respecto a su fuente gráfica. Al tiempo que revela otra clave literaria: este bronco demonio puede reflexionar sobre sus fortunas y adversidades, validándolas o refutándolas a capricho. De esta forma, la actitud del dibujante (y la de Del Toro) ante el universo de los superhéroes los acercan a la posición de Don Quijote frente a los libros de caballería. Si Superman, Ironman, Thor, Hulk o los Cuatro Fantásticos son casi inexpugnables, bisnietos tuneados de guerreros como Amadís de Gaula o Palmerín de Oliva, Hellboy, a la zaga del hidalgo de Cervantes, que enloqueció por leer esa clase de obras idealistas, enarbola las armas de la ironía.

Si el propio Quijote cuestionaba los pormenores de varios episodios de la Primera parte de su libro, ya impresos (II, 3), y hasta leía de mala gana la apócrifa secuela de Avellaneda, Hellboy se burla de los tópicos del universo de los héroes, de sus mismas historietas, editadas por Dark Horse, y de la atildada pulcritud de otros camaradas de viñeta. No obstante, se arroga también virtudes que no anulan del todo sus modelos. Aunque se lime los cuernos para pasar desapercibido, este demonio ejerce de investigador paranormal y hereda las habilidades de otros detectives prodigiosos: Auguste Dupin, Sheridan Lefanou, John Silence, el sabueso creado por Algernon Blackwood; Carnacki, protagonista de varios relatos (1911-1912) de Hodgson; los citados Mulder y Scully, y hasta de la pandilla de cazafantasmas animados que lidera el perruno Scooby-Doo⁴.

⁴ Añadamos también los investigadores de la celebrada serie *Fringe* (2008), que recogen el testigo de la fundacional *Expediente X*. Como puede verse, esta lista nunca se cerrará.

Si reparamos en su prosopografía, se revela como un pastiche tan híbrido como el crisol literario que rastreamos. En primer lugar, dado que sufre alopecia, Hellboy recoge sus cuatro pelos en un moño de samurái, pero su atuendo, una gabardina roída y unas botas militares, se diría salido de las novelas que protagoniza Philip Marlowe, el detective de Raymond Chandler. Sin embargo, los gestos con el revólver y el modo de enfundarlo son más propios del *western* americano que del *noir* o la narrativa policíaca. Añádase su afición por la arqueología, pues lleva consigo objetos de todos los rincones; hallazgos de sus aventuras –no narradas, y por ello todavía más bizantinas– en la mejor tradición de otros hitos del mercadillo sobrenatural: la katana del Capitán Kronos (Brian Clemens, 1973) o el látigo de Indiana Jones (Harrison Ford), claros precursores de la Samaritana, la pistola de Hellboy, que dispara balas con agua bendita y fue forjada con el metal de las campanas de una iglesia irlandesa (Figs. 42–44).

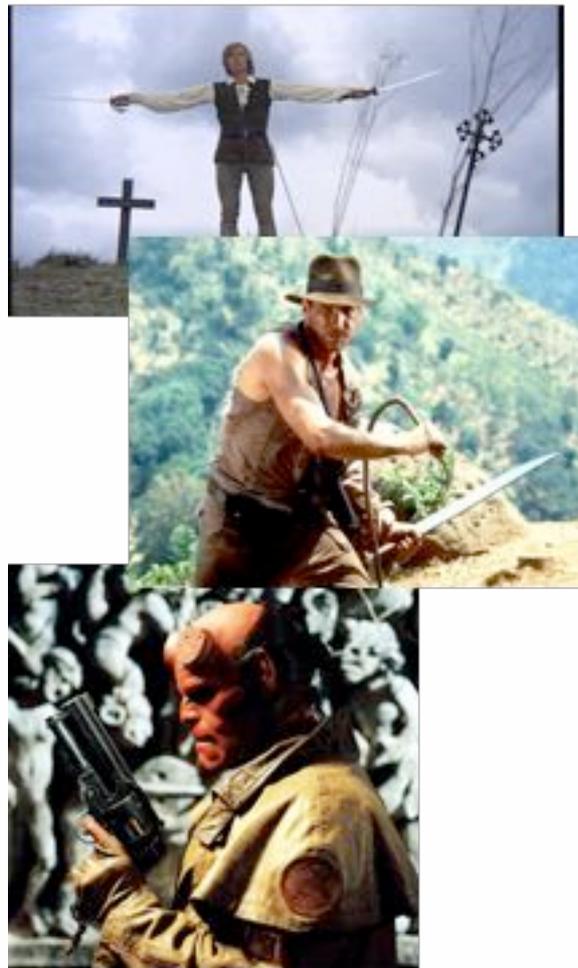


Fig. 42-44.

Decíamos antes que una de las flaquezas del protagonista es la necesidad de patrullar con un compañero al lado. Y es que su tornadizo genio acaba con la paciencia de los agentes que lo escoltan por las calles de Nueva York. Por tanto, las figuras de Abe Sapien, primero, y de John Myers, después, inventado por el director mexicano, suman al filme chispazos de lo que se ha llamado *buddy movie*: filmes con una pareja de policías, muy distintos entre sí –*Límite 48 horas* (Walter Hill, 1982), *Arma Letal* (Richard Donner, 1987), *Hombres de negro* (Barry Sonnenfeld, 1997)– pero condenados a entenderse (Figs. 45-47). Con el sinfín las manías inherentes a Hellboy, que es un demonio de compañero, rebelde y de verbo tan fácil como su gatillo. No andan muy lejos, entonces, la pose y los cáusticos aforismos de Clint Eastwood en *Harry el Sucio* (Don Siegel, 1971) (Figs. 48-49). Aunque también se trata de un héroe que se duele de las heridas, pierde sangre y no es inmune a los ácidos.



Figs. 45-47.



Figs. 48-49.

El contraste con Abe Sapien se acentúa en la escena del Museo de Antigüedades: el batracio azul aclara otra pista de su valor metaliterario. Aunque la policía examina la sala con todo tipo de artilugios, el mutante acarrea un bargueño con su vademécum de libros esotéricos (Fig. 50). Sapien huye del ordenador porque su asombrosa memoria y su visualización temporal lo

convierten en una base de datos viviente; en un lector de raza que aventaja sin demasiado esfuerzo a los expertos del FBI. Hellboy se libera así de cualquier tiranía electrónica, confiando en el criterio de su colega. No en vano, siempre expeditivo, embiste contra los monstruos como diablo en cacharrería, derribando cuantas puertas halla a su paso.



Fig. 50.

Quizá su encanto provenga precisamente de que esa inmensa atalaya roja es en el fondo un “gigantesco talón de Aquiles” (Lerman / Del Toro, 2004: 30). He aquí el origen de sus ironías, a flor de piel, de su ostracismo social y amoroso, que acepta con reservas, y de su tozudez ante las decisiones paternas –esconde el puro en presencia de Broom–. Por no abundar en el desdén hacia la sociedad para la que trabaja, que no es fruto de su infernal nacimiento sino de problemas más cotidianos; como los que asaltan a cualquier hijo único, dueño esta vez de unos poderes que –más allá de la cola roja y de los cuernos– lo convierten en un *bicho raro* a ojos de los demás. De ahí también su catálogo de sarcasmos, que parece no tener límite: Sammael destruye en el museo la estatua de San Dionisio el Areopagita, un “azote de diablos”, como explica Hellboy. Y sus armas disparan agua bendita. Lo que tampoco debe extrañarnos, pues su educación junto al Profesor Broom ha venido marcada por su íntimo trato con signos religiosos, facilitando esa lectura que hace de sus enemigos como “monstruos no humanos”. La plena conciencia de la anomalía, la cruz del combate entre el hombre y la bestia, resuelto a favor del primero, permite a Hellboy esgrimir sus dardos de humor negro. Así, cuando arranca a Sammael uno de sus tentáculos, exclama: “¡Sammy, pierdes aceite!”. Chiste que repetirá hacia el final, mientras achicharra a Fétido en la vía del metro. Otra constante deltoriana: ya en *Mimic* había optado por desarrollar una raza de insectos de formidables dimensiones, cuerpo grasiento y alas membranosas que viven en los túneles de Manhattan. Un guiño soterrado –nunca mejor dicho– a la serie B de Corman, según indica Quim Casas (2004: 51), pues “en *La bestia bajo el*

asfalto (Lewis Teague, 1980) lo que se reproducía en las cloacas era un caimán gigante” (Figs. 51-53).



Figs. 51 – 53: Seres del inframundo: Sammael vapuleado en el metro, las famosas cucarachas de *Mimic* y el letal cocodrilo de *La bestia bajo el asfalto*.

El lado más terreno de Hellboy se pone de manifiesto en detalles como su pasión por las chocolatinas, el cariño que siente hacia los gatos y, sobre todo, en su capacidad para amar. Nos hemos referido al amor paterno, ocupémonos ahora de su noviazgo. En el Hospital Psiquiátrico de Bellamie vive reclusa Liz Sherman (Selma Blair), una joven que abandonó la Agencia de Defensa Paranormal fruto de sus ataques de piroquinesis. Del Toro esboza así el romance entre dos inadaptados, porque no hay mejor amante para una mujer incendiaria que un hombre ignífugo. Tanto Hellboy como Liz son dos extravagantes, desarraigados e híbridos; al igual que Abe Sapien o el mismo Sammael, una mezcla de Alien y Godzilla de andar por casa. Ambos se afanan en encajar en nuestro mundo, aunque pertenezcan a otro intermedio. Además, junto a su imagen de enamorados desde que Liz era niña, hacen gala de una complicidad –e incluso de un altruismo– que aflora justo en el epílogo, durante la batalla entre Hellboy y Ogdrú Jahad. La muchacha, como una antorcha humana, no duda en inmolarse para salvar la vida de su demonio, mientras que este será, a su vez, el encargado de resucitarla. Pero esta relación viene acompañada por un triángulo amoroso que el director de *Mimic* desarrolla con tino. Se trata

probablemente de las secuencias más emotivas: Myers aspira a los favores de Liz mientras que Hellboy no acepta la colaboración del agente. Y menos aún que le robe a su chica.

Desde las leyendas medievales, volviendo sobre nuestros pasos, los mismos que nos condujeron hasta el universo de las caballerías, suele haber un joven atribulado, aunque de gran corazón –Myers– que permanece junto al héroe y lo ayuda a triunfar. La victoria de Hellboy se cifra en su *conversión* humana, en la renuncia al reino de las tinieblas, oficializada cuando atrapa el crucifijo que le lanza el policía. Este rosario del Profesor Broom, símbolo del cariño paterno, quema la mano del demonio, certificando así su pertenencia al mundo terreno y la carta de defunción de Rasputín, Kroenen e Ilsa: la Santísima Trinidad del Mal.

Pero para conquistar su papel en la vida, y en la película, tendrá que superar su miedo ante la posibilidad de que el agente lo desplace del corazón de Liz. He aquí otros guiños literarios: *Hellboy*, según el propio cineasta, “es una forma distinta de contar la misma historia de la bella y la bestia” (Lerman / Del Toro, 2004: 30). Pero la actitud del protagonista durante la cita entre Myers y Liz lo confirma como un rondador nocturno, acaso un diablo cojuelo en cuatricromía que asiste a este galanteo desde la azotea de un rascacielos. La escena mezcla dolor y humor a partes iguales: Hellboy, acompañado por un niño que no da crédito a lo que ve, se burla de Myers cuando el agente ignora que a Liz no le gusta el café con leche y azúcar. Finalmente, como un adolescente travieso, casi como un Polifemo de Nueva York, le arroja una piedra que golpea de lleno en la cabeza del policía (Figs. 54-55).



Figs. 54 – 55: Hellboy Cojuelo.

Por otro lado, esta nueva versión de *La bella y la bestia* se puede leer como un vestigio del triángulo formado por Cyrano, Roxana y Christian de Neuvillette. Incluso como un garabato de tebeo y a dos tintas de las pasiones entre Vicino Orsini, instruido en negocios diabólicos y

constructor de un parque dedicado a los monstruos, Adriana della Rozza y Beppo, el bastardo de *Bomarzo* (1962), la exquisita novela de Mujica Lainez. Solo un ligero detalle separa a Hellboy de Cyrano, y hasta del atribulado duque italiano, sin referirnos, claro está, a la calidad de unas obras y otras ni a la muerte del carismático espadachín (y viajero a la luna). Tanto Cyrano como Orsini exhiben una fealdad intrínseca, lastimera, que atenúan con su tremenda capacidad expresiva; de modo que seducen a sus damas para que sean otros quienes las gocen: por lo general caballeros bien apuestos. El héroe deltoriano carece de este don, menos útil que otras veces para conquistar a Liz, tan imprevisible y *freak* como el mismo demonio. Así que pide ayuda a Myers –tercero en discordia y a la postre amigo– para escribirle una carta de amor. Más aún: será el agente quien explique a Liz la clave del encanto de Hellboy: “A la gente se la admira por sus cualidades pero se la quiere por sus defectos”. Del Toro afirma que en ese momento, “cuando está siguiendo a su chica mientras Rasputín mata a su padre, el demonio se convierte en hombre, porque finalmente entiende lo que significa el amor y que la manera de conseguirla es renunciando a ella” (Lerman / Del Toro, 2004: 30).

La muerte de Broom, ejecutada con frialdad y decoro por Rasputín, sirviéndose de su arma favorita, el zombificado Kroenen, representa una de las escenas climáticas. El taumaturgo, tras anunciar que será Hellboy el encargado de abrir el portal del fin del mundo, resume la letal controversia entre padre, padrastro y heredero. Mientras que Rasputín apela al demonio con su nombre de primordial, Anung Un Rama, casi impronunciable, como sucede con casi todos los dioses del Caos, Broom no duda en declarar que él sí sabe cómo llamarlo: “hijo”. Ciertamente uno de los pasos para la culminación del camino del héroe es que el anciano o maestro de turno muera para traspasar al aprendiz la responsabilidad de la batalla final: desde Bilbo Bolson, que delega el traslado del anillo en su sobrino Frodo (*El señor de los anillos*), a Obi-Wan Kenobi (Alec Guinness), caballero *jedi* que procura su primer sable láser a Luke Skywalker (Mark Hamill) en *Star Wars IV. A New Hope* (George Lucas, 1977). Pero esta cesión de poderes no anula en *Hellboy* algunos rasgos edípicos. Con otro matiz: Rasputín, el padre *biológico* de la criatura, mata al mentor y padrastro, el Profesor Broom, obligando a que Anung Un Rama / Hellboy termine a su vez con el padre “biológico” (Figs. 56-57).



Fig. 56-57: El sacrificio del maestro.

El entierro de Broom, de nuevo rodado con tonos azules, evoca el prólogo de la película y abre el último acto: el combate en una abadía de Moscú –cerrando así el círculo– contra las inagotables larvas de Sammael, la magia de Rasputín y, finalmente, pues el monje ruso le sirve como receptáculo, contra Ogdru Jahad. El itinerario moscovita se orienta por medio de una brújula mágica que dirige a Hellboy y su equipo hasta un cementerio bajo la iglesia. Sin embargo, para la búsqueda de esta parada de los monstruos, panteón humano e infernal, el diablo cuenta también con la ayuda de Iván, esqueleto soviético que Hellboy resucita gracias a sus múltiples poderes. Juntos rubrican varios de los diálogos más cómicos del filme. Mientras el investigador paranormal avanza por un desfiladero de piedra, lleva a su espalda, como si fuera una mochila, a este guía del reino de los muertos. Con otras palabras: la osamenta de un bolchevique lenguaraz y sin piernas –otra ironía: un demonio estadounidense y un cadáver ruso– que dispara sulfúricas invectivas contra su porteador, el mismo que, según dijimos acerca de la pelea con Sammael, es vulnerable a los ácidos. Estas escenas resultan del todo chistosas y apuntan a sendos modelos: el público más leído recordará al troyano Eneas, que transportó a su padre Anquises sobre sus hombros, rumbo a Italia. El más cinéfilo, las escenas de *El imperio contraataca* (Irwin Kershner, 1980) que tienen su asiento en Dagobah, el planeta donde Luke Skywalker recibe las lecciones del maestro Yoda (Frank Oz), al que sostiene en una mochila durante su entrenamiento (Figs. 58–59).



Figs. 58-59: Consejos al oído.

Dado que mencionamos la factoría de sueños acaudillada por la pareja Spielberg / Lucas, tampoco parece difícil asociar el recorrido de Hellboy por el puente de piedra con la prueba definitiva de *Indiana Jones y la última Cruzada* (1989), aquella en la que el arqueólogo hace acto de fe en que “solo el penitente pasará”. Además, el papel de Ilsa, la rubia de Hellboy, no es muy distinto al de la Doctora Elsa Schneider (Alysoon Doody) en el tercer episodio de la saga de Spielberg (Figs 60-63).



Figs. 60 - 63: La última cruzada de Hellboy: rubias glaciales y caminos que conducen a la prueba final.

El duelo con Rasputín viene precedido por un escenario en el que Del Toro no abdica de su estilo más *gore*: los huevos de Sammael, en ebullición, representan la apoteosis de otros ejemplos de este tipo, dosificados a lo largo de casi dos horas: la autopsia de Kroenen y las babas del Primordial. En la abadía rusa aflora, por otra parte, la huella de seriales mudos como *Les vampires* (Louis Feuillade, 1915), *Dick Tracy* (1937) o *El fantasma de la ópera* (Edward Sedgwick / Rupert Julian, 1925) protagonizado por Lon Chaney. Visualmente, el director ha reconocido también la ascendencia sobre la escena final de la película de un filme de Von Sternberg: *The Scarlet Empress* (1934).

Al fondo, en un altar donde se alza la figura de un arcángel con una llave –igual que Hellboy y su mano de piedra–, sobresale un reloj para marcar los eclipses, con la esfera en azul y las constelaciones en tonos dorados. El símbolo es idéntico a las torres *dell’orologio* que hermocean muchas ciudades del Véneto, como la de Padua o la Plaza de San Marcos (Figs. 64–65). Un detalle nada baladí, a tenor del mecanicismo que inunda toda la película; o sea, la afluencia constante de tuercas, engranajes, etc. Este gusto por los *gadgets* es uno de los estilemas deltorianos desde su debut con *Cronos*. Es como si quisiera ofrecernos un eterno retorno –el plano de la azotea en la que Hellboy dialoga con el niño está presidido por un reloj–; como si las ruedas contrapusieran la artificiosidad de la magia de los hombres, necesitados de aparatos para sublimarla, y forzando por ello los vínculos con el *otro lado*, a la pureza de la magia sobrenatural de Hellboy. Y cómo no reparar en el péndulo que gravita sobre el puente subterráneo, un guiño implícito a la muerte, a la literatura de Poe y a los filmes de Roger Corman.



Figs. 64 – 65: Relojes marcan la vida: Escenas finales de Hellboy y Torre dell’Orologio de Padua.

Pero si por algo destaca el combate –el diablo se niega por amor a pronunciar su nombre de «primordial», resucitando a Liz (como un Orfeo de lo más *pulp*) con un sortilegio que el espectador no escucha y que se traduce tal que así: “tú, el del otro lado, suéltala, porque voy a ir a buscarla y te arrepentirás”– es por la revisión del mito de Fausto: Hellboy rompe el acuerdo con Lucifer, que aquí es su progenitor, para firmar un pacto con el hombre. Compromiso no ya de inmortalidad y mando, sino de vida finita y servicio a la sociedad (Figs. 66 - 67).



Figs. 66-67: La metáfora perfecta: el diablo en llamas.

En cuanto a Rasputín, más luciferino que el mismo diablo, ejemplifica el mal que todos llevamos dentro; un rencor que sale a la luz para sumergirlo en la tiniebla. Es la antítesis del protagonista, que, según la tradición católica más ortodoxa, controla sus bajos instintos. De ahí que al quebrar su cuerna esté respondiendo también a la pregunta que sostiene todo el filme: “lo que hace hombre al hombre son las decisiones que toma; no es como empieza algo sino como decide acabarlo”.

Fernández Valentí observó que *Hellboy* se trataba de un rodaje

inscrito en una reciente y poco afortunada tendencia: la del pastiche entre cine fantástico y el de superhéroes, en la línea de *La liga de los hombres extraordinarios* (Norrington, 2003), *Underworld* (Wiseman, 2003) o *Van Helsing* (Sommers, 2004). Pero con una diferencia: es el mejor de todos. Como pastiche tiene gracia, como relato de superhéroes resulta poco convencional, y como relato fantástico, muy estimable”. (2004: 28)

Nosotros creemos haber rescatado su poligénesis literaria e incluso cinematográfica. Tras *Hellboy II: The Golden Army* (2008), descrita por Ron Perlman como una “oda al compañerismo”, como “*Doce del patíbulo*, pero con menos personal y más maquillaje a

cuestas" (*Fotogramas*, 2008: 30)⁵, se deduce sin apuros por qué esta película de ángeles caídos y demonios con aire de pistolero es la más querida por Del Toro y la que mejor ilustra su personalidad.

Haciéndonos eco del clásico de Ernst Lubitsch (*Heaven Can Wait*, 1943), en los rodajes del cineasta de Jalisco los diablos nunca dicen ni "sí" ni "no", sino que gritan "¡acción!". Porque este mexicano cuarentón que disfruta con las interpretaciones de un actor de dos metros disfrazado de hombre de las cavernas, jorobado en una abadía de los Apeninos o bestia del inframundo, continúa siendo hoy aquel niño que coleccionaba cómics de Will Eisner (*Cinemanía*, 2008) y que cuando le preguntaban qué iba a ser de mayor, respondía: "un novelista y biólogo marino que vive en la playa, escribe historias de terror y dibuja los monstruos que las habitan". ¡Demonio de crío!

Bibliografía

Armada Manrique, I. (2008). "Superhéroes 'de autor' en pantalla". *ABC de las Artes y las Letras* 861: pp. 46-47.

Blackwood, A. (1968). *Tales of the Uncanny and the Supernatural*. Londres: Spring Books.

Bloch, R. (1962). *More Nightmares*. Nueva York: Belmont.

Bloom, Harold (1987). "Introduction". En E. A. Poe. *The Tales of Poe*. Nueva York: Chelsea House.

Broc, D. (2008). "Cuerpo a cuerpo con Guillermo del Toro". *Fotogramas* sep. 2008: pp. 89-91.

Casas, Q. (2004). "Itinerarios del relato gótico. Guillermo del Toro". *Dirigido. Revista de Cine* 338: pp. 47-58.

Del Toro, G. (dir.) (2007). *Hellboy. Edición especial 3 discos*. Sony Pictures.

⁵ Cuando publicamos este trabajo, Del Toro ha estrenado con cierto éxito *Hellboy 2: The Golden Army* (2008). Oportunamente vista, nada añade a nuestras ideas sobre su adaptación del personaje de Mignola. La continuación tiene mucho más que ver con *El Laberinto del Fauno*, e incluso con *El Mago de Oz* (Victor Fleming, 1939) y el Episodio IV de *Star Wars: A New Hope* (George Lucas, 1977), que con la primera parte (Parera, 2008, 48-53). Dominada por la comicidad y un romanticismo *demodé*, no hay duda de que "este film es más independiente del cómic. Es más mío (del Toro) en el sentido de que se acerca más a mi universo" (Broc, 2008, 90).

Del Toro, G. (2008). "Hellboy II. Quiero que el diseño de las criaturas sea a lo grande. Y habrá tercera parte". *Cinemanía* 148: p. 71.

Fernández Valentí, T. (2004). "El hombre y el demonio". *Dirigido. Revista de Cine* 337: pp. 26-28.

Hellboy. The Art of the Movie (2004). Dark Horse.

Hodgson, W. H. (1908). *The House of the Borderland*. Nueva York: Ace Books (reimpresión).

Hodgson, W. H. (1907). *Una voz en la noche*. Santa Fe: El Cid Editor, ed. 2013.

Hurwood, B. J. (comp.) (1974). *Pasaporte a lo sobrenatural*. Madrid: Alianza Editorial.

Lerman, G. (2004). "Guillermo del Toro. Me dijeron que si quería hacer Hellboy primer debía rodar Blade II". *Dirigido. Revista de Cine* 337: pp. 29-31.

Lerman, G. y Guillermo del Toro (2008). "Guillermo del Toro". *Imágenes* 283: pp. 55-57.

Llopis, Rafael (1968). "Introducción". En H.P. Lovecraft et al. *Los mitos de Cthulhu*. Madrid: Alianza Editorial.

Lovecraft, H. P. (1927). *Necronomicon*. Trad. Melitón Bustamante Díaz. Barcelona: Seix Barral, ed. 1976.

Lovecraft, H. P. y A. Derleth (1981). *Los que vigilan desde el tiempo y otros cuentos*. Madrid: Alianza.

Lovecraft, H. P. (1927). *El horror en la literatura*. Trad. Francisco Torres Oliver. Madrid: Alianza, ed. 1984.

Machen, A. (1964). *Tales of Horror and the Supernatural*. Londres: John Baker.

Machen, A. (1996). *El terror*. Trad. Luis Loayza. Madrid: Alianza.

Mesón, J. (2008). "Maestro de lo sobrenatural". *ABC de las Artes y las Letras* 861: pp. 47.

Parera, J. (2008). "Hellboy II: el ejército dorado. Los que duermen bajo la tierra". *Imágenes* 283: pp. 48-53.

Poe, E. A. (2000). *Cuentos 1. Prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar*. Madrid: Alianza (reimpresión).

Smith, P. J. (2007). "Pan's Labyrnnth (El laberinto del fauno)". *Film Quaterly* LX: pp. 4-9.

Este mismo artículo en la web

<http://revistacaracteres.net/revista/vol3n2noviembre2014/hellboy-laberinto-del-toro>