



ARTES+ MEDIOS

62

LETRAS LIBRES
MARZO 2015

Mística y lascivia DEL DEPORTE

CINE ROSEBUD VICENTE
MOLINA FOIX

La fotogenia del atletismo deportivo es infalible, incluso cuando repugna lo que hay detrás de esos turgentes músculos sudorosos o el airoso vuelo de una jabalina. Repugna, por ejemplo, adivinar en las gradas a los berlineses que aplaudían las proezas olímpicas filmadas en 1936 por Leni Riefenstahl, cineasta oficial del régimen nazi, e incluso sin llegar a esos extremos, siempre el público enardecido por la pelea implícita en el deporte despierta, al menos en mí, la sospecha de lo gregario, cuando no el rechazo de lo lesivo. El documental de Gabe Polsky *Red Army*, coproducido por Werner Herzog, mezcla también política con uno de los deportes menos sexis que ha dado la historia, el hockey sobre hielo. Polsky sigue, con entrevistas diversas

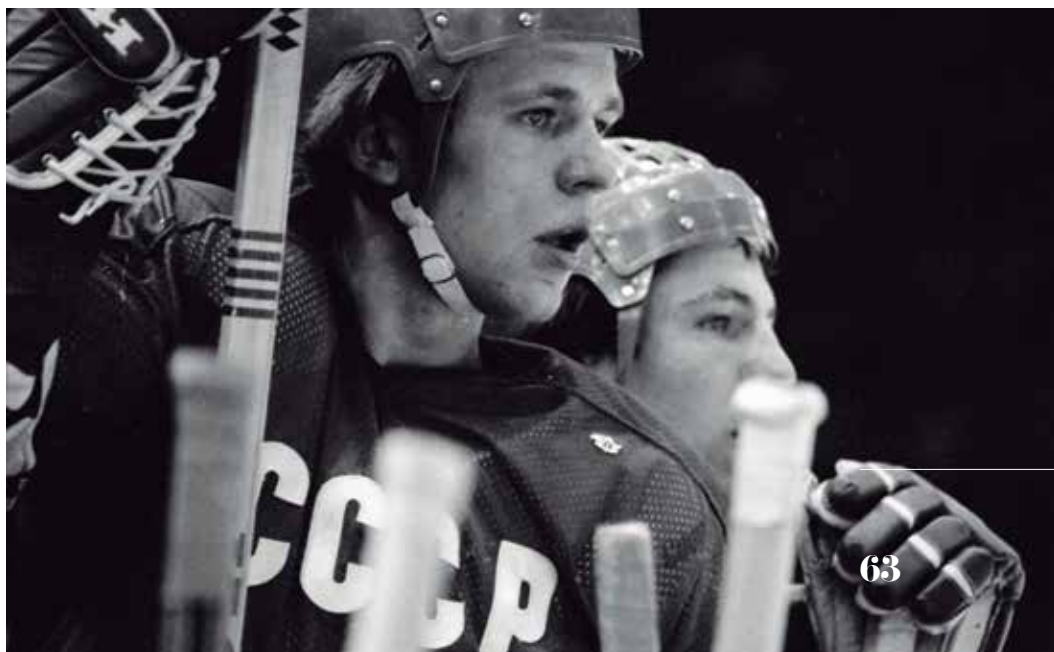
y material de archivo, el destino de quien fue la gran estrella del equipo nacional de la URSS en la época estalinista, Slava Fetisov, así como su posterior desgracia, pero confieso aquí mi aburrimiento de espectador ante las evoluciones por el hielo de unos jugadores vestidos con un traje recauchutado, un casco, unas botas con tobilleras de pastorcilla alpina, unas manoplas y en la mano esa vara torcida para intentar meter la bola en la diminuta portería contraria. Cuando el entrenador del equipo soviético les dice a sus muchachos que jueguen en la cancha como si bailaran el *swing*, el impulso liberador de la danza del que hablaba Nietzsche no hay quien lo vea por ninguna parte.

De otro tipo de épica deportiva con trasfondo político trata *Foxcatcher*, la película que, tras unos interesantes tanteos anteriores, consagra a Bennett



Miller como uno de los mejores directores del nuevo Hollywood. Miller llamó la atención en 2005 con *Truman Capote*, el primero de los dos *biopics* realizados con un año de diferencia. El suyo contaba con un reparto más bien modesto pero encabezado por el gran Philip Seymour Hoffman, confeccionador de una prodigiosa imitación del autor de *A sangre fría* que, por su propia naturaleza mimética y fanfarrona, resultaba muy inferior al fino trabajo de recreación llevado a cabo por Toby Jones en el segundo *Capote* de Douglas McGrath, filme muy ornado de estrellas pero de menos empaque narrativo. Entre *Truman Capote* y *Foxcatcher*, Miller hizo, con guion de los celebrados y para mi gusto sobrevalorados guionistas Aaron Sorkin y Steve Zaillian, *Moneyball* (en España subtitulada *Rompiendo las reglas*), que resulta muy curiosa, revisada hoy, como una especie de borrador escolar demasiado prolijo de la magistral antiépopeya que es *Foxcatcher*. En *Moneyball* el deporte era el béisbol, y Billy Beane, el director del equipo de los A's (Athletics) de Oakland, era Brad Pitt; *Foxcatcher* fija su atención en la lucha libre, de nuevo con un mentor del conjunto de púgiles, el millonario John Du Pont (Steve Carell, en una interpretación, más que memorable, hipnótica), puesto frente a un joven medallista olímpico, Mark Schultz (excelente Channing Tatum), al que Du Pont invita misteriosamente a su mansión para hacerle, en momentos de depresión y desconcierto de Mark, una proposición imposible de rechazar.

Así como *Moneyball* se detenía en la mecánica del béisbol, en su entramado financiero, en sus trilladas convenciones, a las que se enfrentaba, al modo habitual del héroe americano solitario, su protagonista, Billy Beane, *Foxcatcher*, sin eludir el trasfondo de las manipulaciones y los entresijos de todo gran negocio rentable y popular, concentra su atención morbosa, aunque nunca explícita, en la relación que el magnate ornitólogo y filatélico establece con su pensionado hijo adoptivo Mark y con el hermano mayor de este, Dave, también figura internacional



63

de la lucha libre, que en inglés llaman *wrestling*, sin necesidad de adjetivo. Todos los personajes de estas dos obras de Bennett Miller vivieron de verdad (a veces romanceada) lo que se cuenta, y el director ha querido hacer cine histórico contemporáneo y muy intrínsecamente estadounidense. En *Moneyball*, lastrada por una peripecia familiar y un personaje filial de poca monta, se destaca el carácter visionario del auténtico transformador del béisbol que fue Beane, el hombre que “quería decir algo” a través de ese estrambótico juego de bolas lanzadas al aire y carrerillas de un extremo a otro del césped. *Foxcatcher* apunta más lejos, y llega en todo adonde se propone su director.

Es una de las películas más desasosegantes y amenazadoras que he visto en los últimos tiempos, e incluso en el lote los títulos oficialmente góticos y *gore*. Al principio, el espectador confiado, como yo trato de serlo siempre, piensa que va a asistir a una saga de crisis profesional y mejoramiento espiritual, aderezados ambos por las figuras de estilo de la lucha. Todo cambia desde que Mark, con sus andares pesados de bolo humano, entra en la grandiosa propiedad que da título al filme y se encuentra con ese hombre de apariencia más bien insignificante de quien desconocía, hasta su llegada,

que se trata de uno de los más acaudalados de América (los hechos reales ocurrieron en el último tercio del siglo XX), luchador obseso, patriota obtuso y desequilibrada figura paterna que nutre, mimó y apremia a sus pupilos como su propia madre Jean Du Pont (extraordinaria pero, para desgracia nuestra, demasiado breve prestación de Vanessa Redgrave) le trata a él mientras mantiene en los terrenos de la finca su cuadra de purasangres.

En *Foxcatcher* sí hay ballet en las atractivas escenas de combate, coreografiadas como un ritual de cuerpos que se enlazan para castigarse y sentirse. Pero la trágica historia, que no contaremos, pues tiene un desenlace sorprendente, discurre como una danza macabra movida por el deseo reprimido que Du Pont siente por los fornidos hombres de su equipo, y en especial por Mark, a quien, no atreviéndose a declararle su inclinación, acecha en la oscuridad (turbadora escena de Du Pont/Carell vestido de esmoquin mirando por el ventanuco de la casa de invitados donde duerme Mark), le golpea bajo el pretexto del entrenamiento y lo trata de convertir en una versión carnal y disoluta de su propio sueño místico: un americano puro, sano, triunfal, belicoso, que ha perdido el norte y busca su salvación en las armas. —

La canción no es la misma

MÚSICA RODRIGO FRESÁN

Cuando, a finales del año pasado, uno abría con manos temblorosas y mirada expectante y oídos ansiosos *The Complete Basement Tapes*, entre tanta revisitación del pasado de Bob Dylan —reinventándose allí su propia prehistoria con canciones que sonaban a *traditionals* perdidos y recontrados— se colaba un *flyer* donde la Columbia Records anunciaba “nuevo álbum para 2015”. *Shadows in the Night* se llamaría. Y —con una portada muy *vintage*— se confirmaba lo que era un secreto a voces y, para muchos, una/otra locura decididamente dylanésca. Esta Voz se disponía a versionar joyas no demasiado reconocidas del repertorio de La Voz. Sí, Dylan (des)haciendo a Sinatra quien, a no olvidarlo, también fue muy criticado en sus inicios por “cantar mal” o, lo que era lo mismo, por cantar como nunca nadie había cantado hasta entonces. Pero sí: la idea de Dylan sonaba como un gran chiste. Algo desopilante y absurdo de no haber hecho Dylan antes cosas muy serias a partir de caprichos como aquel para casi todos infame *Self Portrait* de 1970 redimido en 2013

con el *Another Self Portrait*. O la reimpresión en sus fuentes en *Good As I Been to You* (1992) y *World Gone Wrong* (1993) para reconquistar a su musa no perdida pero sí desconstruida. O el glorioso recopilatorio de villancicos *Christmas in the Heart* (2009) en el que Dylan se nos presentaba como una cruz de Scrooge con Grinch con Jack Skellington con Santa Claus que se había comido a sus renos luego de arrojar paquetes bomba por las chimeneas sin por eso renunciar a ser un sensible intérprete de cristianas emociones ancestrales a las que se les puso letra y música.

El milagro se recupera y se repite ahora con diez *torch songs* y baladas encendidas surgiendo de una época —los cuarenta y los cincuenta— que alguna vez Dylan dijo despreciar por estar poblada de “sentimentales y placenteros vacíos”. Pero, atención, más allá de que los años tal vez pongan las cosas en perspectiva, Dylan siempre admiró a Sinatra. “En su voz puedo oírlo todo: la muerte, Dios, el universo... todo”, dijo alguna vez. “Frank es la montaña, la montaña que tienes que escalar para no más sea acercarte a Frank”, dice ahora en la única entrevista para promocionar este *Shadows in the Night* que bien podría

rebautizarse *The Penthouse Tapes*. Y, claro, Dylan se sale con la suya. Dylan —como *stranger* noctámbulo— no versiona o “cubre” este material sino que, como precisó, lo “des-cubre”. Lo grabó en directo, en el búnker-santuario de Sinatra en los Capitol Studios de Los Ángeles, y en el mismo orden en que los *tracks* aparecen y desaparecen. Le arranca la gran orquesta y lo arroja con su quinteto en estado de gracia y elegancia mientras él intenta parecerse lo más posible a un *crooner* de medianoche durante 35 minutos y 22 segundos sin por eso dejar en su de ser el Indiana Jones músico-antropólogo que supo ser en su *Theme Time Radio Hour*. Y, con inesperada y ya impensable delicadeza vocal, “porque ensuciarlas sería sacrilego”, lo consigue. Dylan hace suyas estas canciones y estas canciones hacen suyo a Dylan. “Some Enchanted Evening” y “That Lucky Old Son” nunca se oyeron así; pero imposible no oírlos de este modo a partir de ahora. Y, como muestra, basta con alcanzar la destilación de “Stay With Me” convirtiéndola en casi un *spiritual* para comprobar que *Shadows in the Night* —como *The Freewheelin’ Bob Dylan*, *Blonde on Blonde*, *Blood on the Tracks*, *Oh Mercy* o *Love and Theft*— acaba contando una historia que no es otra que la de un estado de ánimo y de mente del corazón y en el cerebro encontrándose a mitad de camino a la altura de la garganta. La saga íntima de alguien quien ya no cabalga hacia el crepúsculo sino que —luego de tantas despedidas y corazones rotos a reparar— siente ahora cómo el crepúsculo se le viene encima.

El *pop-penseur* Greil Marcus —quien entra y atraviesa y sale de Bob Dylan cada vez que le interesa hacer práctica una teoría; porque Dylan es un argumento tan incontestable como inasible— lleva ya varias décadas investigando la melodía secreta y misteriosa de su país. Una canción sombría y nocturna que armoniza o desune a los Estados Unidos. Y si el mantra/epígrafe/mandamiento del novelista E. M. Forster en *Regreso a Howards End* es “Only connect!”, entonces Marcus es, seguro, el Gran Conector de nuestros tiempos. Un hombre que ya surfeaba en

su cabeza mucho antes de que existiesen la Red y sus links. Y —definido por Michael Chabon como el equivalente al detective Lew Archer en lo que hace a la crítica cultural— Marcus silbó ese código/tonada en, entre otros libros, el fundamental *Mystery Train*, en *Invisible Republic: Bob Dylan's Basement Tapes* y (añadiendo al coro a David Lynch y a Philip Roth y a Allen Ginsberg y a la potencia oratoria de Abraham Lincoln y Martin Luther King) en el multidisciplinario *The Shape of Things to Come: Prophecy and the American Voice*. Y ahora vuelve a hacerlo en el reciente y ya provocativo desde su título *La historia del rock and roll en diez canciones* (Contra). Luego de sendos monográficos dedicados a Van Morrison y a The Doors y a recopilar buena parte de sus escritos zimmermanistas en *Bob Dylan by Greil Marcus (1968-2010)* —donde en un momento se dice que “Dylan se cuelga del micrófono del mismo modo en que Sinatra se abraza al farol de una calle”—, Marcus vuelve a lo que mejor se le da. A su género: la anárquica libre asociación de ideas detectivesca que ya puso en práctica en esa crónica sobre la línea de puntos que une al dadaísmo con el punk que fue *Rastros de carmín: una historia secreta del siglo XX*. Así, de nuevo, una suerte de

sermón enloquecido e íntimo, un cantar en lenguas, una historia alternativa de todas las cosas que por momentos —como bien apuntó alguien— lo acerca a la dicción y fraseo del cosmogónico Rust Cohle *by* Matthew McConaughey en *True Detective*. Con modales casi conspirativo-paranoídes a la Philip K. Dick (y no a la Dan Brown), Marcus sigue el serpenteante rastro de lo que considera una decena de pistas clave. Y lo hace —“nadie lee una canción como Greil Marcus”, dictaminó Salman Rushdie— a lo largo y ancho de versiones, apropiaciones, usurpaciones y mutaciones de *samplings* y *loops*. Maniobras que pueden llegar a significar el reverdecimiento de una carrera otoñal (como sucedió con Rod Stewart); la consagración de un músico *d'auteur* (como los maníacos referenciales Moby, Beck o Eminem); así como el *horror vacui* del último éxito de discoteca.

Y, de nuevo, por encima de todo y todos, la permanencia de un tipo muy astuto y muy sabio con modales de urraca aguileña y archivista o, para muchos fundamentalistas del *copyright*, turbiamente plagiarlo: el mismo y mismísimo Bob Dylan y sus muchas metamorfosis en su carrera de fondo y sin fondo. Porque ninguna de las canciones decididamente

no canónicas que disecciona Marcus en su libro es de Dylan; pero, lo mismo, Dylan está en todas partes de su conjura. Dylan, ya se dijo, es algo así como el “Rosebud” del Citizen Marcus. El hilo conductor y ariadnesco que lo ayuda a entrar y salir del laberinto de una historia personal y, por lo tanto, muy personalmente arbitraria. Un largo y tortuoso camino que recorre sin dificultad pero con complejidad la distancia tan solo en apariencia insalvable que separa al “All I Could Do Was Cry” de Etta James del *cover* de Beyoncé. O el sendero por el que el productor Phil Spector encontró su forma con “To Know Him Is to Love Him” para que recién Amy Winehouse defina y aproveche a fondo todas sus posibilidades. Lo que busca y encuentra Marcus son las instrucciones y los encantamientos —a destacar el capítulo en que The Beatles versionan a Buddy Holly primero para “beatificarse” enseguida o aquel otro en que la lupina “Money (That’s What I Want)” vía Lennon & McCartney cotiza junto a la feroz “Money Changes Everything” según Cindy Lauper— para transformarse sin cambiar de piel: el modo en que las canciones le cantan primero a las personas que las cantarán después. Y el título de su libro combina cierta humildad minimalista de ese “diez canciones” con maximalista soberbia de “la historia del rock and roll”. Marcus contrae para expandir. Algo muy pero muy parecido a lo que hace, con enorme respeto y devoción, Dylan con *su* Sinatra en *Shadows in the Night* y, según Marcus aquí, con “el sonido de una voz que cambió mucho más las ideas de la gente sobre el mundo que el mensaje político de sus canciones”.

En su ensayo “Los standards” —incluido en el volumen *Poetas y presidentes*— el escritor norteamericano E. L. Doctorow apunta que “cuando la canción es buena, reconocemos que es verdadera. Al igual que una fórmula, no se adapta únicamente al cantante sino a todos”.

Eso canta Bob Dylan, esto cuenta Greil Marcus.

Y uno y otro lo hacen —sinatrescamente— a su manera. —



ROGER EBERT:

al centro de la película de su vida

CINE FERNANDA SOLÓRZANO

Nadie puede arrebatárle a Roger Ebert el título del crítico de cine más popular de Estados Unidos. Tras su muerte en abril de 2013, periódicos, revistas y programas en varios países le dedicaron el tipo de tributo asociado a quienes protagonizan y dirigen películas, no a los que escriben sobre ellas. Sin embargo, hubo un tiempo en que Ebert era considerado un crítico ubicuo y sin relevancia. Para la comunidad cinéfila “seria”, Ebert y su colega Gene Siskel eran culpables de reducir el análisis del cine a una cuestión de “pulgares arriba” o “pulgares abajo”: el gesto con el que los

críticos remataban sus comentarios sobre películas en sus populares programas de televisión.

El ensayo que mejor documenta la cruzada contra la crítica “rápida” fue escrito por Richard Corliss, crítico de la revista *Time*. Se titulaba “All Thumbs: Or, Is There a Future for Film Criticism?” y apareció en la edición de marzo/abril de 1990 de la revista *Film Comment*. En él, Corliss hacía un recuento reverencial de la crítica de cine “de tipo elevado” y afirmaba que sus exponentes —James Agee, Manny Farber, Andrew Sarris, Pauline Kael— eran una especie en extinción. Serían reemplazados, decía, por “un servicio al consumidor que es todo pulgares y cero cerebro”.

Corliss argumentaba que la pantalla podía ser una herramienta útil en el estudio del cine dirigido a un público amplio. Así lo demostraban, agregaba, los magníficos análisis cuadro por cuadro que conducía Roger Ebert en algunos festivales. “Sí, ese Roger Ebert”, remataba, confiando en que los lectores compartirían su desencanto al comprender que se refería a uno de los conductores de *Siskel & Ebert & the Movies*, donde los críticos “jugaban a ser emperadores romanos”.

Ebert respondió en el número siguiente de la revista con el ensayo “All Stars: Or, Is There a Cure for Criticism of Film Criticism?”, una invitación serena a reflexionar sobre las necesidades de los nuevos espectadores de cine. “Llegó la era de la reseña de cine instantánea y empaquetada —arrancaba, desarmando a Corliss—, y muchos asistentes al cine no tienen tiempo de leer a los críticos serios y buenos, los Kael y los Kauffmanns.” Lo que Corliss no



Momentos como este se intercalan con el relato biográfico, que a su vez se corresponde con capítulos del libro. Incluye fragmentos leídos por el propio Ebert (con ayuda de “Alex”, la voz de su computadora), enriquecidos con todo tipo de material gráfico, clips de televisión y entrevistas con aquellos que se relacionaron con el crítico a lo largo de su vida. Unos aportan recuerdos –sus colegas de juventud, productores de sus programas, su familia extendida– y otros, directores y críticos, reflexionan sobre su influencia. *La vida misma* deja ver que Ebert fue atípico desde sus inicios. Alentado por sus padres editó un periódico escolar que él mismo redactaba, imprimía y repartía. Se unió al *Chicago Sun-Times* con apenas dieciséis años, y fue nombrado crítico de cine a falta de alguien mejor. Su formación de periodista le daría una ventaja sobre los demás críticos: un sentido de inmediatez y la capacidad de escribir notas articuladas en un tiempo mínimo. Ocho años después, Ebert sería el primer crítico de cine en recibir el premio Pulitzer. No se menciona en el documental, pero el año de su llegada al *Chicago Sun-Times*, Ebert conoció a Pauline Kael y le envió algunas

de sus reseñas. Esta, que era todo menos zalamera, le respondió que le parecía “la mejor crítica de cine que se estaba haciendo en ese momento en los periódicos de Estados Unidos”.

El eje de *La vida misma* es la crónica de la etapa que lo convertiría en un crítico incómodo: su entrada a la televisión al lado de Gene Siskel, crítico rival del *Chicago Tribune*, con quien condujo *Sneak Previews* y *Siskel & Ebert & the Movies*. Sus programas transgredían las reglas de la televisión: sus conductores no eran telegénicos, usaban ropa feísima y se peleaban a cuadro sin ocultar su desprecio por las opiniones del otro. Ebert sostuvo con Siskel una relación que pasó de ser áspera y competitiva a entrañable. Los mejores momentos de *La vida misma* son las tomas descartadas de esos programas, no solo porque muestran el contraste de sus personalidades sino porque ponen en evidencia la evolución de su vínculo.

El productor del documental es Martin Scorsese, uno de los historiadores de cine más dedicados del mundo. En *La vida misma* Scorsese habla del papel que Ebert jugó en su carrera: escribió una reseña positiva de una de sus primeras películas,

inadvertida por el resto, y “rescató” su carrera al darle un reconocimiento cuando su adicción a la cocaína amenazaba con terminar con todo. Por su parte, Errol Morris desmiente la noción de que en *Siskel & Ebert* solo se reseñaba cine comercial (“no tendría carrera de no ser por ellos dos”) y Werner Herzog habla de su afecto por el crítico (apuntando hacia otro de los asuntos controvertidos en la vida de Ebert: su amistad con directores).

Los críticos entrevistados en *La vida misma* ponen sobre la mesa temas que valdría la pena explorar en otros ensayos y documentales: el legado de Roger Ebert y las claves de su permanencia. “Su forma de escribir –comenta A. O. Scott, de *The New York Times*– revela gran inteligencia y conocimiento enciclopédico, pero no es condescendiente ni complaciente.” El académico Jonathan Rosenbaum reconoce que, mientras que la mayoría dentro de su círculo lamenta la muerte de la crítica en manos del internet, Ebert fue el único que vio un “renacimiento”; también, celebra la participación en RogerEbert.com de periodistas itinerantes que aportan perspectivas distintas. A propósito de reivindicación, la aparición más significativa en *La vida misma* es la de Richard Corliss leyendo los primeros párrafos de aquel famoso ensayo de 1990. “Creo que estaba un poco enojado”, comenta al final.

Es fácil ver la ironía: aquel que fue acusado de vulgarizar el trabajo de “los Kaels y los Kauffmanns” creó un modelo de crítica basado en el debate –y al hacerlo trasplantó al siglo XXI la pasión por las ideas de los Kaels y los Kauffmanns–. Sobre todo de Pauline Kael, una figura que se hace presente en varios momentos de *La vida misma*: en el librero de Ebert, en un fragmento de entrevista donde ella habla de “un nuevo tipo de crítica” (el que ella introdujo) y cuando Ebert le reconoce su influencia en toda una generación de críticos. Eso mismo podría decirse ahora de él. “La cultura de cine apasionada que se da en internet –dice A. O. Scott en otro momento del documental–, donde la gente discute hasta el punto de alterarse, se germinó en *Siskel & Ebert*: es la visión de la crítica de Roger.” –

Como hombres y como bestias

CÓMIC JORGE CARRIÓN

En una época como la nuestra, en que el *backer* y el investigador policial, entre otras figuras más o menos sagaces y heroicas, han usurpado el papel del detective privado, es un placer leer las historias que reúne *Blacksad Integral*, el volumen donde encontramos todos los premiados álbumes de Juan Díaz Canales y Juanjo Garrido cuyo protagonista es ese gato negro que da nombre a la obra (los galardones, desde 2001 hasta 2013, incluyen cuatro del Salón del Cómic de Barcelona, uno de Angoulême y tres Eisner). Historias de un detective privado siempre al límite de la bancarrota, que seduce a las gatitas más bellas y que no duda en dar un puñetazo a quien se lo merezca, sea el animal del tamaño que sea. Porque estamos hablando de tramas en que se cruzan destinos de animales, aunque lleven minifalda o gabardina y sean muy humanos. Tramas en que se exploran tres grandes ámbitos artísticos en la América del Norte de mediados del siglo pasado: la pintura, la literatura y la música. Porque eso hacen las más interesantes expresiones artísticas: dialogar con otros lenguajes afines, sean o no contemporáneos.

Que el contexto de las aventuras sea el de los Estados Unidos posterior a la Segunda Guerra Mundial, con sus conflictos raciales y sociales, con la violencia de los blancos contra los negros, con la amenaza más o menos espectral del comunismo o con la incomodidad de los *beatniks* ante la sociedad industrial y de consumo, es decir, que la ambientación sea realista e histórica (con énfasis en las canciones, cuyas letras son reproducidas siempre en inglés entre signos musicales) mientras

que los personajes son encarnados por animales provoca un efecto interesantísimo, que tal vez sea el gran logro de *Blacksad*. El género *noir* es atravesado por el poder evocador de la fábula. Los personajes se comportan a la vez como hombres y como bestias, aunque la animalidad sea considerada sobre todo desde una perspectiva irónica. Si en *Maus*, de Art Spiegelman, el lenguaje de la fábula es utilizado para amplificar el poder simbólico del relato; si en *Fábulas*, de Bill Willingham, la conexión –aunque distanciada, orwelliana y posmoderna– se da en fin con el material de origen, con ese corpus de cuentos infantiles que ha ido creciendo con los siglos hasta devenir un auténtico universo de “inmateria”; en *Blacksad* el estatuto de los personajes, su humanidad animalesca, sus biografías extraídas del imaginario de la novela negra clásica con disfraz de gato, perro, oso polar o rinoceronte, provocan la constante sensación de encontrarte ante dos canales

narrativos simultáneos, que se entrecruzan no para cargar las tintas en lo simbólico o para remitir a un trasfondo compartido y popular, sino simplemente para ensayar visualmente, para encontrar nuevas formas de contar las historias de siempre, para renovar una vez más nuestro imaginario.

Porque pese a la alta calidad de los guiones, que en cada nueva entrega sitúan al protagonista en nuevos escenarios (Nueva York, Nueva Orleans, Chicago, Tulsa...) y en nuevos aprietos (coyunturales y morales), siempre bien apuntalados en la complejidad social y política de cierto momento histórico, el cómic es ligeramente superior en su dimensión gráfica. El virtuosismo se muestra tanto en lo estático (la escena en el cementerio nevado, el interior claroscuro de una casa donde se realiza un ritual vudú, el fabuloso y barroco Mardi Gras) como en lo dinámico (las magistrales escenas de acción: interrogatorios, persecuciones, peleas). Tal vez el único problema del guion sea su manejo de la elipsis: la transición entre escenas es a veces brusca, precipitada. La ilustración, en cambio, se mantiene en un nivel excelente, de principio a fin, en este bellissimo y muy recomendable *Blacksad Integral*. —

Juan Díaz Canales (guion)
y Juanjo Garrido (dibujo)
BLACKSAD INTEGRAL
Barcelona, Norma, 2014, 308 pp.

