

WILL EISNER ENTREVISTA A MILTON CANIFF

WILL EISNER: Bien, nos encontramos en el estudio... con los pies sobre la mesa y los pinceles recién lavados... y estamos hablando (*risa*). Yo me pregunto, Milt, si hoy en día son frecuentes estas charlas entre profesionales. La gente está como muy distanciada. Yo aprendí mucho hablando, comparando...

MILTON CANIFF: Claro que aprendiste. Se averiguan muchas cosas sobre el trabajo de este modo.

EISNER: Recuerdo mi estudio en 1941... Eramos cinco entonces. ¡Lo que hablábamos! Aún trabajaba con pinceles japoneses —valían 3 o 4 centavos, ¡baratísimo!— y Lou Fine también los empleaba. Lou era de lejos el mejor ilustrador del estudio. Bueno, la cuestión es que Lou y yo nos pusimos a hablar sobre línea y entintado, y sobre las afinidades entre los grabados japoneses y los comics. Al poco rato, los demás se habían sumado, y, como si se tratara de echar un pulso, alguien dibujaba una larga línea y otro tenía que resguirla sin que se apreciara un aumento en su grosor hasta que a uno le fallara el trazo. Yo solía perder y pagar las cervezas (*risa*), pero era un estupen-

do proceso de aprendizaje.

Empecemos con un concepto muy básico. Nos movemos en un medio compuesto, recíproca e irrevocablemente, de imágenes y palabras. ¿Estás de acuerdo conmigo?

CANIFF: Sí, y tú tienes algo que decir.

EISNER: En efecto. ¿Cuál es tu método, tu estilo de trabajo? La mayor parte de tu obra son tiras diarias, ¿no?

CANIFF: Verás, para mí la cosa es un poco distinta, pues tengo que enlazar las tiras diarias con la plancha dominical.

EISNER: ¿Están conectadas? ¿Las tiras diarias y la plancha dominical?

CANIFF: Lo están. Se pueden leer seguidas durante los siete días de la semana, o bien se pueden leer de lunes a sábado, y también de domingo a domingo. Así que cuidar la coherencia es más bien duro.

EISNER: Ya.

CANIFF: Y la plancha dominical, al estar hecha con bastante antelación, determina el tono y la trama, no sólo el tono. Ante todo, intento definir el final de la historia, porque así tengo una meta hacia donde dirigirme. Mi en-

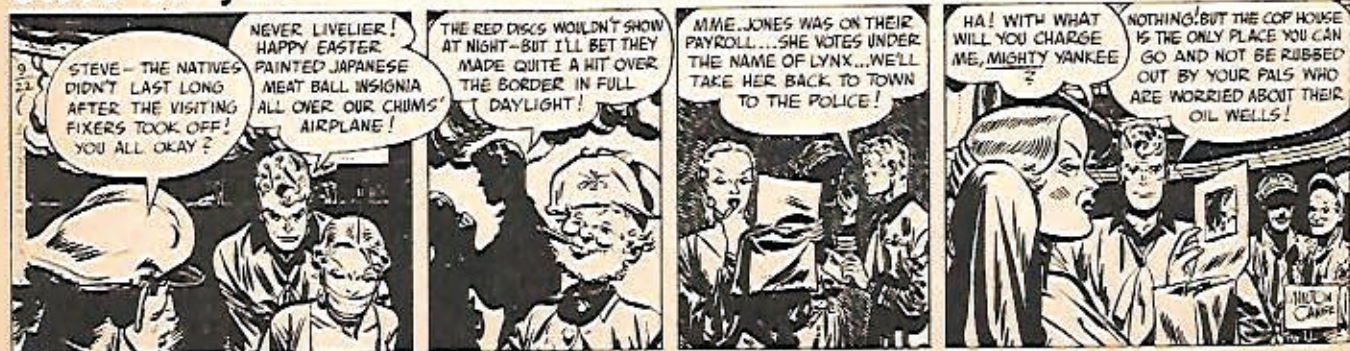
foque consiste en tener una meta hacia donde dirigirme, pero a la vez un regulador del tiempo. Hay que tener presentes las cosas que determinan la plancha dominical cuando retrocedo en la trama: hago una plancha dominical con diez semanas de adelanto, por ejemplo, y las tiras diarias con cinco o seis, lo que pueda conseguir. Pero aún falta encajar las tiras diarias entre la plancha dominical de la semana anterior y la plancha dominical de la semana próxima.

EISNER: ¿Cuántas semanas dura por lo general una historia tuya?

CANIFF: Afortunadamente, decidí por fin no preocuparme más de eso. Antes solía prolongarlas dos meses —digamos, diez semanas—, pero me di cuenta de que a veces las amputaba. Y si estaba haciendo algo bueno, me parecía una vergüenza cortar por lo sano porque ya llevaba diez semanas, así que las dejé seguir su curso. Sigo sin ir más allá de trece o catorce semanas, rara vez lo hago, pero no me siento obligado.

EISNER: Cuando hacía tiras diarias, el plazo de seis o diez semanas casi parecía ser una exigencia del agente del

Steve Canyon



Syndicate.

CANIFF: Sí.

EISNER: Más tarde, cuando me volví más avispado, sospeché que tenían el presentimiento de que les fueran a cancelar la serie (*risa*). Se podían evitar roces con un periódico si podían interrumpirla en el momento en que el director creyera que ellos podían suspenderla, por lo que...

CANIFF: A propósito de eso — y es algo que me fastidia desde hace años —, algún periódico pide al Syndicate que le diga cuándo termina una historia para poder suprimir la serie. No siempre dicen que vayan a suprimirla, pero a uno no le gusta que le vengan con tales preguntas.



EISNER: Sí, eso es, eso es (*gruñido*).

CANIFF: Ahora bien, siempre me pareció jugar limpio por su parte detener la serie en mitad de una secuencia, de modo que si van a haber protestas, tú recibes las protestas. ¿Quién protestará después de terminada una secuencia? ¿Por qué? Pero en mitad de ella, si el lector está interesado y divertido, dirá: "¿Dónde está fulano?", "¿qué ha sido de mengano?"

EISNER: Sí, sí... pero rara vez ocurre.

CANIFF: Es justo para el autor tener esa oportunidad, pero pocas veces se la dan.

EISNER: A juzgar por mi propia experiencia de Syndicate, considero que es



te campo es corrosivo para el dibujante en muchos aspectos. No sé si a ti te ha ocurrido lo mismo, pero uno entra en el mundo de las tiras de Syndicate con nuevas ideas, planteamientos frescos y una personalidad fresca. Y tu serie se vende bien. Uno o dos años más tarde, siendo una persona imaginativa como eres, quieres añadir cosas y hacer algo nuevo, pero entonces te retienen la mano diciendo: "Alto ahí. Nosotros te contratamos para esta serie en particular. Queremos que hagas lo mismo que hacías cuando te contratamos. No queremos que te vuelvas de otra manera." Y así te encuentras apretando clavijas (*risa*) para que la máquina gire y gire. ¿Has tenido tú esta experiencia? ¿Te ha pasado lo mismo?

CANIFF: Bien, sí. Por suerte para mí, cuando dejé de hacer *Terry and the Pirates* para empezar con *Steve Canyon*, me encontraba en situación de conseguir un contrato que me concedía el "final cut" (el corte final), como dicen en el mundillo cinematográfico. No he tenido aquel problema desde *Terry*, sobre todo cuando la guerra, pues el tono de propaganda estaba ahí, tenía que estar y era necesario. Pero la propaganda puede enfocarse de muchas maneras. Puede ser barata, vulgar, chapucera y oportunista, o puede ser más persuasiva en tiempos de emergencia. No es gritando "fuego" en un teatro abarrotado como vas a...

EISNER: No, no, sé lo que quieres decir. Tú trabajabas presentando un punto de vista. Más intelectual que...

CANIFF: Sí, exactamente.

EISNER: Un "punto de vista", que está en función de quién lo emite y del porqué, es algo diferente que la propaganda.

CANIFF: Oh, sí, en efecto.

EISNER: Por cierto, ¿sabes que Mao Tse-Tung utilizó profusamente los comics en sus primeros tiempos?

CANIFF: Vi algunos dibujos que eran muy torpes y, aunque los chinos son por lo general muy buenos dibujantes, estos se cafan por su propia línea: la línea de él. Claro está que nadie iba a discutirlo al gran hombre. Pero las más de las veces empleaban el mismo tono que el jefe. El editor escribía el guión.

EISNER: Ya. Que, por supuesto, era "la palabra". De modo que... empiezas por el final de la historia, por así decir. Sabes cómo va a terminar, a dónde quieres ir...

CANIFF: Permite que te interrumpa un momento.

EISNER: Desde luego.

CANIFF: La planeas dándole todo el margen de flexibilidad que sea preciso. Supón por ejemplo que estás a mitad de la historia y recibes cartas de los aficionados indicando que saben lo que va a pasar. ¿Me han adivinado la intención! Pero entonces todavía puedo





cambiar el final y sorprenderles.

EISNER: Comprendo. Avanzando con esta soltura, puedes alterar tu trayectoria en cuanto te huelas que empiezas a ser demasiado evidente.

CANIFF: Y la cosa funciona siempre y cuando no me comprometa más de lo debido en los dominicales: sigo teniendo la opción para dar un giro brusco al final. Lo cual, encima, me hace parecer más listo que el mismo demonio (*risa*).

EISNER: En una entrevista de hace algún tiempo, Arthur Miller decía que a él le gustaba situar a los personajes y dejarlos ir... y seguirlos a donde fueran, mientras se iban desarrollando por sí mismos, por así decir.

CANIFF: Sí, en efecto.

EISNER: En *Life on another Planet* (*Vida en otro planeta*) descubrí que a mí también me funcionaba ese sistema. Creas una situación a la que todos irán a desembocar al final, pero tú sólo los ubicas y, antes que dirigirlos, los sigues. Que reaccionen ellos ante los sucesos que tú les impones.

CANIFF: Dejando todas las pistas falsas y demás que haga falta.

EISNER: Ahora bien, puesto que hablamos de un conjunto permanente de personajes como *Steve Canyon*, ¿guardan tus argumentos cierta semejanza

entre sí? ¿O son radicalmente distintos?

CANIFF: No, la estructura de argumento es bastante similar, pero cambio el ritmo según me parece. Por ejemplo, básicamente mi estilo es: lo cuelgas del precipicio y, luego, lo sacas del precipicio.

EISNER: Hablas en líneas generales.

CANIFF: O chico encuentra chica, chico pierde chica, chico recupera chica.

EISNER: Un huh... ¿fundamental?

CANIFF: El más fundamental. No sólo el más consistente, sino también el más infinitamente usado. Y puede emplearse ya sea una historia de amor o no. Sigue siendo veraz.

EISNER: ¿Debo entender que sugieres sobreponer un problema en la estructura 'chico encuentra chica'?

CANIFF: Sí. Mira, para poner un ejemplo... Esto es algo que abordaré ahora, aunque puede que luego deba volver a ello. En *Terry and the Pirates* tenía un personaje llamado Raven Sherman, que empezó siendo una maestra muy austera —una especie de maestra misionera—, pero maestra. Llevaba el pelo peinado hacia atrás, estirado, correcto —Oh, Katharine Hepburn en *La reina de Africa*. Al principio era una perso-

na, pero al final era otra. El resultado final de esto en la trama es que ella era así: estaba indecisa; luego, capitulaba ante el chico; y finalmente volvía a ser la que uno esperaba que fuera. Sin embargo, aquí tienes la oportunidad de alterar el final, haciéndola distinta a lo que uno se espera. En suma, el tiempo te concede ese privilegio.

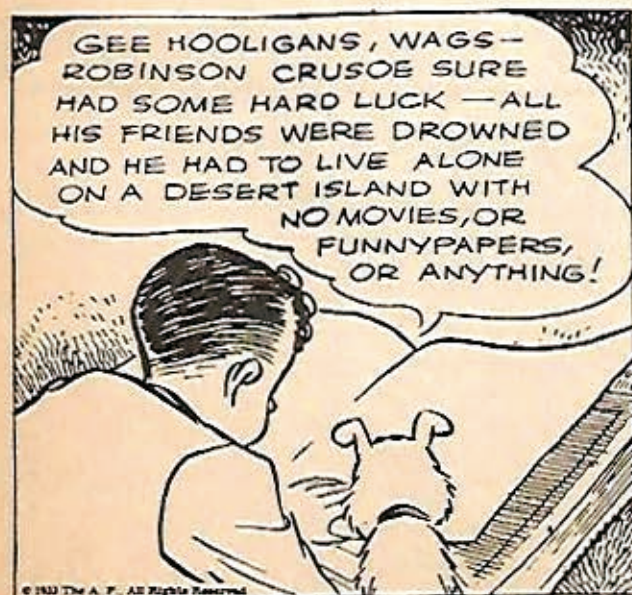
EISNER: Uh, huh. Entiendo lo que quieres decir.

CANIFF: Pero a veces, cuando empiezas, no lo entiendes. Crees saber el desenlace, has terminado el final, pero es muy cómodo, y se puede cambiar y engañar al lector, pues yo soy de los que opinan que a los lectores les gusta ser engañados.

EISNER: Oh, a los lectores les encantan las sorpresas. Por otra parte, no les gusta decepcionarse, pero les gusta sorprenderse.

CANIFF: No es exactamente lo mismo que en el género "¿quién lo hizo?" de las novelas de misterio.

EISNER: Bien, siguiendo con el tema, quiero preguntarte algo que me preocupa desde hace años, aunque a ti no parece haberte afectado: la claustrofobia. Para mí, una tira diaria es como intentar dirigir una orquesta desde una cabina telefónica. En las tiras de *Spirit*,





SCORCHY SMITH por Noel Sickles.

siempre tenía la sensación de que me atascaba al final, pues tenía muchas cosas que decir en cada una.

CANIFF: Sí...

EISNER: Así, o bien era escueto y no decía nada, lo cual es desastroso y estúpido, o bien decía más de la cuenta, lo cual es igualmente estúpido. ¿Nunca

CANIFF: Mira, cuando empecé, hacía una tira diaria para Associated Press llamada *Dickie Dare*, que no tenía plancha dominical, por lo que no tenía que preocuparme por eso. Saltaba de viernes a lunes y punto. Pero una vez en eso de las planchas dominicales, que habían de casar, me encontraba un día comentando ese problema con *Mollie Slott*, quien era a la sazón directora del *Chicago Tribune* - *New York News Syndicate*. Ella me dijo: "¿Por qué no consultas a alguno de los que ya llevan bastante tiempo aquí y miras lo que hacen?" Yo no hubiera soñado hablar con *Harold Gray* ni tan siquiera con *Chester Gould*, que tampoco era tan novato -llevaba un par de años por entonces-, pero acabé escribiendo una carta a *Harold Gray* y me senté a esperar el desengaño, en la forma de no obtener respuesta o de que se negara o algo por el estilo, igualmente desagradable. En cambio, recibí una carta a máquina a un solo espacio y de cuatro páginas en la que me hablaba de diversas cosas, entre ellas de ésta: El lunes por la mañana, cualquier lunes, tengo que utilizar por lo menos una viñeta para resumir lo ocurrido en la plancha dominical. A continuación, otra viñeta para hacer mis conjeturas acerca de lo que podría haber hecho con la disyuntiva, sea ésta cual fuere. En otras palabras, utilizo algo que no utilicé en la plancha dominical. Tal vez los dos primeros incidentes, que tú ves desde otro punto de vista. Por ejemplo, en la plancha dominical sale una pelea. Tú ves la pelea. El lunes dos personajes dirán: "Hey, ¿viste a esos tipos peleando?". Así has vuelto a contar exactamente la misma historia desde otro punto de vista. Y algo perfectamente válido es ese sabio recurso, en la última viñeta, en que se abre la puerta y aparece un tipo con una pistola. Entonces, ya estás lanzado en el martes, estás lanzado y echas a correr.

EISNER: Vaya, ¿cuánta historia decía que te dejaba? ¿Te dejaba una sola viñeta para desarrollar la trama?

CANIFF: De nuevo se trata de lo que tu trama va a ser. En otras palabras, lo que decía *Raymond Chandler* de la puerta que se abre y aparece el tipo de la pistola. Es todo lo que hace falta para empezar una historia de misterio.

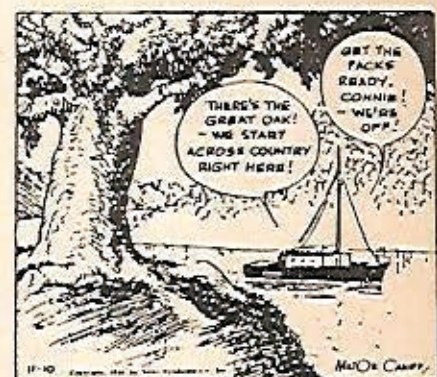
EISNER: Es cierto, pero...

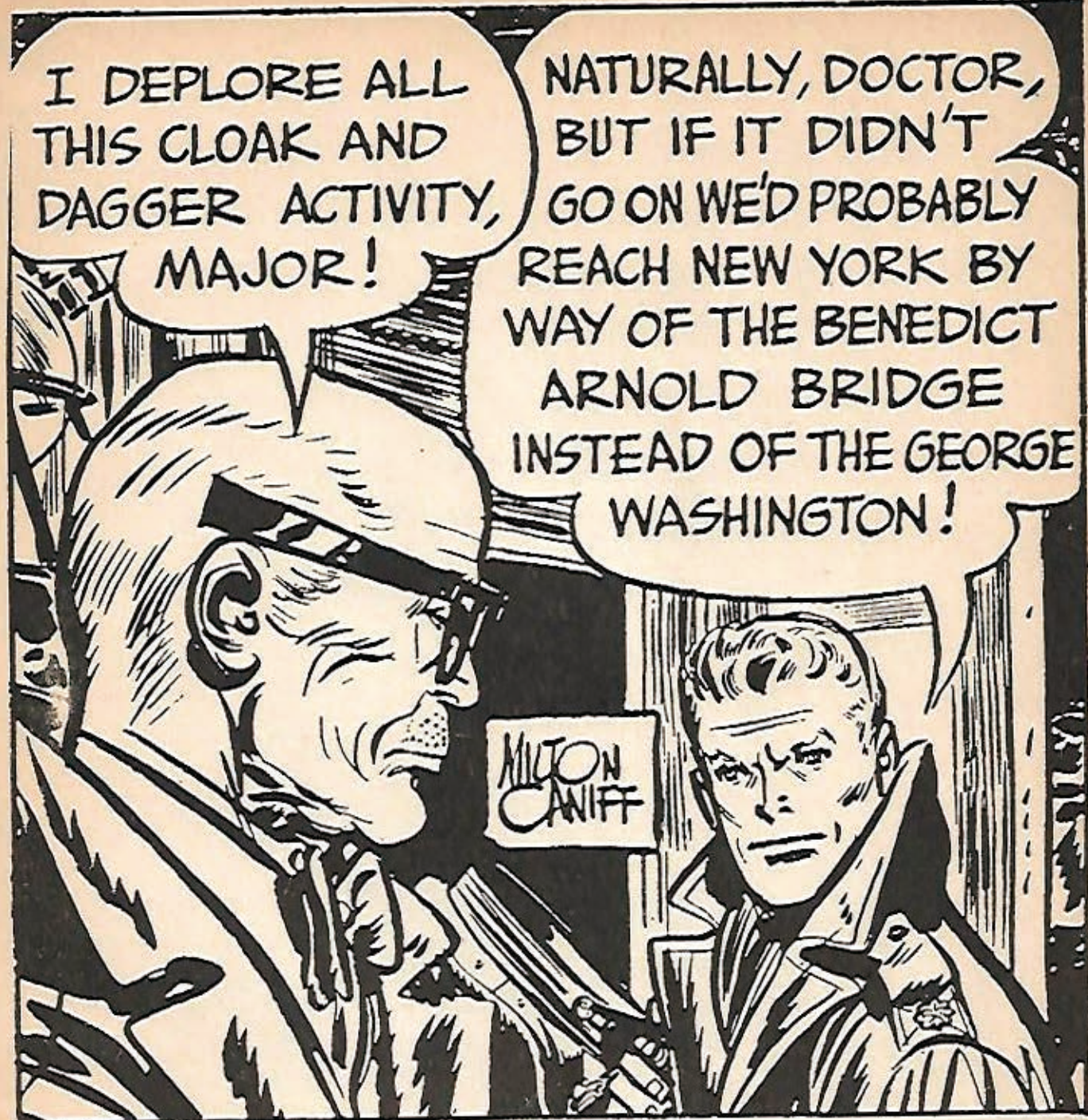
CANIFF: Bien, en efecto, eso es lo que él hacía. Esa única viñeta basta para zambullirte en el día siguiente. Y al día siguiente todo será material nuevo. Sin embargo, podría ser que necesitaras la segunda viñeta porque hay gente que se perdió el periódico del domingo. Pero con seguridad necesitas la última viñeta porque no se sabe lo que está pasando en el vestíbulo o lo que va a pasar cuando se abra la puerta e irrumpa el tipo de la pistola. Esta viñeta basta normalmente para mantener a la audiencia y hacer avanzar la historia. Luego, el martes puedes lanzarte en la dirección que quieras con la seguridad de que el lector viene contigo.

EISNER: ¿Debo entender, Milt, que al empezar ya tienes una visión total de la historia? De acuerdo. Elaboremos pues una trama a partir del tipo de la pistola y a ver cómo nos las apañamos, ¿conforme?

CANIFF: Sí.

EISNER: Con este argumento, sabes que durante las dos siguientes semanas tienes una cuenta pendiente con un tipo que está al otro lado de la puerta empuñando una pistola. Es un asesino profesional de Chicago, digamos, que ha venido a cargarse, a liquidar a otro





I DEPLORE ALL THIS CLOAK AND DAGGER ACTIVITY, MAJOR!

NATURALLY, DOCTOR, BUT IF IT DIDN'T GO ON WE'D PROBABLY REACH NEW YORK BY WAY OF THE BENEDICT ARNOLD BRIDGE INSTEAD OF THE GEORGE WASHINGTON!

MILTON CANIFF

tipo, que resulta ser un detective. Pero, merced a una confusión de identidades, todo el mundo piensa —y el tipo de Chicago también— que es otro matón a sueldo. Vale, ahí está lo esencial de la trama. ¿Cuántas semanas o días tardas para solventar una situación tan clara como ésta?

CANIFF: No hacen falta muchos comentarios cuando se presenta algo tan gráfico como un tipo con una pistola. Con eso basta. No es preciso que diga que está empuñando una pistola: está empuñando una pistola. Puede ser de mentira, pero él tiene la pistola y tú piensas que la tiene. Y esta situación puede encauzarse en una u otra dirección, la que tú quieras. En este punto es cuando me lanzo hacia el final de la historia, procurando que todo lo que

suceda tras este incidente, tome por el camino que tome, conduzca a la culminación.

EISNER: ¿Una culminación mortal?

CANIFF: Es una pena eliminar a los malos, pues cuando tienes un personaje bueno de verdad, te sabe mal desembarazarte de él.

EISNER: Así pues, ¿tenemos ya una clara noción de lo que haces para realizar una historia? Por cierto, cuando tienes la idea de una historia para las próximas diez o quince semanas, ¿haces borradores antes? ¿Cuál es tu técnica?

CANIFF: Al empezar la historia, me cuesta un poco arrancar pues me gusta tomar apuntes de lugares, situaciones, hechos, referencias, cosas que van a pasar. Naturalmente, voy a tratar con

personajes de ficción, pero me gusta haber hecho unas pocas tareas preliminares —a veces— con respecto al techo de posibilidades. Pienso que la chica será sensible a la música suave o que se volvería loca si no tuviera ningún valor. Quiere ser libre...

EISNER: Volvamos a hablar de tu técnica actual. ¿Qué tienes que decir acerca de la plumilla, el pincel y el estilo? Te lo plantearé de modo más rápido y sencillo, ¿por qué no describes el procedimiento normal? Ya sabes, escribes la historia y...

CANIFF: Sí. El sistema que empleo ahora, a diferencia de antes en que solía rotular a lápiz directamente sobre la página de dibujo, consiste en coger una hoja de aproximadamente 33x40 cm. de papel ordinario y esbozar según



el sistema de tiras. Dos por página. Cada una la divido en tres viñetas y las escribo en borrador, pues voy a dictarlo por teléfono a *Shel Dorf* en San Diego. Al hacerlo así, tengo la posibilidad de alterar el ritmo a mitad de su curso. Si me doy cuenta de que he puesto algo que no quería decir o quiero añadir una palabra, tomo nota de ello a medida que lo voy dictando. *Shel* sólo oye lo que yo quiero que oiga. Lo va apuntando por medio de una especie de taquígrafía de comics.

EISNER: ¿Qué es eso? (risa)

CANIFF: Es un rotulista muy rápido. En otras palabras, puedo dictarle —como hice ayer— seis tiras y una plancha dominical, y por la tarde ya lo tiene rotulado y en el correo aéreo, de modo que a la mañana siguiente ya lo tengo en mis manos.

EISNER: Así pues... lo recibes con los "balloons" colocados en el papel, *Strathmore* o de la marca que sea.

CANIFF: El los distribuye teniendo en cuenta lo que yo quiero. A veces sólo quiero una viñeta, sin otras viñetas más pequeñas, sólo una viñeta grande, como en el día de Año Nuevo o Navidad o una fecha por el estilo.

EISNER: Creo que la mayoría de nosotros detesta rotular. Por lo general, yo me ocupo de mis rotulaciones a causa del tipo de historia... el tratamiento. Significa esto que tanto la rotulación como el dibujo debe hacerlo la misma persona.

CANIFF: Sí, supongo. En cualquier caso, yo puedo hacerlo. Siempre puedo imitarlo si es necesario. Y así lo hago a veces, por ejemplo, cuando *Shel*

me lo devuelve. A continuación lo envío enseguida a *Dick Rockwell*, porque quiero hacer algunas notas. A veces se trata sólo de un texto explicativo, "tempestad en el mar", por ejemplo. Es todo lo que he de decir a *Dick*, que es realmente quien hace a lápiz la tira. Después me la devuelve y yo la termino. Soy el último que la veo. El toque final, por así decir. En el intervalo, si hay algo que no me gusta de lo dibujado por *Dick*, o simplemente quiero hacer otra cosa, puedo cambiarlo. Son raras las veces que no me gusta lo esbozado por *Dick* a lápiz, porque es muy bueno. Lo que pasa es que a veces cambio de parecer.

EISNER: ¿Es pariente de Norman Rockwell?

CANIFF: Sí, sobrino de Norman.

EISNER: Ah, caramba.

CANIFF: Su padre era el hermano de Norman, *Jarvis Rockwell*.

EISNER: Oh, ya.

CANIFF: Que también era dibujante, por cierto. Diseñador, mejor dicho. Diseñaba juguetes para niños.

EISNER: ¿Cuánto tiempo lleva *Dick* trabajando en lo tuyo?

CANIFF: Veinte años.

EISNER: ¿En lo tuyo? Oh, no sabía que fuera tanto tiempo.

CANIFF: Recién terminada la guerra. Era piloto en el teatro de operaciones europeo y, al regresar, trabajaba por su cuenta para revistas de comics y cosas así. Vivía en mi misma calle, en *Rockland County*. *Dick* siempre había trabajado en formato página. Eso es lo que a mí me hacía falta, claro...

EISNER: Así pues, él hace el lápiz.

¿Con mucha precisión?

CANIFF: Sí. Por ejemplo, yo hago a lápiz una situación que no puedo describir en una frase (risa) —la escritura o la rotulación son demasiado vagas. Lo que yo necesito es lo que él me proporciona. Siempre se me ha dado mal el lápiz y, sólo situaciones faciales muy difíciles y cosas por el estilo, las esbozo primero a lápiz. De hecho, casi hago los bosquejos a pincel, ¿sabes?

EISNER: Bueno, lo comprendo. En esto hay una ventaja, pues sabes dónde vas y tienes libertad de movimiento. Cuando es muy preciso, más que dibujar estás delineando.

CANIFF: Eso es exactamente. Y a veces quiero intensificar una situación. Por ejemplo, está el chico corriendo por una calle para escapar de los malos. *Dick* la dibujará correctamente, muy bien, pero yo quiero intensificar la escena. Así que lo inclino un poco más y lo coloco en una posición que denote gran esfuerzo, evitando de este modo que parezca simplemente una escena de 'jogging'.

EISNER: Pero entonces, ¿el que en realidad compone las viñetas es también *Dick Rockwell*?

CANIFF: Sí.

EISNER: Y a tí te envía algo que puedes cambiar si quieres. ¿No es eso lo que estás diciendo?

CANIFF: Sí, así es como funciona. Pero no suelo hacerlo a menudo, porque él es muy bueno, sobre todo después de tantos años.

EISNER: Claro, claro.

CANIFF: Pero, en muy contadas ocasiones, se me ha ocurrido una idea para hacer "otra cosa" que lo hecho por él. Entonces, sólo se trata de cambiarlo.

EISNER: Sí.

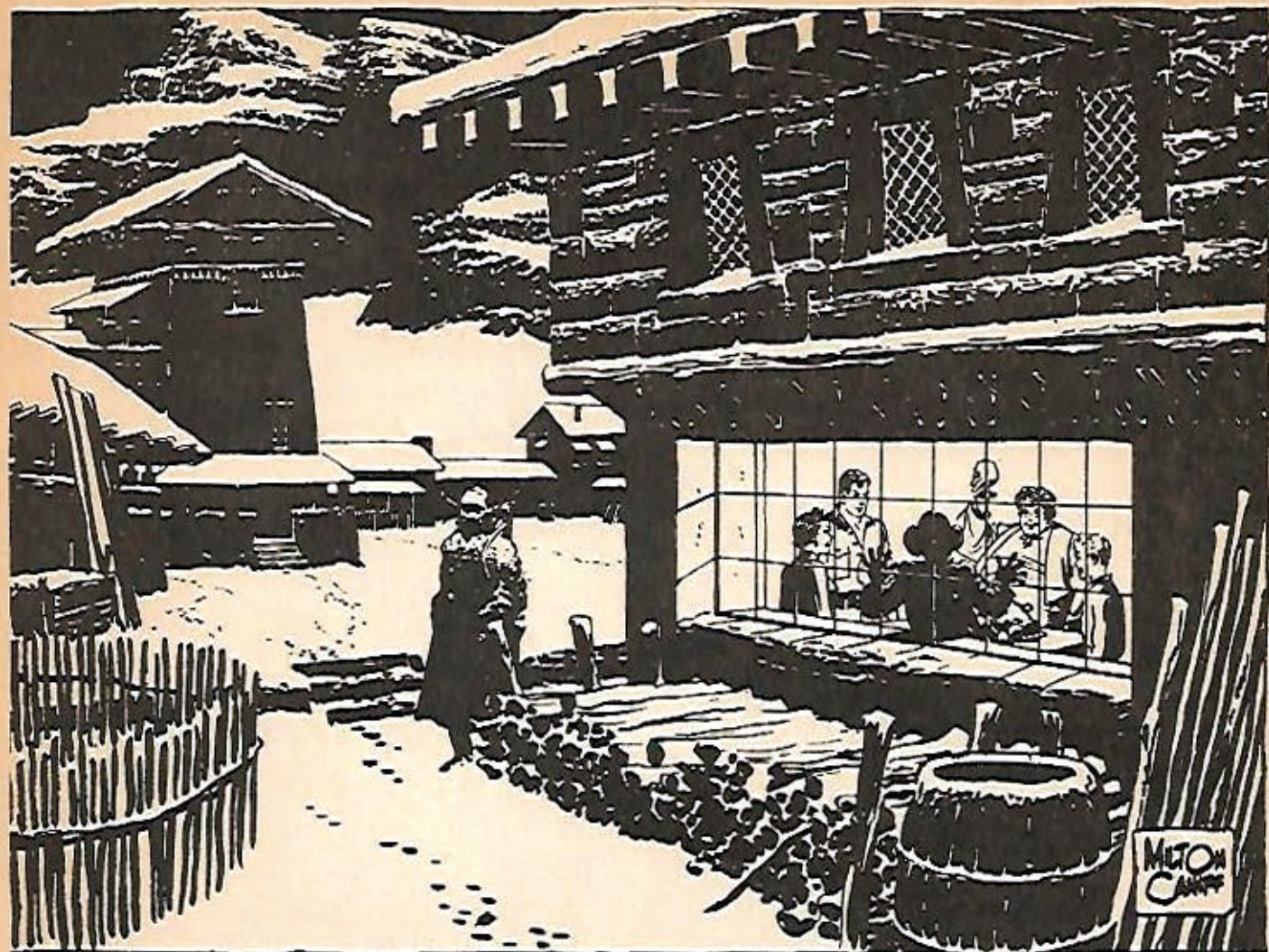
CANIFF: Y hablando de esto, muy de vez en cuando, casi deliberadamente, no sólo para ganar tiempo —aunque favorece el plan de trabajo—, dibujo los bocetos de una plancha dominical o de un conjunto de tiras y me lo hago yo solo. Es como un invitado que, de vez en cuando, viene a dormir en el cuarto de los huéspedes, sabes.

EISNER: Sí, sí, claro. En otras palabras, que no puedes apartar la mano del cocido, por así decir (risas).

CANIFF: Nos enfrentamos a un problema —no sé si tú lo tienes o no. Yo dibujo para el formato página a tres colores, porque ahí es donde tengo mayor número de clientes. Es decir, las dominicales. Pero a unas tres pulgadas del pie de página, debo detenerme y dejarlo en blanco —dos pulgadas y media, de hecho—, lo cual significa que van a cortar por aquí para conseguir el formato tabloide y el formato media página standard, o el de un cuarto de su tamaño. Como trabajar sobre sellos de correos, lo cual es fastidioso a más no poder.

EISNER: Lo conozco. Es terrible. Yo me encontré con lo mismo en las secciones de *Spirit*... Dibujaba para ambos formatos, tabloide y la pequeña página de comic-book. Ya no tengo este problema...

CANIFF: No obstante, por razones de composición, suelo añadir toda una ti-



ra, aun sabiendo que en muchos periódicos la cortarán y suprimirán. Pero no puedo resignarme ante la idea de que van a descartarlo.

EISNER: Así pues, Milt, ¿quieres decir esto que distribuyes o compones cada viñeta tanto para los fines de periódico como para su claridad, dado hecho de que se reduce el tamaño de un sello de correos, así como también para la narración en sí?

CANIFF: Sí, ésta es la función de cada día, de cada momento de cada día.

EISNER: Tú has utilizado negros en escenas de nieve, aplicándolos sobre el papel sin apenas perfiles.

CANIFF: De hecho, esto se lo robé a Roy Crane.

EISNER: ¿En serio?

CANIFF: Oh, él era el mejor. De bastante joven, tenía una secuencia en los Alpes, cuyos personajes en primer término era totalmente caricaturescos, de la manera en que él podía hacer caricaturas...

EISNER: Uh, huh.

CANIFF: ... La era Wash Tubbs. Pero los fondos, las montañas, los Alpes, eran sencillamente magníficos. No creo que nadie los haya dibujado tan bien nunca.

EISNER: ¿Usas plumillas y tinta para perfilar caras o cabezas?

CANIFF: Bueno, para perfilar la zona de luz de lo que se trate.

EISNER: Comprendo. Entonces, ¿puedes dibujar por completo la silueta con plumilla?

CANIFF: Verás, se puede si las circunstancias lo requieren. Para primeros planos, por supuesto que utilizo la plumilla. A continuación, vuelvo con el pincel, sobre todo para el cabello.

El pelo rubio es más difícil, ya que si haces las líneas demasiado finas, en algunos periódicos saldrá borrado. Con una morena, por supuesto, es mucho más fácil destacar los puntos luminosos. Por ejemplo, en una secuencia que acabo de hacer, sale una morena de pelo revuelto que ha sido relativamente fácil de sombrear con el pincel, poniendo de relieve solamente su cabello enredado. En cambio, su compañera de serie es rubia con un peinado muy de salón de belleza, donde todo está donde debe estar.

EISNER: Uh, huh.

CANIFF: En tal caso, el peligro está en usar el pincel y hacerlo demasiado tenue, por lo que suelo utilizar la pluma.

EISNER: ¿Para apoyar la línea?

CANIFF: Para apoyar la línea lo suficiente como para que se reproduzca en Sheboygan.

EISNER: En resumen, Rockwell hace el lápiz y tú, la tinta. ¿Qué aspecto tiene el resultado final? ¿Es... es una página muy limpia o...?

CANIFF: Yo pongo muchos detalles,

así que es una página cargada —casi sin excepción—, una página cargada. Pero si el dibujo queda bien, a mí me gusta.

EISNER: Uh, huh.

CANIFF: Tenía un profesor en el colegio que decía que la cosa es muy sencilla. Decía: "Si queda bien, déjalo. Y si queda mal, cámbialo. Y eso es todo lo que has de saber."

EISNER: Yo tenía un profesor de anatomía que una vez dijo: "No importa donde estén los huesos. Si queda bien, es bueno." (risa)

EISNER: ¿Qué aprendiste exactamente de Noel Sickles?

CANIFF: Bueno, ante todo, a usar los negros, sombreados específicos y cosas por el estilo. Lo primero que aprendí es que se podía empezar haciendo las sombras más intensas con pincel para, a continuación, abordar las caras con plumilla. El era todo un experto en esto.

EISNER: Hace falta una gran seguridad en uno mismo para hacer algo así.

CANIFF: El era más minucioso que yo con el lápiz, de modo que sus composiciones y demás detalles estaban bien definidas. No trabajaba las caras tanto como yo. Yo me inclinaba más por los personajes, y él por el efecto general. De todos modos, él odiaba su *Scorchy Smith*. Carecía de un personaje principal con suficiente gancho. La relación con *Lindbergh* estaba bien, pero él no

fue todo lo agresivo que debiera haber sido. Así que, entonces, Sickles dibujaba tímidamente. Los personajes secundarios eran mejores que el personaje principal. Tenía una pareja de malhechores que eran espléndidos.

EISNER: Volviendo al aspecto técnico, lo que tomaste de Sickles fue la capacidad de aplicar negro a la silueta para perfilarla después.

CANIFF: Y a tiempo. Eso siempre era lo más importante. Y él sabía hacerlo deprisa y bien. Yo tardé algún tiempo para coger el tranquillo, pero menos mal que lo conseguí en el momento justo, cuando dejé *Dickie Dare* para empezar *Terry and the Pirates*.

EISNER: Comprendo. Te era indispensable.

CANIFF: Empecé *Terry* con más o menos el mismo estilo que antes, pues me asustaba meterme en un atolladero.

EISNER: En aquel tiempo, utilizabas la plumilla igual o casi igual que ahora.

CANIFF: Y luego, cuando empecé a aficionarme al pincel, por fin me lancé. Afortunadamente, el escenario de China en aquella época —la guerra era inminente— te permitía hacer un montón de escenas militares, explosiones, y chismes que estallaban en el agua.

EISNER: Quisiera hablar un poco de nuestra profesión. Yo me eduqué en las revistas de comic. Mi experiencia en la prensa fue, en realidad, a resultas de ser dibujante de comic-books. De hecho, tú me conociste con motivo de la fundación de la National Cartoonist Society, durante su primera asamblea, y yo era entonces el típico ejemplar de dibujante de revistas de comic (*risa*). Supongo que la Sociedad creería que le hacía falta un dibujante de comic-book, más que nada para cubrir las apariencias. Vosotros érais la jerarquía (*risa*). Sí, la aristocracia, y nosotros éramos los... (*risa*) Por alguna razón, me sentía distinto a vosotros. Recuerdo que me sentía apocado yendo de un lado a otro escuchando lo que decíais los profesionales —entonces me parecíais viejos— a propósito de las ti-

radar. Teníais una relación con las tiradas muchísimo más directa que nosotros, dibujantes de revistas de comics. No sabíamos a ciencia cierta cuantos ejemplares se vendían, ya que nuestros honorarios y sueldos no se basaban en las ventas, sino en lo bien que cayéramos al editor o en la opinión favorable que tuviera él de nuestro trabajo.

CANIFF: De todos modos, no os lo hubiera dicho.

EISNER: No, claro que no.

CANIFF: No fuera que le pidiérais un aumento.

EISNER: A lo que voy, Milt, con este largo preámbulo, es que yo siempre he considerado que los comic-books tenían una posición por sí mismos en la literatura popular. Tú y tus contemporáneos, ¿suponíais estar trabajando en un medio artístico válido o simplemente os considerábais dibujantes que colaboraban en la prensa?

CANIFF: De acuerdo en lo de medio artístico, pero sin tantas palabras. En primer lugar, considero que nosotros éramos aparatos de difusión. Tuve un director que dijo una vez: "Tened siempre en cuenta que quien paga el periódico es el hombre de casa. Así que dibujad para quien lo paga." Eran los años 20. Porque si el padre de familia no llevaba el periódico a casa, nadie iba a leerlo. Hay que recordar también que existe la entrega a domicilio, por lo que es la mujer quien va a decidir a qué periódico —y en aquellos días había una amplia variedad— suscribirse para que se lo lleven a casa. Con frecuencia, el hombre solía leer el periódico camino de la oficina en el autobús o el metro —depende del transporte, de si vivía en una gran ciudad donde hubiera tiempo para leer—, y la mujer de la casa estaría tomándose su segunda taza de café o en el baño o en cualquier otro sitio en el momento de vuestra pequeña cita diaria. Esto ya casi no existe actualmente. La entrega a domicilio, sí, pero apenas se leen los periódicos en el autobús, ya que la mayoría de hombres van en coche al trabajo, o

donde quiera que vayan. Ahora bien, ese mismo director decía: "Recordad que no vendéis el periódico de hoy. El periódico de hoy ya lo han vendido. Estáis vendiendo el periódico de mañana". Se refería al periódico en general, pero decía: "Vosotros, dibujantes de series continuadas" —ya entonces mi línea iba por ahí— "tenéis más posibilidades de lograrlo que los que hacen un gag diario". Si a uno le gusta leer *Blondie*, volverá a leerlo mañana sólo para saber si Dagwood ha noqueado de nuevo al cartero. Pero con las series continuadas, estás vendiendo el periódico de mañana. Por esta razón estábamos entonces en auge —los *Dick Tracy* y las *Little Orphan Annie*—.

EISNER: Así pues, ¿os considerabais personal del periódico, es decir, vendedores del periódico, o personas implicadas en una especie de medio artístico, o simplemente pretendíais entretener? ¿Te has considerado un "entertainer", alguien que entretienen.

CANIFF: Entertainer, por encima de todo.

EISNER: Rube Goldberg solía referirse a sí mismo, en algunas conversaciones privadas en las que estuve presente, como alguien cuya función era entretener.

CANIFF: Bien, el punto de vista de aquel director —de quien he aprendido más que de ningún otro, creo— se basaba en la idea de que, da igual lo que hagas o digas, ya transmitas un mensaje o simplemente demuestres tu habilidad; tú debes entretener. Si no entretienes y el lector se aburre, has fracasado en tu misión. El mismo periódico es un medio de entretenimiento. Lees los titulares, pero a partir de ahí lees para entretener. Tal vez los resultados deportivos, pero si lees el resto de la sección deportiva, lo haces para entretener. Te lo pasas bien leyendo que *Babe Ruth* ha hecho esto o lo otro. "Has de recordar siempre que, al margen de quien lea el periódico, es el hombre quien lo compra" —vuelta al director— "Así que enseña un poco de carne por encima de las medias como propina" (*risa*). Y tenía razón. Claro que has de ser extremadamente juicioso para enseñar ese trozo de carne por encima de las medias. He descubierto —como lo ha hecho el cine— que es mucho más provocativo insinuar algo que mostrarlo directamente.

EISNER: Exacto. De todos modos, a lo que quiero llegar es al concepto que tenéis de vosotros mismos, pues al otro lado de la calle, o al fondo del valle donde nos movemos los dibujantes de revistas de comics, muchos os consideraban como esclavos, galeotes dándole a los remos sin parar (*risas*).

CANIFF: Ajá. A veces es así también.

EISNER: Ocasionalmente, podría ocurrir que un tipo petulante como yo, pensara, más bien con vanidad, que está trabajando en un medio artístico y que lo que hace es literatura. Pero hablando con dibujantes de tiras de prensa, escritores igual que uno mismo, consideran que lo que hacen está dirigido a entretener, y a ofrecer espectáculo, si tú quieres.

Will Eisner



Milton Caniff

