

Tesis Doctoral

La Construcción de un Cómic: del guion literario al libro publicado.
(El caso de estudio de *Degas: la danza de la Soledad*)

Practice-Based

Por Salvador Rubio Gómez (Salva Rubio)

Director: Dr. Sergio García Sánchez
Departamento de Dibujo
Facultad de Bellas Artes
Universidad de Granada



TESIS DOCTORAL

LA CONSTRUCCIÓN DE UN CÓMIC:
DEL GUIÓN LITERARIO AL LIBRO PUBLICADO
(EL CASO DE ESTUDIO DE "DEGAS, LA DANZA DE LA SOLEDAD").

(PRACTICE-BASED)

POR SALVA RUBIO

Director: Dr. Sergio García Sánchez
Departamento de Dibujo.
Facultad de Bellas Artes.
Universidad de Granada.

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Salvador Ruiz Gómez
ISBN: 978-84-1117-973-7
URI: <https://hdl.handle.net/10481/84389>

ÍNDICE

Agradecimientos.....	11
1 INTRODUCCIÓN	12
1.1 Intencionalidad y objetivos	12
1.2 El cómic histórico como género y su validez historiográfica. El cómic historicista.....	14
1.2.1 La validez historiográfica del cómic.....	14
1.2.2 El cómic historicista a la luz de las corrientes historiográficas de Jenkins y White. Su validez.....	18
1.3 El comic de artista como <i>kunstlerroman</i>	29
1.3.1 <i>Kunstlerroman</i> : contexto histórico y validez terminológica.....	29
1.3.2 El cómic de artista en diálogo con Thierry Groensteen: categorización y crítica.....	31
1.4 <i>Degas</i> . Metodología y objetivos de análisis: escena, página y viñetas	41
1.4.1 Objetivos por lo que respecta a la adaptación o retrato de hechos históricos	46
1.4.2 Objetivos narrativo-literarios de la escena	48
1.4.3 Objetivos de narrativa visual	53
1.4.4 Objetivos por lo que respecta a la adaptación de los hechos históricos..	56
1.4.5 Objetivos de adaptación narrativa-literaria	58
1.4.6 Diseño visual desde el guion.....	59
1.4.7 Narrativa de página y elaboración gráfica	60
2 EL CASO DE ESTUDIO DE “DEGAS, LA DANZA DE LA SOLEDAD”.....	62
ESCENA 1.....	62
1 Objetivos por lo que respecta a la adaptación o retrato de hechos históricos...73	
1.1 Elección del momento histórico a retratar	73
1.2 Amplitud y límites de las fuentes narrativas y visuales	73
1.3 Construcción visual creíble y documentada de la escena	73
1.4 Elección de licencias y construcción ficticio-histórica	76
2 Objetivos narrativo-literarios de la escena 1 (Págs. 1-3)	78
2.1 Función y necesidad de la escena en el contexto del todo narrativo.....	78
2.2 Progresión del arco del personaje protagonista.....	79
2.3 Establecimiento de la gramática y ritmo de desarrollo del relato.....	80
2.4 Codificación de la/s voz/voces de lectura	80
2.5 Otras consideraciones	82
3 Objetivos de narrativa visual y estilo gráfico	82
3.1 Establecimiento del decoupage o división en viñetas.....	82

3.2	Enfoque narrativo-visual de la página desde el guion	86
3.3	Clímax de escena y paso de página	90
4	Elaboración gráfica	90
4.1	Traslación del guion al storyboard: composición y narrativa	90
4.2	Análisis y decisiones de estilo, color y composición	91
4.3	Análisis de lectura franco-belga	94
ESCENA 2.....		96
1	Objetivos por lo que respecta a la adaptación o retrato de hechos históricos.	104
1.1	Elección del momento histórico a retratar	104
1.2	Amplitud y límites de las fuentes narrativas y visuales	104
1.3	Construcción visual creíble y documentada de la escena	105
1.4	Elección de licencias y construcción ficticio-histórica	107
2	Objetivos narrativo-literarios de la escena	108
2.1	Función y necesidad de la escena en el contexto del todo narrativo.....	108
2.2	Progresión del arco del personaje protagonista.....	110
2.3	Establecimiento de la gramática y ritmo de desarrollo del relato.....	110
2.4	Codificación de la/s voz/voces de lectura	111
3	Objetivos de narrativa visual: diseño de página desde el guion	111
3.1	Establecimiento del decoupage o división en viñetas.....	111
3.2	Enfoque narrativo-visual de la página desde el guion	113
3.3	Clímax de escena y paso de página	116
4	Elaboración gráfica	116
4.1	Traslación del guion al storyboard: composición y narrativa	116
4.2	Análisis y decisiones de estilo, color y composición	117
4.2.1	Análisis de lectura franco-belga	120
ESCENA 3.....		122
1	Objetivos por lo que respecta a la adaptación o retrato de hechos históricos.	130
1.1	Elección del momento histórico a retratar	130
1.2	Amplitud y límites de las fuentes narrativas y visuales	131
1.3	Construcción visual creíble y documentada de la escena	132
1.4	Elección de licencias y construcción ficticio-histórica	136
2	Objetivos narrativo-literarios de la escena 1 (Pags 1-3)	136
2.1	Función y necesidad de la escena en el contexto del todo narrativo.....	136
2.2	Progresión del arco del personaje protagonista.....	137
2.3	Establecimiento de la gramática y ritmo de desarrollo del relato.....	138
2.4	Codificación de la/s voz/voces de lectura	138

3	Objetivos de narrativa visual: diseño de página desde el guion	139
3.1	Establecimiento del decoupage o división en viñetas	139
3.2	Enfoque narrativo-visual de la página desde el guion	141
3.3	Clímax de escena y paso de página	144
4	Elaboración gráfica	145
4.1	Traslación del guion al storyboard: composición y narrativa	145
4.2	Análisis y decisiones de estilo, color y composición	145
4.2.1	Análisis de lectura franco-belga	147
ESCENA 4.....		148
1	Objetivos por lo que respecta a la adaptación o retrato de hechos históricos.	158
1.1	Elección del momento histórico a retratar	158
1.2	Amplitud y límites de las fuentes narrativas y visuales	158
1.3	Construcción visual creíble y documentada de la escena	159
1.4	Elección de licencias y construcción ficticio-histórica	161
2	Objetivos narrativo-literarios de la escena 1 (Págs. 1-3)	162
2.1	Función y necesidad de la escena en el contexto del todo narrativo.....	162
2.2	Progresión del arco del personaje protagonista.....	163
2.3	Establecimiento de la gramática y ritmo de desarrollo del relato	164
2.4	Codificación de la/s voz/voces de lectura	164
3	Objetivos de narrativa visual: diseño de página desde el guion	165
3.1	Establecimiento del decoupage o división en viñetas.....	165
3.2	Enfoque narrativo-visual de la página desde el guion	167
3.3	Clímax de escena y paso de página	169
4	Elaboración gráfica	170
4.1	Traslación del guion al storyboard: composición y narrativa	170
4.2	Análisis y decisiones de estilo, color y composición	171
4.3	Análisis de lectura franco-belga	173
ESCENA 5.....		175
1	Objetivos por lo que respecta a la adaptación o retrato de hechos históricos.	184
1.1	Elección del momento histórico a retratar	184
1.1.1	Amplitud y límites de las fuentes narrativas y visuales	186
1.2	Construcción visual creíble y documentada de la escena	187
1.3	Elección de licencias y construcción ficticio-histórica	187
2	Objetivos narrativo-literarios de la escena 1 (Págs. 1-3)	188
2.1	Función y necesidad de la escena en el contexto del todo narrativo.....	188
2.2	Progresión del arco del personaje protagonista.....	190

2.3	Establecimiento de la gramática y ritmo de desarrollo del relato	190
2.4	Codificación de la/s voz/voces de lectura	191
3	Objetivos de narrativa visual: diseño de página desde el guion	192
3.1	Establecimiento del decoupage o división en viñetas	192
3.2	Enfoque narrativo-visual de la página desde el guion	192
4	Elaboración gráfica	195
4.1	Traslación del guion al storyboard: composición y narrativa	195
4.2	Análisis y decisiones de estilo, color y composición	196
4.3	Análisis de lectura franco-belga	198
ESCENA 6.....		199
1	Objetivos por lo que respecta a la adaptación o retrato de hechos históricos.	203
1.1	Elección del momento histórico a retratar	203
1.2	Amplitud y límites de las fuentes narrativas y visuales	203
1.3	Construcción visual creíble y documentada de la escena	206
1.4	Elección de licencias y construcción ficticio-histórica	209
2	Objetivos narrativo-literarios de la escena 1 (Págs. 1-3)	209
2.1	Función y necesidad de la escena en el contexto del todo narrativo.....	209
2.2	Progresión del arco del personaje protagonista.....	210
2.3	Establecimiento de la gramática y ritmo de desarrollo del relato	211
2.4	Codificación de la/s voz/voces de lectura	211
3	Objetivos de narrativa visual: diseño de página desde el guion	211
3.1	Establecimiento del decoupage o división en viñetas	211
3.2	Enfoque narrativo-visual de la página desde el guion	212
3.3	Clímax de escena y paso de página	214
4	Elaboración gráfica	214
4.1	Traslación del guion al storyboard: composición y narrativa	214
4.2	Análisis y decisiones de estilo, color y composición	214
4.3	Análisis de lectura franco-belga	216
ESCENA 7.....		217
1	Objetivos por lo que respecta a la adaptación o retrato de hechos históricos.	224
1.1	Elección del momento histórico a retratar	224
1.2	Amplitud y límites de las fuentes narrativas y visuales	224
1.3	Construcción visual creíble y documentada de la escena	233
1.4	Elección de licencias y construcción ficticio-histórica	238
2	Objetivos narrativo-literarios de la escena	238
2.1	Función y necesidad de la escena en el contexto del todo narrativo.....	238

2.2	Progresión del arco del personaje protagonista.....	240
2.3	Establecimiento de la gramática y ritmo de desarrollo del relato.....	240
2.4	Codificación de la/s voz/voces de lectura	241
3	Objetivos de narrativa visual: diseño de página desde el guion	241
3.1	Establecimiento del decoupage o división en viñetas.....	241
3.2	Enfoque narrativo-visual de la página desde el guion	245
3.3	Clímax de escena y paso de página	246
4	Elaboración gráfica	246
4.1	Traslación del guion al storyboard: composición y narrativa	246
4.2	Análisis y decisiones de estilo, color y composición	246
4.3	Análisis de lectura franco-belga	250
ESCENA 6.....		251
1	Objetivos por lo que respecta a la adaptación o retrato de hechos históricos.	258
1.1	Elección del momento histórico a retratar	258
1.2	Amplitud y límites de las fuentes narrativas y visuales	258
1.3	Construcción visual creíble y documentada de la escena	261
1.4	Elección de licencias y construcción ficticio-histórica	262
2	Objetivos narrativo-literarios de la escena	263
2.1	Función y necesidad de la escena en el contexto del todo narrativo.....	263
2.2	Progresión del arco del personaje protagonista.....	265
2.3	Establecimiento de la gramática y ritmo de desarrollo del relato.....	265
2.4	Codificación de la/s voz/voces de lectura	266
3	Objetivos de narrativa visual: diseño de página desde el guion	266
3.1	Establecimiento del decoupage o división en viñetas.....	266
3.2	Enfoque narrativo-visual de la página desde el guion	267
3.3	Clímax de escena y paso de página	269
4	Elaboración gráfica	269
4.1	Traslación del guion al storyboard: composición y narrativa	269
4.2	Análisis y decisiones de estilo, color y composición	270
4.3	Análisis de lectura franco-belga	272
ESCENA 9.....		273
1	Objetivos por lo que respecta a la adaptación o retrato de hechos históricos.	287
1.1	Elección del momento histórico a retratar	287
1.2	Amplitud y límites de las fuentes narrativas y visuales	287
1.3	Construcción visual creíble y documentada de la escena	288
1.4	Elección de licencias y construcción ficticio-histórica	292

2	Objetivos narrativo-literarios de la escena	292
2.1	Función y necesidad de la escena en el contexto del todo narrativo.....	292
2.2	Progresión del arco del personaje protagonista.....	293
2.3	Establecimiento de la gramática y ritmo de desarrollo del relato.....	294
2.4	Codificación de la/s voz/voces de lectura	294
3	Objetivos de narrativa visual: diseño de página desde el guion	295
3.1	Establecimiento del decoupage o división en viñetas.....	295
3.2	Enfoque narrativo-visual de la página desde el guion	296
3.3	Clímax de escena y paso de página	299
4	Elaboración gráfica	299
4.1	Traslación del guion al storyboard: composición y narrativa	299
4.2	Análisis y decisiones de estilo, color y composición	300
4.3	Análisis de lectura franco-belga	303
	ESCENA 10.....	304
1	Objetivos por lo que respecta a la adaptación o retrato de hechos históricos.	312
1.1	Elección del momento histórico a retratar.....	312
1.2	Amplitud y límites de las fuentes narrativas y visuales	312
1.3	Construcción visual creíble y documentada de la escena	314
1.4	Elección de licencias y construcción ficticio-histórica	314
2	Objetivos narrativo-literarios de la escena	315
2.1	Función y necesidad de la escena en el contexto del todo narrativo.....	315
2.2	Progresión del arco del personaje protagonista.....	316
2.3	Establecimiento de la gramática y ritmo de desarrollo del relato.....	316
2.4	Codificación de la/s voz/voces de lectura	317
3	Objetivos de narrativa visual: diseño de página desde el guion	317
3.1	Establecimiento del decoupage o división en viñetas.....	317
3.2	Enfoque narrativo-visual de la página desde el guion	318
3.3	Clímax de escena y paso de página	320
4	Elaboración gráfica	320
4.1	Traslación del guion al storyboard: composición y narrativa	320
4.2	Análisis y decisiones de estilo, color y composición	320
4.3	Análisis de lectura franco-belga	322
	ESCENA 11.....	323
1	Objetivos por lo que respecta a la adaptación o retrato de hechos históricos.	332
1.1	Elección del momento histórico a retratar.....	332
1.2	Amplitud y límites de las fuentes narrativas y visuales	332

1.3	Construcción visual creíble y documentada de la escena	333
1.4	Elección de licencias y construcción ficticio-histórica	334
2	Objetivos narrativo-literarios de la escena	336
2.1	Función y necesidad de la escena en el contexto del todo narrativo.....	336
2.2	Progresión del arco del personaje protagonista.....	337
2.3	Establecimiento de la gramática y ritmo de desarrollo del relato.....	337
2.4	Codificación de la/s voz/voces de lectura	338
3	Objetivos de narrativa visual: diseño de página desde el guion	338
3.1	Establecimiento del decoupage o división en viñetas.....	338
3.2	Enfoque narrativo-visual de la página desde el guion	340
3.3	Clímax de escena y paso de página	343
4	Elaboración gráfica	343
4.1	Traslación del guion al storyboard: composición y narrativa	343
4.2	Análisis y decisiones de estilo, color y composición	343
4.3	Análisis de lectura franco-belga	345
3	CONCLUSIONES.....	346
3.1	Conclusiones.....	346
3.2	Impacto.....	349
4	BIBLIOGRAFÍA	354

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 <i>Cementerio de Montmartre</i>	74
Figura 2 <i>Última obra de Degas (Bailarinas)</i>	76
Figura 3 <i>Cassatt vuelve del entierro</i>	92
Figura 4 <i>Análisis de lectura franco-belga (Escena 1)</i>	95
Figura 5 <i>Documentación para el aspecto de Monet</i>	105
Figura 6 <i>Documentación para la elaboración de la escena</i>	106
Figura 7 <i>Documentación para el aspecto de Valpinçon</i>	107
Figura 8 <i>Documentación para el aspecto de Ingres</i>	107
Figura 9 <i>Cambios storyboard / Página terminada</i>	116
Figura 10 <i>Análisis de lectura franco-belga (Escena 2)</i>	120
Figura 11 <i>Documentación para el aspecto del Louvre (exterior)</i>	133
Figura 12 <i>Documentación para el aspecto del Louvre (interior)</i>	134
Figura 13 <i>Documentación para el aspecto de Delacroix</i>	134
Figura 14 <i>Documentación para el aspecto de Pagans y Auguste Degas</i>	135
Figura 15 <i>Análisis de lectura franco-belga (Escena 3)</i>	147
Figura 16 <i>Documentación para la entrada de la Academie</i>	159
Figura 17 <i>Documentación para el patio de la Academie</i>	159
Figura 18 <i>Documentación para el aspecto de Degas</i>	160
Figura 19 <i>Documentación para el aspecto de Monet, Renoir, Bazille y Sisley</i>	160
Figura 20 <i>Análisis de lectura franco-belga (Escena 4)</i>	173
Figura 21 <i>Documentación para el aspecto de Pierrot</i>	188
Figura 22 <i>Cambios storyboard / página terminada</i>	195
Figura 23 <i>Análisis de lectura franco-belga (Escena 5)</i>	198
Figura 24 <i>Documentación para el aspecto de Manet</i>	207
Figura 25 <i>Documentación para el aspecto de Degas (evolución)</i>	208
Figura 26 <i>Documentación para la reproducción de la Infanta Margarita</i>	209
Figura 27 <i>Análisis de lectura franco-belga (Escena 6)</i>	216
Figura 28 <i>Documentación para “Música en las Tullerías”</i>	234
Figura 29 <i>Documentación para “El desayuno en la hierba”</i>	235
Figura 30 <i>Documentación para “Madame Manet al piano”</i>	236
Figura 31 <i>Documentación para “Lorenzo Pagans y Auguste Degas”</i>	236
Figura 32 <i>Documentación para “Madame Théodore Gobillard”</i>	237
Figura 33 <i>Documentación para el aspecto de Berthe Morisot</i>	238
Figura 34 <i>Análisis de lectura franco-belga (Escena 7)</i>	250
Figura 35 <i>Documentación para el aspecto del café</i>	262
Figura 36 <i>Documentación para “El ajenjo”</i>	262
Figura 37 <i>Monet, Nómada de la Luz. Café Guerbois</i>	263
Figura 38 <i>Análisis de lectura franco-belga (Escena 8)</i>	272
Figura 39 <i>Documentación para cuadros diversos de ballet y ópera</i>	288
Figura 40 <i>Documentación para cuadros diversos de vida cotidiana</i>	289
Figura 41 <i>Documentación para cuadros diversos de vida cotidiana</i>	290
Figura 42 <i>Documentación para “La Violación”</i>	291
Figura 43 <i>Documentación para cuadros diversos de ballet</i>	300
Figura 44 <i>Documentación para cuadros diversos de ballet</i>	300
Figura 45 <i>Análisis de lectura franco-belga (Escena 9)</i>	303
Figura 46 <i>Documentación para “Una oficina de algodón en Nueva Orleans”</i>	314
Figura 47 <i>Análisis de lectura franco-belga (Escena 10)</i>	322

Figura 48 <i>Documentación para el aspecto de Mary Cassatt</i>	333
Figura 49 <i>Documentación para cuadros diversos sobre Mary Cassatt</i>	334
Figura 50 <i>Cambios storyboard / Página terminada</i>	343
Figura 51 <i>Análisis de lectura franco-belga (Escena 11)</i>	345

Agradecimientos

A Antonio Altarriba, por su generosidad, lecciones y ejemplo. A Sergio García, por su generosidad académica, comprensión creativa y las facilidades que puso para hacer realidad esta tesis. A Julia Ramírez-Blanco, por despertar de nuevo en mi la idea de realizarla. A Antoine Maurel por darme la primera oportunidad de publicar un cómic en Francia, y por apoyarme como autor. A Oscar Valiente, Luis Martínez y Álvaro Nofuentes por hacer realidad la edición española. A mis editores españoles y franceses por su fe en mi trabajo. A “mis” dibujantes Cristina PerezNavarro, Stebba Osk Ómarsdóttir, Pedro J. Colombo, Ricard Efa, Diego Olmos, Rubén del Rincón, Alba Cardona, Sagar Fornies, Danide Deamo, Loreto Aroca, Edu Ocaña, Cesc Dalmases, Mateo Guerrero, Sergio Sandoval, por todo lo que me habéis enseñado. A todxs, también, por las historias.

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Intencionalidad y objetivos

El núcleo de esta tesis doctoral es fácil de explicar: la descripción de un proceso metodológico de investigación basada en la práctica artística.

En este texto, como autor y guionista del cómic me dispongo a analizar el proceso de conceptualización, investigación, documentación, escritura del guion y de los trabajos realizados en conjunción con el dibujante para la realización del cómic, finalizando con su recepción en medios y una evaluación del cumplimiento de los objetivos iniciales.

De ahí que el formato elegido haya sido el de *practice-based thesis*, dado que no solo la investigación se realiza sobre mi propio trabajo, sino sobre el proceso creativo y de elaboración en sí, incluyendo ciertamente cuestiones historiográficas, estéticas, narrativas, expresivas y de muy distinta índole, pese a lo cual insisto: la tesis en sí trata cuestiones de práctica artística en el ámbito del cómic utilizando un título concreto de mi producción como caso de estudio.

La elección de mi propio trabajo puede parecer obvia, pero requiere de una explicación: en primer lugar, creo que la mejor forma de explicar un proceso metodológico es analizar la propia obra, porque de esa manera se tiene acceso completo a su intrahistoria, intenciones, proceso, etc. Esto no podría lograrse al investigar la obra de cualquier otro autor, porque de forma lógica, aunque se consiguieran materiales como sinopsis, notas, bocetos, etc., o se realizase un sinnúmero de entrevistas, la conciencia sobre los mecanismos y objetivos creativos, psicológicos, intelectuales, etc., del trabajo son más claros y más fácilmente transmisibles si provienen de uno mismo. ¿Podría sugerirse una falta de neutralidad, de autocrítica o un sesgo al hablar en primera persona? Si esto fuese una investigación crítica, con toda probabilidad podría asumirse tal cosa. Sin embargo (e incluimos esta reflexión precisamente para salir de dudas) estamos ante un trabajo de orden analítico y descriptivo, en el que se quiere exponer un *modus operandi*, de autoanálisis y de proceso creativo que, de nuevo, es el autor quien lo conoce mejor que nadie y en el que tal sesgo, de haberlo, sería simplemente un factor más, como veremos a analizar.

Por otro lado, al ser de formación historiador del arte, y al tratar la obra en cuestión un tema de esta materia (la vida y obra de un artista), igualmente incluiremos un epígrafe contextualizando la obra terminada dentro de la tradición historiográfica, preguntándonos de paso si un cómic podría llegar a tener la misma consideración académica, literaria, historiográfica y cultural que un ensayo de tipo historiográfico. Para ello, pondremos a dialogar la obra y su contexto con dos pensadores de tendencia posmoderna, entre ellos Keith Jenkins y Hayden White.

La consideración o condición de “cómic histórico” de la obra presentada también debe formar parte de la introducción, y para ello igualmente la contextualizaremos dentro del género, por un lado en su ámbito editorial y por otro dentro del citado cómic histórico. No obstante, nos preguntaremos si la obra amerita, y si es relevante, situarla

dentro de un género derivado, que denominaremos “cómic historicista”, con lo que cerraremos el círculo de su posible relación con la historiografía.

A continuación, y dado que estamos escribiendo una tesis sobre un cómic biográfico sobre un artista, situaremos nuestra obra en este contexto, y más concretamente poniéndola en diálogo con la clasificación que a tal efecto realizó el crítico Thierry Groensteen. En ella, el estudioso define varias categorías estéticas y estilísticas que, a su parecer, constituyen diversos tipos de cómics sobre artistas, atendiendo principalmente a la manera que tienen éstos de retratar o incluir en la obra, bien con citas visuales, bien a nivel estilístico, la propia obra del artista biografiado.

Continuaremos con una descripción de la metodología utilizada, y en este sentido aprovecharemos para contextualizar las intenciones y medios de la tesis con las teorías expuestas por Marín-Viadel sobre la Investigación Basada en Artes Visuales, y nos preguntaremos hasta qué punto la tesis presentada cumple los requisitos exigidos por esta línea de trabajo, incluyendo su posible incorporación dentro de la tendencia de la a/r/tografía. Describiremos a continuación y en detalle, la metodología utilizada para el resto del trabajo.

A continuación desarrollaremos la tesis propiamente dicha, consistente en el análisis de las veinticinco primeras páginas del cómic publicado. En dicho análisis hablaremos de los distintos objetivos creativos que hubo de cumplir a la hora de elaborarlo, siendo el primer conjunto de ellos lo referido a la adaptación o retrato de los hechos históricos narrados y representados en las páginas correspondientes. Ello incluirá factores como la elección del momento histórico concreto (en base a, por ejemplo, su relevancia dentro de la biografía del autor, pero también su utilidad narrativa o emocional dentro del relato), pasando a continuación a considerar de cuántas fuentes dispone el autor para narrar/retratar esa escena, y cuán útiles son para cumplir los objetivos representativos mencionados.

Una vez analizada la selección de fuentes, recordemos que éstas no solo han de servirnos en términos literarios (que es lo que una novela o ensayo requerirían de base) sino visuales, ya que deben poder darnos distintos elementos como la localización, la fecha, el momento histórico, la ropa, etc., que los autores necesariamente necesitan para generar una visualidad historicista. Finalmente, el bloque de objetivos por lo que respecta a la adaptación de los hechos históricos requiere notar el uso, donde sea necesario, de las licencias con las cuales los autores completarán la falta de elementos o fuentes concretas.

Cerrada la primera fase, de nuevo página a página realizaremos un análisis de la propuesta y consecución de los objetivos narrativo-literarios de la escena, es decir, todo aquel contenido que, más allá del historicismo, sirve para construir un personaje, dar sentido a una narrativa, generar una trama, reforzar un argumento, etc. En este sentido, comenzaremos analizando un tema crucial: la relevancia, función y necesidad de la escena en el contexto del todo narrativo, para garantizar la fortaleza de la trama.

El arco del protagonista es el segundo de los objetivos a cubrir, entendido este como la consecución de la sugestión de un proceso de cambio de conducta humano aplicado a un personaje de ficción. El “arco del personaje” es una de las convenciones

más importantes de la narrativa contemporánea, proviene de las costumbres del guion cinematográfico y asume que la experiencia lectora será más satisfactoria si el consumidor de la obra adquiere un vínculo empático con el personaje y vive, pese a la distancia estética que la lectura le impone, un viaje emocional similar al del personaje protagonista. Como veremos, gran parte de las elecciones estéticas, narrativas, etc., del cómic estarán enfocadas en este sentido.

Hablaremos después, en todos los casos, de lo que hemos denominado “coherencia dramática”, es decir, del uso de toda una serie de recursos visuales y narrativos que, utilizados de forma constante y coherente, proyecten sobre el relato un ritmo constante y que favorezca la inmersión lectora del relato. Para ello también vigilarémos lo que hemos denominado “codificación de las voces de lectura”; dado que nuestro cómic utiliza los diálogos y las voces en off como medio de transmisión lectora, el uso de ciertos modismos, rasgos de estilo o recursos lingüísticos sería igualmente clave para la concreción del relato.

Finalmente, y como siempre, realizando un análisis página a página del tebeo, entraremos en la parte puramente visual o de trabajo gráfico, que comenzará con el análisis del proceso de *decoupage*, es decir, la planificación de la rejilla de viñetas que cubrirá la página, a partir de términos como la narrativa visual, la planificación de planos, la intencionalidad simbólica, necesidades de inclusión de texto, etc. Continuaremos con una de las fases más importantes del proceso, el lugar donde guionista y dibujante hallarán un diálogo más cercano, y es el trabajo de storyboard, donde guion y dibujo se encuentran y donde se realizan los últimos cambios y ajustes antes de atacar la página final. En este sentido, se analizarán principalmente las decisiones de estilo, color y composición. A partir de aquí, comienza el trabajo puramente artístico del dibujante; su metodología y forma de trabajo quedan fuera de los objetivos de esta tesis, cuyo propósito, como decíamos, es analizar el trabajo del guionista hasta la página terminada.

Hemos resumido, pues, la intencionalidad y objetivos de esta tesis; continuamos esta introducción entrando en los asuntos relacionados con la historiografía.

1.2 El cómic histórico como género y su validez historiográfica. El cómic historicista.

1.2.1 La validez historiográfica del cómic

Queremos comenzar con una cuestión clave para una tesis escrita por un guionista que también es historiador: la validez historiográfica del cómic.

¿Puede ser un cómic un libro de historia? ¿Tiene los elementos requeridos para ello? ¿Puede llegar a ser considerado un ensayo histórico? ¿Puede un cómic entrar en la tradición historiográfica? ¿Qué condiciones metodológicas, discursivas, de formato, incluso físicas deberían cumplir para ello? Matly (2016) lo expresa con claridad:

Los cómics de historia son objetos históricos: su relato de la historia nos proporciona información no solo sobre el tema que tratan sino también sobre la sociedad, o sea el país y la época de su creación.

Hacerse estas preguntas no es baladí: con frecuencia, el cómic y sus autores solapan géneros, formatos, relatos y recursos con otras disciplinas, como las bien conocidas obras de Guy Delisle, la revista *La Revue Desinée* o los cómics de Joe Sacco, de los que Matos (2016), citando a Worden, opina que “están a medio camino entre cómics y periodismo, arte e información, autobiografía e historia”. (pp. 224 y 255)

Comencemos desde los presupuestos más sencillos posibles, proponiendo como proyección imaginativa una situación cotidiana: una visita a la sección de historia de cualquier librería suele enfrentarnos a un tipo particular de libro: el ensayo. La Real Academia Española [RAE] (2023) lo define como “2. m. Escrito en prosa en el cual un autor desarrolla sus ideas sobre un tema determinado con carácter y estilo personales” (párr. 1). Aún podemos sumar, en su forma física más básica, su condición de libro, o conjunto de páginas encuadernadas en el que predomina el texto escrito y a veces hay (algo importante en la disquisición que nos ocupa) algunas ilustraciones u otro tipo de imágenes para clarificar ciertas cuestiones. Sumado a los habituales índice, notas y bibliografía, sin entrar en temas de discurso o metodología este es el objeto que habitualmente conocemos como ensayo historiográfico. Pero, ¿si cambiásemos la ecuación, es decir, si en vez de predominar el texto, predominasen las imágenes, seguiría siendo un ensayo como tal?

Aunque las clasificaciones generalistas que una librería pueda aplicar a sus secciones pueden no presentar la suficiente validez académica (aunque sin duda sería un tema digno de estudio por reflejar la percepción cultural que la realidad imprime sobre la autenticidad o fuerza de un campo determinado en el mundo real), en muchas de estas secciones si que cabe un cierto tipo de “libros de historia” en los que las fotografías o las ilustraciones ocupan la mayor parte posible: son libros que, quizá por el predominio de la imagen, rara vez recibe el nombre de “ensayo”, pese a que cumplen la definición de la RAE, que no menciona como elemento necesario las imágenes; y rara vez tiene la misma aura de seriedad académica, por lo que suele considerárseles “libros de divulgación”, entendida ésta como obras destinadas a un público no académico que quiere introducirse en una cuestión histórica. Vemos aquí un fenómeno interesante: a mayor cantidad de imágenes, menor parece ser la aparente impresión de seriedad o academicismo que proyecta el libro. Acaso estemos ante el mismo fenómeno que se da cuando a los niños se les empuja, según crecen, a abandonar los libros ilustrados (y en muchas ocasiones, los cómics) para que lean novelas y otras obras definidas por su carencia de ilustraciones, creando ya desde la infancia una resistencia a la convivencia o predominio de la imagen y sobre todo, valorando libros ilustrados y cómics como algo que debe dejarse atrás al terminar la etapa infantil.

En todo caso, en este tipo de libro puede haber fotografías o ilustraciones, pero éstas continúan teniendo el propósito básico que su etimología anuncia, en el sentido de “ilustrar, iluminar, poner luz sobre, aclarar” las ideas vertidas en el texto. Es decir, el texto en sí contiene el peso mayor de la información o discurso contenida en el libro y la ilustración o el dibujo están subrogados a él; un ejemplo claro son los libros ilustrados para niños, donde pese a la primacía visual del dibujo, éste sigue ilustrando la historia que narra el, por lo general, brevísimo y simple texto. En el desarrollo de esta idea vamos avanzando, pues hacia la búsqueda o definición de un formato donde

texto e imagen sean, como mínimo equivalentes en su relación, es decir, que ambos tengan la misma importancia, y ese formato, apuntamos, es el cómic.

El tercer paso, pues, sería encontrar cómics en la sección de historia de una librería. Y aunque esto no es imposible, la lógica comercial los suele relegar a una sección propia, donde suelen hallarse mezclados con libros de ficción de todo tipo, pero lo habitual es que sea el formato, por lo genera, un libro eminentemente ilustrado donde las viñetas tienen prevalencia sobre el texto el que marca el lugar donde situarlo.

Hay, o puede haber, a veces en estas librerías una subsección conteniendo la llamada “novela gráfica”, término que como es sabido da pie a gran cantidad de interpretaciones comerciales, autorales, editoriales, etc., que derivan en polémicas en las que no es necesario entrar aquí; nos centraremos sin embargo en otro hecho terminológico: aunque la definición de “novela” apunta a la ficción:

(1. f. Obra literaria narrativa de cierta extensión. 2. f. Género literario narrativo que, con precedente en la Antigüedad grecolatina, se desarrolla a partir de la Edad Moderna. 3. f. Ficción o mentira en cualquier materia.), el sustantivo se usa igualmente como término comercial o de mercadotecnia a la hora de definir aquellos cómics que no contienen tal ficción y sí narran hechos históricos, por lo que deberían denominarse, más correctamente “ensayo gráfico”. (Real Academia Española [RAE], 2014, párr. 1)

La expresión no ha calado en lo popular; una búsqueda en Google de “novela gráfica” proporciona 8.810.000 resultados, mientras que “ensayo gráfico” (término defendido, entre otros por Jesús García Cívico) solo produce 19.300 resultados, un 99,78% menos (Tebeosfera, 2020). Tampoco en el mundo académico parece haber encontrado éxito este término pese a su aparente mayor corrección terminológica: una búsqueda de “novela gráfica” en Academia.edu da como resultado 4.374 artículos contra los 221 de “ensayo gráfico”, un 94,95% inferior, un resultado notablemente similar que nos hace pensar que el término difícilmente calará, o bien le queda un largo recorrido para ser plenamente aceptado.

Debemos asumir, por ello, que incluso dentro del mundo del cómic, el intento de consolidar lo que podríamos llamar “cómic histórico” de forma coherente es complicado, ya que la mayor parte de las veces es el tema lo que define su pertenencia a este género, entendido éste como una circunstancia del pasado humano en que se desarrolla la narrativa: por ello un cómic protagonizado por soldados de la Roma Imperial, por revolucionarios franceses del 1789 o por samuráis del período Edo será inevitablemente considerado “cómic histórico” debido a su temática, sin atender a las cualidades o intencionalidad que le darían validez historiográfica: en suma, suelen conocerse como “comic histórico” tanto aquellos que narran una narrativa ficcionalizada, como los que quieren narrar un hecho real en viñetas. Utilizando metodología extranjera, el asunto adquiriría más matices: Álvares (2021), refiriéndose al mundo francobelga, aún cita a Isabelle Delorme cuando habla del “récit mémoriel historique” como:

Une production écrite et iconique, fondée sur la mémoire personnelle d’un auteur ou de l’un de ses proches, et qui relate un événement historique majeur.

Parl'intermédiaire d'itinéraires individuels, il présente des instantanés d'histoire reconstitués très exactement et représentatifs de l'histoire collective. (p. 21)

Ello, por supuesto, no es pretendido por muchos de sus autores; al igual que ocurre en el cine (donde pese a su mayor popularidad como medio, la expresión “cine histórico” tampoco tiene un gran predicamento; compárense las cifras anteriores con los 93.700 resultados que aporta en Google o los 1881 artículos de Academia.edu) (Sepúlveda, s.f.), la fidelidad, validez o verdad historiográfica no son ni pretendidas, ni necesarias. Ello es diferente en el término equivalente a lo que podríamos denominar “ensayo fílmico”, que sin embargo llamamos “documental”, donde salvo excepciones, encontramos un interesante paralelismo con el ensayo historiográfico: ambos parten de un discurso calificable como ensayístico (uno en forma de voz en off o entrevistas, otro escrito) para el cual las imágenes (en uno detenidas e impresas, en otro en movimiento) son, de nuevo “ilustraciones” en su sentido original de aclaración de lo que dice o pone en el texto.

Incluso la literatura cuenta con un género, la “novela histórica” cuya definición comercial es similar a la del cine histórico: narrativas basadas en tiempos pasados que no tienen necesariamente una voluntad de recreación fiel o verdadera de esas eras pretéritas y donde gran parte de los detalles requeridos para sumergir al lector en esa construida antigüedad son tan flexibles como así lo requiera la imaginación de su autor, siempre y cuando no caiga en errores garrafales, que por otro lado pueden considerarse simplemente licencias, ya que el autor no tiene por qué dar explicaciones al respecto en notas al pie o anexos, lo que no tiene por qué afectar al disfrute de unos lectores que buscan, al menos desde los tiempos de Walter Scott (aunque el fenómeno es anterior), más una recreación romantizada que una fidelidad histórica basada en fuentes o documentos. Es popular: 8.700.000 resultados en Google y 15.473 en Academia (s.f.a).

Volviendo al cómic histórico, quizá necesitamos un término específico para ese otro tipo de obras, ya que como apuntábamos hay en este maremagno de formatos e intenciones un tipo de publicaciones que sí tienen voluntad historicista e incluso podríamos decir que historiográfica: son narrativas construidas con la intención de dotarlas de la mayor de las fidelidades, basándose en fuentes primarias, secundarias o terciarias bien contrastadas, que incluso pueden incluir bibliografías y notas o anexos que hacen la misma función, obras requieren, como se le exige a un ensayo textual, autenticidad, veracidad y rigor en sus contenidos, lo cual cumplen como un ensayo histórico, y que aún deben cumplir un requisito más: el visual.

En efecto, como decíamos antes, el ensayo historiográfico a veces incluye ilustraciones (reproducciones de cuadros, fotografías, reconstrucciones de edificios desaparecidos), pero rara vez forman parte de su narrativa, es decir, si las eliminásemos la lectura simplemente podría ser menos clara o más farragosa, pero el texto se entendería igualmente. Dichas ilustraciones suelen existir previamente o haberse creado para la ocasión para aclarar algún punto concreto.

En este tipo de “cómic histórico”, a efectos de esta tesis y sin ninguna esperanza de que el término cale (8 resultados en Google y 1 en Academia, Home (s.f.b)) denominaremos “comic historicista” (historicismo: 2. m. En las disciplinas humanísticas, tendencia metodológica que prima la consideración de los datos

históricos), hay, como decimos una exigencia más que no se le pide al ensayo histórico: la representación visual, creíble e históricamente correcta de personajes, entornos, ropajes, paisajes, edificios, ciudades, armamento, decoraciones, y un larguísimo etcétera. Aunque el término como tal tenga poca tradición de uso, es de hecho utilizado de forma adjetival por autores como Usieto cuando habla de *Las Meninas* de García/Olivares: “Se nos cuentan escenas clave de la historia del pintor, pero se nos escamotean otras que quizá fueran necesarias para entender su vida desde una perspectiva historicista”. La intención que, como defendemos, separa al cómic historicista del cómic histórico de la misma manera que son distintos el cine histórico y el documental o la novela histórica y el ensayo histórico.

El caso de estudio de esta tesis es pues, obviamente, un cómic del tipo historicista; en ella nos centraremos en la cuestión metodológica no solo historiográfica, sino de forma más desarrollada e importante, la cuestión creativa y artística; sin embargo y como venimos diciendo es necesario contextualizar las intenciones historiográficas del autor.

1.2.2 El cómic historicista a la luz de las corrientes historiográficas de Jenkins y White. Su validez

Dado nuestro tema, una introducción de la materia al respecto no se entendería sin una contextualización de las intenciones del cómic historicista dentro de la propia tradición de la historiografía y sus desarrollos en las últimas décadas. Sin embargo, como veremos y como afirma Masarah (2021) citando a Chartier, “los historiadores ya no tienen hoy el monopolio de las representaciones del pasado” (p. 163).

En este sentido, y dado que el tema del pensamiento historiográfico, la filosofía de la historia y disciplinas similares son en sí mismas amplias, complejas y dignas de su propia tesis doctoral, nos centraremos específicamente en el tipo de historiografía que inspira, y a la vez sirve de marco a la obra estudiada.

¿Puede considerarse que la filiación voluntaria a un tipo de punto de vista historiográfico le resta validez o cientifismo a una obra como la analizada? Es posible que si el firmante escribiera esta tesis como historiador se le podría acusar de un sesgo o *bias*, pese a que, por otro lado, los historiadores, como cualquier otro estudioso siguen una metodología, ideología o manera que se puede reconocer con una lectura o análisis atentos y que en sí misma y de forma inevitable sesga su trabajo; otra cosa es que lo reconozcan abiertamente o que la ilusión del cientifismo les haga creer lo contrario (cuando el cientifismo, como cualquier otra metodología es un *bias* en sí mismo por lo que incluye y deja fuera, como veremos dentro de un par de párrafos). En este sentido, Lluch-Prats et al. (2016) apuntan que:

Individuos, instituciones, ideología, poder, dominación o género fueron –y siguen siendo– conceptos puestos en relación y en cuestión al mismo tiempo por estas disciplinas. De ahí que se ofrecieran y se ofrezcan nuevas herramientas con las que interpretar desde la historia contemporánea hasta las diversas manifestaciones culturales que en ella se generan. (p.7)

Sin embargo, esta tesis *practice-based* está escrita desde el punto de vista de un artista y por ello elijo una mirada o sesgo como parte inseparable de la concepción de la propia obra que deben verse reflejadas, por ende, en esta tesis.

En este sentido, la “mirada historiográfica”, si podemos llamarla así, que como narrador he elegido está en línea con una corriente bien conocida: la del posmodernismo historiográfico de pensadores como los británicos Keith Jenkins, Alun Munslow o Hayden White. Su línea discursiva de entender la historia como un conjunto de narrativas o *historias* (en el sentido de *story* y de *history*) son adecuadas no solo para tratar los elementos historicistas del cómic analizado, sino también en un sentido metahistórico, para entender el intento de hacer cómic historicista como parte de la citada tradición posmoderna.

Decía White (1978), en su introducción a *Tropics of Discourse* que:

Toda disciplina está construida a partir de un conjunto de restricciones en el pensamiento y la imaginación, y que ninguna está tan cercada por los tabúes que la historiografía profesional (...) y que tales historiadores (...) no son capaces de reconocer que cada discurso histórico contiene de forma inevitable, aunque implícita, una filosofía de la historia. (pp. 126-127)

Y en su introducción a *Re-Thinking History* Jenkins (2003) se plantea:

Los más básicos debates introductorios a la naturaleza de la historia[...], problemas como si es posible decir qué ocurrió en el pasado, llegar a la verdad, comprenderlo de forma objetiva, y, de no serlo, ¿es la historia incorregiblemente interpretativa? ¿Cuáles son los hechos históricos (y realmente existe algo así?) ¿Qué es el sesgo [*bias*] y qué quiere decir que los historiadores deberían detectarlo y arrancarlo de raíz? ¿Es posible empatizar con las gentes que vivieron en el pasado? (p. 3)

Jenkins (2003) finaliza con algo que nos interesa sobremanera para este estudio: “¿Es posible un estudio científico de la historia o *es la historia esencialmente un arte?*” (p. 3).

Estas, en su momento, revolucionarias preguntas (que el propio Jenkins encuadra dentro de la posmodernidad) hoy en día son parte de muy diversas líneas de trabajo de numerosos historiadores en el mundo; en este sentido una de los compromisos más importantes de esta tendencia es asumir que el pasado y la historia son cosas distintas; la segunda consiste en “una serie de discursos sobre el mundo (...), que no lo crean, sino que se apropian e él y le dan todos sus significados” y continúa: “el fragmento del mundo que es el objeto de investigación de la historia es el pasado”. Pero, prosigue Jenkins, “el pasado y la historia son cosas diferentes” y que “no están cosidos el uno al otro de tal forma que solo una lectura histórica del pasado es absolutamente necesaria. Ambas flotan libres, separadas por eras y millas. Por eso

el mismo objeto de estudio puede ser leída por distintas prácticas discursivas [entre ellas] por artistas¹.

Subrayamos esta última afirmación porque nos parece clave para entender la intencionalidad tras esta tesis.

En todo caso, de entre las muchas afirmaciones sorprendentes para su momento (y quizá aún para hoy en día) que Jenkins realiza en su influyente opúsculo (que personalmente considero un manifiesto) quiero destacar y aislar, pues son las más relevantes para esta tesis, aquellas que dejan la puerta abierta a que la historia sea considerada un arte. El concepto mismo quizá sea incompatible e incomprensible para diversas escuelas de historiadores que han hecho del cientifismo, de la búsqueda de esa tantas veces llamada “Historia con mayúscula”, de la búsqueda de “la verdad”, las fuentes, etc., la razón de su existencia como profesionales. Sin embargo, White, Jenkins Munslow y otros defendieron una concepción literaria de la historiografía que es perfectamente compatible con una visión creativa y artística, y para entenderlo quizá el elemento clave sea la citada separación entre el pasado (lo que ha ocurrido en eras anteriores, físicamente inaccesible para el presente) y la historia (la voluntad de entender y narrar ese pasado que ha dado forma a nuestro presente y seguirá afectando a nuestro futuro).

En efecto, Munslow se pregunta si la historia no es “sencillamente, una narrativa construida por un historiador en el presente” frente a “la descripción más habitual de una iniciativa empírica, una actividad inferencial basada en las fuentes y ocupada con el estudio del cambio a lo largo del tiempo” (Munslow, 2002, párr. 1). Mientras que White (1973), que por cierto consideró *Maus* de Spiegelman como “ejemplo relevante” considera el trabajo del historiador como “una estructura verbal en forma de discurso narrativo en prosa que pretende ser un modelo, o icono, de estructuras y procesos pasados con el interés de explicar lo que eran mediante su representación” (p. 3).

No son los únicos: incluso dentro del campo de la pedagogía, incluso la que usa los cómics como medio de enseñanza, estos puntos de vista están hoy en día aceptados, como confirma, por ejemplo, Moula Evangelia cuando dice que:

[knowledge,] by being presented as scientific, it acquires the dimension of “Absolute Truth” and appears as the definite end of the learning process (...) the question at issue is that History should be perceived as a venture to be rewritten (...) the official History is nothing but the reflection of the relationship of the past with its present. Historical narrative is dismantled and re contextualized so that it becomes self evident that neither should we talk about History in singular but about histories in plural, nor should we talk about the truth but about the reception of the past. (Lorduy, 2016, p. 68)

Por su parte, Fuster (2020) cita a Crippa cuando opina que “los autores (...) se sirven de la creación artística con una finalidad que ya no es la de reconstruir objetivamente

¹ Este y todos los subrayados son énfasis del autor de la tesis.

el curso de la historia” (p.5), e incluso Lourdy considera al cómic una fuente para la historia:

La utilización del cómic en su condición de medio de expresión artística como fuente para el estudio de la historia contemporánea ha sido posible, ya entrado el siglo xx, a partir del desarrollo formal y consolidación de este género entre el gran público (...) En este contexto, el cómic ha sido aplicado al estudio de momentos históricos característicos a partir de sus contenidos como reflejo, si no de manera evidente, sí significativa, de esa misma realidad histórica”. (p.68)

Culminemos con la opinión Masarah sobre cómo “las historiadoras e historiadores tienen —tenemos— un camino abierto que transitar, sin prejuicios, hacia un mejor entendimiento de cómo participa el cómic en la comprensión de nuestro pasado” (Masarah, 2021, p. 5).

Es razonable decir, hoy en día, que las aportaciones de White y las de sus seguidores han dejado obsoleto el concepto de “historia como medio neutral”, lo que, volviendo a Jenkins, no solo debería referirse al contenido de las historias que cuenta esa historia, sino a otros elementos como quién las cuenta: “un geógrafo, un sociólogo, un historiador, un artista, un economista, etc.” (Masarah, 2021, p. 5), contarán diferentes historias, cada uno desde sus disciplinas, y todas ellas serán igual de válidas. Volviendo al tema de esta tesis, como autor soy historiador (Licenciado en Historia del Arte por la Universidad Complutense) y guionista (Master en Guion de Cine y TV por la Universidad Carlos III), por lo que de forma natural, mi formación y mi profesión me llevan directamente y en la práctica, a la visión de los citados autores.

Volvamos, pues, a la pregunta de Jenkins de si la historia puede ser un arte y analicemos el desarrollo de su reflexión en el capítulo “History, a science or an art?” de *Re-thinking History* (Jenkins, 2003). En primer lugar, considera, el debate no es nuevo, sino decimonónico y proviene de la “antipatía de los artistas románticos por la ciencia” (idea que reconoce extraer de White) y cuenta con una paradoja: pese a esa antipatía, para evitar la visión de que la historia era una “semi-ciencia” y para asegurarse de que el historiador no caía en la “libre licencia artística”, “la forma y contenido de sus narrativas no era una cuestión de elección sino algo requerido por ‘la naturaleza de los materiales históricos’”, con lo que la visión cientifista fue readmitida “sin entusiasmo” y la “oscilación entre ‘ciencia y arte’ ha quedado como parte de la problemática interna” de la disciplina. Jenkins, no obstante, considera este debate “*passé*”, pero a la vez reteniendo una vitalidad a través de presiones ideológicas expresadas en la predilección por el “método”.

Como veremos en breve, estas cuestiones de método y la anteriormente citada de las licencias son claves para esta investigación. En efecto, Jenkins considera que estos debates sobre si “el conocimiento del historiador puede ser logrado objetivamente a través de ‘las prácticas adecuadas’ (*proper practices*) o si es intersubjetivo e interpretativo son importantes, pues el cómic mismo, como práctica, arte y objeto, cuenta como pocas manifestaciones culturales parten de una obsesión por la legitimación artística, social, cultural, académica, etc., de la misma forma que una numerosa parte de las investigaciones sobre cómic están destinadas a convencer a la población, a los consumidores, a sus críticos, etc., de su validez. Este fenómeno, demasiado extenso para desarrollarlo aquí explica desde la necesidad de crear

terminologías dignificadoras como “novela gráfica” hasta gran parte de los intentos por parte del arte y de la academia por, de nuevo, otorgarle valor de manera “oficial”. Citemos, a este respecto, a Groensteen (2009) se seguía preguntando “why are comics still in search of cultural legitimization?” (p. 1).

Para nuestro caso de estudio, observemos que ambos problemas (la validez social y cultural del cómic como arte y su validez como obra historiográfica) se unen en el concepto del “cómic historicista”, que no solo tiene que confirmar su estatus como producto artístico y cultural sino que tiene y tendrá la necesidad de demostrar su validez historiográfica si quiere ser considerado como tal.

En aras de ese debate, es por ello que entraremos voluntariamente en una aparente paradoja, similar a la que puede sugerir la dicotomía “ciencia-arte” en el discurso historiográfico, y consiste en definir qué elementos podrían otorgar “validez” en el sentido tradicional al cómic historicista, y a su vez defenderemos el punto de vista jenkinsiano del artista como historiador y viceversa, resumido en la frase “[...] debates como si los verdaderos secretos del pasado serán revelados por los rigores del método científico o el don del artista”. Jenkins reconoce, y estamos de acuerdo con él, que “sus respuestas a estas preguntas vienen del lado del escepticismo” ya que “el pasado y la historia están en categorías distintas (por lo que constituyen un hueco [gap] ontológico) (...) por razones epistemológicas, metodológicas, ideológicas y prácticas” y que “la historia, por oposición a ser considerada un arte o una ciencia es algo distinto, algo *sui generis*, un juego lingüístico mundano y locuaz que se juega en la realidad y donde las metáforas de la historia como ciencia o arte reflejan la distribución del poder que pone estas metáforas en juego”.

A este respecto, Jenkins (2003) cita este párrafo crucial de White:

No esperamos que Constable y Cézanne hayan buscado lo mismo en un paisaje dado, y cuando confrontamos sus respectivas representaciones de ese paisaje, no esperamos tener que elegir entre ellas y determinar cuál es ‘la más correcta’. (...) Esta concepción (...) aplicada a la escritura histórica (...) nos forzaría a los historiadores a (...) reconocer que no existe una *única* vista correcta (...) lo que nos permitiría contemplar seriamente esas distorsiones creativas ofrecidas por mentes capaces de mirar al pasado con nuestra misma seriedad, pero con orientaciones diferentes. (p.68)

¿Por qué, entonces si compartimos estas afirmaciones y las hemos aplicado a la narración y construcción de la obra estudiada, aún describiremos los elementos por los que debería ser considerada “seriamente” una obra de validez historiográfica? La respuesta es sencilla: más allá de cómo desee posicionarme como autor e historiador desde las elecciones creativas, es decir desde la *historia* (narrativa) que cuento la *historia* (jenkinsiana, whiteiana) que cuento, existe un contexto industrial, cultural y popular en el que la obra ha de caber y encontrar una validación.

Esta validación viene dada de forma voluntaria, como autor, desde dos lugares: uno cultural/ideológico y otro industrial. En el sentido cultural, como historiador no puedo esperar que todo el mundo (público e historiadores) esté de acuerdo con las tesis arriba citadas, que las conozca, que las asuma y que las acepte. Y por otro lado, mi posicionamiento ideológico es claro: yo también quiero que el cómic goce de la misma

apreciación cultural, institucional, económica, social, etc., de otras artes como la pintura, el teatro o el cine, y dado que el cómic debe aún recorrer un largo camino para ser aceptado como tal (partiendo además de lugares, como decíamos al principio, mucho más hostiles a su consideración siquiera como arte *adulto*), mi posicionamiento como autor e historiador es utilizar los elementos necesarios, que describiremos someramente a continuación, para que dicha obra sea percibida como “historiográficamente válida”, tal y como lo serían los ensayos históricos que citábamos antes.

En el sentido industrial, soy un autor de cómic profesional, lo que quiere decir que la mayor parte de mis ingresos, y lo que me permite vivir de mi trabajo, viene principalmente de los anticipos y ventas que los derechos de mis cómics producen. Ello supone que, más allá de lo que puedan vender por causas ajenas a mi voluntad (popularidad de un tema dado, acabado del dibujante, cuánto invierte el editor en *márketing*, etc.), sí que está en mi poder analizar y aplicar a mi obra aquellos elementos susceptibles de darle, como producto, la mayor validez (y en el mejor de los casos, calidad) posible para el público que va a acercarse a ella (y en el mejor de los casos, comprarla). Al menos una parte de esa validez vendrá dada desde el género en que se engloba (el cómic historicista), y mi deber (o al menos lo que dicta el sentido común) es aplicar los elementos editoriales que más sugerirán ese valor.

Aunque pueda parecerlo, no nos salimos del tema en cuestión: volviendo a Jenkins, en la obra citada él menciona durante la fase de redacción del texto los factores epistemológicos, metodológicos e ideológicos que se conectan en forma de presiones de lo cotidiano y que afectarán al historiador, a saber:

- Presiones de la familia y amigos por la dedicación laboral
- Presiones del medio laboral e influencias dentro del departamento.
- Presiones de los editores en función de:
 - El número de palabras de la obra
 - El formato del libro a editar
 - El mercado al cual va destinado
 - Las fechas de entrega
 - El estilo literario
 - Los árbitros (peer review, etc.)
 - Reescrituras (versiones de la obra, etc.)

-Presiones del mercado (crítica, distribución, ventas, etc.)²

Cualquier autor que publique dentro de la industria editorial actual (quizá dejando de lado autoediciones o fanzines), del género que sea y del formato que elija se verá obligado a tener en cuenta las presiones arriba citadas. No puede escribirse sobre la industria editorial o más concretamente del cómic sin tenerlas en cuenta, o se caerá en la falacia habitual de tantos estudiosos de considerar al artista (de cómic o de cualquier modalidad) como alguien que crea en libertad absoluta y sin depender de los constreñimientos editoriales o del mercado.

El cómic historicista se enfrenta, en este sentido y como decíamos antes, a un doble desafío: las presiones personales, laborales y editoriales, por un lado y por otro, su consideración como obra historiográfica “válida”. Continuemos analizando a Jenkins (2003) y comparando sus preguntas y tesis con la que presentamos en este documento. En capítulo 2 de *Re-thinking History*, que define como una “*rough guide to history*” en que responde diversas preguntas, de las que nos interesan las siguientes:

- 1.Cuál es el estatus de la verdad en los discursos de la historia?
- 2.¿Existe la historia objetiva (¿existen los “hechos” objetivos?) o es la historia tan solo interpretaciones?
- 3.¿Qué es el sesgo y qué problemas surgen al intentar deshacerse de él?
- 4.¿Qué es la empatía; se puede practicar, cómo, por qué, y si no puede ser lograda, por qué parece importante intentarlo?
- 5.¿Qué diferencias hay entre fuentes primarias y secundarias (restos [*traces*]) y entre la “evidencia” y las “fuentes”; qué hay en juego aquí?

A lo largo de este texto, hemos respondido suficientemente a las tres primeras preguntas; la cuarta será respondida a la hora de tratar los aspectos creativos del relato. Con respecto a la quinta, Jenkins nos recuerda que en realidad, y desde un punto de vista posmoderno, no hay diferencia. Como él apunta, y adaptando su ejemplo a nuestro campo, un artículo secundario para el estudio de dicho tipo de cómic, pero también una fuente primaria para el estudio de como académico escrito en 1990 sobre el cómic underground será una fuente recibía la crítica ese tipo de cómic en 1990. Matly (2016), de nuevo, y citando un ejemplo concreto, nos recuerda, que:

Los cómics de la Guerra Civil son a la vez relatos de historia y objetos históricos, no solo reflejan la contienda sino la sociedad que la contempla. Se inscriben en representaciones colectivas que van más allá del propio género y tienen una utilidad en un momento determinado. (p.244)

² El sexto punto no está en la lista original tal cual, pero se ha extraído del resto del texto.

Y continúa: “el referente histórico es de un uso delicado: a pesar de su pretensión a la permanencia y a la universalidad, la Historia se inscribe en estas mismas representaciones, evoluciona de la misma forma” (p.245).

Sin embargo, en palabras de Jenkins (2003), las llamadas “fuentes primarias” son:

Originales (...) y originales parecen querer decir ‘genuinas’ (verdaderas/profundas) en oposición a ‘secundarias’ (...) lo que prioriza la fuente original, fetichiza los documentos y distorsiona el proceso de trabajo de hacer historia (...) convirtiéndolo en una búsqueda perpetua por la verdad (...) y por volver a las mentes genuinas de las gentes originarias de forma que su punto de vista no esté adulterado por el nuestro. (p. 48)

“Si nos liberamos”, continúa, “de la idea de que la historia descansa sobre el estudio de las fuentes primarias y secundarias (...) seremos libres de ver la historia como una amalgama de aquellas preocupaciones epistemológicas, metodológicas, ideológicas y prácticas que he mencionado”. De esta forma, y tras acordar que “el pasado ha tenido lugar”, que “de él quedan restos” y que esos restos los llamamos fuentes, se demuestra que la supuesta evidencia del pasado que son esas fuentes “son el producto del discurso del historiador simplemente porque, antes de que ese discurso se articule, la evidencia (historia) no existe: solo hay restos (el pasado)”.

Todo ello, como decía, es relevante para nuestro caso de estudio, ya que uno de los requisitos industriales por los que debe pasar un autor de cómic es por vender el proyecto a un editor antes de realizarlo (obviamente, puede hacerse al contrario, pero no es el caso que nos ocupa; en todo caso el proyecto debe venderse en algún punto) y para ello el autor debe interesar al editor por medio de argumentos o elementos de venta. Uno de ellos, sobre todo en el cómic histórico, pero mucho más en el historicista, es la idea de que el cómic será tan riguroso, tan basado en hechos y históricos y sobre todo en fuentes autorizadas como sea posible, pues a ojos del editor ello le dará una validez superior con respecto al público (“Todo acercamiento a la historia implica una inquietud constante sobre las formas en que nos aproximamos a los hechos”, recuerda Hinojosa (2018)). Es decir, pese a que el historiador/guionista conozca y simpatice con los enunciados jenkinsianos, sin un “pitch”, dossier de venta y especialmente, sin ofrecer a editor y público un cierto número de “garantías de historicismo” en el sentido de lo habitualmente considerado como “credibilidad” o “fidelidad a los hechos”, repetimos, por mucho que el autor/historiador no crea que eso sea posible, no estará cumpliendo otro parámetro igualmente jenkinsiano, en sus palabras, otra “presión” (el mercado al cual va destinado) y la obra no será factible, simplemente no llegará a existir. No en vano, y en este sentido, García-Navarro (2016) habla de cómo “La dimensión histórica de este relato de Paco Roca [*Los surcos del azar*] es irrefutable por su vasta documentación –testimonios, fotografías, documentos, libros, consultas a historiadores...– y su absorción de la experiencia colectiva y ajena” (p. 341), Y Baile et al. (2018) menciona cómo:

Los [hay] que cuentan un relato situado en un contexto histórico, cuyo héroe está involucrado en la gran historia con dibujos realistas, que recrean una era o una civilización, que permiten trabajar el vestuario, herramientas, los lazos sociales... con reconstrucciones bastante fieles, en el que se nota una

investigación previa por parte del autor: “Alix” para el período del imperio romano o las “Torres de Bois Maury” en la Edad Media. (p. 40)

En el caso de la obra que ocupa nuestro análisis *Degas, la danza de la soledad* estos “requisitos de historicismo” se cumplieron desde varios puntos de vista: en primer lugar, la venta del proyecto al editor francés estuvo acompañada de una de las fuentes más autoritarias que pueden hallarse a la hora de realizar una biografía de artista: los diarios del propio autor editados por Reff (1976). Ellos no solo sirvieron para crear una *narrativa histórica*, sino una *narrativa literaria*, ya que fueron fundamentales, entre otras cosas, para construir al personaje literario del pintor Degas en el contexto del cómic. Reparemos en que cualquier persona puede, a priori, leerlos directamente si quiere hacerse una idea de cómo era la *personalidad* de este *personaje*, pero por otro lado, y por mucho que estén escritos a mano y en primera persona del singular, recordemos que unos diarios no tienen por qué ser una fuente fiable sobre cómo era una persona; solo lo son de cómo esa persona quería representarse a sí misma, a sus propios ojos.

El segundo de los elementos que aportan esa credibilidad historicista a una obra como la que nos ocupa, desde el punto de vista industrial, es la bibliografía o referencias bibliográficas. En efecto, cualquier ensayo literario que podamos extraer de las estanterías de la inicialmente y ficticia sección de historia de una librería contendrá, de manera obligatoria, una bibliografía (2. f. Relación de textos, procedentes de diversos soportes, utilizados como fuente documental según la RAE (s.f.) y “descripción normalizada completa de cada uno de los documentos consultados en el trabajo, que quedan consignados en una bibliografía final” (Universidad Complutense, s.f., p. 1).

La presencia de ésta es fundamental desde el punto de vista académico, pero para nuestra disquisición lo es especialmente como elemento simbólico: comunica al lector que el autor ha utilizado toda una serie de, de nuevo, fuentes autorizadas, de cuya elección ya se pueden extraer conclusiones como la ideología del autor o su escuela historiográfica. La bibliografía es, pues, un elemento comunicador de que un texto se ha realizado, a priori, consultando esas obras (lo que se asume como verdadero de buena fe, pero no tiene por qué ser verdad), pero a nivel puramente psicológico es simplemente un símbolo que va más allá de los libros: un artículo de prensa no suele mencionar bibliografía, un artículo académico lo hará porque necesita, de nuevo, mostrar esa validación. Repárese en que los cómics históricos no suelen aportar bibliografía; los historicistas sí.

Como tal, en “Degas, la danza de la soledad” y en el resto de mis cómics historicistas figura y figurará la citada bibliografía, con las intenciones arriba descritas de otorgar al texto la necesaria validez historiográfica, pero igualmente porque es cierto que esos libros han sido consultados y mi metodología, costumbres e identidad como historiador (y como autor de cómic historicista) me impedirían no hacerlo; sería renunciar conscientemente y sin razón alguna a una validación útil para el resto de lectores, autores, editores o historiadores que se acerquen al proyecto. Cabe decir, como reveladora anécdota, que hay editores que están tan poco acostumbrados a incluir la bibliografía que la han definido como una sección titulada “para saber más”; es decir, no necesariamente han asumido como algo natural la inclusión de una

bibliografía que el autor ha consultado para elaborar el texto, sino que han creído que éste simplemente aporta esos libros como obras de referencia para el lector interesado en ampliar sus conocimientos sobre el tema.

Es fácil imaginar cuál es el tercer elemento que suma una capa más de validez al cómic historicista: la nota al pie, o su traslación al cómic, el anexo o *cahier*. En efecto, además de contener la habitual información de la referencia bibliográfica o página citada de tal o cual obra, la nota al pie “(3. f. Advertencia, explicación, comentario o noticia de cualquier clase que en impresos o manuscritos va fuera del texto)” (Real Academia Española [RAE], s.f.b, párr. 3), puede utilizarse como espacio para aclarar de forma somera o extensa ciertas cuestiones que, por lo general, se salen o rompen el discurso del texto principal y son extendidas, discutidas y desarrolladas en la citada nota al pie.

En cómic, sin embargo, no existen más que de forma testimonial; quizá uno de los ejemplos más conocidos de su uso sea la colección del *Teniente Blueberry* y sus derivados, en algunas cuyas páginas el guionista Jean-Michel Charlier añade un asterisco a ciertos hechos o afirmaciones de sus personajes y sitúa a pie de página la afirmación “verídico”. No cita ningún tipo de documento, bibliografía o fuente; para él, el hecho de situar una nota al pie en el texto es suficiente, acaso a nivel psicológico, para romper la narrativa obligando al lector a mover sus ojos (un factor importante en la narrativa francobelga) fuera de la lectura de página y destruyendo efectivamente el *decoupage* para dotar a ese hecho (generalmente poco importante, por otro lado, ya que rara vez dicha necesidad de credibilidad afecta a la trama en sí), del aura de credibilidad y veracidad necesarias: el “símbolo nota al pie”, pese a la falta de precisamente aquello que garantizaría al menos extratextualmente su veracidad historicista (citar una fuente concreta y válida) se convierte en una garantía en sí misma, simbólica, pero a los ojos del citado autor y de sus lectores, garantía al fin y al cabo.

No obstante, como puede imaginarse, el uso de la nota al pie en cómic es muy reducido más allá de casos como el citado: puede usarse ocasionalmente para traducir palabras o diálogos de algún personaje que habla en un idioma distinto al del resto del texto o para algún tipo de aclaración similar, pero es obvio que la propia maquetación de página (de nuevo, otra de las presiones jenkinsianas, “el formato del libro a editar”) desaconsejan o hacen directamente imposible la presencia de notas al pie extensas o discursivas. Por otro lado, de existir, al igual que hacen en tantos textos historiográficos tradicionales, leerlas rompe de forma efectiva el discurso de página, lo que si bien en un texto ensayístico puede suponer simplemente un efecto de “perder el hilo”, en un texto literario, donde además de la voluntad intelectual existe una emocional, dicha pérdida filamental es mucho más grave, pues puede romper la vinculación sensitiva del lector con respecto al cómic. Incluso si dichas notas no fueran al pie, sino al final del texto, sembrar bocadillos y cartuchos de notas al pie crearían una distracción innecesaria.

Existe una solución, que de nuevo nos aporta una convención industrial del libro, el anexo. Se trata, obviamente, de un texto complementario al relato principal que se incluye, generalmente al final de una obra, para complementarla de alguna forma; es algo habitual en ensayos, revistas científicas y todo tipo de publicaciones. También

existe en el mundo del cómic, donde en su contexto franco-belga se denomina *cahier* o “cuaderno”. Es, como decimos, una convención industrial; a veces nace simplemente del mismo tipo de necesidad: ocasionalmente la paginación de una obra no encajará en un número múltiplo de ocho, con lo cual parte de un pliego puede quedar sin imprimir. Para evitar tener varias páginas en blanco al final de una historia, y dado que el precio de la producción no sube en exceso, el editor puede pedir a los autores elementos como ilustraciones, bocetos o textos para que el lector reciba unos cuantos “extras” que aumentan el atractivo y quizá, el valor de la obra.

Hablando de mi trabajo como autor de cómic historicista, este *cahier* ha sido fundamental a la hora no solo de desarrollarlo, sino de convertirlo en un elemento identitario para que los lectores particularicen mis obras, ya que saben que siempre habrá un anexo de este tipo extendiéndome sobre diversas cuestiones reflejadas en el propio cómic. Lo es tanto, que mi primera obra en Francia, *El fotógrafo de Mauthausen* contaba con 80 páginas de cómic y un inusitado *cahier* de 54 (la misma longitud que muchos cómics publicados). El citado *cahier* contó con un texto explicativo de la obra, numerosas ilustraciones y fotografías y de forma notoria, la participación de varios expertos internacionales en la materia, que aportaron sus propias explicaciones y desarrollos a ciertas cuestiones del comic. La aportación fue arriesgada para el editor (ya que se trataba de incluir un gran número de páginas que no eran cómic ni contenían viñetas), pero la adición fue muy celebrada por los lectores, que encontraron una cantidad de información suplementaria poco habitual en un tebeo. Ello abrió las puertas a que en otros de mis cómics pudiera seguir añadiendo los citados *cahier*, aunque nunca ha sido necesario hacerlos de tal envergadura.

En todo caso, personalmente uso estos anexos como sustitutivos en prosa de las notas al pie. Es decir, desarrollo en forma de artículo, página a página y en ocasiones, donde es necesario, viñeta a viñeta, aspectos como frases concretas de un personaje que se han reproducido literalmente de una cita tomada, por ejemplo de los citados diarios de Degas, licencias y todo tipo de explicaciones, de forma que el citado *cahier* consiste en una nueva lectura, en este caso a nivel historiográfico, de todo aquello que me parece, amerita o requiere una explicación.

Quizá pueda entenderse ahora cómo, a mi entender de forma orgánica con mi trabajo, esta tesis, que consiste en el análisis página a página y viñeta a viñeta de las veinticinco primeras páginas de “Degas” sigue una intención similar, solo que de nuevo, e insistiendo en que se trata de un análisis de mi trabajo analítico, historiográfico, literario y artístico, puede verse que los citados *cahier*, con su intención explicativa y de “nota al pie” es en sí misma una extensión de mi trabajo como autor de cómic.

Aún podrían citarse otros elementos habituales del ensayo historiográfico que pueden aplicarse igualmente al cómic historicista para añadir otras capas de credibilidad; uno de ellos sería un prólogo de un experto o figura reconocida en su campo. Aunque no es el caso de Degas (no se hizo por falta de tiempo), en mi obra de 2022 *Viollet-le-Duc, l’homme qui ressuscite Notre-Dame* de Rubio et al. (2022) el editor, a instancias del autor (yo) contactó con Arnaud Timbert, profesor de historia del arte medieval de la Universidad de Picardía-Jules Verne y ex asesor del INHA para el campo “Historia

de la arquitectura”, experto en Viollet-le-Duc y (no es baladí) aficionado del cómic, quien tuvo a bien realizar el prólogo para la citada obra, con lo que, de nuevo, dio un barniz extra de credibilidad y validez historiográfica en el sentido clásico, cumpliendo además de nuevo otra de las “presiones” de Jenkins, “los árbitros”.

Finalizando ya esta sección, hemos tratado de definir las diferencias entre el concepto del cómic histórico y el del cómic historicista (a los que solo separa una intención, recordemos, literaria, como narrar hechos ficticios o, a estas alturas ya podemos decirlo, pretendidamente históricos), específicamente a la luz de las teorías posmodernas de White y, especialmente, Jenkins. ¿Hasta donde pueden llevarse estos requisitos en el futuro? ¿Se dará una regresión por la cual el cómic historicista deba someterse a los tradicionales mecanismos historiográficos de la verdad, las fuentes y la historia con mayúscula? ¿Cabe pensar que, por ejemplo, el cómic historicista, para ser considerado como tal, llegue a ser sometido a *peer reviews* u otros mecanismos similares de la academia? ¿O redoblará la posmodernidad sus logros y la historia como disciplina terminará, como preconizaban los citados White y Jenkins, un mero género literario? ¿Es el cómic historicista una avanzadilla de esta tendencia o un resultado y confirmación de su validez? Como suele decirse, solo el futuro nos lo dirá.

En todo caso, el cómic historicista puede hacer todo lo posible por ser visto como tal utilizando técnicas y requisitos de la historiografía cientifista, pero esto sería caer igualmente en la trampa en la que cayó la historia como disciplina: la de creer que hay un único método válido, ortodoxo y cientifista, cuando la mera elección de ese método no solo sería artificiosa, sino que hablaría más de los tiempos y el *zeitgeist* que ha considerado necesaria su elección, que de los necesariamente imposibles objetivos que habría de cumplir. Aceptamos, no obstante y sin detrimento de lo anterior que a nivel industrial, dentro de la recepción del público y los historiadores, sí que conviene demostrar que se ha seguido un método historiográfico para obtener una credibilidad o validez, aunque no necesariamente se crea en ella. Siendo consciente de ello y haciéndolo a propósito, ambas visiones no están reñidas, de nuevo en la más pura tradición de la posmodernidad.

En todo caso, si debiéramos citar una razón final para certificar la imposibilidad (y posiblemente, inutilidad) de exigirle al cómic, histórico o historicista (y por ende, a cualquier otra obra literaria) una cierta cualidad historiográfica definitiva, sería la siguiente: en el fondo, es una obra artística y como tal (y como veremos a lo largo de la tesis), la libertad, la visión y las elecciones de los autores están por encima de cualquier otra consideración.

1.3 El comic de artista como *kunstlerroman*

1.3.1 *Kunstlerroman*: contexto histórico y validez terminológica

Debemos contextualizar, a continuación, el propio tema de *Degas, la danza de la soledad*, algo que como historiador del arte, pero de nuevo, principalmente como artista, supone parte, me atrevo a decir que autoconsciente, del (auto)retrato del artista a través de la vida de otro artista.

Hablemos, pues, de la dimensión puramente de contenido narrativo, ya no en el sentido historiográfico, sino puramente literaria, entendiéndose esta en su sentido de “novela”, en este caso compatible con el significado antes indicado de “novela” dentro de la expresión “novela gráfica”.

Y decimos “novela”, más que por su etimología italiana *novella*, por su proveniencia francesa y su traslación al alemán como *roman*, y más concretamente del género literario conocido como *kunstlerroman*, considerado similar al *bildungsroman* o novela de aprendizaje o iniciación, pero en este caso dedicada a narrar la trayectoria vital y creativa de un artista. Hay que decir, continuando la cuestión terminológica, que su aparente traducción “novela de artista” es problemática en castellano: hay autores como Latorre (2002) que siguen esta tradición, considerándolo “El conjunto de narraciones cuyo eje es un creador inmerso en su época”. Sin embargo, en el ámbito del arte contemporáneo este término ha adquirido otra connotación: se puede “hablar de la novela de artista como otro medio en las artes visuales, al igual que el vídeo o la performance. Como investiga David Maroto, la creación de una novela de este tipo no difiere de la de cualquier otra obra” (p. 599).

Volviendo a los requisitos editoriales, el asunto se complica igualmente por la falta de un término al respecto: si bien con frecuencia se usa la palabra “biografía” ésta técnicamente corresponde a la narración que comprende toda una existencia “(1. f. Historia de la vida de una persona)” (RAE, s.f.a, párr. 1). Ello a nivel editorial puede ser engañoso, ya que muchas de estas obras (como por ejemplo “Degas”) solo tratan de unos cuantos años en la vida del personaje, y el alcance de algunos de ellos es incluso inferior (una semana, en el caso de mi *Miles en París*). Por ello, ocasionalmente se usa el término *biopic* “(1. m. o f. Película biográfica)” (RAE, s.f.c, párr. 1), aunque su origen es obviamente cinematográfico; veremos con el tiempo si se acaba usando para cualquier narrativa de la vida de un artista.

En todo caso, no parece que *kunstlerroman* vaya a ser asumido como término de marketing en un futuro cercano: la palabra revela solo 83.300 resultados en Google, aunque parece ser del gusto académico: 2066 en Academia (s.f.c). Sin embargo, “cómic biográfico” (sin siquiera acotar por temática de artista) revela aún menos: 8810 y 43 resultados respectivamente (Academia, Home, s.f.d). Quizá sorprenda, pero la expresión “cómic de artista” que figura en nuestro epígrafe revela tan solo 19 resultados en Google y absolutamente cero (0) *papers* en Academia (s.f.e). No obstante, este término lo utilizaremos de forma intercambiable con *kunstlerroman* por ser los más cercanos al espíritu del trabajo realizado.

Aún un problema más podríamos destacar, similar a la dicotomía “cómic histórico” y “cómic historicista” y sería obviamente la temática de la citada novela de artista, ya que algunas de ellas pueden tratar como tema un artista ficticio y otro real, incluso puede haber una mezcla de ambas: En el primer caso tendríamos obras como *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe (1795), que trata de un aspirante a dramaturgo, en el caso del artista real podríamos citar *The Agony and the Ecstasy* de Irving Stone (1961) y que trata, partiendo igualmente de sus cartas, de la vida y obra de Miguel Angel Buonarrotti, o la célebre *Le Chef-d’œuvre inconnu* de Balzac donde ficcionaliza parte de la vida de Poussin y Porbus para narrar la historia del ficticio Frenhofer. Aún podríamos complicar el asunto si sumásemos lo que podríamos

considerar “autobiografías de artista”, como, por citar un ejemplo célebre, *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust; que serían diferentes a los “cómic autobiográficos”, es decir, aquellos donde un autor o autora de cómic narra su propio devenir personal o artístico (un ejemplo clásico sería *Persépolis* de Marjane Satrapi, o como recuerda Álvares (2021), *Je me souviens. Beyrouth* de Zeina Abirached) donde, en palabras de Blanco Córdón, “la lengua rebasa la condición de vehículo de comunicación para hacerse protagonista de la historia desde un enfoque metalingüístico, [por lo que] la riqueza de matices en la construcción del relato de vida es innegable”. La misma Álvares (2021) nos recuerda que otra posibilidad, acaso metaautobiográfica consiste en que el autor aparezca en su propia obra narrándola como personaje más, refiriendo con ello sus experiencias dentro de un real o ficticio proceso de creación, como ocurre en *Los Surcos del Azar* (Bilbao, Astiberri, 2013). En este mismo sentido, y refiriéndose a la misma obra, García-Navarro (2016) define el fenómeno y sus posibilidades en términos de “veta metacomícográfica”, la cual “se ha extendido más allá de lo meramente autobiográfico dando lugar a un catálogo amplio de obras más tradicionales hasta otras mucho más experimentales (...) [y] trasciende el nivel de la historia en sí misma alcanzando el del discurso para que el lector lleve a cabo una revisión del pasado desde el presente, preconcebida y diseñada por el autor”. Volviendo a *Persépolis*, Battagliero aún recuerda que “numerosos elementos paratextuales (la contraportada, entrevistas a medios de comunicación, conferencias, etc.)” aún sirven a la autora para seguir ampliando una obra cuyo móvil no es ““escribir sobre mi vida sino sobre la historia de mi país, lo que pasó allí durante mi infancia, sobre la situación política que se vivió” (Battagliero, 2016, p. 33). Ampliaríamos todavía más el campo de estudio citando obras que utilizan la personalidad de un artista o su obra como excusa para desarrollar su trama, como por ejemplo en *El Perdón y la Furia* de Altarriba y Keko.

En todo caso, el interés por las vidas de artista viene de lejos, desde el bien conocido el universo de leyenda que rodea a griegos como Fidas o Apeles hasta quizá su mayor ejemplo en las *Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori* de Vasari, hasta nuestros tiempos con la explosión actual de biografías de pintores en cómic, un universo especialmente desarrollado en el mundo francobelga, cuyo mayor ejemplo quizá sea la colección “Les Grands Peintres” de la editorial Glénat (Editeurs De Talents, s.f.), consistente en nada menos que treinta biografías de artista a publicar en tres años. Es en este contexto, el de las publicaciones en el mercado francobelga, en el que nos centraremos por ser aquel en el que nuestra propia obra (*Degas*) ha sido lanzada.

1.3.2 El cómic de artista en diálogo con Thierry Groensteen: categorización y crítica

La relevancia del fenómeno es tanta, que el propio teórico y estudioso Thierry Groensteen dedicó al tema un extenso artículo en *Imagetext*, en su noveno volumen, segunda entrega, titulada *Mixing Visual Media in Comics* bajo el título *Biographies of Famous Painters in Comics: what becomes of the paintings?* (Groensteen, s.f.), A efectos de esta introducción, de la misma manera que antes hemos dialogado con la aportación de Jenkins y White, nos disponemos ahora a estudiar contrastar nuestro trabajo con la mirada de Groensteen en este artículo clave, para ponerla en diálogo con el asunto que nos ocupa en esta tesis.

La afirmación anterior sobre el éxito de las biografías de artista está confirmada por el citado autor. Fechado en 2017-18 (sic) Groensteen habla de cómo el género ha funcionado particularmente en los últimos años, citando a “Picasso, Modigliani, Kahlo, Van Gogh, Dalí, Pascin, Gauguin, Chagall, Klee, Rembrandt, Munch, Goya, Schiele, Hokusai, Bourdelle, y muchos otros”, y situándolo en un contexto mucho más amplio de biografías sobre músicos, científicos, filósofos, políticos, figuras históricas, etc.: “No hay duda”, considera, “que estamos presenciando una fiebre del oro de la publicación” y menciona específicamente la citada y contextual “Les Grands Peintres”; de forma interesante para confirmar las bases que sentamos anteriormente, recoge cómo el director de la colección, Maximilien Chailleux ha decidido que no sean “biografías clásicas”, sino que han de “contar una historia que ocurre en un momento específico de la vida del pintor”.

Compartimos con Groensteen la noción de que “una biografía en cómic de un artista, alguien que ha -por definición- creado imágenes, da lugar a un acertijo [conundrum] que no existe en el caso de ninguna categoría biográfica”. Sin embargo, y como veremos, nuestras intenciones artísticas a la hora de elaborar *Degas* chocan con su afirmación de que “no es posible contar la historia de la vida de un artista sin referir su trabajo artístico” y de que “el género implica que ciertas pinturas [paintings] serán necesariamente presentadas dentro de la narrativa”.

Tomando su primera afirmación, es simplemente *posible* no presentar la obra del artista y hacerlo como elección artística o narrativa; la apreciación es pertinente y necesaria porque aunque nuestro “Degas” sí que contiene cuadros del citado maestro, la forma en que hemos elegido mostrarlos busca, precisamente, minimizar su número y presencia. Estamos de acuerdo en que, en los casos en que los autores presentan dichos cuadros, una de las cuestiones más problemáticas es “cómo citar” [quote] las pinturas e integrarlas en la narrativa. Groensteen dedica el resto del artículo a tratar de identificar, precisamente, las modalidades de cita; repasémoslas brevemente para ver cuáles hemos utilizado (o no) en *Degas*, pero también en *Monet*, *Nomade de la Lumière*, de los mismos autores; la distinción es importante porque fue en este cómic donde no solo ensayamos algunas de las soluciones que terminamos por refinar en *Degas*, sino que *Monet* salió al mercado en 2017, un año o dos antes de la publicación del artículo.

Groensteen (s.f.) define tres categorías de cita:

- 1) “La inserción dentro de la narrativa de cómic de una reproducción fiel [faithful reproduction] del trabajo original”, citando como ejemplo las fotografías insertadas en las viñetas de *Le Fils de Rembrandt* de Robin.
- 2) El “pastiche, o la falsa representación [fake rendering] de una pintura 'en el estilo del artista’”, citando como ejemplo *Vincent et Van Gogh* de Smudja.
- 3) “Una aproximación más distante, o una libre interpretación de un cuadro [painting]”, citando como ejemplo *Moderne Olympia* de Meurisse, donde se citan [quote] obras de “Manet, Toulouse-Lautrec, Monet...” reinterpretándolos en su propio estilo rápido, abocetado y caricaturesco”.

Refiriéndonos al tercer punto, Groensteen dice literalmente “un cuadro”, sugiriendo que debe existir una intertextualización gráfica en la se cita un cuadro concreto. En este sentido, cuando hablemos de la reproducción de obras concretas, nos referiremos de aquí en adelante a este tipo de cita como “obra-objeto-lienzo”, para subrayar su concreción y tangibilidad dentro de la historia, en la que existe como un cuadro en sí mismo, y no como la cita de sus contenidos. De acuerdo, pues con la tercera clasificación de Groensteen la obra-objeto-lienzo, es decir, el objeto artístico físico y tangible, ya sea lo que conocemos como un cuadro, una pintura, un lienzo, un fresco, etc., esté presente en el cómic como tal, repetimos: existe como objeto dentro de la obra.

No obstante, existen otras soluciones gráficas que no pasan por representar un cuadro concreto, sino citas de diversos lienzos, motivos extraídos de obras distintas y unidos en una, la selección de diversas figuras o personajes y su inclusión de forma aislada en viñetas al alimón... Dado que este conjunto de técnicas que implican no reproducir un cuadro concreto, sino elementos pertenecientes a uno o varios serán ampliamente utilizadas en *Monet* y *Degas*, creemos importante recalcar que, o bien esa “libre interpretación” de la que habla Groensteen incluye en efecto este recurso, o bien ha de suponerse la existencia de una cuarta categoría que incluya las estrategias anteriormente citadas y que podría resumirse, como la representación de fragmentos, motivos, escenarios y personajes extraídos de una o diversas obras del artista en cuestión, pero no necesariamente como obra de arte u obra-objeto-lienzo, sino como parte de la realidad en la que la acción se desarrolla.

Como autores de *Monet, Nomade de la Lumière*, la cuestión surgió pronto en las conversaciones que Ricard y yo mantuvimos de forma previa a enfocar, por mi parte, la escritura del tebeo. Ambos teníamos algo claro: ver a un pintor pintando es icónico, sí, pero también es un recurso previsible, gastado y simplemente aburrido, ya que el tipo de conflicto (elemento fundamental de cualquier historia) que contiene, el del artista intentando realizar su visión estética, si bien es fascinante, también tiene una traducción compleja al cómic. Puede ser interesante para la novela (que hará hincapié en el discurso interior o la reflexión artística, como en la citada *La Obra Maestra Desconocida* de Balzac) o al cine (donde el esfuerzo físico requerido para llevar a cabo la obra a veces es parte de la trama, como en *El Tormento y el Éxtasis*, o incluso el intelectual, como *El Sol del Membrillo* de Erice), pero en el tipo de cómic biográfico que queríamos hacer, basado en las vivencias del personaje tiene poco desarrollo. Igualmente, de nuevo citemos las “presiones editoriales”: ¿cómo de fácil sería convencer al editor de que compre un proyecto donde un pintor simplemente reflexiona sobre su obra mientras pinta?

Nos parecía, por otro lado, que a nivel puramente iconográfico la imagen del pintor ante el cuadro, por potente y representativa que sea del oficio del pintor, es un lugar común y estaba ciertamente “gastada”, y nos impulsó a poner más hincapié en las vivencias del artista lejos del lienzo: su vida social, amorosa, familiar, ya que también nos parecía (y seguimos opinando así) que demasiadas biografías (y esto, opinamos, no es solo un problema de las de cómic; las literarias o historiográficas también) hacen hincapié solo en la relación del artista con su obra, como si fuera libre de pintar, crear o desarrollar esa obra a capricho o cuando le fuera posible. Demasiadas obras no tratan de forma suficientemente profunda la vida cotidiana y, por ende, los

condicionantes que provocan que el artista pueda hacer arte o no; el caso de Monet es especialmente flagrante, ya que la miseria en la que vivió durante unos años le impidió comprar colores o dedicarse al acto físico de pintar durante parte de su carrera; de hecho nuestro cómic termina en el momento en que Monet haya el éxito y puede de facto elegir cuándo, cómo y qué pintar; esto es tan verdadero que incluso se hace construir en su propiedad el jardín de Giverny para que le sirva de tema perpetuo, ya no necesitando viajar o pasar calamidades bajo los elementos para pintar su querida naturaleza.

Llegó un punto (y esto lo acentuamos aún más en *Degas*) que Ricard y yo llegamos al acuerdo, y al desafío, de intentar mostrar a Monet pintando en las menores ocasiones posibles. Esta limitación creativa fue clave, pues nos forzó a buscar soluciones visuales más allá del “pintor ante el lienzo”, que tratamos de evitar en lo posible. De hecho, en la página 8, viñeta 6 de *Monet* mostramos a ese “pintor ante el lienzo” para sacar la imagen cuanto antes del imaginario habitual, y en este caso ni siquiera representamos a Monet, sino a su maestro Boudin.

Fue en la página 10 cuando realizamos el descubrimiento creativo crucial para el álbum. En la viñeta 4 podemos ver a Monet y a su maestro pintando durante una sesión de *plein air*, pero Monet está literalmente de espaldas al lienzo en blanco: ha tenido una epifanía y observa el paisaje a su alrededor con los ojos y boca abiertos, sorprendido, y la voz en off recalca: “vi la naturaleza de verdad por primera vez. Fue como si me quitaran un velo de los ojos”. A nivel puramente narrativo, la función de la viñeta y de la escena está clara: la vocación del pintor por retratar la naturaleza ya se ha creado.

Sin embargo, en dicha viñeta hay algo mucho más importante para nosotros como autores: *la viñeta en sí* es una reproducción del considerado primer paisaje que pintó Monet, lo que nos lleva a varias consideraciones cruciales:

La mayor parte de los cómics biográficos, cuando citan las obras de un pintor, complacen a sus lectores mostrándoles los cuadros más famosos de su producción; hacemos hincapié en “complacen” porque el autor busca un efecto de reconocimiento, es decir, el lector se siente inteligente, o al menos, complacido porque reconoce la obra. Nosotros, sin embargo, hemos elegido uno de sus cuadros más desconocidos, menores y menos meritorios (excepto, quizá por su importancia a nivel de futura evolución de sus temas favoritos). Es decir, de forma totalmente pretendida, un lector que vea esta viñeta difícilmente reconocerá el cuadro, pero con ello evitamos algo que nos parecía clave: insertar un cuadro famoso necesariamente “saca” al lector de la obra.

Es decir, al citar obras famosas, el juego de citas narrativas que un lector espera de un autor de cómic se pone sobre la página en toda su crudeza, y de forma obvia, se crea un efecto similar al extrañamiento brechtiano. El autor y el lector comparten un guiño: “ambos conocemos esta obra”. Sin embargo, como decimos, nuestra intención era absolutamente la contraria: nos parecía que el lector no debía reconocer la obra citada, recurso que utilizamos en otras ocasiones con diversas gradaciones de intensidad, como veremos en breve. Pero, insistiendo de nuevo sobre ello, la noción de que el lector no sea consciente de que está presenciando la reproducción de una obra, la cita de un cuadro del biografiado nos parecía importantísima, tanto para

mantener el ritmo de lectura y no “sacar” o extrañar al lector, como para llevar ese guiño a otro lugar, en este caso extra-narrativo, como también describiremos a continuación. Nos parece, pues, que esta forma de citar renuncia conscientemente a ese “placer inteligente” que sentirá el lector, que no obstante queda emplazado a una ocasión ulterior.

En segundo lugar, las categorías de Groensteen a priori consideran la cita de la obra como una aparición del cuadro como objeto real, como un “cameo” de esa pintura concreta que hoy en día cuelga en algún museo o colección privada (la *obra-objeto-lienzo*). Aunque el autor luego extiende el alcance de su categorización, no llega a concretar otro de los aportes que creemos estar proporcionando aquí: que la obra sea un lugar geográfico, que exista como *lugar* dentro del propio cómic.

Esto tiene una lógica a priori realista: si Monet está pintando un paisaje, en una época en que la decisión de pintar *in situ* y *au plein air* era una actitud crucial para un artista que quiere rechazar las convenciones académicas, entendemos que *el pintor ha estado en algún momento ante ese paisaje*; insistimos en que Monet no tenía por costumbre, al menos durante la mayor parte de su carrera, de pintar copiando fotografías, sino todo lo contrario: su *modus operandi* era ir físicamente al lugar que quería retratar. Nada parece más de sentido común, pues, que verle ante ese paisaje pintándolo; este tipo de representación, la del artista figurando o contextualizado dentro de su propia obra mientras la pinta no es tan común dentro de la narrativa de cómic, pero para nosotros como autores, el recurso, sin embargo, es obvio y está extraído conscientemente, como no puede ser de otra manera, de la *Meninas* velazquianas.

Hay un par de consideraciones más, no obstante. *Monet, nómada de la Lumière* es un cómic *pintado* queriendo evocar el estilo de Monet. Al contrario de lo habitual en el mundo del cómic, donde lo que se suele crear es un diálogo entre el estilo natural del autor y la diferencia con la obra representada (como, de nuevo, ocurre en *Las Meninas* de Javier Olivares y Santiago García), sin embargo, el caso que nos ocupa es una obra en la que por acuerdo mutuo, Ricard Efa como dibujante eligió adaptar su estilo natural (línea) y técnica de dibujo habitual (tinta y acuarela) para elegir una técnica que fuera en sí misma más similar al óleo que utilizaba Monet. Dado que la pintura al aceite es impráctica para el cómic (presiones industriales) debido a sus tiempos de secado, su textura y forma de trabajo, Ricard eligió el gouache como medio sustitutivo, e incluso redujo el tamaño de la página en que trabaja habitualmente (A3) a A4, autoimponiéndose así una interesante limitación creativa: el formato más pequeño le impediría *pintar* (ya no *dibujar*) con gran detalle, obligándole a utilizar un estilo esbozado más similar, en esencia, al impresionismo. Ello fue una elección tan afortunada que se generó una nueva circunstancia no pretendida en principio pero abrazada al final como serendipia: según el cómic iba siendo pintado y según el artista adquiría más seguridad con los pinceles, las primeras páginas, que aún tienen un estilo semirrealista y que coinciden con el mismo tipo de estilo semiacadémico-realista (en términos courbetianos) que aún tenía Monet en ese momento, van transformándose progresivamente en páginas más “impresionistas” aún según Ricard fue soltando su pincelada, siguiendo de forma orgánica el desarrollo estilístico del propio Monet. Es decir, el álbum no solo imita en cierta manera el estilo monetiano, sino que su propio desarrollo estilístico, pictórico y gráfico a lo largo de su vida se

convierten en una narrativa puramente visual y de cuño artístico, de *mano de artista* que aportan al relato más allá de lo que cualquier guion pueda describir.

Nos parece interesante recalcar también que esta elección contiene una implicación más, y es la voluntad de los autores de que los lectores puedan *ver* las páginas a través de los ojos del artista, no entendida esta como “desde el punto de vista geográfico o físico del artista”, sino como si el citado Monet *viera el mundo como lo pintaba*. Desde esta aproximación, el pintor, pues, *vive dentro de su propia obra pictórica* y no solo ve su propio mundo en sus propios términos estéticos, sino que el lector ve y vive con él en un mundo visual que va más allá de la mera cita de un cuadro concreto. No solo tiene una intencionalidad simbólica, sino igualmente narrativa: la obra u obras citadas son ahora parte de la cotidianidad del artista, de su realidad, y “existe” en su mundo porque lo vemos a través de sus ojos, como personaje, y de su estilo, como pintor. Por tanto, el guiño pretendidamente académico de citar al lector una obra-objeto-lienzo (que no obstante, usaremos si la narrativa lo requiere) queda atrás, pierde peso y ayuda a que, como decíamos, como autores preferimos ocultar ese extrañamiento y favorecer que el lector se sumerja, con todos los recursos posibles, en la obra, tanto en la pictórica como de cómic.

Aún una capa intencional más podemos definir en este sentido, y es que, desde un sentido historiográfico, toda cita debe ser admitida y reconocida como tal. Como hemos venido explicando y explicaremos, con el apoyo del editor siempre me gusta que en el libro exista un anexo o *cahier* explicando fuentes, aclarando licencias, puntos problemáticos, etc. Pronto decidí que este anexo debía también tener otra función, que es la de reconocer todas las pinturas incluidas en el texto. En la edición francesa dichas obras eran citadas en el texto del *cahier* final; ello produjo un efecto inesperado: tanto en prensa como en persona durante las firmas, los lectores alababan la idea y mostraban su agrado por el hecho de que en la primera lectura, muchos cuadros, los menos evidentes o famosos, les habían pasado desapercibidos, lo que tras descubrir su presencia en el texto, les impulsó a realizar una segunda lectura, con el texto en mano, para buscarlos y reconocerlos. El resultado de este ejercicio intertextual fue tan satisfactorio que para la edición española de *Degas* el editor aceptó incluir un anexo extra reproduciendo todas las viñetas que incluían una cita con su correspondiente título, cerrando el círculo entre ensayo historiográfico, obra narrativa y biografía de artista.

En todo caso, *descubrir* este recurso, como decíamos nacido de una limitación creativa autoimpuesta, nos impulsó a investigar de cuántas maneras podríamos hacerlo funcionar en el contexto de la obra, y siempre con la intención, repetimos, de que no llamara la atención sobre sí mismo. Algunos ejemplos:

- Página 17: Monet visita el “Salón de los rechazados” y divisa “El desayuno en la hierba” de Manet. Impresionado, se planta delante del cuadro para estudiar sus soluciones artísticas. Parece una simple cita de un cuadro-objeto-lienzo, pero obsérvese la viñeta 4: muestra a una de las mujeres del cuadro (la del fondo) en una postura distinta a la que tiene en el cuadro, que se muestra claramente en la viñeta 1: no es un error de *raccord* o continuidad; queremos sugerir que el artista está “viendo” la realidad tras el cuadro, para lo que éste literalmente toma vida y sus personajes se mueven. El gesto, por tanto, iniciado

en la viñeta 1 se completa en la viñeta 4; la posición de la mano también es diferente. Recalamos así, pues, que ese cuadro ha sido una realidad en algún momento, bien cuando se pintó, con los modelos delante, bien en la mente del artista que lo concibió o del público que lo recibe. Obsérvese igualmente que el juego continúa en la viñeta 6: la modelo habla y mira a su interlocutor, lo que no ocurre en el cuadro original, donde mira al espectador. En la primera viñeta, pues, es un cuadro-objeto-lienzo, pero se transfigura en otra cosa en las siguientes viñetas: no es una cita sin más o el guiño a un icono museístico: es un reflejo de la realidad a través de los ojos de un personaje, que los observa en una página de cómic leída por un lector al cual se le ha escamoteado (hasta la lectura del cahier) este juego de espejos.

- Páginas 22-23: la *splash page*, o página que solo contiene una viñeta que ocupa toda la superficie de la página, es infrecuente en la narrativa franco-belga. Lo es mucho más la *doble splash page*, en que el libro abierto muestra una imagen que ocupa dos páginas. En este caso, la viñeta es mucho más claramente *meninesca* y *velazquiana*, de nuevo de manera consciente: Monet está pintando *Le Déjeuner sur l'herbe*, una obra monumental que quiso pintar *au plein air*, un desafío notable para un artista. Para mostrar la escala, y algunas de las soluciones gráficas, mostramos a Monet pintando su obra, pero dado que la pintó al aire libre, tenía sentido verle *dentro de la obra* y en *diálogo con sus modelos*: es decir, la propia obra es, de nuevo, la realidad del artista, pero generamos un irónico imposible: Monet está pintando literalmente a sus modelos, aplicando pintura sobre sus vestidos y cuerpos, lo cual los personajes de la obra aceptan y se toman con normalidad, sin que haya extrañeza alguna. Por otra parte, y para darle a la doble página una dimensión narrativa, es necesario mostrar una evolución al respecto; bien podríamos haber mostrado el cuadro inacabado para sugerir su proceso de compleción, pero preferimos otro recurso: ver a Monet por triplicado, con lo que gracias al sentido de lectura habitual izquierda-derecha se sugiere que la obra está en pleno proceso de creación.
- Página 25: de nuevo, otra *splash page* en que utilizamos un recurso diferente y al que hemos tratado de dotar de sentido narrativo más allá de la propia obra. En esta ocasión nos enfrentábamos a la reproducción de uno de los cuadros más famosos de Monet, la *Mujer del vestido verde* de 1866. El cuadro fue aceptado en el Salón y aplaudido por la crítica por el realismo con que el artista representó el vestido titular de tafetán. Sin embargo, a la hora de representarlo, como decíamos, nos enfrentábamos a dos desafíos: uno narrativo y el otro de pura representación. Ambos fueron resueltos con un nuevo, para nosotros, recurso: la definición del momento a representar. En efecto, la lógica nos dice que una pintura se realiza durante un período de tiempo y como tal es algo susceptible de narrativa, por lo que creamos varias capas a partir de sus elementos. La primera de ellas fue la identidad de la representada, Camille Doncieux, futura esposa de Monet. Dado que en esta época eran amantes, hemos querido sugerir un cierto erotismo con una pose sugerente: a diferencia del cuadro original, en el que está totalmente vestida y mirando hacia el fondo, aquí Camille enseña un hombro mientras nos mira seductora, quien sabe si vistiéndose o desvistiéndose. Hay otro elemento narrativo: una mirada al

cuadro original nos revela que el fondo es simplemente neutro; como en la vida real ello no tiene por qué ser así, asumimos que en el fondo había algo más y por ello representamos una habitación miserable que habla de los problemas económicos de la pareja en este momento; un tálamo deshecho y ropa tirada por el suelo, muestra de la pasión que les unía en esta época; y una pared con estampas, muestra de las ambiciones artísticas del pintor. A ello sumé otro recurso que habría de utilizar en otras ocasiones: las citas entrecorilladas de la crítica hablando del cuadro, que en la página siguiente veremos expuesto en un Salón. La suma de estos recursos, de nuevo, quiere generar una doble lectura y la duda razonable de si realmente estamos viendo el cuadro que pintó Monet. La respuesta obvia es que no, que como autores no estamos citando simplemente un cuadro-objeto-lienzo, sino realizando un juego visual, artístico y narrativo que solo el cómic como medio puede representar en este sentido.

Muchos otros cuadros, recursos, juegos de espejos, de puntos de vista, de ironías narrativas o de trampantojos existen en este cómic; sirvan los citados de muestra, pero no es esta introducción el lugar donde representar todos ellos. Emplazamos al lector a esta misma tesis, donde más adelante desarrollaremos en muy diversas capas narrativas los recursos de este género utilizados en *Degas*. En efecto, lo que en *Monet* fue un descubrimiento y una experimentación continuada, en *Degas* pude planificarlo desde el principio como un discurso constante y razonado de este tipo de recursos.

Groensteen continúa su disquisición reflexionando sobre distintos aspectos que no nos interesan en este momento, como la representación del *tamaño* de la obra original en el cómic (de nuevo, la fijación por el cuadro-objeto-lienzo) o el, no sabemos hasta qué punto relevante hoy en día, conflicto entre línea y color, y se detiene en la cuestión de la *mimesis* cuando valora a autores como Dytar o Smudja en función de cómo de bien reproducen el tono y aspecto original de las obras citadas.

A este respecto, Groensteen dice: “parece que un hábil productor de pastiches siempre cederá a la tentación de dejar el estilo del artista original contaminar [contaminate] el libro entero (...). Resulta interesante el uso de la palabra “contaminar” a la hora de calificar la intertextualización del estilo del biografado con el biógrafo. ¿Se ha “contaminado” Ricard del estilo de Monet? Nos parece que esa palabra sugiere un accidente, una cierta involuntariedad a la hora de asumir rasgos del artista original sin darse cuenta; sin embargo, como mencionábamos, nuestra “contaminación” o mejor dicho, nuestra asunción del estilo, espíritu y técnica monetiana no es involuntaria, sino plenamente buscada, de nuevo, como un ejercicio estilístico, narrativo y gráfico.

Volvamos a la tercera categoría de Groensteen (“Una aproximación más distante, o una libre interpretación de un cuadro [painting]”), ya que a lo largo del artículo, el propio autor poco a poco va ampliando los límites de su terminología. Comenzando por añadir, en este punto, un matiz no existente en su definición inicial de “libre evocación” [free evocation] y describiendo en términos positivos el trabajo de Catherine Meurisse como “notable por su extraordinaria desviación de las obras originales” [original works] y en términos negativos *Leonard et Salai*, de Benjamin Lacombe y Paul Echevoyen, que describe como: “Parece que Lacombe tuvo la

ridícula [ludicrous] idea de reinterpretar las obras maestras de Leonardo en su propio estilo, mientras imitaba [la] técnica [de Leonardo]. El resultado son imágenes híbridas [hybrid images] que, desde mi punto de vista, son feas y escandalosas porque distorsionan y socavan [undermine] los originales”

Nos parece interesante su siguiente dicotomía. Según él, el dibujante de cómic debe decidir entre dos alternativas:

- “Si ser fiel o infiel a la apariencia externa de las obras citadas”
- “Si fusionarlas [merge] en el fluir visual [visual flow] de la narrativa, o en caso contrario, crear una discrepancia estilística que subraye la diferencia de estatus”.

En cuanto a la primera, el caso arriba mencionado de Meurisse/Lacombe/Echegoyen explica nos obliga a formular una pregunta : ¿qué es “ser fiel a esa apariencia”? Si ser fiel significa reproducir una fotografía (aunque su fidelidad real sería igualmente algo discutible) en lugar dibujar la obra, entendemos que esa “fidelidad” pasaría por la renuncia a reproducir mediante el dibujo ninguna obra artística, ya que el estilo natural del autor debería ser exactamente el mismo que el del artista representado, o imitarlo, precisamente lo que hacen Lacombe/Echegoyen, con malos resultados a juzgar por la opinión de Groensteen. Nos parece, pues, que la formulación de la pregunta debería apuntar más al estilo con el que autor de cómic debe representar las obras originales. Aún quedaría por resolver la cuestión (de nuevo, de *mimesis*) de qué es ser “fiel o infiel” a la citada apariencia externa en el caso de que el artista tenga un estilo muy divergente con la obra original: ¿es Keko fiel o infiel cuando reproduce en un blanco y negro con ausencia total de medias tintas los cuadros tenebristas de Ribera en *El Perdón y la Furia*? ¿Lo es, en realidad, Meurisse cuando reproduce *Las Señoritas de Avignon*? ¿Por qué entonces el *sfumato* y la paleta leonardesca de Echegoyen caen en el “ridículo” y “lo kitsch”? Sería necesaria una categorización más clara para entender los límites entre la infinidad de casos que podríamos encontrar en la realidad.

La segunda pregunta, nos parece mucho más relevante por introducir el concepto que en realidad le da al cómic su razón de ser: la narrativa.

Groensteen se pregunta si dichas imágenes “deben estar fusionadas con el fluir visual de la narrativa”. Más allá de que términos como “fluir visual” y “discrepancia estilística” son problemáticos porque no son opuestos ni concreta si dicho fluir o discrepancia se valoran en oposición al estilo del artista original o el de cómic; pero como decíamos, la idea de la narrativa nos parece importante porque más allá de una colección de imágenes, tenga texto o no, la ambición habitual del cómic es contar una historia.

Si creemos que es un concepto objetivo decidir si las imágenes forman parte de una narrativa o si, por ejemplo, ésta podría pasar sin ellas y son un agregado visual, un homenaje, un *fanservice*, si se nos permite la expresión tomada del manga. Podemos analizar y concluir que en obras el *Pablo* de Meurisse, que se distingue precisamente por la escasez de citas visuales de obras de Picasso, la aparición de éstas está perfectamente integrada en la trama y tiene un efecto narrativo imposible de conseguir sin su aparición. Lo mismo puede decirse sobre el *Leonard et Salai* de Lacombe,

donde los cuadros de Leonardo pertenecen a la vida real del personaje que los pinta y del modelo que posa para ellos, además de que confirman y representan su atracción erótica y su historia de amor. O en la *pantomima bosquiãna* de Max, los personajes del *Jardín de las Delicias* son los personajes que pueblan la historia, por lo que sin ellos, toda narrativa sería imposible.

En este sentido, sí podemos analizar *Monet*, o por supuesto, *Degas*, en esa elección entre el “fluir narrativo” y la “discrepancia estilística”. Ambas obras apuestan de forma clara por lo primero, hasta tal punto que, como hemos explicado, de que las piezas mostradas la mayor parte de las veces están tan integradas en el flujo narrativo que no se representan como tales, sino como el entorno real en el que el personaje protagonista se mueve, entre otros recursos que hemos descrito y describiremos.

No obstante, recordemos que los términos que Groensteen utiliza hablan de “una discrepancia estilística que subraye la diferencia de estatus”. ¿Se refiere al estatus de la obra representada dentro del propio cómic (es decir, su representación como obra-objeto-lienzo o su representación de otra naturaleza)? ¿O quizá habla de esa diferencia de estatus entre la obra-objeto-lienzo original (que previamente definió en términos de “nobleza, autonomía y aura”) y la reproducción en cómic, que corre el riesgo de “disminuir o trivializar” la anterior?

También, y en apariencia siempre dentro de esa tercera categoría, Groensteen habla de la posibilidad de que “narrativizar una pintura (...) cuando a los personajes de la narrativa se les permite entrar en la pintura, como por arte de magia”. En esta ocasión, el autor sí acota con concreción las reglas en que este recurso narrativo/gráfico puede tener lugar: solo cuando los personajes de la obra *entran* (...) como por arte de magia” en una pintura (de nuevo, parece referirse a una obra concreta, el cuadro-objeto-lienzo del que venimos hablando. Si bien cita un par de ejemplos donde esto ocurre (*Le Fantôme Espagnol* de Vandersteen y *Edouard – La Réserve* de Pichard/Andrevon), la concreción con que define este recurso narrativo deja de nuevo fuera a nuestros *Monet* y *Degas*, donde, insistimos, los autores ponen (ponemos) al personaje en un mundo “real”, no mágico, dentro de la narrativa y creado a través de la complicidad autores-lector. ¿Cabría el momento en que Monet pinta a sus amigos como “arte de magia”, cuando no hay magia o indicación de ella, sino un simple juego de espejos velazquiano y metanarrativo? La terminología propuesta hace difícil concretarlo.

¿Entra nuestra obra en su siguiente matiz? “A veces, es solo en la imaginación o en una secuencia de sueños que el mundo evocado por la pintura es penetrada”, citando *Les Variations d’Orsay* de Manuele Fior como ejemplo donde esto ocurre. De nuevo, en nuestra obra el contexto no se da en forma de imaginación o sueños, quedando de nuevo fuera de esta categoría.

Pero por fin: “y esta es la última manera [final way] de narrativizar una pintura: tomar los motivos y los caracteres literalmente, *au pied de la lettre* (sic), y utilizarlos como elementos de un universo compuesto [composite universe] en el que tienen el mismo estatus ontológico como elementos de una realidad presente o pasada”. Aunque aún quedaría por concretar si el término “una pintura” se refiere a una obra-objeto-lienzo en concreto, y si la categoría deja fuera a aquellas en que una diversidad de pinturas conforman ese universo, el uso de la palabra “realidad” nos parece lo suficientemente adecuado para considerar que, en efecto, el universo narrativo que habitan Monet y

Degas en nuestras obras es un universo “real” para ellos y en el que los cuadros citados conforman esa realidad a través de sus ojos, como personajes, y como los traslada el punto de vista del artista al lector. Quizá no sea baladí citar que el ejemplo propuesto por Groensteen, siguiendo con el libro de Fior en el que una de las *Planchadoras* de Degas se convierte en su amante y vive en un ático con ella. No obstante el autor sigue considerando este recurso una “fantasmagoría”, en que personajes que aparecen en pinturas famosas [de nuevo, la idea la obra-objeto-lienzo] cobran vida y se mueven por en el mundo real”. Si entendemos, por fin, ese “mundo real” como la ilusión de realidad donde el artista biografiado transita y desarrolla vivencias documentadas, podemos finalmente afirmar que nuestra obra se encuadra dentro de la tercera clasificación de Groensteen.

Estamos de acuerdo, para cerrar esta sección, con sus últimas apreciaciones: “cuando se enfrentan a esta otra forma de arte visual [la pintura], los autores de cómic realizan una declaración sobre la pintura; en cualquier caso, a la vez, siempre, necesariamente, hacen una declaración sobre su propio medio: el cómic”.

1.4 Degas. Metodología y objetivos de análisis: escena, página y viñetas

En esta sección nos disponemos a definir los elementos o factores de que nos serviremos para analizar el proceso, metodología y resultados, tanto narrativos como gráficos, de *Degas: la danza de la soledad*. De esta forma, en un segundo momento, escena a escena y página a página estos elementos serán desarrollados para demostrar de forma pormenorizada su utilidad y utilización.

Con respecto al primer objetivo, creemos que esta tesis *practice-based* puede adscribirse, por contenidos, objetivos, metodología y proceso de trabajo, al campo de la investigación basada en artes y más concretamente dentro de la tendencia de la a/r/tografía, cuya característica fundamental, en palabras de Marín-Viadel y Roldán (2019) “es el uso de las formas de pensamiento y las formas de representación que proporcionan las artes para hacer investigación” (p. 881).

Como hemos hecho anteriormente, comencemos un (en esta ocasión más breve) diálogo con el citado autor para comprobar la alineación metodológica y objetival con respecto a la citada tendencia.

En este sentido, nos interesa especialmente comenzar contextualizando estos objetivos con su definición de la Investigación Basada en Artes “impulsada por Elliot Eisner, como una intensificación de las cualidades estéticas de los procesos y resultados de la investigación educativa (...) aproximando la investigación en ciencias humanas y sociales a la creación artística” (Marín-Viadel y Roldán, 2019, p. 881). Hay varias palabras clave que recalcar aquí, siendo la primera de ellas “intensificación”.

En efecto, la consideramos importante porque, como podrá verse a continuación, uno de nuestros objetivos ha sido el análisis de hasta el más mínimo elemento estético, artístico, psicológico, historiográfico, etc., no solo de la obra analizada, sino del proceso de trabajo que ha llevado a ella. Nos parece clave, pues, la distinción referida por Marín-Viadel y Roldán (2019) de la “creación artística” y no necesariamente de la obra terminada, para cuyo análisis un historiador del arte, por ejemplo, no necesitaría del *input* del autor, ni conocer su proceso físico de trabajo o su metodología personal

a la hora de establecer un proceso psicológico de toma de decisiones creativas. Existe, pues, un espacio para estudiar esos “procesos y resultados” que forzosamente ha de beneficiar a varias disciplinas, desde la educativa, a la psicología, la citada historia del arte, etc. Nos parece clave, en ese sentido, su afirmación de que la Investigación Basada en Artes tiene como característica fundamental “el uso de las formas de pensamiento y las formas de representación que proporcionan las artes para hacer investigación”, y que creemos que resume tanto los objetivos como los resultados que la sección siguiente de esta tesis va a encarar.

Dice Marín-Viadel y Roldán (2019) que “tanto la Investigación Basada en Artes como la A/r/tografía se despliegan en cualquier especialidad artística (artes visuales, danza, literatura, música, teatro, etc.)” y con las conclusiones de esta tesis nos corresponderá añadir, obviamente, el cómic como una de esas especialidades artísticas susceptibles de ser investigadas por ambas disciplinas. Su proveniencia del mundo de las artes lo hace una elección lógica y solo podemos desear, como punto y aparte, que continúen llegando las investigaciones sobre cómic para demostrar la compatibilidad entre estos sistemas de análisis y pensamiento.

En su artículo, el citado autor recuerda la importante anécdota referida por Eisner (1993) en que una alumna le preguntó “si la Facultad de Educación de Stanford aceptaría una novela como tesis”. Tras la negativa inicial, en la década de los 90 Eisner refiere como pudo ser más optimista por el “cambio de clima para explorar nuevas formas de documentación”. Es gracias a este cambio de clima, lento pero seguro, que exactamente treinta años después esta década podemos desarrollar una investigación como la presente. Aún podríamos preguntarnos, no obstante, si un comic *per se* podría ser aceptado como tesis doctoral; nuestra respuesta, a la luz del desarrollo de estas tendencias de investigación, quiere ser necesariamente positivo, dado que autores como Nick Sousanis con *Unflattening* ya están abriendo camino en este sentido (Spin Weave and Cu, 2015).

Afortunadamente, este tipo de estudios no parecen suscitar ya las polémicas que, según refiere Marín-Viadel y Roldán (2019), desató la apertura mental de Eisner y que contó con la oposición de expertos como Howard Gardner. No entraremos en detalle sobre las razones de éste, ya que entendemos que afirmaciones de Gardner como la referida por Saks (1996) (“No entiendo cómo es posible que una novela pueda ser aceptada como investigación”) han quedado obsoletas teniendo en cuenta el desarrollo de estas líneas metodológicas en las décadas siguientes, que desembocaron en el desarrollo de la citada Investigación Basada en Artes.

En este sentido, de entre los argumentos en su defensa referidos por Marín-Viadel y Roldán (2019) queremos destacar dos. El primero de ellos es una cita de Barone y Eisner: “la Investigación Basada en Artes se define por la presencia de ciertas cualidades estéticas o elementos de diseño que empapan el proceso de investigación y el “texto” de la investigación.” De nuevo, la obra que analizamos en esta tesis (*Degas, la danza de la soledad*), presenta sin duda, como cómic, esas cualidades estéticas e innegables elementos de diseño. Como podrá verse a continuación, la definición de esas cualidades estéticas se ha buscado desde la propia conceptualización de la obra en los términos antes descritos mientras revisábamos las opiniones de Groensteen, como en la búsqueda, desde el propio guion;

igualmente, antes siquiera de que el dibujante ponga el lápiz sobre el papel, la planificación temática y estética de la obra está ya en las intenciones del guionista. No es necesario, pues, ni siquiera llegar a la parte puramente visual o de trabajo de creación de imágenes: el propio proceso de trabajo del guionista y del “guionista-historiador” (y nos referimos ahora al análisis anteriormente realizado sobre las tesis de White, Jenkins, etc.), forman un *totum* donde los procesos de conceptualización, documentación y nos atrevemos a decir que de imaginación (*imagen-ación*, es decir de la creación de imágenes mentales que acabarán descritas en un guion) son en su conjunto una parte susceptible, como proceso de creación y trabajo, de ser estudiadas y analizadas mediante la Investigación Basada en Artes.

Por otra parte, queremos destacar en concreto la siguiente cita sobre: “un énfasis estético en el natural desarrollo de algunas formas de escritura propias de las entrevistas, de las historias de vida o de los estudios de casos”. Lo hacemos porque nos parece que la concreción con que se habla de las historias de vida corresponde exactamente al tema que tratamos en *Degas*, e incluso el análisis de su creación se corresponde a un estudio de caso, en concreto su desarrollo desde la conceptualización al resultado final como publicación. En este mismo sentido, y de forma crucial, Marín-Viadel se pregunta a continuación qué formas de representación de las artes puede proporcionar un material de investigación, citando en concreto los “cuadros, esculturas, música, poemas, vídeos, etc.”; en ese etcétera queremos incluir, por supuesto, el cómic, añadiendo que no solo considerándolo como tal como un “medio a través del cual puede ser posible hacer investigación” sino que el propio proceso creativo constituye una *narrativa de la narrativa*, es decir, una metahistoria de su creación en la cual de forma inseparable, las preocupaciones e inquietudes estéticas, artísticas y vitales del autor de la investigación se proyectan sobre el propio proceso de trabajo de autor de la obra, que resultan así ser el mismo, creando un ouroboros de autoconciencia sobre el trabajo artístico y una investigación síncrona sobre el meta-proceso de trabajo del que el artista/investigador es consciente y de la que puede, por tanto dar cuenta en trabajos como el presente.

Es por ello que en las páginas siguientes se incluirán, siempre como parte del proceso y a la vez de la investigación, materiales como bocetos y búsquedas gráficas, sino también citas documentales, reflexiones a vuelapluma sobre el proceso de trabajo, ideas descartadas y pensamientos que son, por su naturaleza documental, pero también de deducción creativa, parte del proceso; se cumple así la aseveración de que “la Investigación Basada en Artes es un territorio abierto a muy diferentes enfoques, procesos, técnicas y resultados. Por eso el informe de investigación puede combinar diferentes niveles y usos tanto del lenguaje escrito como del visual: el formalismo académico puede entremezclarse con expresiones y frases que usa realmente el alumnado...]; nosotros sustituiremos esa última afirmación acerca del registro verbal con los materiales de trabajo y de auto-reflexión sobre el proceso creativo y de creación.

Continuando el diálogo con Marín-Viadel y Roldán (2019), desembocamos en el territorio de la *a/r/tografía*, donde debemos, momentáneamente, detenernos. La razón es que dentro de la traducción de este acróstico, la “a” se refiere al “art o artist”, la “r” a “research o researcher” y la “t” a “teacher o teaching”. Siendo un campo extremadamente interesante para la continuidad de la investigación iniciada en esta

tesis nos falta por desarrollar aún la parte de “teacher”. Si bien desde hace tiempo, como autor enseñé guion y narrativa en diversas escuelas y másteres, en conciencia las conclusiones de esta tesis necesariamente aún no se han aplicado al medio de la enseñanza, por estar en obvio proceso de redacción. No dudo de que en un futuro podré, como autor y profesor, adscribirme mejor a esta tendencia, y en justicia, y ante la imposibilidad actual de saber por donde discurrirá mi carrera profesional y (puede que) docente, por el momento me encuentro más cómodo con la aseveración de Marín-Viadel y Roldán (2019) de que “La educación no es consustancial a la Investigación Basada en Artes (...) mientras que la dimensión educativa es absolutamente imprescindible en A/r/tografía.”.

Pasamos a describir, a continuación, los objetivos de análisis y la metodología que se aplicará en la siguiente sección de este documento.

Dado que el proceso creativo, por su propia naturaleza, carece de rigidez y depende en gran medida del fluir del trabajo y las ideas, el objetivo de este epígrafe no será tanto mostrar cómo ocurrió el trabajo en realidad, sino formar un marco de estudio para la comprensión razonada de cómo se llegó al resultado final. Así, el propio relato del proceso tomará forma narrativa y haremos lo posible por evitar reiteraciones dentro de las distintas fases del proceso de análisis.

Este proceso consta de dos partes, que durante la fase de trabajo creativo no siempre están claramente separadas entre sí. Trataremos de clarificarlas para su mejor explicación, pero una división simple puede formularse de la siguiente forma:

- a) El trabajo puramente literario de escritura de guion: la escena.
- b) El trabajo de transformación literaria a gráfica para su conversión en página de cómic: la página y las viñetas.

Y que a su vez se desarrollan en las siguientes fases y epígrafes:

A) La Escena

1.4.1 Objetivos por lo que respecta a la adaptación o retrato de hechos históricos

- Elección del momento histórico a retratar
- Amplitud y límites de las fuentes narrativas y visuales
- Construcción visual creíble y documentada de la escena
- Elección de licencias y construcción ficticio-histórica

1.4.2 Objetivos narrativo-literarios de la escena

- Función y necesidad de la escena en el contexto del todo narrativo
- Progresión del arco del personaje protagonista

- Coherencia de la gramática y ritmo de desarrollo del relato
- Codificación de la/s voz/voces de lectura

B) La página y las viñetas

1.4.3 Objetivos de narrativa visual y estilo gráfico

- Establecimiento del decoupage o división en viñetas
- Sugestión de la narrativa visual en el guion literario
- Decisiones de estilo, color y composición

C) La Escena

El proceso creativo de la narración, tal y como lo entiendo como guionista, supone el ensayo y elaboración de numerosos pasos con sus correspondientes reescrituras; cada uno de esos pasos está diseñado para resolver una serie de problemas narrativos. Su solución garantiza que la siguiente fase estará libre de esos problemas, y su no consecución complicará el trabajo y los tiempos de desarrollo innecesariamente, por lo que trabajar en este tipo de fases es crucial para un guionista profesional, que cuenta con la limitación creativa que impone, no solo una fecha de entrega, sino otros trabajos que resolver en ese tiempo.

Resumiendo de forma breve, el proceso narrativo empieza con una *logline*, término cinematográfico que define una somerísima descripción, apenas en una línea, del conflicto básico y del tema que se quiere tratar. A ello le sigue una premisa o desarrollo en forma de párrafo, en el que se añaden algunos detalles, conflictos o personajes más. El proceso continúa (notas y esquemas mediante) con la consecución de una sinopsis de una página; por resumir el proceso (que, como puede verse, requiere comenzar con formatos pequeños y simples, y progresivamente dirigirse a mayores) a ello le siguen sinopsis más largas, y en algunos casos, un tratamiento, para llegar por fin a un formato, el de la escaleta, en el que todas las escenas de la historia estarán listadas.

Una vez llegado a este punto, es el momento de trabajar la escena por sí misma. Una escena, en este sentido, es una situación que habitualmente respeta las normas aristotélicas de lugar, tiempo y acción; es decir, un momento en el que el protagonista (insistimos: por lo general) se enfrenta a un conflicto concreto (personal, de acción, emocional, etc.) que debe resolver para que la historia pueda continuar adelante. La escena requiere, para su conversión en cómic, un conocimiento del lugar y ambiente donde se desarrolla, una descripción de la hora del día, la meteorología, la vestimenta de los personajes, y por supuesto toda una serie de requisitos narrativos como su posición en el arco del personaje, el acto en que nos encontremos, etc.

Describiremos pues, a continuación, y a efectos de esta tesis, este último proceso, añadiéndole la capa que nos ocupa, es decir, los requisitos que debe cumplir como adaptación de hechos reales e históricos.

1.4.1 Objetivos por lo que respecta a la adaptación o retrato de hechos históricos:

Dado que hablamos de cómic historicista, es lógico para un guionista comenzar con las consideraciones referentes al hecho histórico a retratar, y que todo el trabajo y planificación restantes gire en torno a este hecho. En este sentido, ¿cómo elegir de entre dichos hechos históricos el momento concreto a guionizar? ¿Cuántas fuentes y datos tendrá el autor disponibles para retratar la escena con concreción? ¿Deberá tomarse licencias en aras de la claridad? ¿Cómo construir la escena de forma históricamente creíble?

Las decisiones relacionadas con estos factores pasan por cuatro filtros analíticos y creativos:

1.4.1.1 Elección del momento histórico a retratar

La lectura de la documentación me sugerirá como guionista una serie de escenas cruciales para la comprensión de la historia. Éstas, siempre que sea posible, estarán basadas lo más literalmente que se pueda en las fuentes y documentación de que se disponga, pero puede ser necesario introducir adaptaciones, licencias o ficcionalizaciones. En cualquiera de los casos, el rasero será siempre la fluidez narrativa: el momento a retratar ha de cumplir una función dentro de la trama de la historia general y debe, como se indicaba, responder a las necesidades narrativas que el desarrollo del personaje requiera.

Cada escena, y en su caso, cada página será diferente, por lo que nos referiremos a las diversas elecciones concretas al describir cada caso.

1.4.1.2 Amplitud y límites de las fuentes narrativas y visuales

Una vez elegido un momento histórico a adaptar, el guionista debe tener varias cuestiones en consideración.

Por un lado, ¿qué narra la citada fuente y de qué tipo es? Podemos encontrar formatos, por ejemplo, como una carta personal, donde los hechos son narrados precisamente para que otra persona se los figure, con lo que es más fácil respetar la intención original. En casos como este, o incluso los diarios personales, en ocasiones encontraremos incluso citas literales tal y como se pronunciaron o como fueron recogidas por el redactor. Como podrá verse a lo largo de este documento, una de mis más claras intenciones como guionista e historiador fue tomar todas las citas atribuidas a distintos personajes que pudiese encontrar y llevar hasta el mayor extremo posible su inclusión en el cómic.

Hay que mencionar en una nota aparte los propios cuadros de Degas. Dado que estamos retratando el universo de un pintor, es lógico utilizar su propia obra como elemento de documentación: por ejemplo, los autorretratos nos han de servir como fuente para su propia imagen, prendas que gustaba llevar o amigos y personalidades a las que conoció y que serán, de forma lógica, personajes de la propia historia.

Pero hay otro elemento crucial en este sentido: la citada decisión consciente de los autores de utilizar la obra degasiana no solo como fuente visual, sino estilística.

Esta decisión ya fue tomada al enfrentarnos a *Monet*, y como se ha explicado, fue concebida como una forma de experimentación personal con la técnica manual que en ese momento mejor podía reflejar la mirada monetiana: el gouache sobre papel. En el caso de Degas, la coherencia de la obra realizada juntos, y las expectativas de la propia editorial exigían un enfoque similar, que por sugerencia del dibujante, para dotar de variedad a su trabajo y como desafío personal, pasó al pastel. Si bien el grueso de la obra de Degas está pintada al óleo, sus experimentos con otros medios como el grabado, el dibujo o el propio pastel, además de ciertos acabados al óleo en su etapa final que recuerdan poderosamente a esta técnica permitieron tomar esta decisión.

De esta forma, como se explica en el capítulo correspondiente, decidimos incluir el estilo visual con que nuestro retratado pintaba el mundo como una capa más dentro del lenguaje de recreación histórica creíble, basado en la idea a la par razonable y poética de que de esta forma podemos “ver” el mundo de Degas a través de los “ojos” de Degas.

1.4.1.3 Construcción visual creíble y documentada de la escena

En otras instancias, y continuando con el uso de fuentes visuales, su uso será de distinto alcance, más bien utilitario. Para la reconstrucción estética *creíble* del universo en cuestión (París, siglo XIX y principios del XX) hubimos de contar con obra gráfica contemporánea a la época retratada (en su mayor parte, pinturas al óleo) que o bien representen exactamente el momento a retratar o bien contengan otros momentos contemporáneos que nos den información útil, como fuentes visuales, para documentar soluciones gráficas de vestimenta, decoración, ambiente, etc.

Dado que en la época también existía la fotografía, de forma puntual ésta ha sido utilizada como fuente de la misma manera.

En otros casos (monumentos o escenas de calle) ha sido posible contar con documentación actual, ya que determinados paisajes, edificios o lugares no han cambiado sustancialmente durante este tiempo y, al igual que se hace con los exteriores cinematográficos, solo ha sido necesario extraer los elementos espurios (farolas, cables, automóviles) para recrear correctamente, en la medida de lo posible, la época en cuestión.

1.4.1.4 Elección de licencias y construcción ficticio-histórica

El guionista/historiador, debe tener presente, en todo caso, que la reconstrucción que está llevando a cabo está necesariamente ficcionalizada, es decir, entre la realidad (a la que no podemos acceder) y la reconstrucción tendrá lugar, necesariamente una idealización. Es decir, solo habiendo estado allí en persona podríamos reflejar con la máxima fidelidad el momento real que, de nuevo según las fuentes ocurrió (lo que puede que ni siquiera sea literalmente verdad). Y aunque pudiésemos haberlo grabado con una cámara, la óptica, el operador o el plano nos seguirían dando una visión sesgada. Es decir, al igual que todo ensayo histórico es una construcción

narrativa a posteriori cuyos propios elementos constructivos (voz, ideología, lenguaje, etc.) ya alterarán de forma irremediable lo ocurrido “en realidad”, una representación visual, narrativa o su mezcla en forma de cómic, estará irremediadamente alterada: incluso el historiador más conservador tendrá que imaginar, suponer, pergeñar: es decir, llenar los huecos, lo que no sabemos, de lo que no tenemos constancia absoluta (es decir, recordando a Jenkins y White, prácticamente toda fuente o “resto” del pasado) con suposiciones, re-construcciones, imaginaciones y, en suma, un cierto grado de ficción “(2. f. Invención, cosa fingida. 3. f. Clase de obras literarias o cinematográficas, generalmente narrativas, que tratan de sucesos y personajes imaginarios)” (RAE, s.f.d, párr. 2).

Dado, por tanto, que todo intento de representación histórica contendrá un conjunto de licencias, que a efectos narrativos y de esta tesis llamaremos, en su conjunto “ficción”, ¿de qué manera podemos evaluar la fidelidad historiográfica de un hecho dado, especialmente si está dentro de un contexto narrativo como el cómic, en el que hay además un componente visual? Propondremos la denominación “construcción ficticio-histórica” para, en cada caso, evaluar el grado de fidelidad posible de lo representado con respecto tanto a las fuentes, como a lo *probablemente* ocurrido, es decir, a cómo hemos representado en un contexto visual-realista (de recreación historicista) una escena dada según las fuentes disponibles, que a veces apuntarán en la misma dirección y otras serán contradictorias. Esta calificación variará según la escena, página o incluso viñeta, y gran parte de lo que puede reivindicarse como probable o plausible “histórico” estará dentro del análisis de esta consideración.

El factor opuesto y a la vez complementario al intento de construcción ficticio-histórica será, por tanto, la licencia histórica. En este documento, entenderemos esta como el número y calidad de recursos narrativos, visuales y estéticos al que como guionista y/o dibujante tendremos que recurrir para completar todo aquello que no sabemos de una escena, personaje o momento concreto. De nuevo, tendremos que hablar de probabilidad, plausibilidad o seguridad en distintos niveles, y como tal el equilibrio entre construcción y licencia será siempre variable en función de los momentos históricos elegidos, las fuentes para representarlos y la fidelidad a las necesidades historiográficas.

1.4.2 Objetivos narrativo-literarios de la escena

1.4.2.1 Función y necesidad de la escena en el contexto del todo narrativo

Una de las reglas más básicas del guion es que todo contenido debe estar sometido a la efectividad narrativa. Es decir, cualquier elemento de la historia debe justificar su presencia en términos de lo fundamental que resulta su presencia, elección o diseño para que la historia tenga la mayor efectividad posible; de otra forma, no tiene sentido que exista.

Esta efectividad se mide a través de tres parámetros:

a) Trama: toda escena, de la primera a la última, ha de estar justificada (*tramada*) en función de la narrativa global en términos dramáticos en cuanto a la efectividad general de la historia. La prueba, en este sentido, a realizar es la siguiente: ¿si extraemos la escena en cuestión del total, se sigue entendiendo la narrativa global?

¿O se crea un agujero lógico y narrativo que hace imposible su comprensión? En el primer caso, la escena se considera gratuita y prescindible, por lo que debe eliminarse en aras de la pulcritud global. En el segundo, se considera probada la necesidad de la escena en cuestión, por lo que debe permanecer. Como contaremos más adelante, las escenas se engloban dentro de una unidad narrativa más amplia, denominada *beats*, que afectan igualmente a los tres parámetros.

b) Información y contenido: toda escena, más allá de su contenido de trama, ha de transmitir al lector una serie de informaciones claras sobre factores que estarán en continuo cambio, como el poder que detenta el protagonista para influir sobre su propio destino, el proceso de consecución de sus objetivos, su relación con otros personajes de la historia y un largo etcétera. La escena en cuestión debe plantearse, así, también en términos de transmisión de información, lo que se logrará mediante elementos puros de guion (diálogo, cartuchos, acting), como de dibujo (puesta en escena, gestualidad, de nuevo acting).

c) Acción: en toda escena tendrá lugar una acción o hecho concreto, que es lo que en suma, hará avanzar la trama. La acción será, por lo general, un proceso iniciado por el protagonista o una situación ante la que éste reacciona, por lo que el tipo de acción a representar, más allá de los resultados de trama o de la información que facilite, debe estar bien representada. Normalmente se elaborará en función de las necesidades visuales de la escena: por ejemplo, una persecución de coches y una cena íntima contienen dos acciones claras (huida / seducción) con un resultado más o menos predecible en términos de trama e información, pero es su representación lo que define en última instancia el contenido y diseño gráfico de la escena.

1.4.2.2 Progresión del arco del personaje protagonista

Si bien el punto anterior se refería a la narrativa externa (hechos deducibles a simple vista o información recibida por medio de la lectura), ésta tiene más que ver con la narrativa emocional o interna.

Cualquier historia es el relato de un cambio constante, es decir, de lo que se trata es de favorecer en la narrativa los cambios, la evolución y los procesos antes que las situaciones estáticas. La historia nunca debe detenerse, es un fluir que siempre debe estar en movimiento, aunque puede moverse, claro está, a distintos tempos.

El movimiento exterior de la historia está conectado con el desarrollo visual de ésta: aunque el desarrollo narrativo se haya diseñado en una sinopsis o tratamiento, en un cómic será, en última instancia, su división en viñetas lo que le proporcione su ritmo, a través de distintos elementos que mencionaremos en su momento, desde el número de viñetas hasta la forma de éstas o la acción que tenga lugar dentro de ellas.

Sin embargo, con respecto al personaje protagonista, y más allá de que pueda cambiar de aspecto de forma progresiva (lo que de hecho sucede en nuestro *Degas*), como en la vida real, la progresión real del personaje es interna.

En cine, y por extensión en el resto de artes narrativas, se llama “arco del personaje” a la transformación interna que vive, sufre o disfruta el personaje protagonista desde el principio de la historia hasta el final. Dado que el lector o espectador han de

empatizar e identificarse con el citado personaje protagonista, de un arco bien desarrollado depende mucho la experiencia lectora y la personalización emocional del relato para el receptor.

“Cuando la historia interior y exterior confluyen, surgen obras muy singulares de gran trasfondo social y densidad psicológica”, recuerda Blanco-Cordón (2021); de forma habitual, la convención del arco de personaje, o arco de transformación es un viaje de madurez, no entendida esta como “de joven a viejo” (aunque puede ser así), sino la de una persona que al principio de la historia presenta una inmadurez emocional referida a algún aspecto psicológico concreto (en el caso de Degas, su relación con las mujeres) y al final de ella ha conseguido superarla, convirtiéndose un ser humano más completo.

Una vez diseñada la historia, el arco es la herramienta principal para lograr una evolución interna fluida y satisfactoria, mientras que lo que hace o le acaece exteriormente al personaje tendrá un impacto obvio sobre su psique y cambios internos.

Durante la planificación de cada escena es fundamental, pues, diseñar de forma progresiva cómo va a tener lugar este arco del personaje, y utilizando la analogía de un reloj, cómo el minuterero va a ir pasando de una hora a otra para completar la vuelta completa a la esfera.

1.4.2.3 Establecimiento de la gramática y ritmo de desarrollo del relato

En términos puramente formales, una vez que abre el libro físico³, el lector de cómic tendrá siempre delante una o dos páginas. Solo tendrá una página delante en dos ocasiones: la primera y la última página. Durante el resto del relato, tendrá dos páginas delante, que como veremos, en ocasiones puede considerarse una doble página.

Aunque hay un cierto número de posibilidades, la primera cuestión a la que se enfrenta el guionista es cuánto va a ocupar una escena en concreto. Pese a que hay diversos autores que utilizarán escenas más breves (media página, unas pocas viñetas o incluso una) y otros más largas (una escena que se desarrolle a lo largo de varias páginas), mi enfoque sigue usualmente una coherencia: mi elección personal, por sistema, es tratar de que en la doble página haya la mayor unidad posible, generalmente la aristotélica de acción, lugar y temporal (aunque, como también veremos, esta regla puede romperse para evitar la monotonía). De esta forma, a nivel gráfico también pueden seguirse otras coherencias: de gama de color, de número de viñetas, etc.

En cuanto al contenido narrativo de la escena, de nuevo sigo la escuela filmica tradicional, que no poco tiene que ver con el teatro: toda escena generalmente comenzará con el establecimiento geográfico y temporal en la que tiene lugar, para

³ La versión en e-book puede mostrar solo una página. No tendremos en cuenta esta posibilidad, ya que nuestro trabajo se refiere a un libro físico.

que el lector pueda situarse, y planteará algún tipo de conflicto entre los personajes (por ejemplo, una discusión sobre a dónde ir), o entre un personaje y una situación dada (por ejemplo, la apertura de una puerta atrancada).

Los recursos narrativos, estéticos, de color, etc. de la escena en concreto estarán pues destinados a resolver el conflicto externo presentado, que en un guion bien temperado supondrán, como decíamos antes, además contribuirán a la maduración interna del personaje y a la consecuente evolución de su arco de transformación interna.

En todo caso, el cómic, a diferencia del cine y de otras narrativas, tiene un recurso fundamental, especialmente el de la escuela francobelga: la viñeta final o “de paso de página”. En efecto, si en cada escena se plantea un conflicto y en ella también debe resolverse, un guionista efectivo tratará de plantear el conflicto lo antes posible y de generar una tensión a lo largo de la escena, durante la cual el conflicto no está resuelto; la idea es que el suspense generado (¿se resolverá el conflicto? ¿cómo? ¿qué consecuencias tendrá?) se mantenga durante todo el tiempo posible hasta su resolución en las últimas viñetas de la (en el caso de una escena de doble página) segunda página.

En este caso, una técnica habitual y útil es utilizar la última viñeta como recurso para enlazar con la página siguiente, de dos formas fundamentales con múltiples variaciones.

- El conflicto actual se resuelve y en la última viñeta se plantea uno nuevo.
- El conflicto actual no se resuelve y continúa en la siguiente página.

Sabiendo que de forma ineludible, la segunda página (impar) de cada doble página impide al lector físicamente saber lo que ocurre en la página siguiente, el guionista debe aprovechar esta circunstancia para concentrar la energía de la escena en las últimas viñetas, de forma que al llevar a cabo la acción de pasar la página, la nueva doble página vuelva a generar la misma tensión y necesidad de resolución.

En términos puramente narrativos, el contenido de cada escena dependerá igualmente de la estructura general de la obra: no tiene los mismos requisitos, rítmicos, estéticos, informativos, etc., una escena que se desarrolle en el acto 1 (tradicionalmente de planteamiento), acto 2 (nudo) o acto 3 (desenlace). Explicaremos las particularidades respectivas al desarrollar cada escena en concreto.

1.4.2.4 Codificación de la/s voz/voces de lectura

La voz o voces es un concepto que tiene, en cualquier tipo de narrativa, toda una serie de desarrollos y posibilidades, y por lo general resulta bastante amplio, careciendo de una codificación concreta o universalmente establecida: puede ser desde el estilo con que un novelista escribe, los principios morales contenidos en una película o el conjunto de modismos verbales con los que un personaje se expresa en una obra de teatro. Pero también puede ser la personalidad de un autor tal y como la percibe el público o su voz literal a la hora de expresarse en los medios de comunicación.

Para nuestra tesis, la “voz” o las “voces” son, de forma concreto, las elecciones prácticas y creativas que rodean a la traslación literaria de la voz fonética, esto es, la palabra escrita. El uso de esta voz o voces será de tipo formal o narrativo, en todo caso tomados de los recursos codificados por el cómic desde hace décadas.

Formales:

- Tipografía: dado que la letra o tipografía será lo que el lector lea literalmente para obtener gran parte de la información del relato, su elección conlleva una serie de implicaciones, tanto estéticas (palo seco, serifa, etc.), como de claridad de lectura que habrá de tenerse en cuenta antes de la publicación de la obra.
- Bocadillos y filacterias: Como espacios, habitualmente en reserva (sin color) para contener la tipografía, su forma, tamaño y colocación dentro de la composición de la viñeta también han de ser tenidos en cuenta por los autores como elemento estético y narrativo de la historia. En el análisis página a página haremos particular hincapié en su composición dentro del flujo de la narrativa visual.

Literarias:

- Informaciones: utilizaremos una voz neutra para transmitir al lector aquellos datos puramente contextuales que sirvan para clarificar la situación geográfico-temporal de cada escena.
- Off: la voz en off representa la narración (escrita o verbal-figurada) de un narrador que no está presente en la escena en cuestión (en guion de cine está codificada como *voice over*), o que está presente en la escena, pero no en pantalla en ese momento (en guion de cine codificada como *off*). Fuera del guion de cine, el recurso se conoce habitualmente simplemente como “voz en off” y representa la voz literal de un personaje que nos proporciona su punto de vista sobre cómo suceden los hechos narrados visualmente (lo que puede servir para confirmar lo que hay sobre la página o para presentar una visión contraria, disonante, irónica, etc.). La voz en off, como explicaremos más adelante, puede pertenecer a un único personaje o, como es nuestro caso, a dos. También, como explicaremos, pueden usarse fuentes literarias para que esta voz en off tenga más rigor histórico.
- Diálogos: de forma literal, la tercera categoría de “voz literaria” serían los diálogos, es decir, las palabras, oraciones o comunicados de un personaje a otro dentro y el uso de las convenciones literarias de las para convenir el lenguaje hablado: uso de interjecciones, aparte, exclamaciones, etc.

1.4.2.5 Otras consideraciones

Entre otros recursos que terminamos utilizando en un segundo momento, cabe destacar uno fundamental que, sin embargo, no figura en la edición original francesa por un error por parte del editor (las circunstancias no previstas, obviamente, también tienen un peso en cualquier empresa humana).

Se trata de una división en capítulos destinada en origen a remarcar los cambios de narrador dentro de cada fase del libro. No presentes en el guion, era algo a incluir durante el proceso de edición y que como se ha mencionado, el editor francés no llegó a añadir. Sí que pudo añadirse, no obstante, en la edición española.

Puede decirse que la falta de dicha división en capítulos no afectó necesariamente a la narrativa o a la percepción acertada de los cambios de personaje, puesto que ni el editor, ni los lectores profesionales (traductores, etc.) o compradores parecen tener confusión al respecto. No obstante, se los acabó incluyendo en la edición española para respetar la idea original del guionista. El resto de traducciones que han tenido lugar hasta el momento, al basarse en la edición original en francés, tampoco la llevan, con lo que la edición española es la única, de momento, que irá dividida de esta forma.

1.4.3 Objetivos de narrativa visual

1.4.3.1 Establecimiento del *decoupage* o división en viñetas

A la hora de plantear desde el guion la narrativa visual, la primera consideración es decidir en cuántas páginas va a desarrollarse la escena en cuestión. Dado que anteriormente hemos puesto como norma el desarrollo de las escenas de este cómic como dobles páginas (libro abierto) no nos extenderemos más en esta cuestión.

La siguiente consideración será el número de viñetas que habrá en cada una de las dos páginas y la disposición de éstas. Como veremos más adelante, aunque este número es, en términos prácticos, provisional (ya que dependerá de la composición posterior en storyboard que realice el dibujante), debe estar bien cerrada y razonada en el guion para que sea efectiva y el dibujante no encuentre problemas de indefinición después.

El número de viñetas (y de calles) depende en última instancia del formato de publicación, que los autores han de conocer de antemano. Éste depende por un lado de las costumbres del país de publicación y por otro de la colección concreta donde el editor vaya a situar el cómic.

Como es sabido, en la industria hay un sinnúmero de medidas para la publicación de cómics, que responden a gustos, tradiciones y particularidades por país, desde el *tankobon* japonés (habitualmente de 13x18 centímetros) hasta la llamada “novela gráfica” española, normalmente una variación cercana al A5. En Francia aún hoy se usa el “formato álbum” o *album BD*, cuyo mayor tamaño determina tanto la reproducción posterior, como el formato y recursos gráficos de que guionista y dibujante se servirán.

Quizá el mayor impacto sobre la narrativa que el formato álbum tiene es la posibilidad de utilizar al menos cuatro calles, o filas horizontales de viñetas, por página. Mientras que en el manga moderno lo habitual es utilizar dos o un máximo habitual de tres, y en la novela gráfica la media son tres (sin detrimento de que se puedan usar más ocasionalmente en ambos casos), lo normal en el cómic francobelga es utilizar un mínimo de cuatro calles, que en momentos especiales puede ser mayor.

Esto permite al guionista introducir un mayor número de viñetas, siendo para la página media que realizo como autor seis (un número conservador), nueve (media), diez o más (excepcional).

El número de viñetas por página afecta de forma directa al ritmo de lectura: cuantas más viñetas haya, más pequeñas deben ser, por lo que el ritmo de lectura se acelera. De forma lógicamente opuesta, cuantas menos viñetas, éstas pueden ser más amplias y el ritmo de lectura se sosega.

Aunque la pertenencia a la industria francobelga ya marca ciertos elementos (como la tendencia a utilizar cuatro calles o un número de viñetas cercano a ocho o diez), como autores trataremos de romper ocasionalmente dichas normas para quebrar el ritmo narrativo y sorprender al lector, por lo que en ningún caso los principios citados serán una norma para nosotros como autores.

Definiremos en cada escena y página las soluciones a las que llegamos para cumplir las necesidades narrativas que nos fuimos encontrando.

1.4.3.2 Sugestión de la narrativa visual en el guion literario

Aunque hay diversas escuelas y aproximaciones a esta cuestión, mi estilo como guionista implica la definición de al menos una parte de la narrativa visual desde el guion.

A diferencia del cine y el cómic americano, donde el formato de guion está reglado por la industria o por la editorial para la que se trabaja, no existe, a mi entender, en el cómic francobelga una convención sobre cómo deben presentarse los guiones de cara al editor o al dibujante. Como lo normal es que el guionista escriba la historia de antemano, se presupone un proceso de adaptación entre el método del guionista y el del dibujante.

En mi caso personal, y debido a mi formación como guionista de cine, mi enfoque es notablemente visual. De forma inicial, concibo mentalmente cada escena como una secuencia de planos cinematográficos en la que los personajes se mueven como actores. Por ello, utilizo en página terminología afín al cine: primer plano, plano medio, plano general, etc.

Sin embargo, estas indicaciones son principalmente para sentir que, desde el guion, la escena tiene coherencia visual. Dependiendo del dibujante con el que esté trabajando, respetarán de forma más o menos literal mis indicaciones, que salvo casos excepcionales son flexibles. Mi consideración personal como guionista es que debo dar al dibujante un marco visual que solucione sobre el papel los problemas narrativos, y que pueda respetar si quiere ceñirse a mi visión. En otros casos, será libre de emprender su propio camino, aunque la experiencia, como se irá mostrando, marca que en la mayor parte de los casos encuentran este marco útil y lo respetan en gran medida.

Por lo que se refiere a la narrativa visual (recordemos: cómo “viaja” el ojo por las líneas de composición y los elementos que constituyen el dibujo en sí) es raro que en esta fase haga alguna indicación al respecto. Mis guiones son, comparados con casos

como el de Alan Moore, bastante despejados de detalles y abiertos por lo que se refiere a los elementos incluidos en página. Mientras que otros guionistas incluyen todo tipo de detalles, mobiliario o ítems, salvo que sean explícitamente necesarios para la acción de una página, por lo general los dejaré al albur del dibujante. Entiendo que mi trabajo es proponer y definir lo esencial para que la página funcione en términos de información, narrativa y emocionales, por lo que todo lo que no sea esencial dará espacio al dibujante para expresar su propia sensibilidad y elecciones estéticas.

Lo mismo puede decirse (incluimos este punto en el epígrafe para evitar reiteraciones) de las decisiones pertinentes a recursos como el color, ciertos recursos visuales, las alteraciones puntuales del estilo imperante en la historia o la composición de las viñetas: salvo que tenga que requerir soluciones concretas por conformar, en momentos puntuales, elementos que afecten a la narrativa, trataré de dejar toda la libertad posible al dibujante.

Como es obvio, el carácter de cada escena en términos de contenido narrativo, carga emocional, información contenida sobre trama, etc., será diferente en cada caso. Dada la multiplicidad de enfoques posibles, este factor se describirá pormenorizadamente en el análisis página a página de cada caso.

1.4.3.3 Decisiones de estilo, color y composición

Algo muy similar puede decirse con respecto a soluciones habitualmente consideradas como de corte gráfico, tales como el estilo o manera en que el dibujante enfrenta cada página o viñeta, la gama de color utilizada o ciertas soluciones de composición.

Aunque es algo que habitualmente dejaré al albur del dibujante (considero que el guion es suficientemente claro y que por otro lado necesita de la libertad suficiente para aportar sus propias soluciones gráficas) ocasionalmente incluiré en el enfoque de cada escena o página ciertos efectos visuales que han de servir para incidir en ciertos aspectos narrativos, dar más importancia a algunas soluciones o lograr que el ritmo visual o compositivo destaquen ciertas ideas que favorezcan al relato.

La página y las viñetas

Por lo que se refiere al trabajo de guion en conexión con su representación gráfica sobre la página o las viñetas, encontraremos que muchos de los elementos que podemos mencionar o comentar ya se han decidido durante el análisis y elaboración de las escenas. En estos casos, como anunciamos anteriormente, no repetiremos la explicación, limitándonos a señalarlo.

En la mayoría de los casos, el análisis de la página revelará la necesidad de realizar nuevas labores de adaptación y creativas: mientras que el diseño de escena resulta en unos ciertos objetivos creativos, historiográficos y narrativos, la realidad física del papel impone una serie de limitaciones a lo que puede hacerse sobre la página; por poner un ejemplo, el espacio que el dibujante deje para los diálogos puede requerir su reescritura o acortamiento.

De la misma forma que antes, en esta sección analizaré el trabajo realizado página a página y (en algunos casos) viñeta a viñeta para la mejor comprensión de las dinámicas creativas de guionista y ahora sí, dibujante.

1.4.4 Objetivos por lo que respecta a la adaptación de los hechos históricos.

En continuidad con la misma sección descrita en términos de escena, el principio fundamental del guionista es que toda la investigación y recopilación de fuentes debe ahora ponerse al servicio de la narrativa.

Lo que en la mente del lector de ensayos históricos puede ser simplemente una idea general (“batalla”, “revolución”, “conquista”), para los autores y lectores de cómic existe el requisito de la reconstrucción narrativa y visual más fidedigna posible. En este sentido, como venimos diciendo, habrá que utilizar la documentación para lograr un equilibrio entre lo ocurrido realmente y lo plausible, en esta ocasión por su concreción no meramente teórico, sino que se sostenga y justifique en su representación gráfica.

1.4.4.1 Hechos históricos a adaptar

Lo primero, en todo caso, es definir el hecho histórico a narrar, o más bien, el hecho histórico en función del cual se articula la narrativa, en este caso tomada de la biografía de un personaje. Este hecho histórico en el cual enmarcar el relato puede ser célebre y relevante (el fusilamiento de un personaje histórico) o anecdótico e inane (una conversación casual entre dos personajes); también puede ser concreto y documentado (la apertura de una exposición) o probable y creíble (la discusión previa no documentada que lleva a una ruptura amorosa documentada).

En todo caso, su elección debe venir dada y equilibrada por los dos requisitos narrativos que venimos citando: la verosimilitud historiográfica y la efectividad literaria-narrativa. En cada página y escena en cuestión mencionaremos el hecho histórico correspondiente y la filosofía tras las elecciones creativas para llevar a cabo su representación visual.

1.4.4.2 Fuentes concretas para la adaptación

En continuidad con lo anterior, describiremos, justificaremos y en algunos casos reproduciremos las fuentes de que nos hemos servido para dar forma a la escena en cuestión, tanto en términos historiográficos, como narrativos o, de ser posible visuales.

Estas fuentes, como es habitual, pueden ser primarias (como los diarios de Degas) o secundarias (menciones a su persona en cartas, investigaciones de historiadores, etc.). Y como lo visual es requisito *sine qua non*, en su caso también las fuentes visuales de las que guionista o dibujante se hayan servido para reproducir el mundo visual en el que los personajes van a moverse.

1.4.4.3 Licencias

Las fuentes, ya lo decíamos antes, nunca o casi nunca cubrirán la totalidad de las necesidades de un guionista. Igual que en toda la historiografía hay un trabajo de análisis, interpretación y proyección de las fuentes hacia la probabilidad o plausibilidad de las conclusiones del historiador, el guionista debe realizar un proceso parejo, pero que nunca estará carente de licencias.

Aunque la licencia como tal parece un recurso que resta credibilidad historiográfica al relato, en realidad, como decimos, es ineludible para toda reconstrucción realista, visual o literaria de cualquier hecho acaecido en el pasado, incluso dentro de la historiografía. Su uso, no obstante, supone la vigilancia por parte del guionista-historiador de ciertos límites o “zona gris”: como se expresó en la introducción, hay obras construidas en base a la definición más amplia de licencia y tomando los hechos históricos como punto de partida, y hay otras que tratan de tomarse las menores licencias posibles.

En todo caso, y como decimos, de forma similar a la historiografía cuando quiere realizar reconstrucciones realistas del pasado, la licencia será ineludible. En este caso, la estrategia del guionista-historiador será lógicamente basarse en la mayor cantidad de elementos posibles tomados de fuentes.

En esta sección, no obstante, haremos hincapié en las licencias tomadas *pese a las fuentes históricas*, es decir, aquellos momentos en los cuales pese a existir fuentes que retratan la escena en una dirección o manera, el guionista ha decidido alterarlas para favorecer la efectividad del relato.

1.4.4.4 Elección de citas visuales

Anteriormente citamos la estrategia que como guionista definí en cómics como *Monet* para incorporar la obra del artista representado dentro de la narración, bien como fondos, bien como *tableaux vivants* que ayuden al lector a percibir el mundo del artista a través de la obra visual que el artista nos dejó, y que presupone su interpretación del mundo.

Una vez trabajamos en la página, dicha intención debe hacerse realidad incluyendo las citas visuales exactas y concretas que incluiremos en cada viñeta. Este proceso tiene varias posibilidades de selección y elección:

- En función de la fecha de realización (vinculación biográfica al artista)
- En función de su composición (vinculación visual a la obra)
- En función de la escena representada (vinculación con respecto a la acción del guion)
- En función del carácter simbólico de la obra (vinculación emocional)

Señalaremos y reproduciremos en cada caso la fuente visual, justificando su elección en función de las anteriores posibilidades.

1.4.5 Objetivos de adaptación narrativa-literaria

Una vez se ha considerado el contenido narrativo que la escena ha de representar, es el momento de darle forma visual y secuencial, primero desde el propio formato del guion y después (en un punto posterior) desde recursos puramente visuales como el storyboard.

1.4.5.1 Enfoque narrativo-visual de la página

En esta fase, el guionista estima el contenido de la escena que quiere representar y se cuestiona los recursos visuales, principalmente planos en léxico cinematográfico, con que quiere reflejar la acción desarrollada en la historia.

Esta fase requiere un diseño doble: en primer lugar, basado en la acción, el guionista diseñará un “movimiento” general de cámara tal y como se realizaría en el ámbito cinematográfico, es decir, teniendo en cuenta el espacio en el que se desarrolla la acción de forma continua, considerando los movimientos y acciones de los personajes cual si fueran actores para sacar todo el partido al contexto y su movilidad. En esta materia tendrá un peso especial las acciones que los personajes puedan llevar a cabo de forma práctica (para mover la trama adelante) o simplemente contextual (para dotarles de cierta movilidad y evitar en la medida de lo posible las “cabezas parlantes”).

La segunda parte del diseño de enfoque narrativo-visual consiste en la reducción del movimiento anteriormente reducido a su esencialidad en forma de planos, es decir, los encuadres por el momento imaginarios que resultarán siendo las viñetas que trace el dibujante.

Es importante, en este momento, hacer hincapié en la palabra “imaginario”: como veremos después, aunque como guionista podría ya realizar un storyboard para hacer ver exactamente al dibujante lo que pretendo representar visualmente, es para mi importante crear un “margen de error” pretendido y creativo entre lo que imagino como guionista (e indico en palabras) y lo que el dibujante llevará a cabo.

En efecto, parte de mi estilo y filosofía como autor consiste también en “soltar” el control creativo en este punto; como resultado, como podrá verse, mis acotaciones son lo más someras posible y tratan de no dirigir más de lo debido al dibujante, de forma que éste pueda utilizar sus propios recursos, que en la mayor parte de los casos estarán alineados con lo pretendido.

Ampliaremos después las consecuencias que tendrá esta estrategia a la hora de contrastar guion y storyboard.

1.4.5.2 Diálogos e información literaria

La parte literaria de la elaboración de la escena requiere, por lo general (aunque no se descartan páginas mudas) la creación de textos que, como se ha mencionado, son de varios tipos y deben cumplir dos funciones principales: proporcionar información que permita al lector seguir la trama y contener un valor emocional que refleje los personajes y la narrativa interna (o *drama*, como suele decirse en el mundo anglosajón).

La parte de la información suele ser directa y poco compleja: hay unos datos que el lector necesita conocer, que deben transmitírsele de forma literaria y que pueden incluirse dentro de cartuchos informativos o de los diálogos. Sin embargo, esta información nunca debe ser emitida por los personajes de forma artificiosa o plana, sino en el contexto de un conflicto relacionado con la parte emocional de la historia.

En este segundo sentido es donde está el quid de unos diálogos efectivos: al igual que se hace en cine, el diálogo debe diseñarse teniendo en cuenta diversos filtros que el personaje se pone a sí mismo, por ejemplo:

- Qué emociones dominan al personaje en ese momento y cómo afectarán a su tono.
- Qué quiere ocultar el personaje con respecto a sus emociones, lo que afectará el mensaje.
- Qué intenciones directas (petición) o indirectas (manipulación) tiene el personaje con respecto a su interlocutor.
- Etc.

Este conjunto de ocultaciones, intenciones, dudas o filtros que afectan al habla y acciones del personaje son parte de un conjunto más complejo de técnicas a las que nos referiremos habitualmente como “subtexto”, en términos sencillos, lo que se dice sin decirlo.

Se comentará en cada ocasión los recursos utilizados para que los personajes puedan comunicarse a niveles mucho más allá del literal.

1.4.5.3 Clímax de escena y paso de página

Como decíamos antes, es fundamental dentro de la narrativa de cómic, especialmente al considerar la escena como una doble página, el tener en cuenta el final de la página impar (derecha) como clímax necesario de la historia, al ocultar el desarrollo ulterior de la historia y al requerir un gesto físico para poder seguir leyéndola.

Es en este punto, al diseñar la página en sí, al plantear su narrativa desde el guion y al condensarla en planos o viñetas, cuando el problema de hacer que el paso de página sea efectivo se hace patente.

En cada doble página recalcaremos, pues, la estrategia empleada en cada caso para convertir la ascensión climáctica hacia este gesto del paso de página, fundamental y propio del cómic, en lo más efectivo narrativa y emocionalmente posible.

1.4.6 Diseño visual desde el guion

El trabajo de diseño visual desde el guion no termina con la definición de la acción (y cómo se “actuará” ésta), del movimiento de los personajes dentro de ella o de las viñetas que la reflejaran. Existe toda una gama de recursos propios del cómic que el

guionista puede poner sobre la mesa como herramientas para utilizar en la narrativa, desde las onomatopeyas a la propia composición del plano marcado.

En esta sección analizaremos, pues los recursos sugeridos en las acotaciones *dentro* de la viñeta.

1.4.6.1 Construcción visual-narrativa de la escena / página / viñeta

Introduciremos los recursos utilizados para desarrollar la acción *dentro* de la viñeta: por ejemplo, interacciones entre sí o uso de *props* o artefactos que los personajes utilizarán.

1.4.6.2 Recursos normalizados

Dentro de los recursos que describiremos, en la mayor parte de los casos, para facilitar la lectura y comunicación de la narrativa, el guionista y el dibujante utilizarán una serie de lo que llamaremos recursos normalizados, es decir, aquellos que conforman el lenguaje habitual para transmitir ideas, acciones o emociones dentro de un cómic.

Un recurso normalizado puede ser una onomatopeya, el uso de una nube como globo de pensamiento en lugar de un bocadillo de habla, las líneas cinéticas para sugerir movimiento...

1.4.6.3 Recursos especiales o extraordinarios

Aunque nunca hablaremos de originalidad (cualquier recurso seguramente ha sido utilizado en algún momento de la historia del cómic), puede haber ciertos recursos visuales o de guion que podamos considerar extraordinarios en su sentido literal, bien por hallarse fuera de las convenciones más habituales del cómic francobelga, o del propio lenguaje utilizado de forma regularizada en el propio cómic.

Un recurso especial puede ser una *splash page* o página completa, un fundido visual cinematográfico o una escena onírica que rompa el tono realista del relato.

1.4.7 Narrativa de página y elaboración gráfica

En esta sección finalmente analizamos en trabajo realizado en conjunción con el dibujante y se analizarán los recursos, cambios y aportes realizados por él.

1.4.7.1 Traslación del guion al storyboard: composición y narrativa

Una vez enviado el guion al dibujante, éste devolverá al guionista un boceto de la página en cuestión, habitualmente conocido como *storyboard*.

En esta fase, analizaremos las soluciones gráficas aportadas por el dibujante, haciendo un especial hincapié en la llamada “narrativa francobelga”, es decir, la forma de composición de personajes, objetos, gestos y bocadillos que, en términos muy simples” dirige al ojo hacia determinados puntos de interés para lograr una lectura dinámica y no estática.

1.4.7.2 *Discusión del storyboard y cambios resultantes*

Como parte del proceso creativo, dibujante y guionista comentan el storyboard para poner en común opiniones y objetivos antes de terminar la página.

Por un lado estudiarán los cambios que el dibujante ha realizado con respecto al guion, por ejemplo, eliminación de ciertas viñetas, fusión de otras, añadido de otras. También cambios de planos, punto de vista o alteración de acciones para favorecer la narrativa visual.

En este caso también se hará patente, ya que el storyboard incluye los diálogos, si es necesario alterarlos en guion por razones como que sean demasiado largos o que alguna acción o imagen concreta se beneficie de eliminarlos al dar más peso a la imagen.

1.4.7.3 *La página terminada: línea y color.*

Una vez discutida la página, el dibujante prosigue su trabajo terminándola, habitualmente dibujando la línea final, los fondos y aplicando el color correspondiente.

Analizaremos las decisiones tomadas en cada caso y su impacto sobre la narrativa, dando por cerrado el análisis una vez terminada la página y escena en cuestión y pasando, por tanto, a la siguiente.

2 EL CASO DE ESTUDIO DE “DEGAS, LA DANZA DE LA SOLEDAD”

ESCENA 1

ESCENA 1: TRAS EL ENTIERRO (PAGS 1-3)

Cualquier escena inicial de una narrativa ha de cumplir unos requisitos para ser efectiva. Como la obertura de cualquier pieza musical, ha de presentar al lector una serie de elementos que habrán de ser coherentes en su desarrollo o permanencia para facilitar la lectura y comprensión de la historia, además de generar un lenguaje tanto visual como narrativo basado en gramáticas establecidas para que el lector pueda entrar en la historia lo antes posible, en tres niveles que serán constantes a lo largo de esta tesis.

Esta primera escena se abre con una mujer mayor, de momento desconocida para el lector, ante una tumba donde, presumimos, acaba de tener lugar un entierro al que quizá haya acudido sola. En el aire aún quedan rumores, críticas y maledicencias con respecto al finado, el pintor Edgar Degas, de quien nadie parecía tener nada hermoso que decir.

La mujer desconocida, vestida de luto, se interna por las calles de Montmartre preguntando, en su mente, al fallecido si alguien le conoció realmente; ¿ella misma llegó a conocerle? La desconocida accede al antiguo estudio del pintor y localiza sus diarios. Se sienta a leerlos para intentar responderse a sí misma (y al lector) a esa pregunta.

PÁGINA 1 - _X

V1: PRIMER PLANO (PANORÁMICO) la Mary Cassatt anciana (73 años). Nos está mirando directamente, y su expresión es extraña: hay un fondo de dolor, pero tan profundo que es casi invisible. Es el rostro de una persona que no va a dejar, por orgullo, que se le vea un ápice de sufrimiento. Lleva un sombrero negro y va de luto, de forma muy similar a la de su famosa fotografía. Quizá lleva un velo negro (no sé si solo era para viudas, pero hasta sería adecuado, si lo ves complicado no se lo ponemos). A su alrededor, hay "voces" hablando (pueden ser globos o cartelitas, pero deben ser distintos a cuando Cassatt piense, para que quede claro).

Cartucho: *Sábado 28 de Septiembre de 1917. Cementerio de Montmartre (París).*

VOZ OFF: ¿Alguien le conoció de verdad?

V2: PLANO PANORÁMICO de un nombre grabado en mármol: "Famille de Gas" (separado), como puede verse en la tumba de la familia (incluyo foto). (Ojo: en el mausoleo actual hay un medallón con la cara de Degas, no hay que ponerlo). Las "voces" prosiguen.

VOZ: La verdad es que siempre estaba solo.

VOZ: No te extrañe, fue tan radical hasta el fin...

VOZ: Nunca superó la bancarrota familiar, qué humillación para él.

VOZ: Machista, antidreyfusista, hasta antisemita... intolerable.

VOZ: ¡Pero también encontró humillante que le expusieran en el Louvre!

V3: Plano general: vemos a Cassatt de espaldas ante el mausoleo. Va enteramente de luto y no hay nadie a su alrededor. Las voces continúan, solo ahora nos damos cuenta de que ella está sola ante la tumba. Es un día de septiembre pero hace fresco. El ambiente es azulado y quizá algo rosáceo, de frío de otoño.

VOZ: ¿Y eso de que solo pintaba niñas, lavanderas y prostitutas? ¿No lo veis extraño?

VOZ: No tanto, si piensas que muchas de esas bailarinas eran también prostitutas.

VOZ: Pero dicen que fue célibe toda su vida. Lo cual también es raro.

VOZ: Muy extraño, sí. Un hombre de su posición, soltero hasta la muerte...

VOZ: ¿No tuvo amantes? ¿Ni siquiera modelos, como sus amigos impresionistas?

VOZ: No. Pero quizá era sodomita. No pocos lo decían.

VOZ: O a lo mejor no era capaz ni de eso.

V4: PLANO GENERAL: Desde abajo de una cuesta, vemos la figura negra de Cassatt descendiendo hacia nosotros. La identificamos por el traje negro. Empezamos a ver a otras personas, quizá trabajadores del cementerio.

VOZ: Era tan, arrogante, insolente, desagradable...

VOZ: Ya lo decían, que hay dos Degas: "el que gruñe y el que ladra".

VOZ: Era simplemente insoportable.

V5: PRIMER PLANO, de perfil. Cassatt prosigue su camino, mirando hacia adelante. Está pensando, pero siempre sin revelar sus sentimientos, digna.

VOZ: Todos éramos sus enemigos.

V6: PLANO GENERAL: Cassatt sale del cementerio, vemos a alguna persona más.

VOZ: Siempre vivió solo.

VOZ: Y por eso murió solo.

PÁGINA 2 - X

V1: PLANO GENERAL: Cassatt camina por Montmartre. Hay más gente en la calle.

V2: PLANO MEDIO: Cassatt está ante una puerta, abriéndola.

V3: PLANO MEDIO Cassatt sube unas escaleras, encorvada y con cierta dificultad, pero siempre digna. La luz cambia, se hace más cálida.

CASSATT: Ah, Monsieur Degas...

V4: PLANO MEDIO, ligeramente contrapicado: una puerta se abre y Cassatt está entrando hacia nosotros. Mira por encima de nosotros a algo que no vemos. La luz es más cálida.

CASSATT: Siempre hablaban tanto sobre ti. Y seguirán hablando.

V5: PLANO GENERAL: el estudio de Degas. Es una curiosa mezcla: por un lado, en la parte media hay un espacio más abierto y despejado, con un pequeño estrado para que se suba una modelo, y unas ventanas al fondo que dejan entrar la luz. Ante el estrado, un lienzo a medias de una modelo desnuda, sobre la que apenas se ha esbozado un tutú, en una difícil posición (aproximadamente sobre un solo pie, como atándose los zapatos o secándose el otro con una toalla, una pose compleja. Creo que tengo que encontrar el cuadro exacto, te adjunto, pero habrá que comprobar más adelante). Alrededor, numerosos cuadros apoyados en las paredes, embalados y guardados a montones, en un gran caos. Sobre una mesa, pequeñas estatuillas de cera (30cms de altura) de bailarinas. Estamos contemplando el trabajo de toda una vida, empaquetado y arrinconado (tuvo que cambiar de estudio semanas antes de morir). La luz es casi Rembrandtiana.

CASSATT: De tus queridas bailarinas, tus lavanderas, tus mujeres. De esas hablarán siempre.

V6: PLANO MEDIO: Plano medio de Cassatt, agachándose ante una estantería y observando algo.

CASSATT: Pero, ¿qué pueden decir de ti? ¿Alguno te conoció realmente?

V7: PLANO DETALLE: una colección de cuadernos cuidadosamente encuadernados pero muy usados (38). La mano de Cassatt está cogiendo unos cuantos. Podemos intuir que pone "Diario" y una fecha, por ejemplo "1850-1855". Necesitamos que se lea en el lomo de todos ellos "Diarios" (Journals) para que quede totalmente claro.

CASSATT: ¿Alguien conoció tus miedos? ¿Tus debilidades? ¿Tus pasiones? Lo escondiste todo tan bien...

PÁGINA 3 - _X

V1: Plano medio: Cassatt se sienta en una silla, con los libros en el regazo. Parece cansada.

CASSATT: A pocos dejaste que se acercaran a ti.

V2: Plano detalle: sus manos los acarician, como si no se atreviera a abrirlos.

CASSATT: Y quiero pensar que yo fui una de ellas.

V3: Primer plano, lateral: Cassatt mira a su alrededor, como tratando de decidirse.

CASSATT: Pero creo que ni si quiera yo te conocí de verdad.

V4: Plano medio: el último cuadro de Degas, descrito arriba (es un cuadro muy importante y tiene que ver con el final).

CASSATT: ¿Tuviste amigos? ¿Nos apreciaste a alguno de los que te conocimos?
¿Dejaste que alguien te conociera de verdad?

CASSATT: ¿Amaste... a alguien?

V5: Primer plano, perfil: Cassatt mira hacia abajo.

CASSATT: ¿Te diste cuenta de que... quizá... alguien te amaba?

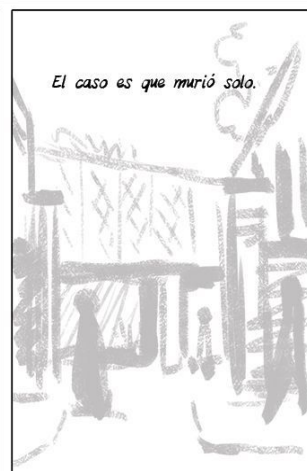
V6: Plano detalle, perfil: misma viñeta que la siguiente: las manos sostienen el libro, aún cerrado.

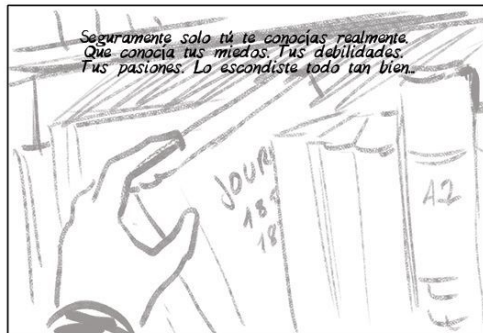
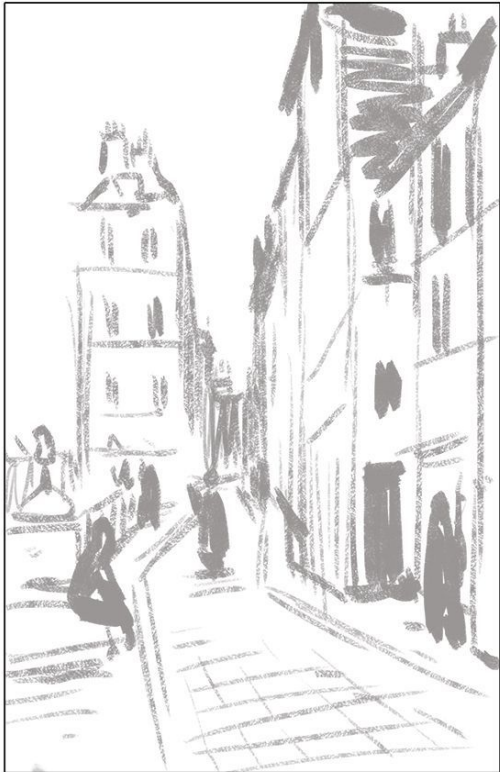
CASSATT: Necesito saberlo.

V7: Plano detalle, perfil (como si bajara la cámara): las manos abren el cuaderno...

CASSATT: ¿Quién eras en realidad, Edgar...?

Storyboard







A pocos de jaste
acercarse a ti.



Y quiero pensar que
yo fui una de ellas.



Pero creo que ni si quiera
yo te conocí de verdad.



¿Tuviste amigos? ¿Apreciaste a
alguien de verdad? ¿Dejaste que
alguien te conociera de verdad?

¿Amaste a alguien?



¿Te diste cuenta de que
quizá alguien te amaba?



¿Quién eras en
realidad, Edgar?



Sábado 29 de septiembre de 1917. Cementerio de Montmartre (París).

¿Alguien le conoció de verdad?



La verdad es que siempre estaba solo.

No te extrañe, fue tan radical hasta el final...

Nunca superó la bancarrota familiar, qué humillación para él.

Machista, antidreyfusista, hasta antisemita... intolerable.

¡Pero también encontró humillante que le expusieran en el Museo de Luxemburgo!



¿Y eso de que solo pintaba niñas, lavanderas y prostitutas? ¿No lo veis extraño?

No tanto, si piensas que muchas de esas bailarinas eran también prostitutas.

Pero dicen que fue célibe toda su vida. Lo cual también es raro.

Muy extraño, sí. Un hombre de su posición, soltero hasta la muerte...

¿No tuvo amantes? ¿Ni siquiera modelos, como sus amigos impresionistas?

No. Pero quizás era sodomita. No pocos lo decían.

O a lo mejor no era capaz ni de eso.



Era tan arrogante, insolente, desagradable...

Ya lo decían, que hay dos Degas: "el que gruñe y el que ladra".

Era simplemente insoportable.

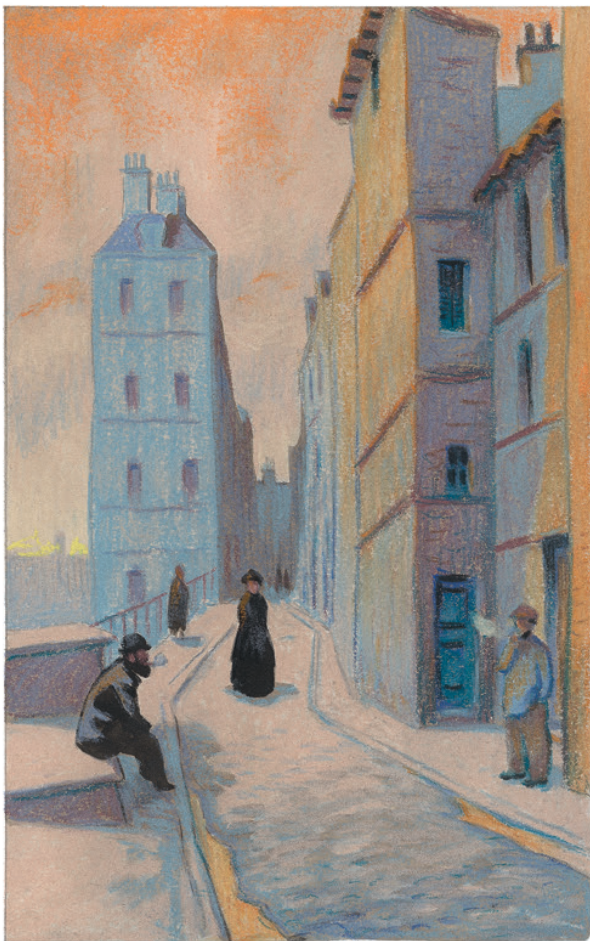


Todos éramos sus enemigos.



Siempre vivió solo.

Y por eso murió solo.





A muy pocos permitiste que se acercaran a ti.



Quiero pensar que yo fui una de ellas.



Pero es posible que ni siquiera yo te conociera de verdad.



¿Tuviste amigos? ¿Nos apreciaste a alguno de los que te conocimos? ¿Dejaste que alguien te conociera de verdad?

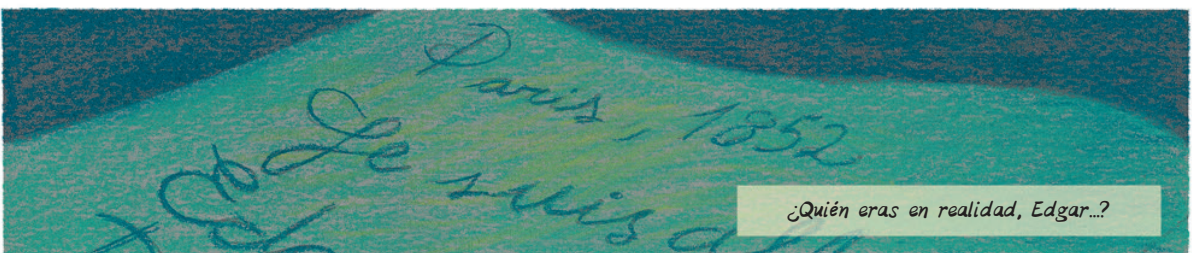
¿Amaste... a alguien?



¿Te diste cuenta de que... quizás... alguien te amaba?



Necesito saberlo.



¿Quién eras en realidad, Edgar...?

1 Objetivos por lo que respecta a la adaptación o retrato de hechos históricos

1.1 Elección del momento histórico a retratar

Las páginas 1-3 representan un prólogo para la historia; de momento no veremos al personaje titular, sino a una persona (Mary Cassatt) que pese a conocer a Degas, parece saber tan poco como él sobre ciertos aspectos de su vida y se dirige a su estudio para intentar resolverlos.

La primera página representa los momentos posteriores al entierro del pintor; las siguientes nos muestran el paseo de Mary Cassatt hasta su casa y la búsqueda de sus diarios.

En mis notas, estas escenas aparecen descritas inicialmente así:

1 - Edgar Degas acaba de morir. Tras su entierro, aún pueden oírse las voces de aquellos que le consideraban una persona extraña, solitaria, esquiva... y a la que nunca se le conoció pareja. De ellos, solo queda Mary Cassatt, antigua amiga, meditando tras su tumba.

2-3 - Sola, Mary Cassatt recorre las calles del viejo París hasta la última vivienda-estudio de Degas. Allí, entra sola preguntándose quién fue realmente su viejo amigo. Pero tiene una pregunta más importante que hacerse: amó a alguien? Cassatt abre sus diarios y empieza a leer.

1.2 Amplitud y límites de las fuentes narrativas y visuales

La escena está basada en un hecho real, obviamente el entierro del propio Degas, y tuve la fortuna de encontrar un breve testimonio de la propia Cassatt al respecto⁴.

MATTHEWS - "We buried him on Saturday, a beautiful sunshine, a little crowd of friends and admirers, all very quiet and peaceful in the midst of this dreadful upheaval of which he as barely conscious."

1.3 Construcción visual creíble y documentada de la escena

Es un testimonio breve, pero como veremos, suficiente para dar forma a una escena: nos habla, por ejemplo del clima soleado y bello, lo cual suele ir en contra de la iconografía clásica de los entierros en la ficción, donde es habitual representarlos como días nublados o lluviosos, en correlación con las emociones de los asistentes afectados por la pérdida.

⁴ Dado que en mis notas originales no utilizaba ningún tipo de convención académica o fidelidad a las normas APA, para reproducir de la forma más fiel posible ese proceso me limitaré a copiar dichas notas tal y como las utilicé en su momento. En ellas se hallará el tono común en la toma de notas personales sin vistas a su publicación, incluyendo errores, vulgarismos o abreviaturas. No obstante, en la bibliografía se incluyen la fuentes citadas en las notas.

En este caso, la luminosidad nos sirve precisamente para crear un contraste entre el plácido día y la vestimenta y emociones de la última persona que queda tras el funeral, Mary Cassatt, cuya actitud es más reflexiva que doliente (no llora, por ejemplo).

En cuanto al entorno visual, los autores tuvieron la fortuna de visitar el Cementerio de Montmartre donde está situada la tumba, aunque hoy en día habría sido suficiente con buscar referencias por internet; dado que no conservo fotografías de aquel viaje, una simple búsqueda revela lo sencillo que es encontrar dicha referencia para cubrir la necesidad de documentación en este caso, como puede verse en el ejemplo de la viñeta 3:

Figura 1
Cementerio de Montmartre



También en el caso de la viñeta 4:



Y en el de la viñeta 6:



Y de forma obviamente importante, esta escena también tiene que construir al personaje de Mary Cassatt, para lo cual recurrimos a fotografías de época, utilizando una en concreto en que su elegante vestido sombrero negro nos sirvieron para sugerir las convenciones habituales del luto:

Con respecto al atelier de Degas, no se conservan imágenes de él ni de los cuadros que en él se conservaban, y tenemos un par de testimonios que lo justifican:

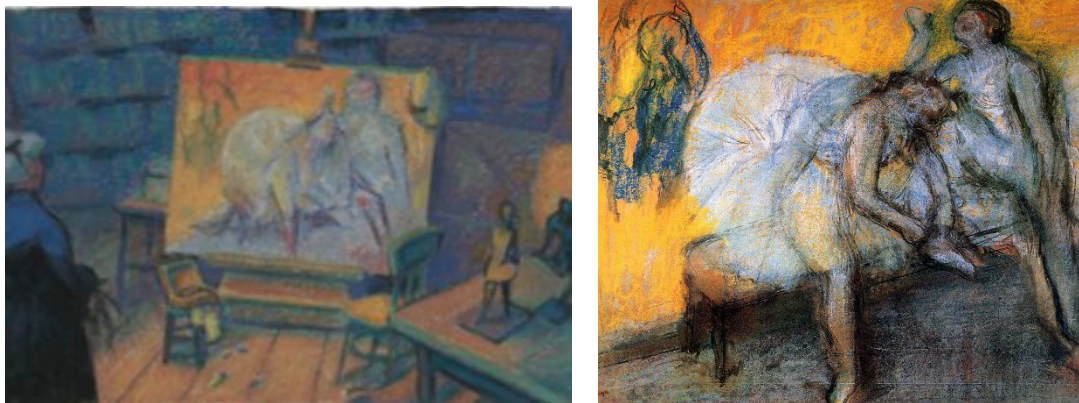
PC / Degas entered a pact with his disciples, whom he asked to destroy a large portion of his studio, presumably working drawings and unfinished canvases and pastels.

MATTHEWS / En 1914 Edgar tenía problemas para reconocer a sus amigos, aunque si vio la exposición de Mary de 1914. A su muerte, el estudio apartamento fue explorado y limpiado. Hicieron falta cuatro subastas para deshacerse de todos los objetos. Entre los objetos encontrados, a Cassatt le encanta oír que habían encontrado alguna obra suya.

También me interesó, sin embargo, la idea de darle una importancia particular a alguno de los cuadros, y logré documentar el último lienzo en el que Degas estaba trabajando a su muerte:

Figura 2

Última obra de Degas (Bailarinas)



Más allá de la anécdota histórica, veremos en breve la intensa gama cromática de este cuadro influirá en la elegida para la página.

1.4 Elección de licencias y construcción ficticio-histórica

Analicemos a continuación la forma en que hemos adaptado los hechos y documentación disponible para construir la escena.

Con respecto a la página 1, como puede verse en las fotografías incluidas, el cementerio tiene hoy en día un aspecto muy distinto. En efecto, como cualquier visitante puede comprobar, una peculiaridad del cementerio de Montmartre es que está situada en el centro de una zona urbana y al ser de reducidas dimensiones, los edificios colindantes pueden verse claramente. En esta obra hemos elegido retirarlos

de la vista, pues queríamos sugerir una época anterior a la construcción de esos edificios sin tener por qué confirmar (de ahí la licencia) si ya existían entonces. Otros elementos simbólicos de la modernidad, como las señales de tráfico de la viñeta 6, no han sido incluidas, en este caso con total sentido histórico, pues hasta 1935 no se inventan como los conocemos hoy en día.

Con respecto a la representación de su estudio, como nos informaban las fuentes anteriores, éste fue vaciado a su muerte y sus contenidos subastados, lo que justifica la imposibilidad de conservar imágenes en las que basarnos. Sin embargo, la información que puede extraerse de los anteriores párrafos es que en el estudio había materiales de trabajo y obras inacabadas (lienzos y pasteles) y que había tal cantidad de objetos que hicieron falta cuatro subastas para sacarlos adelante.

Es plausible, pues, que si Cassatt se dirige al estudio inmediatamente después del entierro, éste aún estaría en perfectas condiciones y tal y como lo dejó el pintor, idea que recogeremos en la escena final del cómic; también que entre los numerosos objetos personales que el pintor guardaba estarían sus cuadernos, fuente fundamental para nuestro estudio y objeto de deseo de Cassatt, que se sienta a precisamente a leerlos.

Hay, creo que bien oculta, una pequeña licencia práctica: nunca se explica, ni se explicará, cómo consigue entrar Cassatt en el estudio, es decir, de dónde saca la llave para abrir la puerta. Obviamente, en realidad esto tendría fácil solución: en la época era habitual que hubiese conserjes que pudieran abrir la puerta de la casa a personas de confianza, pero esto hubiese roto la sensación de soledad e intimidad que la escena quiere transmitir (aunque habría sido un recurso útil en el caso de necesitar una conversación expositiva entre ambos personajes para que nos facilitasen información). La otra alternativa es más sugerente: que en algún momento del pasado Degas diese a Cassatt una llave de su estudio, con lo que la posesión de la llave por parte de Cassatt revelaría un antiguo nivel de intimidad que aportaría capas al personaje.

Hemos notar también que, según decía Matthews más arriba, en el estudio había obra de la propia pintora. Esto me daba una obvia oportunidad de poner la obra de ambos a dialogar, o de crear un momento de revelación en el que ella se encuentra con algún viejo cuadro suyo. Sin embargo, deseché esta idea porque habría respondido parte del misterio: que Degas, en realidad, tenía en alta estima a Cassatt. Era necesario escamotear este hecho para generar la duda, y también porque ella ha ido a buscar respuestas sobre la vida de él, no sobre la suya propia. Y en todo caso, como puede inferirse igualmente de la cita de Matthews, Cassatt no supo hasta tiempo después que en el estudio había obra suya, por lo que bien puede estar contenida en alguno de los paquetes que se aprecian, por ejemplo, a la izquierda en la viñeta 5 de la página 3. Una licencia final: Degas empieza sus libretas en 1853, un año después de la primera escena en que le representamos.

2 Objetivos narrativo-literarios de la escena 1 (Págs. 1-3)

2.1 Función y necesidad de la escena en el contexto del todo narrativo

Como toda obertura, para un guionista la primera escena debe estar destinada a la inmersión sin dificultades del lector en la historia. Debe presentar sus elementos básicos, como los personajes, diversas elecciones de tipo estilístico y de ritmo narrativo, pero también es la “imagen de apertura”.

De acuerdo a Snyder, la primera escena de cualquier narrativa conforma el *beat* llamado *Opening Image*. La función de este es mostrar la situación, statu quo y equilibrio de poderes inicial del universo, personajes y narración que se está desarrollando. El objetivo es crear una “instantánea” a partir de la cual la historia comenzará a desarrollarse hasta, en su final, concluir en una “imagen de cierre o *Closing Image*. Ésta funcionará, no solo como una conclusión al uso, sino como *bookends* (sujetalibros) o paréntesis: el objetivo es que cuando se comparan la *Opening image* y la *Closing Image*, entre ellas se genere un contraste claro que resuma el arco de la historia y muestre de forma evidente los cambios y evoluciones de los personajes y la situación inicial de principio a fin. Cumple su función como *opening image* en varios sentidos:

- Presenta al personaje punto de vista (lo que desarrollaremos luego)
- Introduce al protagonista *in absentia* (a través de las habladurías de otros)
- Nos sitúa visualmente en el París de los años 10 (en oposición al decimonónico)
- Plantea la pregunta temática: ¿Quién fue Edgar Degas? Que se responderá a lo largo del resto de la historia.

Recordemos que en la introducción citamos tres parámetros a través de los cuales justificamos la necesidad y efectividad de la escena, a saber:

a) Trama: La escena es imprescindible en diversos sentidos. Como se ha dicho, presenta al personaje punto de vista, que introduce su propio objetivo: leer los diarios de Edgar Degas para intentar conocer mejor a un personaje que se anuncia, gracias a los *off* de la V3, como problemático, oscuro y tóxico. Por otro lado, nos presenta *in absentia* al protagonista, pintándonoslo de forma negativa, con lo que nos introduciremos en su historia condicionados por los rumores y habladurías alrededor de su persona.

b) Información: la información contextual es clara: un cartucho nos informa de que es el sábado 29 de septiembre de 1917, y estamos en el cementerio de Montmartre, en París. Como decíamos, el pintor Edgar Degas acaba de morir y quien luego deduciremos que es la pintora Mary Cassatt ha ido a su entierro. En sus manos, el diario abierto nos da otra valiosa información: vamos a trasladarnos al París de 1852.

c) La acción elegida para esa escena es significativa del personaje que la protagoniza: Mary Cassatt empieza en el cementerio “escuchando” los ecos de las críticas a Degas, que como veremos después, oyó también en vida. Pero ¿ese era el Degas de verdad? ¿No hay nada más detrás de ese personaje temible y odioso? Su acción inmediata, pronta y sin duda, es acudir al estudio del pintor a consultar sus diarios. Este gesto quiere retratar a una mujer que no pide permiso, que sabe acceder simbólica y realmente al lugar más íntimo dentro de la vida de un pintor (su estudio)

2.2 Progresión del arco del personaje protagonista

En la primera escena decidí que el personaje que habría de contarnos la historia de Degas no sería él mismo (al menos durante una parte de su historia), a diferencia de “Monet”. La decisión vino determinada por varias razones:

-El personaje de Degas es notablemente menos conocido. Mientras que de Monet existen suficientes fotografías y retratos, y su imagen en el imaginario colectivo es la de un “hombre pintando en el campo”, lo que le pone en contacto con la temática básica de su obra, la imagen “de marca” de Degas está menos definida en el imaginario colectivo. Una parte de su obra (las bailarinas) define casi por entero su imagen para el público, pero el resto, como su imagen, su vida privada y sus costumbres son desconocidas para el gran público. En este sentido, a nivel narrativo es complicado para el público empatizar con una persona desconocida. Era por tanto interesante buscar a una persona que pudiera servirnos de filtro para, a través de su familiaridad con Degas, nos sirviera para crear una cercanía que, como veremos, nunca es total ni necesariamente íntima, pero precisamente por ello acentúan el citado misterio alrededor del personaje.

-Sin embargo, el hecho de tener como fuentes privilegiadas los propios cuadernos y diarios del autor me proporcionaban una ocasión inigualable de, paradójicamente, poder narrar al menos una parte de su vida privada. Estos “carnets” cuentan con información reveladora, pero ciertamente limitada en términos cronológicos de su propia vida, por lo que no podían proporcionarme un punto de vista más que constreñido por limitaciones temporales y de revelación personal. Por otro lado, como se verá después, el propio desarrollo del personaje degasiano le hace evolucionar hacia terrenos morales que pueden afectar a la empatía del público con el personaje, or lo que seguía siendo necesario tener un filtro que nos sirviera de intermediario para mantenernos ora distantes, ora cercanos al personaje.

-Cabía igualmente como posibilidad utilizar la tercera persona del singular en su forma clásica de narrador omnisciente, pero utilizar este recurso hubiera supuesto la renuncia a una doble forma de empatía (con Degas y con el personaje narrador) que habría limitado la implicación emocional del lector en el relato.

Era, pues, necesario contar con un personaje-filtro que sirviera de voz narrativa, nos aportase una mirada externa al personaje de Degas y hubiese sido, en la vida real, no solo lo suficientemente cercana a él, sino que además

sintiese la misma curiosidad por el personaje (con lo que su voluntad de descubrimiento iguala a la del lector) e incluso una vinculación emocional hacia un personaje que como veremos, escondió a conciencia su capacidad de sentir emociones positivas o afectivas hacia los demás.

Este personaje, como explicaremos después, es la pintora estadounidense Mary Cassatt.

2.3 Establecimiento de la gramática y ritmo de desarrollo del relato

La escena inicial se presenta en tres páginas por una necesidad tanto narrativa como de composición. El tipo de historia lenta y sosegada que queremos contar lo exige, pero también el formato:

Los cómics occidentales (a diferencia del manga), como la mayoría de los libros suelen empezar en una página impar. Para un tipo de narrativa en que la mayor parte de las escenas estarán compuestas en base a la idea de “doble página”, esto provoca una asimetría que permite, por lo general, incorporar la primera página dentro de la citada escena inicial. Esto no es ni mucho menos universal, pero como guionista he encontrado que las historias en que la primera página conforma una escena independiente son aquellas que tienen un ritmo mucho más rápido y fragmentado.

Hay una tradición, por otro lado, en el cómic francobelga de utilizar la primera página como “página de impacto”. Según esta costumbre, la primera página ha de “atrapar” al lector, sorprendiéndole con algún recurso narrativo o visual que muestren recursos poderosos o infrecuentes para provocar su curiosidad.

2.4 Codificación de la/s voz/voces de lectura

Aunque los ejemplos de cómics mudos abundan, lo normal dentro de las biografías de artistas es utilizar textos de la forma habitual codificada en el cómic desde hace décadas, como utilizamos, por ejemplo, en *Monet*. Sin embargo, debido a que *Degas* presenta una narrativa más ambiciosa y compleja, y de texto más abundante que, era necesario refinar alguno de los códigos. Estos son de tres tipos:

-En el sentido de tipografía o caligráfico, optamos por mantener la misma tipografía (diseñada por el dibujante Ricard Efa) que en *Monet*, para mantener la coherencia formal de la serie. Aunque hoy en día la mayor parte de los cómics utiliza letras en mayúsculas de genealogía norteamericana, para *Degas* y *Monet* buscamos de forma consciente una letra cursiva de aires caligráficos que, si bien es más pequeña y menos legible, tiene una genealogía clara dentro del cómic francobelga, como ejemplifican los clásicos cómics de *Tintín* o *Blake y Mortimer*. Sus cualidades pueden recordar igualmente la escritura manual, que ayuda a sugerir la época que estamos trabajando (el siglo XIX, donde salvo en prensa, la escritura manual aún era común), la caligrafía manual (una parte importante de nuestras fuentes son los diarios manuscritos de Degas) y la “voz” de los personajes.

-En guion hablamos de “voz” entre comillas cuando nos referimos al conjunto de rasgos estilísticos que definen en el medio escrito la dicción, vocabulario,

muletillas y todos los elementos que conforman la forma de hablar de una persona en la realidad. Aunque luego definiré con más concreción mis elecciones, es en la primera escena de un cómic donde estos recursos comienzan a ponerse sobre la página.

-Bocadillos y filacterias: es el momento igualmente de definir para el lector el código referido a los espacios que englobarán los textos, y que consta de dos enfoques principales: por un lado las convenciones habituales del cómic, conocidas de forma instintiva por el lector y por otro, elecciones menos habituales que conforman rasgos de estilo de los autores.

-En el sentido convencional, decidimos dividir la lectura en dos tipos principales de filacterias (con cifras variaciones que se mencionarán más adelante). La primera es el cartucho rectangular y la segunda el globo ovoide.

-El cartucho rectangular estará reservado para informaciones neutras (principalmente, fechas y lugares) y siempre se presentarán aislados, para funcionar como una mera transmisión de información, de forma neutra y hasta cierto punto fría, de pura exposición de datos. Su uso es puramente contextual y su objetivo es ayudar al lector a situarse temporal y geográficamente. Para facilitar su identificación, además de la citada forma rectangular, decidimos darle un porcentaje de transparencia de tono blanco que lo hiciese fundirse con el fondo, para por un lado distinguirlo y por otro reducir su presencia en página, implicando pues que pese a ser información importante, lo es menos que diálogos o voces en off. Por norma, siempre estará situado en la esquina superior izquierda para, según las convenciones occidentales, ser la primera información que lee el lector al empezar una página o viñeta. Su forma cuadrangular se hace eco a la silueta de la página en sí, y también de las viñetas, con lo que su composición en el conjunto es más directa. Para el dibujante/rotulista, en el guion estarán marcados como "CARTUCHO".

-El cartucho rectangular cuenta con una variación crucial, y es que igualmente contendrá las voces en off de los dos personajes que alternan su narrativa en la historia. La diferencia fundamental es el color de fondo: los cartuchos de voz en off están teñidos de dos colores para distinguir al personaje que narra: azul en el caso de Degas, dorado en el caso de Cassatt. La elección de los colores responde igualmente a razones de vinculación emocional y de construcción de personaje: el tono azul, habitualmente considerado más frío, se corresponde mejor con el carácter difícil y huraño de Degas, y el tono dorado quiere dotar al los off de Cassatt de calidez y cercanía.

-En referencia al globo o bocadillo ovoide, como en el caso de *Monet*, decidimos utilizar una forma opuesta al rectángulo, no solo en cuanto a

lo circular, sino a lo humano: mientras que todos los cartuchos rectangulares están perfectamente trazados con líneas rectas y son todos iguales en su proporcionalidad, los globos están todos hechos a mano e igualmente son todos distintos entre sí. Mientras que ciertamente respetamos la convención de todo tipo de cómics de usar bocadillos redondeados, la decisión de trazarlos a mano y realizarlos de forma irregular quiere subrayar la humanidad, variación e irregularidad del discurso humano, lo que sumado a la letra de reminiscencias masculinas, quiere lograr una organicidad en conjunción con otro tipo de técnicas manuales de las que hablaremos en breve.

-Este modelo presenta al menos una variación, igualmente reconocible para el lector habitual, que puede verse en la primera página y que pasaremos a explicar en ese momento.

2.5 Otras consideraciones

En esta sección mencionaremos otros recursos no incluidos en las categorías anteriores, a destacar en cada una de las escenas descritas. Entre otros recursos que terminamos utilizando en un segundo momento, cabe destacar uno fundamental que, sin embargo, no figura en la edición original francesa por un error por parte del editor.

Se trata de una división en capítulos destinada en origen a remarcar los cambios de narrador dentro de cada fase del libro. No presentes en el guion, era algo a incluir durante el proceso de edición y que como se ha mencionado, el editor francés no llegó a añadir. Sí que pudo añadirse, no obstante, en la edición española.

Puede decirse que la falta de dicha división en capítulos no afectó necesariamente a la narrativa o a la percepción acertada de los cambios de personaje, puesto que ni el editor, ni los lectores profesionales (traductores, etc.) o compradores parecen tener confusión al respecto. No obstante, se los acabó incluyendo en la edición española para respetar la idea original del guionista. El resto de traducciones que han tenido lugar hasta el momento, al basarse en la edición original en francés, tampoco la llevan, con lo que la edición española es la única, de momento, que irá dividida de esta forma.

B) LAS PÁGINAS: TRAS EL ENTIERRO (PAGS 1-3, ESC 1)

3 Objetivos de narrativa visual y estilo gráfico

3.1 Establecimiento del decoupage o división en viñetas

Al comenzar a escribir, una de las primeras decisiones que tomará el guionista es cuantas viñetas, y por ende, calles, tendrá el cómic. Ello es, primeramente, dependiente del formato de publicación del mismo, que habitualmente (como es el caso) se acuerda con el editor. En este caso, la elección era sencilla, al haberse publicado ya *Monet* en tal colección (Contre/Champ), por lo que el formato debía ser necesariamente el mismo. Este fue el enfoque elegido para *Degas*, contando además con un factor extra: si bien *Monet* era un cómic en el que había particularmente poco texto, en *Degas* quise aumentar la cantidad de palabras en página, tanto en off como

dialogadas, por lo que las viñetas grandes son igualmente adecuadas para introducir más texto.

Por otra parte, la historia narrada tiene, como se mencionaba, un ritmo lento, ya que el tono de la vida de Degas sugiere un enfoque costumbrista: no habrá escenas de acción, batallas o persecuciones que requieran recursos especialmente movidos (pese a lo cual, como se aclarará, en momentos puntuales el ritmo emocional de la historia requerirá soluciones más dinámicas). Este enfoque favorece la contemplatividad, las viñetas grandes y el color como ambientación. Por lo que respecta a la disposición de página, hay tres elecciones a destacar.

La primera es el uso de un fondo blanco en todas las páginas del cómic, opción considerable como conservadora y que recalca visualmente el sentido tradicionalista del cómic francobelga, donde se integra nuestra propuesta. Pese a su normatividad, es destacable mencionarla como elección, ya que muchos otros cómics, incluso dentro de la misma industria, optan por utilizar el margen como parte de la superficie útil, con viñetas a sangre y recursos parecidos.

La segunda elección renuncia a dotar a las viñetas y calles de líneas negras, dejando que sea el mismo enmarcado del color el que les dé su forma final. Esta elección quiere favorecer las soluciones de narrativa visual francobelga de las que luego hablaremos (“onduladas”) que pueden mostrarse libremente dentro de las viñetas, sin que haya así detrimento de la tensión visual ortogonal que crearía la retícula de líneas negras en la página.

De esta forma, igualmente un cómic en el que las elecciones gráficas pasan antes por las masas de color que por las líneas (como veremos luego, éstas son minoritarias) y por el uso del color puro como herramienta de dibujo antes que la “línea rellena” habitual en el cómic francobelga, se beneficia de la falta de competencia visual de las habituales negras clásicas en el estilo.

Finalmente, como en *Monet*, para dotar de mayor presencia e impresión pictóricas en cuanto a la presentación en página, los bordes de cada viñeta son levemente irregulares y muestran marcas de haberse “salido del dibujo”. Mientras que en muchos casos son auténticas (al estar el cómic realizado a mano y sin cinta o película protectora entre viñetas), en otros ha habido un proceso de retoque y limpieza (allí donde las manchas eran exageradas) o de recreación (allí donde no había suficiente irregularidad). Una vez más, la idea es utilizar todos los elementos a nuestra disposición proyectar en el lector una intención de “obra hecha a mano” que se diferencie de los cómics hoy en día hechos a ordenador, y que no obstante, tantas veces son indistinguibles del trabajo manual debido a la calidad del trabajo o herramientas utilizadas.

Pasando al análisis propiamente dicho del desarrollo de la narrativa, advertimos de que estas tres páginas iniciales se hicieron en un momento, con unas intenciones y una metodología diferentes a las del resto del álbum. La explicación es sencilla: se hicieron para formar parte del dossier de presentación de la obra que se envió al editor para que éste considerase la posibilidad de su publicación. Mientras que (una vez adquiridos los derechos por parte de la editorial) el resto del álbum se escribe en a

finales de 2018 (los trabajos comienzan concretamente en noviembre), estas dos páginas se escriben exactamente dos años antes (por problemas internos y cambios de personal, la editorial se tomó un tiempo inusualmente largo para su aprobación).

En aquel momento utilizaba un método de escritura distinto al del resto del album, por lo que no habrá una coherencia clara entre este capítulo y el resto, pero en todo caso entre los objetivos de esta tesis está el autoanálisis del método creativo y tanto el aprendizaje como la evolución de los métodos sin duda son parte de éste. En todo caso, suelo comentar por una breve sinopsis de la acción a desarrollar durante la escena:

Mary Cassatt está ante la tumba de Degas, sola. En sus oídos resuenan las palabras de las personas que fueron al funeral, hablando de todas las rarezas del viejo maestro: su antisemitismo, su aparente locura, su soledad... Cassatt se va caminando, pensando y llega hasta el estudio de Degas, ahora abandonado y olvidado. Curioseosa y encuentra sus cuadernos. Se sienta y va a leer uno de ellos: Quién era Degas en realidad?

Y después analizaba algunos de los contenidos dramáticos, emocionales y utilitarios de la escena para ver qué podría usar:

EMOCIONES: Lucha contra sus propios sentimientos en cuanto a qué pensaba él de ella.

Tono: DRAMA

CEMENTERIO: Día azulado en el cementerio de Montmartre (28 de septiembre).

CALLE: Hacia el último estudio de Degas

ESTUDIO: Abandonado, pero como si hubiera trabajado hasta el día antes. Hay un cuadro significativo (el de la modelo con la que bailó).

Tras visualizar la escena, lo normal en mi método de trabajo es dejarme llevar por la intuición y hacer un rápido decoupage para calcular el número de viñetas por página que necesitaré, y visualizar mentalmente un principio de narración por planos. En este caso, estas fueron mis notas:

PAG 1

-V1: Primer plano de Cassatt, alguna reflexión

-V2: Inscripción en la tumba: De Gas

-V3: Abre plano: ella está sola ante la tumba, de espaldas. Las voces no pertenecen a nadie.

-V4: General, hacia nosotros. Se va de allí

-V5: Primer plano, perfil, pensando

-V6: General, sale del cementerio

PAG 2

-V1: General, camina por Montmartre

-V2: Llega a una puerta, mira alrededor, saca llave

-V3: Sube escaleras, le cuesta

-V4: Plano medio, contrapicado, abre puerta y mira

-V5: General del estudio de Degas. Cuadros sin desembalar, trastos, esculturas. Cuadro en el centro.

-V6: Medio, busca algo.

-V7: Detalle: colección de libros. Coge unos cuantos,

PAG 3

-V1: Detalle.

-V2: Amplio, quizá picado: se sienta

-V3: Manos, los contempla, los acaricia

-V4: Mira el cuadro a medio hacer (setup)

-V4: Cara de no saber si quiere hacerlo o no

-V5: Abre los cuadernos.

Diálogo:

¿Alguien le conoció de verdad? Siempre tan solo...

Quizá con la vieja Cassatt, aunque eran tal para cual, tan parecidos

Y qué radical se volvió con el caso Dreyfus...

Nunca pensé que pudiera un antisemita tan furioso.

Y célibe toda su vida... De lo más extraño.

Quizá fuera un sodomita.

Solo pintaba niñas, lavanderas y prostitutas, ¿No es raro?

Y de esas niñas, muchas eran ya prostitutas, no lo olvides.

Siempre solo en sus estudio...

Un hombre brillante en sociedad, pero era tan fácil enfadarle...

Parece que todos sus amigos acabaron siendo enemigos.

Decían que habíaa dos Degas: “el que gruñe y el que ladra”.

Al final decían que estaba tan mal que se desnudaba delante de la gente.

Nunca superó lo de cuando su hermano disparó a aquel hombre...

Pese a lo rápido e intuitivo de este método, como puede comprobarse en las páginas terminadas, el resultado final es realmente parecido a ese rápido decoupage: las páginas 1 y 2 son tal cual se proyectaron y la página 3 tiene un reflejo más variado, aunque la esencia está allí.

3.2 Enfoque narrativo-visual de la página desde el guion

Una vez realizada esa primera visualización que termina en el decoupage, el paso normal, el paso siguiente es directamente comentar a escribir el guion, es decir, describir los planos, acciones y diálogos que hay en cada viñeta por medio de acotaciones. Antes, una nota:

Aunque hay diversas escuelas y aproximaciones a esta cuestión, mi estilo como guionista implica la definición de al menos una parte de la narrativa visual desde el guion. A diferencia del cómic americano, donde el formato de guion está reglado, no existe, a mi entender, en el cómic francobelga una convención sobre cómo deben presentarse los guiones de cara al editor o al dibujante. Como lo normal es que el guionista escriba la historia de antemano, se presupone un proceso de adaptación entre el método del guionista y el del dibujante.

En mi caso personal, y debido a mi formación como guionista de cine, mi enfoque es notablemente visual. De forma inicial, concibo mentalmente cada escena como una secuencia de planos cinematográficos en la que los personajes se mueven como actores. Por ello, utilizo en página terminología afín al cine: primer plano, plano medio, plano general, etc.

Sin embargo, estas indicaciones son principalmente para sentir que, desde el guion, la escena tiene coherencia visual. Dependiendo del dibujante con el que esté trabajando, respetarán de forma más o menos literal mis indicaciones, que salvo casos excepcionales son flexibles. Mi consideración personal como guionista es que debo dar al dibujante un marco visual que solucione sobre el papel los problemas narrativos, y que pueda respetar si quiere ceñirse a mi visión. En otros casos, será libre de emprender su propio camino, aunque la experiencia, como se irá mostrando, marca que en la mayor parte de los casos encuentran este marco útil y lo respetan en gran medida. Por lo que se refiere a la narrativa visual (recordemos: cómo “viaja” el ojo por las líneas de composición y los elementos que constituyen el dibujo en sí) es raro que haga alguna indicación al respecto.

Considero que mis guiones son, comparados con casos como el de Alan Moore, bastante despejados de detalles y abiertos por lo que se refiere a los elementos

incluidos en página. Mientras que otros guionistas incluyen todo tipo de detalles, mobiliario o ítems, salvo que sean explícitamente necesarios para la acción de una página, por lo general los dejaré al albur del dibujante. Entiendo que mi trabajo es proponer y definir lo esencial para que la página funcione en términos de información, narrativa y emocionales, por lo que todo lo que no sea esencial dará espacio al dibujante para expresar su propia sensibilidad y elecciones estéticas.

Lo mismo puede decirse (incluimos este punto en el epígrafe para evitar reiteraciones) de las decisiones pertinentes a recursos como el color, ciertos recursos visuales, las alteraciones puntuales del estilo imperante en la historia o la composición de las viñetas: salvo que tenga que requerir soluciones concretas por conformar, en momentos puntuales, elementos que afecten a la narrativa, trataré de dejar toda la libertad posible al dibujante.

Como es obvio, el carácter de cada escena en términos de contenido narrativo, carga emocional, información contenida sobre trama, etc., será diferente en cada caso. Dada la multiplicidad de enfoques posibles, este factor se describirá pormenorizadamente en el análisis página a página de cada caso.

Ahora, en cuanto al análisis pormenorizado del guion, pasemos a la primera viñeta de la página 1:

V1: PRIMER PLANO (PANORÁMICO) la Mary Cassatt anciana (73 años). Nos está mirando directamente, y su expresión es extraña: hay un fondo de dolor, pero tan profundo que es casi invisible. Es el rostro de una persona que no va a dejar, por orgullo, que se le vea un ápice de sufrimiento. Lleva un sombrero negro y va de luto, de forma muy similar a la de su famosa fotografía. Quizá lleva un velo negro (no sé si solo era para viudas, pero hasta sería adecuado, si lo ves complicado no se lo ponemos). A su alrededor, hay "voces" hablando (pueden ser globos o cartelas, pero deben ser distintos a cuando Cassatt piense, para que quede claro).

Como puede verse, las acotaciones siempre comenzarán por la descripción en mayúsculas del plano sugerido al dibujante. Es más que nada, una indicación de cómo visualizo yo la viñeta para que tenga en cuenta que el resto de informaciones se van a englobar en ese contexto visual. En ningún caso es una imposición ni va más allá de una sugerencia, aunque ciertamente el resto de la narrativa de la página estará construido en base a la continuidad visual creada, como se haría en el arte cinematográfico, por ese primer plano.

Es, por otro lado, precisamente una convención cinematográfica el indicar la edad del personaje entre paréntesis, que he decidido seguir por conveniencia. A continuación describo al personaje protagonista utilizando un lenguaje más poético o evocador que el resto, que será habitualmente más descriptivo: "ay un fondo de dolor, pero tan profundo que es casi invisible. Es el rostro de una persona que no va a dejar, por orgullo, que se le vea un ápice de sufrimiento". No espero, como guionista, que dicha expresión sea exactamente reflejada, pero mi experiencia es que una sugerencia de este tipo funciona mucho mejor a la hora de escribir guiones que poner algo como "está triste"; los dibujantes, como es el caso de Ricard, suelen encontrar expresiones más interesantes si las descripciones son más ambiguas.

El resto de la acotación describe cosas más llanas y visuales: vestimenta o situación de los globos en la página.

V2: PLANO PANORÁMICO de un nombre grabado en mármol: "Famille de Gas" (separado), como puede verse en la tumba de la familia (incluyo foto). (Ojo: en el mausoleo actual hay un medallón con la cara de Degas, no hay que ponerlo). Las "voces" prosiguen.

No mucho que añadir, salvo el caveat para el dibujante que de que no incluyera el medallón, que no existía de manera contemporánea, y la aclaración de que debe poner "de Gas", no "Degas", ya que, si bien en el pasado la familia del pintor separaba su nombre para darle un aire más aristocrático, él lo utilizaba unido.

V3: Plano general: vemos a Cassatt de espaldas ante el mausoleo. Va enteramente de luto y no hay nadie a su alrededor. Las voces continúan, solo ahora nos damos cuenta de que ella está sola ante la tumba. Es un día de septiembre pero hace fresco. El ambiente es azulado y quizá algo rosáceo, de frío de otoño.

V4: PLANO GENERAL: Desde abajo de una cuesta, vemos la figura negra de Cassatt descendiendo hacia nosotros. La identificamos por el traje negro. Empezamos a ver a otras personas, quizá trabajadores del cementerio.

V5: PRIMER PLANO, de perfil. Cassatt prosigue su camino, mirando hacia adelante. Está pensando, pero siempre sin revelar sus sentimientos, digna.

V6: PLANO GENERAL: Cassatt sale del cementerio, vemos a alguna persona más.

Sobre este bloque, solo cabría añadir el progresivo añadido de personas como "extras" sobre los que no doy detalles, dejando a la creatividad del dibujante resolverlos.

Pasemos a la página 2:

V1: PLANO GENERAL: Cassatt camina por Montmartre. Hay más gente en la calle.

V2: PLANO MEDIO: Cassatt está ante una puerta, abriéndola.

V3: PLANO MEDIO Cassatt sube unas escaleras, encorvada y con cierta dificultad, pero siempre digna. La luz cambia, se hace más cálida.

V4: PLANO MEDIO, ligeramente contrapicado: una puerta se abre y Cassatt está entrando hacia nosotros. Mira por encima de nosotros a algo que no vemos. La luz es más cálida.

V5: PLANO GENERAL: el estudio de Degas. Es una curiosa mezcla: por un lado, en la parte media hay un espacio más abierto y despejado, con un pequeño estrado para que se suba una modelo, y unas ventanas al fondo que dejan entrar la luz. Ante el estrado, un lienzo a medias de una modelo desnuda,

sobre la que apenas se ha esbozado un tutú, en una difícil posición (aproximadamente sobre un solo pie, como atándose los zapatos o secándose el otro con una toalla, una pose compleja. Creo que tengo que encontrar el cuadro exacto, te adjunto, pero habrá que comprobar más adelante). Alrededor, numerosos cuadros apoyados en las paredes, embalados y guardados a montones, en un gran caos. Sobre una mesa, pequeñas estatuillas de cera (30cms de altura) de bailarinas. Estamos contemplando el trabajo de toda una vida, empaquetado y arrinconado (tuvo que cambiar de estudio semanas antes de morir). La luz es casi Rembrandtiana.

V6: PLANO MEDIO: Plano medio de Cassatt, agachándose ante una estantería y observando algo.

V7: PLANO DETALLE: una colección de cuadernos cuidadosamente encuadernados pero muy usados (38). La mano de Cassatt está cogiendo unos cuantos. Podemos intuir que pone "Diario" y una fecha, por ejemplo "1850-1855". Necesitamos que se lea en el lomo de todos ellos "Diarios" (Journals) para que quede totalmente claro.

Con referencia las viñetas 3-5, la idea es facilitar que haya una transición de oscuridad a luz. Por otro lado, se trata de preparar la escena final (que, debido a la documentación previa, ya sabía cuál sería) y doy al dibujante los datos necesarios para que quede preparada. La razón es, obviamente, que las páginas van a realizarse a pastel y no admitirán cambios posteriores. Lo normal en unas páginas de prueba es que luego no se publiquen o utilicen, pero debido al esfuerzo técnico que el artista realizará, es conveniente que puedan usarse más adelante. Nótese también el detalle de sugerir la luz, que no se hará en todo caso ni momento, pero al analizar el cromatismo volveremos a incidir en ello.

Nótese también el subrayado, que usaré ocasionalmente para recalcar detalles particularmente importantes, como es el caso de la indicación de que se lea perfectamente "Diario", ya que es una información que no podremos transmitir de otra forma. La página 3 es más sencilla y directa an su construcción:

V1: Plano medio: Cassatt se sienta en una silla, con los libros en el regazo. Parece cansada.

V2: Plano detalle: sus manos los acarician, como si no se atreviera a abrirlos.

V3: Primer plano, lateral: Cassatt mira a su alrededor, como tratando de decidirse.

V4: Plano medio: el último cuadro de Degas, descrito arriba (es un cuadro muy importante y tiene que ver con el final).

V5: Primer plano, perfil: Cassatt mira hacia abajo.

V6: Plano detalle, perfil: misma viñeta que la siguiente: la manos sostienen el libro, aún cerrado.

V7: Plano detalle, perfil (como si bajara la cámara): las manos abren el cuaderno...

El desafío, en este caso, es hacer interesante una página donde apenas pasa nada, y la propuesta narrativa es que el personaje haga exactamente lo que está haciendo el lector, es decir, sentarse con un libro en las manos, abrir la primera página y leerlo: puede considerarse una suerte de metanarrativa, pues, que tanto Mary Cassatt como el lector van a descubrir la vida de Degas a la vez y de forma paralela.

Para ello, es necesario crear una escena íntima y reposada, donde el personaje se recoge en la oscuridad de un estudio donde el amigo que acaba de fallecer desarrolló su obra hasta el final.

3.3 Clímax de escena y paso de página

Dentro de la narrativa francobelga existe el llamado “paso de página”, que consiste generalmente en la elección de un momento de suspense para terminar la escena narrada de la página impar (en este caso, la 5). Su justificación es clara: dado que el lector solo puede ver las dos páginas abiertas que tiene delante y la propia página impar tapa la siguiente, es lógico situar al final de esta alguna acción, frase o viñeta que termine de forma intensa (clímax) o no resuelta para provocar una sensación de suspense que fuerce a continuar la lectura.

En este caso, ya hemos adelantado el recurso que utilizamos en el paso de página, que en este caso y de nuevo de forma *meta*, coincide con nuestros objetivos el lector va a pasar la página a la vez que Mary Cassatt para sumergirse en la aventura.

4 Elaboración gráfica

En este epígrafe nos centraremos exclusivamente en el trabajo del dibujante, tanto en términos de narrativa, como de línea, técnica, color y cualquier otro elemento relativo a su trabajo.

4.1 Traslación del guion al storyboard: composición y narrativa

Y en este primer epígrafe nos dedicaremos a estudiar las diferencias que pueden surgir del storyboard a la página terminada. La explicación es que tras elaborar el citado storyboard, el dibujante lo remite al guionista para revisión y aportar ideas comunes: ¿hay alguna idea fundamental del guion que se haya quedado fuera? ¿Merece la pena sugerir un cambio de plano en algún sentido? ¿Es conveniente añadir o restar alguna viñeta? En este paso pueden surgir nuevas ideas y por tanto es parte fundamental del proceso creativo.

En cuanto a la página 1, se sin compara con el storyboard se verá que son esencialmente idénticas, por lo que no hay mucho que añadir en este sentido, ocurriendo lo mismo con la página 2. Sin embargo, la página 3 presenta una diferencia importante: mientras que en el storyboard solo hay seis viñetas, en la página terminada hay una séptima, precisamente el paso de página. Al revisar el storyboard estimamos que faltaba una viñeta más, que ayudase a fortalecer la idea de “entrar” en el libro junto con ella. Para ello, y dado que realmente había espacio, se pudo reducir la anchura de la tercera calle y hacer una más, panorámica, en la que atisbarse la caligrafía de Degas, para que el lector empiece físicamente a leer, tal y como hace Cassatt, y no meramente leer un libro.

4.2 Análisis y decisiones de estilo, color y composición

En esta sección, finalmente realizaremos haremos un análisis viñeta a viñeta de los recursos gráficos y artísticos presentes en la página terminada, que aún tienen que ver con el guion, pero que son, a no ser que se indique en este, aportaciones del dibujante a la hora de enfocar la página.

Página 1:

Viñeta 1: De forma general, cuando escribo intento pensar en que el libro abierto, lo que hemos venido llamando la “doble página” permita por su localización, hora del día, ambiente, etc., una cierta unidad en el color. La primera página del álbum, como la última, se presentan solas y por tanto es posible distanciarse levemente del cromatismo de las demás. De igual forma, en el ámbito francobelga la primera página es importante; si bien como regla general en el cómic, la página de apertura siempre debe ser atrayente y espectacular, en un cómic “tranquilo” como *Degas* debemos además transmitir una sensación de intimidad y cercanía.

Esto se logra con el primer plano contenido en la primera viñeta, que nos acerca de pleno a nuestro personaje punto de vista, la anciana Mary Cassatt. Nada más, salvo los bocadillos, hay en la viñeta; será un recurso habitual dentro de este cómic utilizar fondos neutros ocasionalmente utilizando la técnica del pastel, que en este caso quiere recordar la propia técnica degasiana. Obsérvese que el personaje no mira directamente a cámara o al lector, sino que su mirada está situada levemente hacia arriba, para sugerir que mira a *algo*, no a *alguien* (ya que ese alguien seríamos nosotros), y nótese también que el retrato no está perfectamente centrado: la leve asimetría hacia la derecha ayuda a proyectar, mediante esta tensión, la lectura de izquierda a derecha.

Viñeta 2: Una mirada fuera de campo requiere una explicación para el lector: ¿qué mira esa persona? Aunque esa tensión podría haberse alargado, en esta página de introducción no lo juzgamos necesario y en seguida vemos el *algo*: un rótulo intrigante con las palabras “Famille de Gas”.

Viñeta 3: Para terminar de resolver el misterio, abrimos el plano desde detrás del personaje con el habitual “establishing shot” o plano de situación para el lector, transmitiendo por fin la información de que estamos en un cementerio, a juzgar por la cripta y las coronas depositadas a sus pies. No tendremos dificultad para interpretar que la figura de pie es la anciana (sus ropas negras y las plumas del sombrero así lo indican), y con este retrato Ricard logra algo más: que el personaje sea reconocible con una simple silueta incluso de lejos, a lo que sacará partido en breve.

Ahora también es más fácil estudiar el cromatismo: la escena tiene una luz neutra, casi transparente, de día despejado. Como decíamos antes, podríamos haber utilizado otro tipo de clima más otoñal (la escena ocurre en septiembre), pero seguir la documentación indicada hace unas páginas y mantener la luminosidad nos permitirá en breve hacer un juego de luces, ya que la protagonista abandonará pronto el mundo de la luz para ir a un sitio más oscuro. Hay otra intención metafórica en esta elección climática y cromática: impedir una cierta “empatía” entre el tiempo y las emociones, como si la muerte del señor Degas no hubiese sido todo lo llorada que

podiera (lo que puede también inferirse del escaso número de coronas depositadas o de la nula cantidad de gente que queda en el cementerio).

Figura 3

Cassatt vuelve del entierro



Viñeta 4: La silueta oscura con bonete de Mary Cassatt es perfectamente distinguible incluso desde un plano tan largo como el de la viñeta 4: en él también se aprecia cómo Ricard utiliza el recurso de la escalera para sugerir la bajada. Merece la pena ver, de hecho, cómo toda la última calle presenta el zigzag tradicional de la lectura francobelga con muy pocos recursos: la escalera, las líneas de la cara o la propia línea de lectura entre bocadillos.

Viñeta 5: En este caso, primer plano de perfil entre dos planos bastante largos nos devuelven la sensación de intimidad al recalcar la expresividad del rostro, de momento serio y de boca prieta, como si se estuviese guardando secretos, o como si aún escuchara las frases maledicentes que el resto de asistentes al entierro le han dedicado. De nuevo, el fondo abstracto ayuda a centrarnos en ella, al escamotearnos cualquier otra información circunstancial. Obsérvese con qué efectividad esta viñeta sugiere también el caminar del personaje por encontrarse entre dos viñetas en que obviamente se está moviendo; pero si hubiese ocupado el lugar de la viñeta 4 entenderíamos que el personaje sigue de pie y meditando; un ejemplo clásico de la economía de medios con las que el cómic consigue sugerir información a partir del contexto de las viñetas que se acompañan entre sí.

Viñeta 6: De forma similar a la viñeta 4, la silueta del personaje sale del cementerio; le acompañan dos personas, apenas distinguibles ni importantes, pero que sugieren que sale del mundo del silencio y la soledad y entra en el mundo de la ciudad y la cotidianidad, abandonando pues el escenario de recogimiento y meditación que es el cementerio. No abandonará, pese a todo, el personaje esta actitud, como veremos.

Página 2:

Viñeta 1: Utilizamos por última vez el recurso de la figura solitaria caminando, algo que aún tiene sentido narrativo porque acabamos de pasar la página y necesitamos situar al personaje. También, como decíamos antes, le acompañan más figuras, en este caso cinco, pero todas alejadas entre sí y sin que ninguna interactúe la una con

la otra. No estamos muy lejos del cementerio, como sugieren las arquitecturas propias de Montmartre, pero hay un cambio fundamental: el cielo se ha enrojecido. Lo que antes era un día de luz casi transparente ha adquirido un tinte entre rosado y salmón que quizá indica la llegada del atardecer. Como decíamos antes, la doble página necesita un cromatismo dominante, y en este, esta gama proviene, como veremos pronto, de otro lugar. También, las voces han desaparecido: renunciamos a escucharlas para sugerir un silencio temporal, que en breve llenará otra voz.

Viñeta 2: Mary Cassatt abre una puerta con una llave, mientras a su alrededor la luz sigue siendo anaranjada: pero un nuevo tono, solo sugerido en la viñeta 1, hace su aparición: su propia sombra sobre la puerta verde adquiere un color azul que complementará perfectamente la gama.

Viñeta 3: Cassatt sube una escalera: entendemos que ha dejado atrás la puerta por la que ha entrado porque aún es visible al fondo, sin embargo, ella ahora está totalmente engullida por la oscuridad azul de la entrada, apenas visible en su vestido negro.

Viñeta 4: Cassatt abre una puerta más y mira hacia dentro de una estancia cuyos contenidos, de momento, los artistas nos hurtan, alargando un poco más el misterio de a dónde se dirige.

Viñeta 5: Por fin, el misterio se resuelve: estamos en el estudio de un pintor; no hace falta decirlo, pero es el de Degas, un estudio donde parece haberse pintado hasta hace muy poco, ha que aún quedan útiles como pinturas y pasteles por el suelo, así como unas figurillas de arcilla sobre la mesa, junto a una gran cantidad de lienzos empaquetados y libros en una estantería. Pero a nivel puramente gráfico, hay algo importante. Como mencionábamos más arriba, hemos decidido mostrar el último cuadro en el que Degas trabajó antes de morir, y que tiene precisamente el cromatismo dominante en la escena. En un ejemplo de trabajo al servicio de la narrativa, es este cuadro el que simbólicamente tiñe de color estas dos páginas, tanto en sus luces (naranjas) como en sus sombras (azules/verdes). Otro detalle importante es que hay una fuente de luz tras Cassatt, imaginamos que es una ventana y que la luz rosácea del atardecer está entrando. Pero a nivel puramente simbólico también puede entenderse que es el propio cuadro el que emite la luz, algo que podría llegar a interpretarse al ver la parte de suelo iluminada ante Cassatt. Solo la sombra de las citadas figurillas sobre la mesa confirma que la luz viene de fuera; sin embargo obsérvese cómo el autor ha obviado la sombra que el personaje debería proyectar sobre el cuadro, creando un efecto ambiguo y mágico.

Viñeta 6: Mary Cassatt deja literalmente atrás el color naranja y se sumerge entre las sombras: va a hacer algo que quizá no sea del todo lícito, pues, recordemos, es igualmente cierto que ha entrado sola en una propiedad ajena. Su mirada y su mano se dirigen hacia una estantería, más concretamente hacia la parte de abajo, donde todos ponemos los libros que menos utilizamos o consultamos.

Viñeta 7: Revelamos, por medio de un plano detalle que nos introduce aún más en las sombras, el objeto de deseo de Cassatt: unos libros en los que puede leerse la palabra "Journal": en efecto, hay algo de ilícito en leer los diarios de una persona, incluso si está difunta. No obstante, obsérvese cómo una lengua de luz roza

levemente los libros: de forma metafórica anunciamos que en ellos está la iluminación que el personaje busca.

Página 3

Viñeta 1: El equilibrio entre luz naranja y sombras azules / verdes se consolida: ahora estamos en un terreno neutral entre lo sabido y lo desconocido. Cassatt se sienta con gesto cansado en una silla con el libro en las manos, obviamente con intención de leerlo, ya que al quitarse el bonete imaginamos que va a pasar un tiempo en el interior.

Viñeta 2: Como cualquier lector haría, Cassatt abre el libro, cuyo interior está iluminado. Sin embargo, retrasamos el momento de la lectura: por el momento el volumen está casi cerrado.

Viñeta 3: En efecto, permitimos al personaje un último momento de titubeo: no va a leer inmediatamente, no tiene prisa, sino que reflexiona sobre lo que va a hacer y las preguntas que quizá, va a resolver. ¿Quiere, queremos sugerir, de verdad saberlas?

Viñeta 4: Alargamos un poco más la tensión mostrando de nuevo, en plano más corto, el cuadro inacabado de Degas. Está simplemente abocetado, con lo que las bailarinas apenas muestran un rostro o unas posturas claras, pero en efecto está compuesto, según el lenguaje cromático de la página, también de luces y sombras.

Viñeta 5: Mary Cassatt ha tomado una decisión, y el fondo se difumina: el mundo de su alrededor, las bailarinas y lienzos que deberían verse por la colocación de la cámara, han desaparecido. Como un lector atento siente (o precisamente: no llega a sentir, pues ocurre de forma natural) que su mundo desaparece, la mirada de Cassatt se centra fuera de plano en el libro que tiene ante sí.

Viñeta 6: Un plano medio nos confirma este punto: el libro, a diferencia de la viñeta 2, ahora está abierto y sus contenidos, entre ellos escritura y dibujos empiezan a ser visibles; sus páginas son luminosas.

Viñeta 7: Un plano detalle nos sumerge en la lectura; ahora las páginas son sombrías. Una fecha (París, 1852) nos informa de que la escena ocurre 35 años antes. Un “Je suis” (Yo soy / yo estoy) nos dice que estamos a punto de sumergirnos en la intimidad y la vida de una persona a punto de buscar respuestas.

4.3 Análisis de lectura franco-belga

Como mencionábamos antes, el cómic francobelga tiene su propia manera de leerse, y su narrativa exige el tratamiento y localización coherente de tres elementos:

- la composición de la calle, y dentro de ella, de la viñeta
- y dentro de la misma la composición de sus elementos principales,
- y dentro de ellos, los elementos de máxima expresividad (manos y caras / ojos),
- y, por fin, bocadillos y cartuchos.

ESCENA 2

A) ESCENA 2: LA BAÑISTA (PAGS 4-5)

La segunda escena de “Degas” está diseñada con un objetivo en mente: presentar al personaje protagonista en su juventud y hacerlo en una escena en la cual pueda desarrollar varias facetas positivas y negativas de su carácter para que el lector entienda perfectamente su carácter y cual es el inicio de su arco.

Esta segunda escena comienza con un joven mirando directamente a cámara e insultando profusamente a su interlocutor, quien sabe si el mismo lector. Este personaje está en realidad siguiendo a un caballero por la calle para pedirle una y otra vez, con insistencia, que preste un cuadro de Ingres que tiene en su posesión para una exposición del “último de los grandes maestros”. El joven finalmente consigue su objetivo: el caballero prestará su cuadro para la exposición. El joven además se lleva una recompensa inesperada: conocer a su héroe, Ingres, en persona y recibir un consejo que le acompañará el resto de su vida.

PÁGINA 4 - X_

V1: La primera fila de viñetas (creo que 4, pueden ser 3) son planos medios de Degas hablando a alguien fuera de plano, o mejor, “hablándonos”. Detrás de él se vería como mucho parte de la fachada del edificio de la calle citada en el cartucho, básicamente edificios clásicos hausmannianos para que hagan de fondo cerrado.

— Es solo un trasfondo para centrarnos en la presentación de Degas, que debe de ser exagerada, bestial y un poco humorística. Vamos a empezar viendo su “peor” lado, el del arrogante y el insultante, en una escena real. Por eso te digo que serán 3 o 4 viñetas, lo que mejor encaje, creo que 4 llena mejor el ancho de la página.

— Por otra parte, Degas es muy joven, tiene 18 años, pero ya viste como un joven burgués post-romántico, con el pelo y aspecto de su autorretrato de 1854. Algo importante es que todos los libros le describen como una persona muy gestual y muy expresiva con su cuerpo y manos. Muchos le describen como un “italiano” y en efecto tenía raíces italianas; a él le gustaba este personaje del italiano excéntrico y gestual y es lo que debemos ver aquí. En general, es un tipo elegante y contenido, pero usa las manos más de lo habitual (no como Monet, que era más “soso”). Fumaba poco, así que merece la pena usar solo los cigarrillos en momentos muy concretos (de triunfo, etc).

— En esta “doble” página hacemos un recorrido caminando desde el 45 de la Rue Taibout hasta el 17 Quai del Seine; si pinchas aquí ([Google maps](#)) verás que es un paseo de 30 minutos que pasa por sitios bastante clave, como las Tullerías, uno de los puentes, el Sena... vamos descubriendo este paisaje poco a poco.

— En esta escena, por resumir, el joven Degas está intentando convencer a un marchante, Valpinçon, de que preste un Ingres para una exposición.

Cartucho: 1852. 45 Rue Taitbout, Paris.

DEGAS: ¡Es usted un imbécil! ¡Un tarado, un idiota, un simple, un cretino! ¿Cómo se puede ser tan egoísta?

V2: Plano similar al anterior, Degas sigue gesticulando.

DEGAS: ¡Un burgués presuntuoso! ¡Un zopenco de salón! ¡Un mentecato analfabeto!

V3: Plano similar al anterior, Degas sigue gesticulando.

DEGAS: ¿Cómo una persona de nuestro tiempo ser tan majadera? ¿Y usted dice que ama el arte? ¡Inculto petulante!

V4: Plano similar al anterior, Degas sigue gesticulando.

DEGAS: Si amara el arte, si lo apreciara de verdad, no sería tan obstinado, tan engreído y tan bobo! ¡Habrase visto!

V5: Plano general, viñeta panorámica. Esta sería la viñeta “establishing shot”, ya para ver el París de esos años y el ambiente alrededor. Degas y Edouard VALPINÇON (45) caminan por las Tullerías (debe reconocerse). Vemos de fondo árboles, los característicos edificios y tejados que bordean el parque por el norte, algunas personas paseando a la moda de 1852, que se vuelven al escuchar la bronca que Degas sigue pegando. Valpinçon es un marchante, un hombre maduro, de sombrero de copa y bastón, con

PÁGINA 5 - _X

V1: Plano general: Ambos están a punto de llegar a la dirección de destino (en el cartucho viene). Las mismas actitudes.

Cartucho: 17, *Quai del Seine*.

DEGAS: ¡Así que si usted tiene la más mínima decencia, escribirá a monsieur Ingres y le prestará el cuadro para la exposición!

V2: Plano medio/americano (figuras de tres cuartos). Valpinçon llama al timbre de la casa en cuestión. Sigue sin perder la compostura. Puede haber una onomatopeya de RIIING.

DEGAS: ¡No piense que metiéndose aquí puede escapar! ¡Le esperaré fuera hasta que-

V3: Plano inverso, medio. La puerta se está abriendo y a la derecha aparece parte del cuerpo de alguien en sombra (es Ingres). Degas se ha quedado mirando a esta figura completamente paralizado, con cara de estar viendo a un fantasma.

INGRES: ¿Sí? Vaya, señor Valpinçon, no esperaba...

VALPINÇON: Buenos días, monsieur Ingres...

DEGAS: Monsieur... ¿¿Ingres?!

V4: Primer plano, levemente contrapicado. Por mi puede ser una viñeta panorámica, así le damos "tiempo" a la aparición de INGRES después del agobio de la charla de Degas. Tiene 72 años y está muy mayor. Es un viejo elegante, bastante grande y gordo, pero de mirada bondadosa. Alguien le definió como "un gigante con ojos de cocker spaniel". Hay un autorretrato de 1858 en los Uffizi que puede servirte.

VALPINÇON (O.S.): Vengo a verle porque he cambiado de idea. Le prestaré "La bañista" para su exposición.

INGRES: ¡Caramba, qué sorpresa! Gracias, señor Valpinçon.

VALPINÇON (O.S.): En realidad, debe usted agradecerse a este joven.

V5: Primer plano, de reacción de Degas, aún mirando fuera de plano, alucinando. Es como un joven fan conociendo a su ídolo musical.

VALPINÇON (O.S.): Su... entusiasmo... ha terminado por convencerme.

INGRES (O.S.): Muchas gracias, joven. ¿Su nombre?

DEGAS: Yo, eh, bueno, me llamo Edgar Degas...

V6: Plano medio: Degas, aún flipando, se atreve a hablar a Ingres, que le responde con una sonrisa.

DEGAS: Y quiero ser pintor, monsieur Ingres, ¡como usted!

barba cana y que ignora a Degas; camina como si no existiera y sin hacer caso de sus improperios.

DEGAS: ¿Cómo puede negarse a prestar ese cuadro?

DEGAS: ¡Es posible que esta sea la última oportunidad de Monsieur Ingres para exponer! ¡Ingres!

DEGAS: ¡El autor del “Serrallo”! ¡El paladín del dibujo! ¡El retratista de Napoleón! ¡El creador de “La Fuente”!

DEGAS: ¡El último de los grandes maestros!

V6: Las siguientes tres viñetas serían la calle de abajo, con la que terminamos la página. Esta es un plano medio de Degas y Valpinçon a punto de acceder al Pont Royal hacia el sur. La actitud es siempre la misma en las tres viñetas: Degas agobiando y gesticulando y Valpinçon ignorándole.

DEGAS: En su gran exposición no puede faltar “La Bañista”. ¡Su obra maestra, la joya de la corona!

V7: Plano general, perfil, podemos alejar la cámara para variar. Vemos el Pont Royal de lado, y por él las figuras distantes de Valpinçon, en cabeza, y Degas detrás, brazos en el aire.

DEGAS: ¡Usted no es digno de tener ese cuadro en su colección! ¡Si lo fuera, lo prestaría y no sería un asno obstinado!

V8: Plano general. Vemos a Valpinçon caminando por el Quai Voltaire hacia el número 17. Degas sigue a su lado, erre que erre.

DEGAS: ¡Una persona con un mínimo gusto no se atrevería a negarle a monsieur Ingres ese préstamo! ¡Pazguato!

STORYBOARD





17. Qui del Saine

¡Así que si usted tiene la más mínima docencia, escribirá a monsieur Ingres y le prestará el cuadro para la exposición!

¡Ah, y no piense que metiéndose aquí puede hacer de mí! ¡Lo esperaré fuera! ¡Y lo perseguiré sin descanso hasta que...

¿Sí? Vaya, señor Valpinçon, no esperaba...

Buenas días, monsieur Ingres...

Monsieur ¡Ingres?!

Vengo a verlo porque he cambiado de idea. Le prestaré 'La bañista' para su exposición.

¡Caramba, qué sorpresa! Gracias, señor Valpinçon.

Su... entusiasmo... ha terminado por convertirse...

Muchas gracias, joven. ¿Su nombre?

En realidad, debo usted agradecerlo a este joven.

Yo, ah, bueno, me llamo Edgar Degas...

Y quiero ser pintor, monsieur Ingres, ¡como usted!

Jaja, muy bien, joven. ¿Quiere un consejo?

Conséguese a la pintura, joven... viva para la pintura.

Hágala su novia, su amante, su esposa.





1 Objetivos por lo que respecta a la adaptación o retrato de hechos históricos

1.1 Elección del momento histórico a retratar

Las páginas 4 y 5 tienen la función, como desarrollaremos después, de presentar al personaje protagonista, lo que desde el guion, y de forma canónica se hace diseñando una escena en la que su carácter esencial quede reflejado de forma inequívoca.

En este caso, logré localizar una anécdota real que por situación cronológica cumplía perfectamente estos requisitos: la petición, o mejor dicho, exigencia de Degas a Monsieur Valpinçon de que prestara para una exposición su cuadro “La Bañista” de Ingres. En mi escaleta esta escena aparece inicialmente descrita así:

4-5 París, 1852. Un indignado joven va metiéndose por la calle con un caballero, insultándole con sarcasmos y palabras cortantes: quiere que preste uno de sus cuadros de Ingres a la exposición que va a tener lugar. Convencido por Edgar, el hombre acepta mientras se dirigen a la casa del maestro: el caballero le ha llevado allí, convencido por sus razones. Ingres saluda a Degas y le agradece su gesto, aconsejándole que trace muchas líneas.

1.2 Amplitud y límites de las fuentes narrativas y visuales

Para la realización de esta escena hallé abundante documentación, en concreto una descripción de la anécdota completa extraída de MacMullen⁵:

The incident began with a visit Degas made to the Valpinçon's house in the Rue Taitbout, probably with the intention of studying the Ingres Bather. In the course of the conversation, the elder Valpinçon revealed... “I saw your god yesterday. Yes, Monsieur Ingres was here. He came to ask me to lend my Bather for that barracks where his works are to be exhibited. He seemed very offended when he let, for I explained that I was not disposed to let my picture run such a risk. The building is really much to inflammable”. The usually well-beaver Edgar exploded into a tirade about “disgusting selfishness” and “an affront like that to a man like Monsieur Ingres” and finally, the collector, “much shaken”, agreed to reverse his decision. So the next day the two of them appeared at Ingres' studio, on the Quai Voltaire in a handsome Louis XVI building with balconies overlooking the Seine and the Pont du Carrousel. The god himself, a massive, dewlapped, hierophantic figure with spaniel's eyes, answered the bell. Valpinçon begged pardon for his refusal, announced his change of mind, and gave his young companion the proper credit. / The adventure was not over, for he saw the great man again, when he negotiated the recovery of the Bather after the exhibition, and on this occasion he let it be known that he too was a painter. “Draw lines, young man... lots of lines, either from memory or from

⁵ Reiteramos, como decíamos anteriormente, que estamos reproduciendo las notas tal y como fueron tomadas, por lo que citas como esta no reflejarán las convenciones habituales; de otra forma no reflejaríamos el proceso de trabajo tal y como realmente ocurrió, objetivo de esta tesis. Por ello, ocasionalmente no habrá número de página o existirán abreviaturas como MM para “Macmullen”.

nature” (meaning correctly harmonious or beautiful nature, taken from Raphael and the Greeks).

1.3 Construcción visual creíble y documentada de la escena

Como puede apreciarse, la escena proporciona datos fundamentales para su retrato visual, como la localización de la casa de Valpinçon en la Rue Taibout, la descripción física del propio Ingres y una cita muy concreta y célebre que el veterano pintor le dedicó, en agradecimiento, personalmente al principiante. Por otro lado, era necesario representar con fidelidad al joven Degas, para lo que se utilizaron dos fuentes principales. Una nos la proporciona de nuevo MacMullen:

MACMULLEN/ But in spite of his forlorn appearance, there was always a certain distinction about him to the end. He had the air of having stepped out of, say, an Italian portrait.

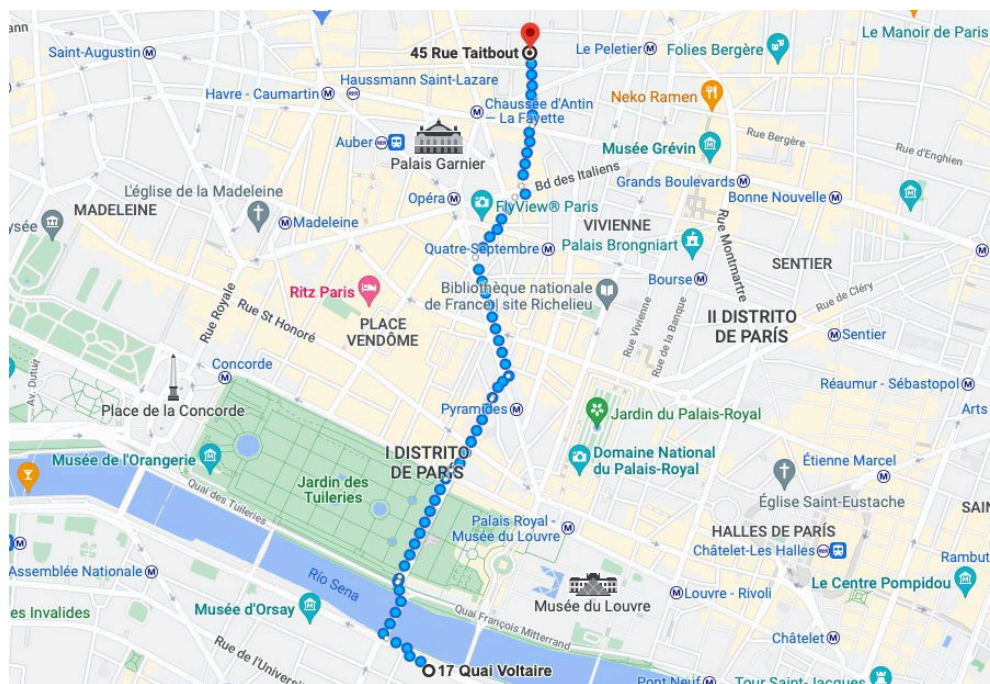
Figura 5

Documentación para el aspecto de Monet



En efecto, Degas tenía antepasados italianos y gustaba de tomar ciertos rasgos estereotipados de la percepción de la época de esta nacionalidad, incluyendo una gesticulación que decidí reflejar igualmente, como veremos después, en el guion. Para esta presentación elegimos como modelo el “Self portrait with a soft hat” conservado en el instituto de las artes de Sterling y Francine Clark de Williamstown.

Figura 6
Documentación para la elaboración de la escena



Por otro lado, dado que la fuente me dio el punto de partida (Rue Taitbout), decidí tratar de encontrar, si era posible, el punto final para poder crear un recorrido que no solo fuese realista, sino que ayudase a crear fondos para la escena. Finalmente encontré dicho final, al hallar el dato de que el estudio de Ingres se encontraba en el 17 Quai Voltaire, con lo que definir un posible recorrido de ambos personajes fue fácil utilizando Google Maps.

La escena, tal y como transcurre en nuestra historia, comienza testimonialmente en la Rue Taitbout (aunque como luego explicaremos, no se ve de fondo) y retomamos, en la v5, un paisaje más conocido y que ha de servir al lector para situarse: el Jardín

de las Tullerías. En la V7 los personajes cruzan el Pont Royal en la v7 y se encaminan por el Quai Voltaire hasta el número 17, ya visto en la página 5.

Por otro lado, dado que tenemos dos personajes históricos, es necesario retratarlos a partir de las fuentes visuales adecuadas. Para Paul Valpinçon no hay mejor fuente que el propio retrato que le hizo Degas en algún punto entre 1868 y 1872, mucho tiempo después, ciertamente (lo que puede ser considerado una licencia), pero teniendo en cuenta que en retratos anteriores se le refleja de forma imberbe, era preferible tomar una referencia posterior para crear un contraste más claro entre un joven (Degas) y un caballero adulto.

Con respecto a Jean Auguste Dominique Ingres, como pintor no faltan los referentes que podrían utilizarse para documentar su construcción en página. La elección en este caso fue el "Autorretrato" de 1858 conservado en los Uffizzi. Nacido en 1780, Ingres tenía 72 años en el momento de nuestra anécdota, por lo que creemos que en este caso la cercanía cronológica es más que aceptable. Obsérvese el cabello despeinado en el retrato y su traslación a la viñeta como detalle de construcción de personaje por parte de Ricard, así como la elección de mostrarle en bata, un detalle de vida cotidiana igualmente coherente con los usos de la época.

Figura 7

Documentación para el aspecto de Valpinçon



1.4 Elección de licencias y construcción ficticio-histórica

Hay varias licencias, no obstante, en la representación de esta escena, ya que representarla tal y como figura en la cita de MM no tendría sentido dramático: sería una simple escena expositiva, con un personaje informando a otro de un hecho y mostrando su reacción.

Figura 8

Documentación para el aspecto de Ingres



Para darle sentido dramático, decidí convertir la escena en una discusión (Degas está desatado soltando insultos) con una posibilidad de peligro (de momento desconocemos la reacción y el aguante de Valpinçon).

Otra licencia consiste, como se apuntaba antes, en la conversión de una escena estática de conversación en un recorrido bien marcado por el París contemporáneo.

Finalmente, aunque las anteriores pueden considerarse licencias menores, hay una mayor: es bien conocida la anécdota de que, en efecto, no en esta sino en otra ocasión Degas llegó a conocer a Ingres, y que éste le dio, como en nuestra escena, un consejo, aunque mucho más prosaico: "Trace muchas líneas, joven". En nuestra historia, sin embargo Ingres le da otras instrucciones:

INGRES: Conságrese a la pintura, joven... viva para la pintura.

INGRES (O.S.) : Hágala su novia, su amante, su esposa.

El porqué de este cambio se debe a que una convención de guion, no siempre seguida pero muy útil, que consiste en que un personaje secundario (nunca el protagonista) resume al principio de la historia con una frase, pregunta, exhortación, etc., el tema de la obra, la filosofía de vida o el cambio al que el personaje protagonista va a tener que someterse. La última viñeta (el plano detalle de los ojos de Degas) remarca esta impresión. Una última licencia: además de "La Bañista", Degas cita "El Serrallo", que hemos elegido mencionar pese a que aún no estaba pintada. Una de ellas es que ambas están entre las más famosas de Ingres; otra que son cuadros de notable erotismo, con lo que quise crear un eco con una de las subtramas del cómic, en concreto con la relación de Degas con las mujeres y su aparente distanciamiento de la sexualidad femenina.

2 Objetivos narrativo-literarios de la escena

2.1 Función y necesidad de la escena en el contexto del todo narrativo

Aunque es común comenzar una narrativa presentando a su personaje protagonista, como decíamos anteriormente, para este cómic decidí que hubiese un prólogo que

presenta al “personaje punto de vista” (Mary Cassatt), lo que también ayuda a retrasar un tanto la introducción del protagonista, generando obviamente un grado de tensión.

Esta escena cuenta, por tanto como una segunda obertura, que debe cumplir sus propias necesidades narrativas: por ejemplo, debe situar al lector en una época muy anterior (65 años antes), que pese a estar situada en la misma ciudad (París) representa una época completamente distinto en lo social, lo estético y lo artístico.

Esta escena dobla, por tanto, su función como otra “imagen de apertura”, que recordemos, requiere mostrar “ la situación, statu quo y equilibrio de poderes inicial del universo, personajes y narración que se está desarrollando”.

En suma, cumple su función como segunda *opening image* en varios sentidos:

- Presenta al personaje protagonista: Edgar Degas.
- Lo presenta en función del filtro narrativo antes planteado (sus diarios)
- Nos sitúa visualmente en el París de 1865 (en oposición a 1917)

Pero no solo eso: dentro del método de Snyder comenzamos una nueva fase dentro del acto 1, denominada “Setup”. Su significado es, a grandes rasgos, “preparación, montaje, disposición o configuración” y como su denominación sugiere, es la parte del guion situada entre la primera escena y la mitad de acto en la que el guionista ha de “preparar, montar o disponer” muchos de las bases narrativas con las que jugará durante el resto de la historia. En este “setup” se suele presentar al personaje protagonista y se le sitúa en una serie de circunstancias tales que nos sirvan para entender su situación en el mundo, sus objetivos y su carácter actual.

En este sentido, la escena cumple su función como *setup* de forma que:

- Presenta físicamente al personaje protagonista.
- Nos da una primera impresión de su carácter y forma de ser.
- Nos habla de sus circunstancias, gustos y objetivos.
- Presenta (mediante un paseo) el París de 1865.
- Introduce el tema pictórico y el subtexto del éxito.

Repasemos los tres parámetros que justifican la necesidad y efectividad de la escena:

- a) Trama: primeramente, la escena 2 introduce de forma física al personaje protagonista, tras haber sido anunciado en la escena 1 a través de sus diarios. La escena es imprescindible a nivel de trama porque presenta a este personaje e introduce, como veremos, en su viñeta final, el tema emocional de la historia.
- b) Información: el cartucho proporciona una información conceptual muy concreta a nivel geográfico: estamos en el 45 de la Rue Taitbout de Paris, en

1852. Ello refleja, como se ha mencionado, un momento y un recorrido reales que en efecto tuvieron lugar.

c) La acción elegida para esa escena es significativa del personaje que la protagoniza: Recordemos que a través de las habladurías de los asistentes a su funeral el protagonista había sido presentado como una persona compleja y agresiva.

2.2 Progresión del arco del personaje protagonista

Como segunda *opening image* y como *setup*, la escena debe, como decíamos antes, reflejar la evolución del arco del personaje. Dado que aquí le presentamos por primera vez, lo canónico en guion es hacerlo de una forma que refleje, en su forma más extrema, el inicio de su viaje emocional.

Es así como elijo presentar de la forma más violenta que las circunstancias permiten: gesticulando, interpellando e insultando a su interlocutor. La idea es transmitir, aunque sea por un momento, que los rumores eran ciertos y Degas era una persona cuando menos complicada; cuando más, violenta y radical.

El objetivo es, pues, presentarle en un extremo de su arco de transformación, para, en términos de guion, definir los defectos, debilidades y carencias que tendrá que resolver. El guionista sabe que, en parte, esa actitud es una armadura de protección de la que Degas se sirve para mantener a los demás a raya. Con su evolución posterior trataremos de discernir si había grietas en esta armadura.

2.3 Establecimiento de la gramática y ritmo de desarrollo del relato

La escena 2 toma forma de una doble página, es decir, comienza en la esquina superior izquierda del cómic abierto y cierra en la inferior derecha. Comienza aquí una dinámica que no romperemos más que en momentos puntuales y que como se indicaba anteriormente, quiere generar una unidad aristotélica de acción, tiempo y lugar, mientras ayuda al dibujante (como veremos en su momento) a mantener una armonía de estilo, color y recursos.

El enfoque de la escena es totalmente correlativo: más allá de las elipsis normales que hay de viñeta en viñeta, la escena refleja un recorrido o paseo desde las cercanías del Louvre hasta la orilla opuesta del Sena, donde en efecto vivía Ingres (17, Quai de la Seine).

El ritmo de desarrollo es, por tanto, lineal y está basado en un recurso de guion cinematográfico: mantener a uno de los personajes (el coleccionista Valpinçon) completamente silencioso durante su mayor parte, mientras otro personaje (el joven Degas) se despacha a placer con él.

Este recurso genera una tensión narrativa obvia: ¿cuáles serán las consecuencias de tal agresión verbal? La intención de la escena también es humorística, ya que no se plantea una escalada dramática ni lo personajes llegarán a las manos. Se revela que Valpinçon ha sido convencido hace rato de la conveniencia de prestar el cuadro, pero (quizá por orgullo) no va a decírselo al joven Degas, sino al maestro en persona.

2.4 Codificación de la/s voz/voces de lectura

Las voces de lectura cambian levemente en esta segunda escena. Como recordamos, en la primera predominaba la voz en off de Mary Cassatt, así como las “voces fantasma” de los asistentes al entierro de Degas. En esta segunda escena no queda rastro de estos recursos.

Para marcar, de nuevo, el cambio de punto de vista en cuanto a la narrativa del relato (por el momento) no hay nuevas voces en off. En esta escena se introduce el diálogo habitual y normativo, por el que las dicciones de cada personaje emergen de su boca mediante un bocadillo o filacteria, código que mantendremos durante el resto del guion con variaciones. Dejaremos en este punto de mencionar este recurso a no ser que se dé una de esas variaciones.

Tampoco se altera, ni se alterará en el resto de la historia (por lo que dejaremos de mencionarlo) la tipografía.

Seguiremos hablando, no obstante de la “voz” entre comillas, es decir, “al conjunto de rasgos estilísticos que definen en el medio escrito la dicción, vocabulario, muletillas y todos los elementos que conforman la forma de hablar de una persona”.

En este caso, la “voz” elegida para Degas se hace eco de esa agresividad de la que hablábamos antes: las cuatro primeras viñetas en que le vemos está insultando sin paliativos a su interlocutor. El objetivo, como se citaba antes, es presentarle en su “modo inicial”, al inicio de su arco.

La escena, obviamente, también quiere ser humorística: los insultos son más peculiares y rebuscados que hirientes o puramente ofensivos; no hay tacos ni referencias a la familia, y están, cabe reconocerlo, más inspirados en el capitán Haddock que en un intento de reflejar insultos reales. Se busca con esto presentar a Degas como alguien excéntrico y peculiar, más que violento; de hecho su tono cambia radicalmente hacia el respeto y la veneración cuando habla con Ingres.

B) LAS PÁGINAS: LA BAÑISTA (PAGS 4-5, ESC 2)

3 Objetivos de narrativa visual: diseño de página desde el guion

3.1 Establecimiento del decoupage o división en viñetas

Como mencionábamos, la primera división en viñetas de la página o decoupage ya la hago desde el guion sin intervención del dibujante. Ocasionalmente (dependiendo del método de trabajo y clasificación) conservo las notas

El método, una vez que he conceptualizado la escena en las líneas que se han venido consiste en visualizar mentalmente las acciones que tendrán lugar en la página y hacer una rápida secuencia de apuntes que normalmente se expanden a guion con pocas diferencias.

Pasemos a ver este primer decoupage para comprobar cómo crece hasta el guion:

P4

*0. Puede que panorámica de algo por el camino, fullerías o Louvre (theme)
Quizá centrar en lo personal*

1. Primer plano Degas gritando

2. Degas gritando

3. Degas gritando

4. Degas gritando

5. Abrimos plano, paisaje, Tullerías: Degas está siguiendo a un caballero que parece querer pasar de él

6. Degas le sigue hablando, el caballero aguanta. Antes del puente

7. Degas le sigue hablando, el caballero aguanta. Puente, quizá plano distante

8. Degas le sigue hablando, el caballero aguanta. Quai, quizá de espaldas

P5

1. El caballero se encamina a una casa, Degas sigue con la matraca

2. El caballero llama a la puerta, espera. Degas dice que no se va a escapar

3. El caballero espera, Degas mira con cara de extrañeza fuera de plano

4. Ingres está ahí, como un perro viejo, plácido. ¿Sí?

5. Reacción de Degas, flipando

6. Valpinçon le dice a Ingres que está dispuesto a dejarle los cuadros y que es todo gracias a ese joven tan insistente

7. Ingres le da la mano a Degas, que está starstruck

8. Degas le dice que es pintor, que si tiene algún consejo

9. Ingres sonrío y dice que trace líneas..

Como puede comprobarse, la P4 ha quedado prácticamente intacta, salvo por la "viñeta 0", que por llevar ese número indica que su añadido fue posterior y pensado como una alternativa.

La página 5, por otro lado, será trasladada de forma levemente distinta de las viñetas 5 a 9, quedando, como veremos reducida.

Encuentro interesante apuntar que en algunas de esas líneas esbozadas hay, sin indicaciones de ningún tipo, lo que muestra que simplemente son notas, algunos

apuntes de diálogo que resumen la esencia de lo que se dirá en ellas. El lenguaje coloquial también es común en esta fase de la construcción.

3.2 Enfoque narrativo-visual de la página desde el guion

Pasando al análisis propiamente dicho del guion, la proyección del decoupage anterior comienza con una extensa explicación de las primeras viñetas, muy rara en mi producción, pero que estimé como necesaria para aclararle al dibujante la mayor cantidad de detalles posibles, dado que se trata de la primera aparición del personaje protagonista:

V1: La primera fila de viñetas (creo que 4, pueden ser 3) son planos medios de Degas hablando a alguien fuera de plano, o mejor, “hablándonos”. Detrás de él se vería como mucho parte de la fachada del edificio de la calle citada en el cartucho, básicamente edificios clásicos hausmannianos para que hagan de fondo cerrado.

—Es solo un trasfondo para centrarnos en la presentación de Degas, que debe de ser exagerada, bestial y un poco humorística. Vamos a empezar viendo su “peor” lado, el del arrogante y el insultante, en una escena real. Por eso te digo que serán 3 o 4 viñetas, lo que mejor encaje, creo que 4 llena mejor el ancho de la página.

—Por otra parte, Degas es muy joven, tiene 18 años, pero ya viste como un joven burgués post-romántico, con el pelo y aspecto de su autorretrato de 1854. Algo importante es que todos los libros le describen como una persona muy gestual y muy expresiva con su cuerpo y manos. Muchos le describen como un “italiano” y en efecto tenía raíces italianas; a él le gustaba este personaje del italiano excéntrico y gestual y es lo que debemos ver aquí. En general, es un tipo elegante y contenido, pero usa las manos más de lo habitual (no como Monet, que era más “soso”). Fumaba poco, así que merece la pena usar solo los cigarrillos en momentos muy concretos (de triunfo, etc.).

—En esta “doble” página hacemos un recorrido caminando desde el 45 de la Rue Taibout hasta el 17 Quai del Seine; si pinchas aquí ([Google maps](#)) verás que es un paseo de 30 minutos que pasa por sitios bastante clave, como las Tullerías, uno de los puentes, el Sena... vamos descubriendo este paisaje poco a poco.

—En esta escena, por resumir, el joven Degas está intentando convencer a un marchante, Valpinçon, de que preste un Ingres para una exposición.

Como puede apreciarse, se trata de expresar al máximo el debut de Degas haciendo hincapié en su gestualidad, pero también le doy al dibujante distintos detalles biográficos (“aspecto de burgués post-romántico”, “italiano”, “usa las manos más de lo habitual”, “fuma poco”) para que Ricard pueda hacerse al máximo a la idea de como se mueve el personaje y qué recursos puede utilizar para reflejarle de forma única en la página.

Por otro lado, como también se aprecia decidí darle a la presentación del personaje un tono poco utilizado, el de dirigirse directamente al espectador (“hablándonos”) para que, dado que se encuentra insultando a su interlocutor, el lector pueda sentirse directamente enfrentado al personaje y atacado por él, con lo que esta primera presentación no solo es, en este sentido, chocante, sino que ha de provocar una reacción emocional (que también puede ser humorística, o al menos esa es la intención del hiperbólico diálogo).

V2: Plano similar al anterior, Degas sigue gesticulando.

V3: Plano similar al anterior, Degas sigue gesticulando.

V4: Plano similar al anterior, Degas sigue gesticulando.

que se trata de un montaje, no encontré necesario entrar en más particulares las viñetas 2-3-4, dejando al albur del dibujante los tonos y gestualidad que Degas debe presentar.

V5: Plano general, viñeta panorámica. Esta sería la viñeta “establishing shot”, ya para ver el París de esos años y el ambiente alrededor. Degas y Edouard VALPINÇON (45) caminan por las Tullerías (debe reconocerse). Vemos de fondo árboles, los característicos edificios y tejados que bordean el parque por el norte, algunas personas paseando a la moda de 1852, que se vuelven al escuchar la bronca que Degas sigue pegando. Valpinçon es un marchante, un hombre maduro, de sombrero de copa y bastón, con barba cana y que ignora a Degas; camina como si no existiera y sin hacer caso de sus improperios.

La viñeta 5 está pensada como un plano general, y marca claramente “establishing shot” el cual por su naturaleza habitualmente está pensado como un plano de apertura que debe dar al lector o espectador la información suficiente como para saber en qué lugar, época, hora del día, etc., está. Sin embargo, precisamente por lo canónico de este recurso, habitualmente encuentro que puede ser demasiado predecible, por lo que es común que empiece con viñetas que no dejan totalmente claro dónde estamos o qué está ocurriendo. De esta forma se genera una cierta tensión que obliga al lector a proseguir la lectura con atención y cuidado para no perderse, y es cuando (teóricamente) están inmersos en esa sensación de suspense, cuando la información del “establishing shot” llega de forma más satisfactoria y complementaria.

Por lo demás, la viñeta marca algunos elementos concretos (“Tullerías”, “edificios y tejados que bordean el parque por el norte”, “moda de 1852”), que a la vez concretan los detalles que, a mi parecer resultan más importantes para reconocer dicho lugar, mientras queda libertad suficiente para que el dibujante elija el punto concreto, hora del día, etc.

V6: Las siguientes tres viñetas serían la calle de abajo, con la que terminamos la página. Esta es un plano medio de Degas y Valpinçon a punto de acceder al Pont Royal hacia el sur. La actitud es siempre la misma en las tres viñetas: Degas agobiando y gesticulando y Valpinçon ignorándole.

V7: Plano general, perfil, podemos alejar la cámara para variar. Vemos el Pont Royal de lado, y por él las figuras distantes de Valpinçon, en cabeza, y Degas detrás, brazos en el aire.

V8: Plano general. Vemos a Valpinçon caminando por el Quai Voltaire hacia el número 17. Degas sigue a su lado, erre que erre.

Lo dicho anteriormente también se aplica a estas páginas; con el caveat de que, como puede leerse, en esta ocasión estoy marcando la posición de las calles, algo que no será habitual, pero que a veces es preferible sugerir para asegurar ciertos tipos de narrativa.

V1: Plano general: Ambos están a punto de llegar a la dirección de destino (en el cartucho viene). Las mismas actitudes.

V2: Plano medio/americano (figuras de tres cuartos). Valpinçon llama al timbre de la casa en cuestión. Sigue sin perder la compostura. Puede haber una onomatopeya de RIIING.

V3: Plano inverso, medio. La puerta se está abriendo y a la derecha aparece parte del cuerpo de alguien en sombra (es Ingres). Degas se ha quedado mirando a esta figura completamente paralizado, con cara de estar viendo a un fantasma.

V5: Primer plano, de reacción de Degas, aún mirando fuera de plano, alucinando. Es como un joven fan conociendo a su ídolo musical.

V6: Plano medio: Degas, aún flipando, se atreve a hablar a Ingres, que le responde con una sonrisa.

V7: Primer plano: Ingres, ya casi entrando en la casa, con aire bonachón.

V8: Primer plano: Degas, escuchándole con los ojos totalmente abiertos, como un fan tomando nota de lo que le dice su ídolo.

La página 5 no presenta grandes desafíos; como puede verse, las acotaciones son breves y muy someras, marcando básicamente posiciones y acciones, que será lo normal durante el resto del album; como decía, mi objetivo es marcar siempre lo esencial para que el dibujante pueda enfocar visualmente la escena a su parecer.

Como detalle histórico, ante la duda de si, en efecto, había timbres eléctricos en 1852, la respuesta es sí: se inventaron en Estados Unidos en 1831, con lo que suponemos que habría habido tiempo de que el invento llegar a Francia.

Por otro lado, como puede verse, muy ocasionalmente sugeriré alguna onomatopeya (RIIING), que en un cómic histórico de este tipo son francamente raras. Dado que, en todo caso, influirá sobre la narrativa de página, dejé a elección del dibujante el finalmente consignarla o no, ya que el gesto del personaje es fácilmente interpretable sin ella.

3.3 Clímax de escena y paso de página

En este caso, el paso de página consiste en la última calle de la página 5: en la v6 Ingres ofrece consejo a Degas, en la 7 se lo da y en la v8 incide termina su frase, acabando, como decíamos antes, en un plano detalle del rostro y ojos de Degas para crear un momento de impacto introspectivo e informar al lector de lo profundamente que está calando el consejo en el joven pintor.

4 Elaboración gráfica

4.1 Traslación del guion al storyboard: composición y narrativa

El siguiente paso, como reiteraremos, tras dar las páginas por escritas y pasar el guion al dibujante será el storyboard. En todo caso, de la página de guion al storyboard a veces hay cambios, y de éste a la página final también habrá alteraciones que merecen la pena analizarse.

En el caso de la página 4, estos cambios afectan de forma clara a la primera mitad de ésta:

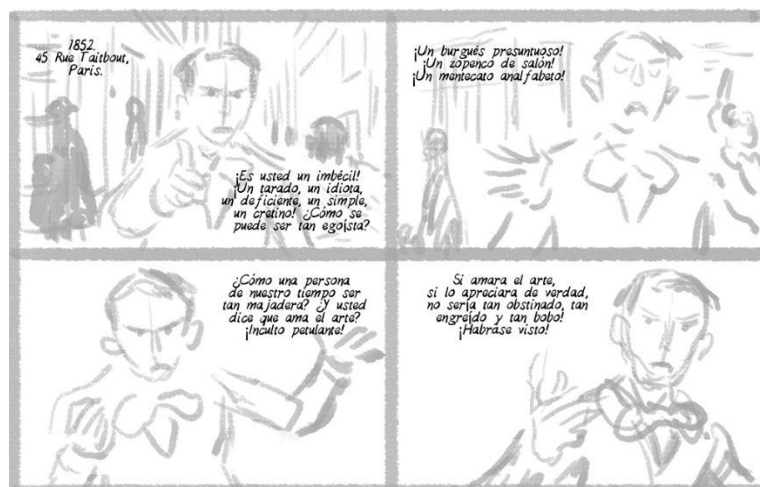
Como puede recordarse, el guion pedía un fondo realista:

Detrás de él se vería como mucho parte de la fachada del edificio de la calle citada en el cartucho, básicamente edificios clásicos hausmannianos para que hagan de fondo cerrado.

Así puede verse, de hecho, en el storyboard, con un fondo en perspectiva y diversas personas en la calle. Sin embargo, la solución final en página (un fondo abstracto) es notablemente más efectiva, ya que reduce la información y se centra en el personaje protagonista, sus expresiones y sus gesticulaciones.

Figura 9

Cambios storyboard / Página terminada





Es también coherente con la idea que mencionábamos anteriormente de retrasar el momento de introducir el “establishing shot”, ya que será la v5 la que nos dé finalmente la información de la época y lugar en que nos encontramos, por lo que a nivel circunstancial es perfectamente posible prescindir de esta información en las primeras viñetas: se dará inmediatamente.

Por otra parte, como puede apreciarse en esta página y la siguiente, en este punto aún no se había tomado la decisión de caracterizar a Degas con su sombrero y abrigo; aquí lleva un corbatín y va afeitado: la decisión de darle un bigotito (que a lo largo del álbum crecerá poco a poco en consonancia con su edad, hasta convertirse en una barba blanca) se toma en este punto.

El resto de la página 4 y de la página 5 no presentan cambios reseñables, por lo que no los marcaremos; en todo caso el lector siempre podrá referenciarlos completos al principio de cada capítulo.

4.2 Análisis y decisiones de estilo, color y composición

En esta sección, como anunciábamos, haremos un análisis viñeta a viñeta de los recursos gráficos y artísticos presentes en la página terminada, que aún tienen que ver con el guion, pero que son, a no ser que se indique en este, aportaciones del dibujante a la hora de enfocar la página.

Página 4:

Viñetas 1-4: Ya nos hemos referido previamente a ellas, específicamente al *acting* degasiano y a la decisión de no utilizar un fondo realista para dar más primacía al personaje. Sí que cabe decir que la elección de utilizar un plano medio para estas viñetas parte de la obvia necesidad de mostrar sus manos, siendo este el plano más lógicamente válido para ello.

Viñeta 5: El citado establishing shot tiene forma panorámica y ocupa toda una calle para favorecer la narrativa izquierda-derecha que es la que siguen los personajes caminando. Del fondo abstracto pasamos a uno naturalista en que se refleja un Jardín de las Tullerías “eterno” e idealizado para facilitar su reconocimiento. Una perspectiva se abre hacia el fondo, que aunque no sea necesaria para la acción hace el espacio

más amplio y da más sensación de lejanía, ya que el abundante texto de los globos impediría en todo caso ver perfectamente el fondo. Como pedía el guion, en primer término avanzan en dirección contraria dos “extras” que sirven simplemente para ambientar; un recurso habitual para que no haya dudas en este sentido es hurtar al lector la mirada de los personajes, bajándola u ocultándola, para reducir su expresividad y la capacidad de empatía del lector, que de forma natural los ignora como no esenciales para la trama. Nótese también la postura de Degas, cuya inclinación y gestualidad quieren transmitir, obviamente, humorismo. La postura de Valpinçon, mucho más noble y erguida, tiene un interesante reflejo en el capote que lleva puesto, con el que parece protegerse metafóricamente de la diatriba que le lanza el joven pintor.

Viñeta 6: El plano refleja una mezcla entre plano medio y plano americano por una razón: ninguno de los dos permitiría ver claramente que los personajes siguen caminando, lo cual es importante para la escena. El fondo vuelve a hacerse abstracto, como medio de indicar que no es importante saber por dónde caminan actualmente y porque la falta de espacio, dada la largura del texto, apenas permitiría darle a éste significación. Un detalle interesante es que el cielo es bastante prominente en esta viñeta, un cielo de color salmón rosado que suele utilizarse para indicar que amanece o anochece; en breve podremos cuál de las dos conclusiones es la correcta; pero en todo caso observase que dicha solución gráfica permite armonizar el cielo de esta viñeta con el piso de tierra de la v5, con lo que la unidad cromática de la página se beneficia.

Viñeta 7: El plano se aleja de forma extrema. Hay varias razones para ello: la primera que la información visual sigue siendo la misma: dos personajes de perfil caminando hacia la derecha, uno detrás de otro. Para evitar la monotonía, por tanto, conviene buscar nuevos puntos de vista, y en este caso, esta necesidad coincide con el objetivo de seguir mostrando el camino que siguen los personajes: cruzan el Pont Royal, por lo que al lector que conozca París le indicará que los personajes están pasando a la ribera sur. Nótese con qué pocos recursos (apenas unas figuras abstractas) Ricard consigue mantener la identidad de los personajes mediante su silueta y cómo en ningún momento se pierde la capacidad de que ambas figuras sigan sugiriendo, respectivamente, humor e hieratismo. De igual manera apréciase el partido que el dibujante saca al la luz cálida del cielo creando un vibrante juego de luces con el agua que pasa bajo el puente.

Viñeta 8: La viñeta final (en este caso, recordemos que no hay paso de página real porque la página es par) cambia, sin embargo el punto de vista, dejando a los personajes que adelanten al observador y forzando la mirada, mediante la perspectiva a observar su probable destino al final de la calle. Incluso desde este punto de vista las figuras mantienen sus cualidades expresivas y prosigue también el juego de luces, esta vez mucho más sutil, en el agua que corre junto a la acera.

Página 5:

Viñetas 1: El plano se convierte de nuevo en general, cumpliendo, esta vez sí, su función de “establishing shot” ya que los personajes van a detener su paseo y el resto de la escena y página van a transcurrir de forma estática en un lugar: la puerta de la casa de Ingres. En continuidad con la viñeta anterior, por otro lado, esta puerta está

en sombra, con lo que los efectos lumínicos (que no tendrían sentido en una página donde van a predominar los planos cortos) de momento van a atenuarse. Esta luz si que toca, de momento, esta viñeta en su primer término, donde hay otro “extra” para generar ambiente: un hombre cargando fardos en un carro. Nos interesa, sin embargo, destacar el juego de continuidad narrativa que esta escena requiere, con varios saltos de eje perfectamente ejecutados según las convenciones narrativas del cómic. Obsérvese primero cómo los personajes entran en esta primera viñeta por la derecha, cuando lo normal sería favorecer la narrativa contraria. Sin embargo, una mirada a la v8 de la P4 nos revela que es la dirección normal que seguirían dada la posición de la cámara. Sin embargo, para que una página (por lo general) sea satisfactoria, debe resolverse con una salida por la derecha; veamos cómo se consigue esto.

Viñeta 2: el primer paso para hacerlo se logra situando la cámara sobre la puerta y viendo a los personajes de frente; aquí ya vemos cómo la narrativa se ha invertido y estamos, de hecho mirando de izquierda a derecha. Pero obsérvese también cómo Degas, que seguía al personaje por su derecha, se ha situado ahora a la izquierda del personaje, un cambio aparentemente sutil, pero que ayudará más adelante a fortalecer la narrativa. El fondo, por otro lado, de esta viñeta, vuelve a ser abstracto, recurso que Ricard utilizará a menudo cuando el espacio de fondo sea tan reducido que no tenga sentido forzar el decorado al fondo. Obsérvese también que la cámara se ha situado a cierta altura, dejando a los personajes en plano picado; esto tendrá igualmente utilidad posterior.

Viñeta 3: la situación de la cámara en la viñeta anterior se muestra ahora como en absoluto caprichosa: responde a la necesidad de introducir a un personaje nuevo (Ingres), que entra en la viñeta ocupando bastante espacio y dejando a los personajes empequeñecidos: hay, en efecto, una idea de grandeza y reverencia que será explotada en las siguientes viñetas. En términos puramente emocionales, repárese en lo bien que funciona la expresión alicaída de Valpinçon, cuya mirada hacia abajo está entre el alivio y el límite de la paciencia ante la insistencia de Degas.

Viñeta 4: de forma similar a la reserva del “establishing shot” que citábamos antes, en esta ocasión hemos creado una espera para la aparición del personaje clave de esta escena: para sorpresa de Degas, Ingres en persona aparece por la puerta. Grande, voluminoso y -ahora tiene sentido- elevado por encima del resto de los personajes al estar dentro de su casa, lo que supone una decisión lógica en términos dramáticos, pero también de posición social y artística: obsérvese cómo Valpinçon está en un término medio entre ambos y Degas está en el más inferior. Ahora también tiene sentido la colocación del pintor joven tras Valpinçon (a su izquierda) y no a su derecha, como la continuidad parecía exigir: ahora el protagonista está situado de forma que al final de la página, tanto su mirada como su movimiento permitirán que saliera, en efecto, por la derecha.

Viñeta 5: En la viñeta anterior escamoteamos la respuesta emocional de Degas ante la aparición de su ídolo; podía haberse visto más de su cara situándole más de perfil, pero la página tenía espacio aún y no era necesario introducir tanta información en una sola viñeta. De esta forma podemos dedicar, en la 5, un primer plano detallado a Degas, que adquiere una expresión intermedia entre la vergüenza (ya que se ha dado

cuenta de que ha hecho el ridículo ante Valpinçon), la perplejidad y la timidez (perdida queda ya su energía y atrevimiento) a la hora de conocer a su ídolo. Esta viñeta también nos da una información de desarrollo narrativo muy importante: Degas es extrovertido cuando su emoción dominante es la ira, la soberbia o la chulería, e introvertido (por el momento) en Brel resto de ocasiones. Obsérvese también la sutileza con que Ricard evita mostrar el fondo (no tendría sentido porque nos distraería de la expresión del personaje) mientras sugiere las siluetas de los árboles que bordean el Sena y que pueden apreciarse en la v8 de la P4.

Viñeta 6: Manteniendo sus posiciones relativas, la cámara adquiere un nuevo lugar donde no ha sido necesario saltar el eje; pero en este caso Valpinçon da un paso atrás (literal, ya que queda situado entre las sombras) e Ingres da un paso adelante para tocar (un gesto que conlleva connotaciones sacras, como puede inferirse de los brillos que rodean el rostro y pecho de Ingres) el hombro de Degas, que une sus manos (de nuevo, casi en oración y reverencia) y mira atento a su maestro, en lo que es casi una cita del célebre cuadro ingresiano “El voto de Luis XIII”. En todo caso, ahora Ingres está situado perfectamente de perfil a mano derecha, por lo que para salir de la escena de forma canónica solo tiene que darse la vuelta.

Viñeta 7: Y en efecto, Ingres hacia lo propio: se vuelve hacia la derecha y entra de nuevo en su casa (saliendo de la escena) y dedica una última mirada a su fugaz pupilo.

Viñeta 8: Como mencionábamos antes, el paso de página lo reservamos para un plano detalle del rostro de Degas asimilando con una mirada aún emocionada y casi desencajada la última lección que su inesperado maestro le presta.

4.2.1 Análisis de lectura franco-belga

Figura 10

Análisis de lectura franco-belga (Escena 2)

ESCENA 3

ESCENA 3: EL PADRE (6-7)

La tercera escena, como parte del “setup” prolonga los objetivos de la anterior (presentar al personaje protagonista en su juventud) y añade una capa de caracterización: la relación con su padre y la opinión convergente que ambos tenían sobre el mundo del arte, y divergente por lo que se refiere al futuro profesional del joven Edgar.

El objetivo narrativo es hacernos una idea de su vida familiar e introducir una nueva tensión: las expectativas y dudas de la clase burguesa con respecto a la profesión de pintor. De igual forma a la anterior, se presentan varios conflictos que nos permiten (*setup*) ver nuevas facetas del carácter del personaje y entender cómo va a enfrentarse a futuros desafíos.

La narrativa comienza sencilla y se complica: parte de una situación de complicidad paternofilial e introduce tensiones en esta relación, derivadas de las expectativas del progenitor con respecto a la vocación de Edgar, que al final de la escena se resuelven con un acuerdo que (por el momento) satisface a ambas partes.

PÁGINA 6 - X_

V1.Plano general: el joven Degas camina hacia nosotros, satisfecho y con las manos en los bolsillos, por el Pont du Carrousel (hacia el norte). A partir de aquí, comenzamos a escuchar también la voz de Degas a través de sus diarios (como en Monet). Degas mira “por encima” de nosotros y hacia la distancia, ya más tranquilo y sereno, casi ilusionado.

Diario: Hoy me ha ocurrido algo muy importante: ¡he conocido al maestro Ingres!

Diario: Sus palabras me han hecho pensar que mi sueño de ser pintor puede hacerse realidad.

DEGAS: ¡Padre! ¡Aquí estoy!

V2: Plano general. Viñeta lo más grande posible: Llegamos a la plaza del Louvre como se llegaría desde el Pont du Carrousel (entrando desde el sur). La idea es ver la plaza en toda su amplitud. El palacio quedaría a la derecha de la imagen, y por supuesto no está la pirámide. Lo que hay en la plaza, por otro lado, es inesperado: un mercadillo de arte y antigüedades, un *marché au puces* de toda la vida. Es a donde van a ir Degas y su padre después. La idea es dar la impresión de un lugar jubiloso, lleno de vendedores y curiosos. Se me ocurre que como cameo, pueden pulular por aquí los gendarmes de Django, mucho más jóvenes y con uniforme antiguo.

— Edgar podría estar entrando por la derecha, saludando a su padre, al que veríamos a la izquierda, devolviéndole el saludo. Pero si necesitas mas viñetas para cuadrar, podemos ver al padre en una viñeta a parte. Te pasaré cómo es, sale al fondo en el cuadro del “Guitarrista” de Degas.

Diario: Tal sueño se lo debo a mi padre, a su pasión por el arte, la cultura y las visitas que hacíamos al mercadillo del Louvre.

DEGAS: ¡Tengo que contarle algo increíble, padre!

PADRE: ¡Yo también, hijo! He encontrado un Watteau a precio de ganga!

V3. Plano medio: El padre sostiene un viejo pastel enmarcado de Watteau (alguna pieza de tema amoroso, ya veremos cual) y Degas señala, entusiasmado, algo del cuadro.

PADRE: ¿Ves qué luces tan delicadas da? Qué delicadeza y qué virtuosismo.

DEGAS: Sin duda, padre, solo un maestro podría hacer algo así.

V4. Plano general. De nuevo, lo más grande posible. Edgar y su padre pasean por un populoso Louvre, por las galerías del siglo XV (importante) y el padre señala alguna obra maestra con su bastón (algo renacentista, como un Rafael).

Diario: Aún no se lo he dicho. Pero mi sueño es llegar a ser uno de los grandes maestros.

Diario: Que mi obra esté en el Louvre. Ese es mi objetivo, mi destino y mi obsesión.

DEGAS: ¿Sabes, padre? Me han hablado de Corot... de un tal Courbet...

PADRE: Olvídales. Solo cuentan los grandes. Ya solo nos queda Ingres.

DEGAS: Entendido, padre.

V5.Plano medio: Cerca de la cámara, en plano americano, pasa Delacroix (57). Alto, caballeroso y apuesto. De fondo, vemos como Edgar le señala.

DEGAS: ¡Padre, mire!... ¡Aquel es Delacroix!

V6.Plano americano / medio, ligeramente contrapicado. La cámara se ha acercado a Edgar y a su padre. El padre le ha puesto una mano en el hombro. Ambos miran cómo Delacroix se aleja.

PADRE: Olvídate de él. Ingres, hijo. Ingres y los grandes maestros. Nadie más.

DEGAS: Entendido, padre.

PÁGINA 7 - _X

Toda la página: interior, día, invierno.

V1. Plano general, viñeta panorámica, lo más amplia posible: estamos en una clase de liceo burgués. El entorno es antiguo, arcano, viejuno y un poco cutre y gastado. Vemos en plano frontal a varios alumnos sentados en sus pupitres, tensos, sufriendo porque saben que hay un castigo en juego. Están mirando de reojo a Degas, que de pie y con las manos a la espalda, recita una cita de Molière (Tartufo). A la derecha, en primer término, lo más cerca posible de la cámara pues verse parte del cuerpo del profesor, o al menos una mano avejentada que sostiene una vara de abedul.

Cartucho: *Lycee masculin Louis-Le-Grand.*

Diario: *Pero antes de poder dedicarme a pintar, tengo que salir de este antro de donde han salido Voltaire, Robespierre, Hugo, Baudelaire... pero también Delacroix y Géricault.*

DEGAS (recitando): Molière dijo: "...El amor por la belleza de las cosas eternas no puede destruir nuestro amor por la belleza de las cosas terrenas...".

PROFESOR: Bien, como siempre, Degas. Puede sentarse. ¡Siguiente!

V2. Plano medio: Degas entra en casa con un diploma en la mano.

DEGAS: ¡Padre, por fin me he diplomado en el liceo! ¡Ya puedo dedicarme a pintar!

PADRE (O.S): ¿Quién ha hablado de "dedicarte" a pintar"?

V3: Plano general. En primer término, Edgar está de espaldas (con ver su mano arrugando el diploma -parecido a lo de antes del profesor- es suficiente). Al fondo, vemos a su padre sentado en la banqueta del piano. Es como si hubiera estado tocando y se hubiese dado la vuelta para hablar con nosotros. Su expresión es seca y seria, inflexible.

DEGAS: Pero, yo pensaba que...

PADRE: ¿Quieres ser pintor? Qué tontería. Debes estudiar derecho, como yo.

DEGAS: ¿Y ser solo un simple... pintor aficionado?

PADRE: De la misma forma que yo soy un músico aficionado.

V4. Plano general: Bajo la lluvia, el joven Degas carga con su caballete, una maleta y un hato de ropas y materiales. Va bien vestido, digno, pero empapado.

Diario: *No. Mi destino es pintar.*

Diario: *Y ni mi padre ni nadie van a impedirme cumplir mi sueño.*

V5. Plano general: Una buhardilla con goteras, sucia y oscura. El ambiente es sórdido y miserable, diferente al mundo burgués en que ha vivido hasta ahora. Por la ventana, se ve llover o nevar. En el suelo, Edgar está envuelto en mantas mugrientas, practicando dibujo, sucio y despeinado.

Diario: *Y haré lo que sea necesario para ser pintor.*



Hoy me ha ocurrido lo más reseñable desde que comencé a escribir estos diarios en 1853. ¡He conocido al maestro Ingres!

Verle me ha hecho pensar que mi sueño de ser pintor puede hacerse realidad.

¡Padre!
¡Aquí estoy!



Tal sueño se lo debo a mi padre, a su pasión por el arte, la cultura y las visitas que hacíamos al mercadillo del Louvre.

¡Tengo que contarle algo increíble, padre!

¡Yo también, hijo!
He encontrado un Watteau a precio de ganga!



¿Ves qué forma tan delicada de dar las lucas? Qué delicadeza y qué virtuosismo.

Sin duda, padre, solo un maestro podría hacer algo así.



No se lo he dicho a mi padre aún. Pero mi sueño es pintar y, por supuesto, llegar a ser uno de los grandes maestros.

¿Por qué iba a ambicionar menos?

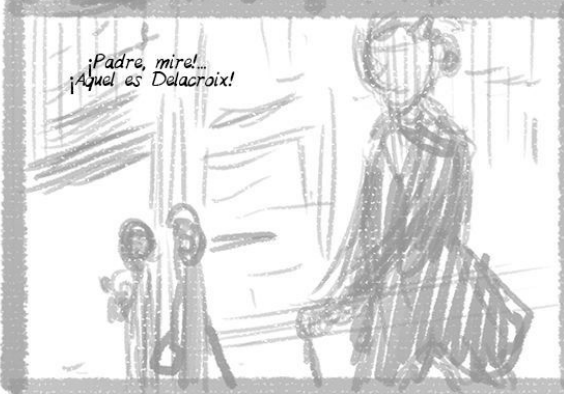
Que mi obra esté en el Louvre. Ese es mi objetivo, mi destino y mi obsesión.

Olvídate. Solo cuentan los grandes. Ya solo nos queda Ingres.

Olvídate a los románticos, a los antilásicos...

Me han hablado de Corot... de un tal Courbet...

Entendido, padre.



¡Padre, mire!... ¡Aquel es Delacroix!



Olvídate de él, Ingres, hijo. Ingres y los grandes maestros. Nadie más.

Entendido, padre.





Hoy me ha ocurrido algo muy importante: ¡he conocido al maestro Ingres!

¡Padre!
¡Aquí estoy!

Sus palabras me han hecho pensar que mi sueño de ser pintor puede hacerse realidad.



Tal sueño se lo debo a mi padre, a su pasión por el arte, la cultura y las visitas que hacíamos al mercadillo del Louvre.

¡Tengo que contarle algo increíble, padre!

¡Yo también, hijo!
¡He encontrado un Watteau a precio de ganga!



¿Yes qué lucas tan delicadas da? Qué delicadeza y qué virtuosismo.

Sin duda, padre, solo un maestro podría hacer algo así.



Aún no se lo he dicho, pero mi sueño es llegar a ser uno de los grandes maestros.

Que mi obra esté en el Louvre. Ese es mi objetivo, mi destino y mi obsesión.



¿Sabes, padre? Me han hablado de Corot... de un tal Courbet...

Olvidales. Solo cuentan los grandes. Ya solo nos queda Ingres.

Entendido, padre.



¡Padre, mira...! ¡Aquel es Delacroix!



Olvidate de él, Ingres, hijo. Ingres y los grandes maestros. Nadie más.

Entendido, padre.



Lycée masculin Louis-Le-Grand.

Pero antes de poder dedicarme a pintar, tengo que salir de esteantro de donde han salido Voltaire, Robespierre, Hugo, Baudelaire... pero también Delacroix y Géricault.

Molière dijo: "...El amor por la belleza de las cosas eternas no puede destruir nuestro amor por la belleza de las cosas terrenas"...

Bien, como siempre, Degas. Puede sentarse. ¡Siguiente!



¡Padre, por fin me he diplomado en el liceo! ¡Ya puedo dedicarme a pintar!

¿Quién ha hablado de "dedicarte" a pintar?

Pero yo pensaba que...



¿Quieres ser pintor? Qué tontería. Debes estudiar Derecho, como yo.

Y ser solo un simple... pintor aficionado?

De la misma forma que yo soy un músico aficionado.



No. Mi destino es pintar.

Y ni mi padre ni nadie van a impedirme cumplir mi sueño.



Y haré lo que sea necesario para ser pintor.



Pese a que...

¿No vas a entrar en razón, hijo?

¿No puedes entender que...?



¡No cambiaré de idea! ¡Quiero ser pintor!

Muy bien, tú ganas... puedes estudiar Bellas Artes.



Pero tienes que prometerme una cosa.

Que jamás serás un bohemio.

1 Objetivos por lo que respecta a la adaptación o retrato de hechos históricos

1.1 Elección del momento histórico a retratar

La página 6 y 7, como explicaremos después, entra en la parte del guion (*setup*) dedicada a familiarizar al lector con la vida cotidiana, carácter, filosofía y en general, el mundo ordinario del protagonista. Ello supone diseñar algunas escenas que impliquen una normalidad diaria, para que el protagonista pueda mostrarse como es habitualmente, lo cual nos permitirá hacernos una idea de su carácter, virtudes y defectos.

Ello es fundamental para crear en el lector una imagen de “antes”, es decir cómo es el personaje al empezar la historia para tener un punto de partida que haga que su arco de transformación sea efectivo. Suelen ser, como veremos, escenas complejas y con información abundante.

En mi primera escaleta, esta es la descripción de la escena:

6-7 - Conocemos un poco más la vida del joven Edgar: es un muchacho decidido a ser pintor, y uno cualquiera, sino uno de los grandes. Edgar, animado por su padre, que le lleva al Louvre y a los mercados de estampas, quiere ser uno de los grandes maestros: pasa su tiempo estudiando sus técnicas y temas. Pero no todo parece convencerle...

En este caso, además tengo algunas notas extra, que acabaron reflejadas en el cómic:

-Visita con su padre con frecuencia el Louvre y los mercados de arte de alrededor. Sueña con que su obra sea expuesta allí, y estudiará hasta conseguirlo. / Degas yendo a clase, luego con su padre al Louvre, ven a los coleccionistas, quizá música, presión paterna, estudia vida y arte de los maestros, cómo ser como ellos, grandes planes para su vida, afortunadamente tiene mucho tiempo y podrá hacerlo. /

-Su padre era apático y egoísta, puedo introducir aquí, aunque sea pronto, la idea de que era una familia de hombres y no había mujeres ni influencia femenina. /

-Buscan obras juntos, el padre toca música (de aquí le vienen las pasiones a Degas).

-Se podría seguir con su padre y cómo le lleva al Louvre: pintores y coleccionistas. Buscan obras juntos, el padre toca música (de aquí le vienen las pasiones a Degas): tiene que ser uno de los grandes.

1.2 Amplitud y límites de las fuentes narrativas y visuales

Dada la importancia de este retrato inicial busqué bastantes fuentes que ayudasen a recrear la vida cotidiana del joven Edgar, y tuve la fortuna de encontrarlas, con lo que la escena está ampliamente documentada, en concreto por MacMullen:

FAMILIA

MM // su familia le llamaba Edgar. El padre era un banquero de 26 años mitad francés mitad italiano. La madre era una americana de 19 años, una criolla de Louisiana de descendencia francesa y educación europea.

MM // La fortuna que su abuelo amasa hace casi imposible pensar que su nieto, incluso como un pintor, se convertiría en bohemio.

MM / padre, se mezclan referencias que hablan de él como apático y egoísta (como quizá luego sea de gas) y un apasionado del arte que tocaba el piano y el órgano y coleccionaba pasteles del siglo XVIII

AFICIÓN ARTÍSTICA

MM / En los días libres su padre le lleva al Louvre donde visitaba la parte del siglo XV italiano y luego iba en un mercado de dibujos y demás que había en exterior. Ahí vio a Delacroix y a Proudhon (MM27) Y luego visitaban algunos coleccionistas interesantes (MM28) no aparece a ver referencias ni a los grandes románticos, ni a los anti clásicos, ni a los paisajistas de Fontainebleau, ni los realistas el Courbet. El contemporáneo más importante era Ingres. El autor considera que en este ambiente, los pintores del rococó empezaban a ganar favor en contra de los del neoclásico. (MM28)

-El autor opina que se salva de ser un simple pompier porque se convirtió en un gourmet del arte del pasado y supo evitar tanto ser un imitador como convertirse en académico

LICEO

MM / en 1845, Edgar ya va al liceo, un liceo de la alta burguesía y donde durante siete años se le somete una disciplina casi militar hecha para prepararles para ser grandes burgueses (MM22). Sin embargo, las condiciones en las que estaban eran repugnantes y de bastante baja categoría, todo un lugar horrible y traumático, pero era el mejor históricamente y allí habían asistido Molière, Voltaire, Robespierre, Delacroix, Gericault, Hugo, Baudelaire (MM22). de aquí, Degas sacaría la capacidad de sorprender a sus amigos pintores recitando largos pasajes de Corneille, Racine, Molière, Lafontaine, La Rochefoucauld, y Pascal,

VELEIDADES ARTÍSTICAS

MM/ Mismo año. Ya le gustaban también Courbet y Delacroix. Academia. Obtiene de su padre el permiso para abandonar sus estudios de derecho para pintar.

Se siente asqueado de la vida artística, escribe que "hay que sumergirse en la soledad". La cita entera es importante, ver (RW30)

HUÍDA DEL HOGAR

MM / 30-33 En 1853 se diploma, convirtiéndose en una excepción dentro de la excepción dado el alto número de iletrados. (MM30) manifiesta su deseo de ser artista abandonando en la casa paterna y yéndose a vivir a una guardilla, donde sufre mucho, y luego dice que fue allí donde enfermó de los ojos (MM31): / "Monsieur Degas threatened to cut off his son's allowance... but this had no effect. With great sadness and equally great nobility, Edgar left the paternal hearth and went to live in a garret. Concerning this part of his life, during which he must have suffered a great deal, both emotionally and physically, the great painter never wished to speak. He merely supplied, very much later, an important detail by saying: "It was in that attic that I caught cold in my eyes". (puede ser una exageración)/ HE had not forgotten the scene in which Edgar, so deferential, so gentle, so good, so timid, had said, in a burst of desperate audacity: "I want to be a painter!" ... The future artist was not frequenting any pleasure spots. He was displaying a horror of bohemianism, and he was beginning to win the admiration of his professors".

MM / / Dicho por su padre: "My dear Edgar, you no longer have reason to torment yourself. You re on Ann excellent rack. Calm your ind and... follow this furrow you have opened for yourself. It belongs to you and to nobody else. Work calmly while sticking to this track, i tell you and you can be certain you will succeed in producing great things. You have a beautiful destiny before you. Don't become discouraged; don't fuss and fret".

LIBRETAS

MM / Degas empieza sus libretas en 1853. en esta época empieza a dibujar de memoria. muy simples de memoria y él lo considera una forma de liberarse de la tiranía de la naturaleza (35) Durante este época está influido por Ingres, pinta pintores del renacimiento, manieristas, neoclásicos, y griegos, etc., para lista página MM35.

1.3 Construcción visual creíble y documentada de la escena

Analicemos ahora, como venimos haciendo, cómo las anteriores fuentes han sido adaptadas a cómic.

En primer lugar, dado que encontré las referencias a las visitas que hacía con su padre al Louvre, al mercadillo de este, y dada la cercanía geográfica de este lugar con la escena que acabamos de desarrollar junto al Sena, era una ocasión inevitable para mostrar este lugar tal. Como era en estos años.

En efecto, como es sabido la Plaza del Louvre, o más exactamente, Cour Napoléon cambió después de que la actual pirámide de I.M. Pei fuese anunciada y más tarde construida a principios de los 80. Aunque no faltan fotografías modernas que muestran la plaza previamente a la construcción de la pirámide (acompañamos una como muestra), la documentación principal fue un cuadro anterior en una centuria, pintado de Giuseppe de Nittis en 1882, era más cercana a los hechos narrados.

Padre e hijo entran después en el Museo del Louvre. Era necesario, pues reflejarlo con fidelidad, para lo que de nuevo no era suficiente una fotografía actual, notoriamente porque las convenciones museísticas expositivas han cambiado sobremanera. Como es sabido, hoy en día vivimos en una era de minimalismo que prima pocos cuadros distanciados entre sí y sobre fondos neutros para que el espectador pueda abstraer visualmente la obra de su conjunto y dedicarse a contemplarla sin que nada perturbe esa visión.

Figura 11

Documentación para el aspecto del Louvre (exterior)



En el siglo XIX, por el contrario, aún dominaba la convención anterior, que era llenar las paredes del museo prácticamente del suelo al techo, ocupando todo el espacio posible y pese a que a nivel práctico esto impidiera que, por la distancia a la que estaban colgadas, sus detalles o formas fueran apreciadas (como veremos luego, en el Salón oficial se seguía también esta convención, que fue una de las razones para que los futuros impresionistas quisieran realizar exposiciones propias).

Como fuentes para esta decisión, tenemos dos obras que nos dan una horquilla temporal en cuya mitad nuestras escenas se sitúan, por lo que es plenamente plausible que se desarrollaran tal cual. El primero de ellos es "Gallery of the Louvre" de Samuel F. B. Morse, pintado entre 1831-33, y el segundo es de Alexandre Jean-Baptiste Brun, "Vista del salón Carré del Louvre" pintado en 1880.

Como puede apreciarse, la viñeta es una cita literal del cuadro de Brun, incluyendo la figura sentada en el banco.

Figura 12

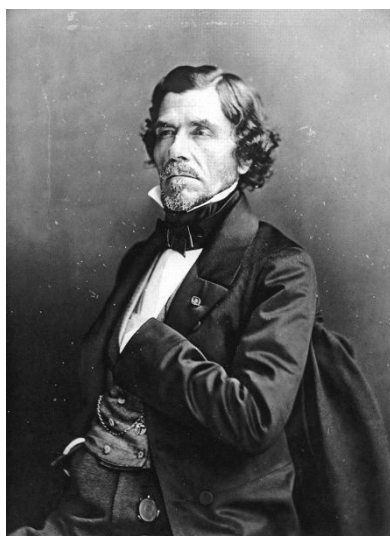
Documentación para el aspecto del Louvre (interior)



A continuación, para excitación de Edgar e indiferencia de su padre, ambos ven en la sala al pintor Eugène Delacroix. La fuente para su imagen es de nuevo una cita directa, en este caso de un retrato fotográfico sin fecha que Nadar realizó durante su vejez:

Figura 13

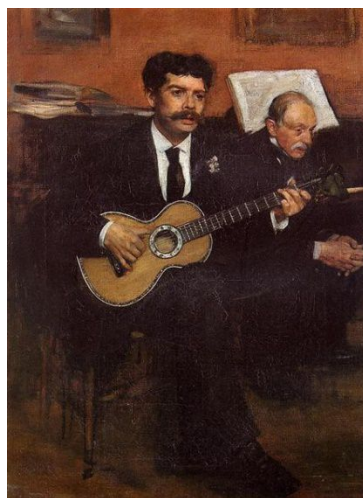
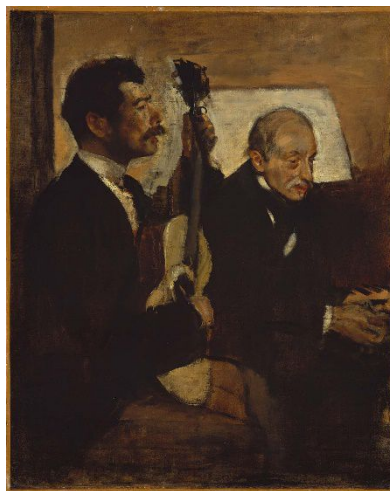
Documentación para el aspecto de Delacroix



Hay otro personaje más que presentar, y es obviamente el padre de Degas. De nuevo, tenemos un cuadro que nos su aspecto, y decimos uno, pese a que son dos, porque son simplemente una variación el uno del otro: el “Retrato de Lorenzo Pagans, tenor español y Auguste Degas, padre del artista”, cuya fecha aproximada es de 1872:

Figura 14

Documentación para el aspecto de Pagans y Auguste Degas



Puede apreciarse, como decimos, que la postura y gesto de Auguste son exactamente las mismas, un ejemplo temprano de esa costumbre tan degasiana de utilizar apuntes tomados del natural para luego incluirlos a su parecer en distintas obras. Nótese cómo no es el caso del tenor, cuya guitarra y piernas están posicionadas de forma diferente en el escorzo y en el plano frontal.

Con respecto a la documentación textual, como puede deducirse hay un guiño que refleja el citado gusto de padre e hijo por los rococós (“Un Watteau a precio de ganga”). También se habla del gusto, documentado anteriormente y en nuestra obra rápidamente reprimido por su padre, por Courbet y Delacroix.

Con respecto a la viñeta del Liceo, arriba se destacaba documentalmente que allí habían estudiado “Molière, Voltaire, Robespierre, Delacroix, Gericault, Hugo, Baudelaire”, lo que se consigna en el texto para ayudar al lector a hacerse una idea de la categoría del sitio.

1.4 Elección de licencias y construcción ficticio-histórica

Hay comparativamente pocas licencias históricas en esta escena. Una de ellas es de pura y simple continuidad: puede verse, a los lados de la viñeta, el pretil de un puente, que corresponde al Pont du Carrousel, que es el que, en efecto, Degas debería cruzar por el camino más práctico entre la escena anterior y ésta. Sin embargo, Degas empieza a hablar llamando a su padre, que en la realidad estaría todavía a unos cientos de metros de él.

Acerca del mercadillo de arte del Louvre, aunque su existencia está documentada, no se conservan imágenes que permitan realizar una reconstrucción exacta, por lo que su elaboración es imaginada. No obstante, el sentido común dicta en esos como este que un mercadillo no sería muy distinto en aquella época que en la actual.

El interior del Lycée Louis Le Grand ha sido igualmente imaginado; aunque hay documentación actual, el edificio ha sido reformado y no podemos asegurar la fidelidad de su apariencia interior con respecto a los tiempos en que ocurre la escena. Sí que hay una referencia, en las ventanas con arco rebajado, a la arquitectura exterior del edificio actual.

Por otra parte, estamos en 1852 y el cuadro que hemos utilizado como referencia para retratar al padre de Degas es de 1872, con lo que en realidad debería tener una apariencia más joven. No obstante, mantuvimos el aspecto mayor para darle una mayor diferencia de edad (y por ende, sugerimos, de ideas y filosofía) con su hijo.

Finalmente, la cita de Molière ha sido elegida como reflejo temático de la obra.

2 Objetivos narrativo-literarios de la escena 1 (Págs. 1-3)

2.1 Función y necesidad de la escena en el contexto del todo narrativo

La escena se justifica por la introducción de diversos aspectos temáticos que serán de gran importancia más adelante. El primero de ellos es la relación con su padre, no tanto en cuanto familiar, sino representante de la burguesía: en efecto, como veremos la profesión de pintor, que en esa época estaba a medias entre el respeto (si se seguían ciertos cánones académicos) y el rechazo (si se realizaba desde un punto de vista rebelde o bohemía).

En términos expositivos, la escena quiere también explicar en otros sentidos la mentalidad con respecto al arte en esa época: tras la progresiva liberalización de la profesión y tras el establecimiento de escuelas de oficios y academias, ser artista pictórico era una profesión que podía llegar a procurar lucro (en el caso de contar con clientes importantes o estatales) y respeto social (por medio de premios y menciones). En este sentido, ser un artista académico conllevaba una pérdida de libertad artística personal y la posibilidad de hallar el éxito económico, mientras que ser un artista

bohémio facilitaba la expresión artística personal con la contrapartida de ser un *outsider* artístico, en una época en la que esta cualidad aún no era considerada valiosa.

La escena, pues, resume el universo burgués del que provenía Degas, y las expectativas que su entorno educativo y parental tenían sobre él, hasta el punto de prohibirle seguir su vocación.

Finalmente, como parte del *setup*, la historia cumple los siguientes requisitos:

- Presenta el entorno familiar del protagonista
- Muestra las expectativas de su entorno familiar hacia él
- Muestra el carácter y comportamiento del protagonista en este entorno
- Nos habla de sus circunstancias, gustos y objetivos.
- Comienza a presentar el trasfondo socioeconómico del protagonista y el relato
- Prosigue la introducción del mundo pictórico y del arte en el París de esta época.

Repasemos los tres parámetros que justifican la necesidad y efectividad de la escena:

a) Trama: la escena es insustituible porque presenta el objetivo primero del personaje: convertirse en pintor pese a las expectativas de su entorno. Y pese al rechazo de este entorno (personificado en su padre), la voluntad del hijo por llevar a cabo ese sueño, incluso yéndose de casa a vivir en la pobreza para lograrlo (convirtiéndose, de hecho, en un bohémio para serlo). Nótese que su padre acepta que Edgar sea pintor, no necesariamente de buen grado, sino para evitar que sea bohémio: lo acepta siempre y cuando su decisión no afecte a sus posibilidades futuras como burgués.

b) Información: los textos nos prestan información también sobre diferentes factores del contexto artístico del París de la época: la posición de “grandes maestros” como el recién presentado Ingres (que, según el padre de Edgar, Delacroix no comparte), así como la posición de privilegio de Degas en el exclusivo liceo Louis-le-Grand y las expectativas que todo ello despierta en su entorno.

c) Acción: la escena está dividida, como ahora analizaremos, en una parte de narrativa continua y por otro lado, en un montaje rápido que la resuelve argumentalmente.

2.2 Progresión del arco del personaje protagonista

Aún dentro de un mismo *beat* (recordemos: *setup*) el guionista debe seguir haciendo evolucionar el arco del personaje, si es posible, de página a página. Este arco de transformación se manifiesta en las acciones que el personaje protagonista realiza o a las que reacciona.

La acción principal que toma Degas en ella (irse de casa cuando su padre se niega a aprobar su decisión) refuerza la idea de caracterización del personaje, es decir, que es una persona persistente, decidida y cabezota, dispuesta a lo necesario para lograr lo que quiere.

Es decir, su actitud en la escena anterior (insultar de forma persistente a un caballero para conseguir lo que quiere) se proyecta en esta de forma un tanto diferente: en la página 6 le presento como un hijo obediente que tiene una obvia conexión con su padre: no es un rebelde, sino que les gustan las mismas cosas e incluso acepta consejos vitales (“Ingres y los grandes maestros, nadie más”) que afectan a su gusto personal y a su visión del arte.

Sin embargo, en la página 7 esta relación cambia: decepcionado por la falta de apoyo de un padre que solo acepta su afición artística si esta se queda reducida al diletantismo, Degas se va de casa con su caballete, un hato y una mochila y se convierte, quizá como pulso a su progenitor, quizá de forma sincera, en lo que este más odia (un bohemio), lo que fuerza (Edgar gana) a su concesión final: puede ser un pintor, siempre que no sea un bohemio.

2.3 Establecimiento de la gramática y ritmo de desarrollo del relato

Tras la doble página de la escena anterior, como apuntábamos antes, la escena 3 presenta un nuevo recurso narrativo: evitamos la doble página tal y como la concebíamos anteriormente (unidad narrativa desarrollada a través de dos páginas) y dividimos la narrativa en dos páginas separadas.

La primera de ellas, (6) no presenta ninguna novedad destacable. Viene, por continuidad, de la página 5, con una levísima elipsis entre el momento anterior (encuentro con Ingres) y este (encuentro con su padre). La continuidad es tal que las localizaciones de ambas páginas se encuentran solo a unos minutos caminando la una de la otra (Quai du Seine / Place du Louvre). La narrativa se proyecta de forma lineal con una visita de padre e hijo al interior del museo; hasta aquí no hay novedades.

Sin embargo, en la página 7 se introduce una novedad: un montaje narrativo de cuatro momentos separados entre sí por meses (quizá años, como sugiere el cambio del vello facial del protagonista). El objetivo es, como puede predecirse, resumir un período de tiempo largo en una sola página, utilizando, como explicaremos más adelante, diversos recursos narrativos y gráficos: elipsis y gamas cromáticas.

2.4 Codificación de la/s voz/voces de lectura

A las voces de lectura citadas hemos de añadir una nueva capa: la voz en off de Degas. Aunque bien podría aducirse que la voz en off ya se había presentado en las primeras páginas, donde reflejaba los pensamientos de Mary Cassatt, la realidad es que ahora jugamos con más capas interpretativas: ahora son las palabras que Mary Cassatt está leyendo en los diarios de Degas, salvo que sin intervención o interpretación alguna por parte de ella, por lo que se leen de forma literal como frases sacadas de su diario. Incidimos sobre ello: técnicamente, como se verá, no hay ningún “off” de Degas: pese a que lo parezca, nunca oiremos su voz según habla o piensa.

El resto de la narrativa de este capítulo juega con esa idea perceptual, pero en realidad leemos lo que lee Cassatt, con lo que plantamos la idea (que no esperamos que todos los lectores deduzcan, pero es intencional) de que todo el cómic (excepto su final) presenta el relato de lo que Cassatt lee en los diarios y por tanto imagina: este cómic es, pues, el reflejo de la construcción imaginativa de Mary Cassatt de lo que aconteció a Degas según lo lee en sus diarios.

Para reflejar este cambio, se buscó una solución gráfica sencilla: el fondo del cartucho de los “off” de Degas es ahora azul. Mientras que, cuando vuelva el de ella, será otra vez amarillo.

Sobre la voz del personaje, demostramos que Degas puede expresarse también de manera dócil y obediente en las interacciones con su padre. Deducimos un nuevo lado del personaje: hablará con respeto a aquellos a los que respete, pese a que se opongan a sus deseos y opiniones. En efecto cuando Degas sufre el rechazo de su vocación pictórica por parte de su padre, no discute con él, no se enfrenta a él, no discute: simplemente actúa, es decir, se va de casa y aguarda a que sus acciones (como en efecto logra) tengan consecuencias.

B) LAS PÁGINAS: EL PADRE (6-7)

3 Objetivos de narrativa visual: diseño de página desde el guion

3.1 Establecimiento del decoupage o división en viñetas

Como venimos haciendo, analicemos a continuación la construcción de la página utilizando mi método habitual de visualizar la escena mentalmente y elegir los planos más adecuados para la narrativa. En este caso, tomado de mis notas, este es el primer decoupage que realicé:

P6

—1.General. Cruza el río y va al Louvre

Mencionar que escribe en el diario (empieza en el 53)

Decidido a ser pintor, uno de los grandes

—2.General. Plaza del Louvre con mercadillo

—3.Medio. Se encuentra con su padre. Le llama Edgar.

—4.Medio. Miran estampas juntos, frikean de arte, se siente apoyado por él

—5.General. Quizá dentro del Louvre, mira la parte del siglo XV

Solo así podrá ser uno de los grandes maestros

Sueña con que su obra sea expuesta allí

—6. *Detalle. No le interesaban ni los grandes románticos, ni los anticlásicos, ni los paisajistas de Fontainebleau, ni los realistas como Courbet. Su contemporáneo más importante era Ingres. Antes Rococó que Neoclásico.*

Era un gourmet del arte del pasado. Evitó ser un imitador o un académico.

—7. *Ve a Delacroix de lejos,*

—8. *Quizá acabar con lo de Delacroix.*

su padre le dice que no le mire MM27

P7

—1-3 *Va al liceo burgués, disciplina casi militar, repugnante, traumático, pero el mejor históricamente: Moliere, Voltaire, etc.*

puede recitar a Corneille, Racine, etc.

Latín, Griego: Tito Livio, Heródoto, etc. Una pesadilla

— *Se diploma en 1853.*

— *Decepción con su padre.*

—4. *Huye de casa y se va a vivir a una buhardilla para intentar ser artista*

—5. *Sufre mucho en la buhardilla, emocional y físicamente, está solo.*

—6. *infección de los ojos*

—7. *Su padre intenta que vuelva, le hace prometer que no será un bohemio*

HE had not forgotten the scene in which Edgar, so deferential, so gentle, so good, so timid, had said, in a burst of desperate audacity: "I want to be a painter!"

—8. *Obtiene el permiso para pintar y entra en Bellas Artes*

Con respecto a la página 6, es sencillo ver que hay dos viñetas menos en la página final, lo que como explicaremos después, ocurre por razones meramente económicas. Sobre la página 7, pese a estar mucho más abocetada (no hay indicaciones de planos, por ejemplo), ha resultado ser mucho más fiel que la anterior.

Creo interesante destacar que la página final, como veremos tiene una lectura levemente distinta; aquí todavía hacía hincapié en el carácter gentil, tímido y del pintor, pero finalmente, dadas las páginas siguientes, decidí darle una lectura mucho más de clase.

3.2 Enfoque narrativo-visual de la página desde el guion

Pasemos ahora al análisis del guion propiamente dicho para entender cómo los apuntes anteriores evolucionan poco a poco hacia la forma final. Comencemos por la página

V1.Plano general: el joven Degas camina hacia nosotros, satisfecho y con las manos en los bolsillos, por el Pont du Carrousel (hacia el norte). A partir de aquí, comenzamos a escuchar también la voz de Degas a través de sus diarios (como en Monet). Degas mira “por encima” de nosotros y hacia la distancia, ya más tranquilo y sereno, casi ilusionado.

Aunque la nota puramente visual es literal y está dentro de los cánones habituales, por primera vez se presenta la “voz en off” de Degas y se marcan los términos en que se usará; dado que los autores han utilizado este recurso anteriormente en *Monet*, *Nomade de la Lumière*, se hace una indicación en tal sentido sin más explicaciones.

También llamamos la atención sobre el uso de la palabra “nosotros”, es decir, literalmente los autores, pero también, obviamente, los lectores que se pondrán algún día en nuestra posición frente a la página.

V2: Plano general. Viñeta lo más grande posible: Llegamos a la plaza del Louvre como se llegaría desde el Pont du Carrousel (entrando desde el sur). La idea es ver la plaza en toda su amplitud. El palacio quedaría a la derecha de la imagen, y por supuesto no está la pirámide. Lo que hay en la plaza, por otro lado, es inesperado: un mercadillo de arte y antigüedades, un marché au puces de toda la vida. Es a donde van a ir Degas y su padre después. La idea es dar la impresión de un lugar jubiloso, lleno de vendedores y curiosos. Se me ocurre que como cameo, pueden pulular por aquí los gendarmes de Django, mucho más jóvenes y con uniforme antiguo.

—Edgar podría estar entrando por la derecha, saludando a su padre, al que veríamos a la izquierda, devolviéndole el saludo. Pero si necesitases más viñetas para cuadrar, podemos ver al padre en una viñeta a parte. Te pasaré cómo es, sale al fondo en el cuadro del “Guitarrista” de Degas.

La viñeta 2 empieza con una recomendación que puede pasar desapercibida: “viñeta lo más grande posible”. Aunque de forma literal quiere decir lo que dice (una viñeta de mayor tamaño de lo normal), entre Ricard y yo tiene un significado especial. A veces hablamos de la “viñeta protagonista”, es decir, una viñeta de mayor tamaño y presencia de lo habitual, que tiene varios usos. El primero de ellos es crear un espacio representativo, una ventana que nos dé la oportunidad, como lectores, de sumergirnos de forma amplia en un lugar o en una emoción, lo que en comic logramos con un tamaño de viñeta grande y con un plano, por lo general, lo más amplio posible. Otro de los efectos de esta “viñeta protagonista” es evitar la monotonía de las páginas escritas simplemente en función de lo que los personajes digan o hagan, que en un comic “de salón” (sin escenas de acción espectaculares) como este puede resultar siendo pesado. También sirve para crear un “espacio de desequilibrio” en la página, para evitar también decoupages simétricos (salvo que esto sea pretendido) o excesivamente regulares, que igualmente cansan al lector y a los autores. Es, por

último, un pequeño “regalo” también para el dibujante, que puede lucirse con viñetas mayores y más complejas que los primeros planos medios dominantes en cómics como éste.

V3. Plano medio: El padre sostiene un viejo pastel enmarcado de Watteau (alguna pieza de tema amoroso, ya veremos cual) y Degas señala, entusiasmado, algo del cuadro.

En este caso, se señala no solo la postura del personaje, sino el propio contenido del cuadro, de tema, se dice, amoroso, algo sencillo tratándose de un Watteau. Sin embargo, adelantamos que dado el espacio escaso de que disponía, Ricard optó por un plano frontal que escamotea esta posibilidad de eco temático y narrativo (el amor es el tema central de esta historia), pero que es comprensible y aceptable dadas las circunstancias prácticas.

V4. Plano general. De nuevo, lo más grande posible. Edgar y su padre pasean por un populoso Louvre, por las galerías del siglo XV (importante) y el padre señala alguna obra maestra con su bastón (algo renacentista, como un Rafael).

Aquí pido de nuevo, quizá ya de forma poco realista, ya que tenemos otra en la misma página, el uso repetido de la “viñeta lo más grande posible” (que llamaremos “viñeta protagonista” a partir de ahora”. En este caso, como hemos dicho antes, la viñeta terminó siendo una cita literal del cuadro de Brun, por lo que la acotación referida a las galerías del siglo XV pierde importancia en función de la veracidad histórica.

V5.Plano medio: Cerca de la cámara, en plano americano, pasa Delacroix (57). Alto, caballeroso y apuesto. De fondo, vemos como Edgar le señala.

V6.Plano americano / medio, ligeramente contrapicado. La cámara se ha acercado a Edgar y a su padre. El padre le ha puesto una mano en el hombro. Ambos miran cómo Delacroix se aleja.

Nada específicamente reseñable sobre estas viñetas; pasemos a la página 7:

Toda la página: interior, día, invierno.

V1.Plano general, viñeta panorámica, lo más amplia posible: estamos en una clase de liceo burgués. El entorno es antiguo, arcano, viejo y un poco cutre y gastado. Vemos en plano frontal a varios alumnos sentados en sus pupitres, tensos, sufriendo porque saben que hay un castigo en juego. Están mirando de reojo a Degas, que de pie y con las manos a la espalda, recita una cita de Molière (Tartufo). A la derecha, en primer término, lo más cerca posible de la cámara pues verse parte del cuerpo del profesor, o al menos una mano avejentada que sostiene una vara de abedul.

Lo primero destacable es algo que no habíamos visto hasta entonces: la acotación “Toda la página: Interior, día, invierno”. Esto hace referencia a una convención del guion cinematográfico bien conocida: comenzar cada escena con el encabezamiento del estilo INT (interior) EXT (exterior) y después “DÍA o NOCHE”. Aunque en cine esto es obviamente útil para que el lector visualice si la escena deberá rodarse en tales

momentos, con el tiempo he encontrado que es una convención que tiene menos sentido en el cómic. La explicación es que en cine, día o noche no son solo circunstancias cronológicas, sino indicaciones de cuánto será de cara, en términos de producción, una escena (obviamente, las escenas nocturnas cuestan más).

En cómic, todas “cuestan” lo mismo en términos de producción, por lo que no tiene sentido marcarlas por esta razón. Con respecto a su utilidad (dar a conocer al dibujante las circunstancias de cada escena), lo cierto es que es más útil utilizar el clima (que en cine es poco controlable) como elemento narrativo, es decir, como reflejo de las emociones del protagonista. De otra forma, salvo acotaciones como “llueve”, “hace frío”, “es invierno”, etc., hablaremos de un tiempo climatológico neutro e indiferencia con respecto a las horas del día. Es por esta razón por la que está señalado en esta escena: el invierno hace hincapié en el estado de ánimo del protagonista. Sin embargo, como luego veremos, el dibujante hizo caso omiso de estas indicaciones, excepto por lo que respecta a las dos últimas calles, lo que entra dentro de la normalidad de su propia interpretación de la escena, ya que, ciertamente, son solo esas calles finales las que requieren transmitir tal emoción invernal.

V2.Plano medio: Degas entra en casa con un diploma en la mano.

V3: Plano general. En primer término, Edgar está de espaldas (con ver su mano arrugando el diploma -parecido a lo de antes del profesor- es suficiente). Al fondo, vemos a su padre sentado en la banqueta del piano. Es como si hubiera estado tocando y se hubiese dado la vuelta para hablar con nosotros. Su expresión es seca y seria, inflexible.

V4. Plano general: Bajo la lluvia, el joven Degas carga con su caballete, una maleta y un hato de ropas y materiales. Va bien vestido, digno, pero empapado.

No mucho que añadir a estas viñetas, que son meramente descriptivas en sentido literal.

V5.Plano general: Una buhardilla con goteras, sucia y oscura. El ambiente es sórdido y miserable, diferente al mundo burgués en que ha vivido hasta ahora. Por la ventana, se ve llover o nevar. En el suelo, Edgar está envuelto en mantas mugrientas, practicando dibujo, sucio y despeinado.

V6. Plano medio, zoom: Edgar se rasca los ojos, parece que le pican o le duelen (quizá se rasca solo uno, lo que no puede parecer es que está llorando). Vemos mejor su rostro, tiene una expresión de enfermo, lamentable.

V7: Primer plano, zoom, muy cerrado: Edgar levanta la mirada. Importante: tiene una infección ocular, los ojos están llenos de costras y legañas. Pero su mirada es directa, desafiante y hasta cruel.

V8: Plano medio, contrapicado. Es el padre de Edgar, cruzado de brazos, su presencia reforzada por el plano. Contrasta con su hijo por su impecable aspecto.

En estas cuatro viñetas hay dos elementos a destacar. Por un lado, las sugerencias de ambientación, que sin dar detalles muy concretos quieren indicar un cambio de localización “diferente al mundo burgués en que ha vivido hasta ahora”, dejando al albedrío del dibujante la resolución visual de estas acotaciones.

Por otro, es de destacar mi insistencia, como guionista e historiador, por sugerir la enfermedad ocular (probablemente una infección) que Degas contrajo en este punto de su vida y cuyas consecuencias le asustaron durante el resto de ella. Años más tarde perdió algo de visión, que achacó a este episodio pasajero, e incluso en el futuro se quejó de una sensibilidad ocular que pudo tener más de hipocondriaco e imaginario que de real, pues como está documentado, le iba y le venía según a él le convenía o no “ver” a la persona que tenía delante.

De forma práctica es una subtrama que podría haber sido interesante seguir a lo largo de su vida (y más teniendo en cuenta lo importante que es la vista para un pintor), pero decidí no hacerlo porque en realidad no habría tenido relación temática con el centro de la historia (el misterio sobre la vida amorosa de Degas) y por tanto nos habría distraído de la narración. No me resistí, no obstante, al menos a apuntar su comienzo, ya que de otra forma (quizá por pudor de historiador) corría el riesgo de que pareciese que ignoraba tal dolencia, lo que habría podido parecer un error imperdonable. Llevado por esa duda, en esta página quise poner en primer término (véase la viñeta 7, por ejemplo) los efectos de esta enfermedad. Sin embargo, y adelantándonos un poco a nuestro análisis, como puede verse finalmente el dibujante los sustituyó, con buen juicio, por planos que restaban importancia a la dolencia y se remiten a la acción propiamente dicha, es decir, al hecho de que Degas el burgués se ha ido de casa para vivir como un bohemio, lo que molesta sobremanera a su padre. Insisto en el buen criterio de esta elección, ya que desde la autocrítica, de otra forma podría ser confuso para el lector ver el inicio de una enfermedad de la que más tarde no se hable de forma pormenorizada. Este tipo de cambios y aceptaciones son parte del trabajo colaborativo y lo que en última instancia ayuda a hacer que el cómic sea mejor.

3.3 Clímax de escena y paso de página

El clímax de la escena, como puede imaginarse, es este mismo segmento en el cual Degas se ha ido de casa. Como corresponde, es la parte más emocionalmente intensa de las dos páginas y resultan un apogeo con respecto al tema tratado en ella, que son las expectativas familiares y paternas. Desde el inicio de la página 6 vemos a Degas respetando a su padre y moldeando su gusto y vida con respecto a sus expectativas, tanto en lo personal, como en lo académico o artístico. Idilio que se rompe cuando Degas aparece en casa con unas expectativas inesperadas: ser pintor. La ruptura familiar muestra el carácter real, duro y capaz de la rebelión del muchacho, y al padre solo le queda una opción, aceptarla con condiciones, siendo la enunciación de éstas (“Jamás serás un bohemio”) lo que provoca la duda en el lector: ¿aceptará Degas esa vía?

4 Elaboración gráfica

4.1 Traslación del guion al storyboard: composición y narrativa

Como puede apreciarse, no hay cambios sustanciales del storyboard que justifiquen un análisis en profundidad.

4.2 Análisis y decisiones de estilo, color y composición

Comencemos el análisis viñeta a viñeta:

Página 6:

Viñeta 1: Lo primero que hay que tener en cuenta, ya que será raro que en un cómic como este esto ocurra con frecuencia, es que la escena anterior y ésta van en continuidad directa, es decir, los hechos de una ocurren inmediatamente después de los de la otra. Es coherente, pues, que ambas compartan elementos que permitan esta identificación visual, y el más obvio de ellos será la primacía cromática de los tonos naranja que en la escena anterior teñían vagamente (como un crepúsculo que comienza) y en esta manchan por completo la casi totalidad de las dos páginas. A nivel puramente compositivo, la viñeta es particularmente dinámica, ya que Ricard ha elegido, como suele hacer, evitar la simetría, un recurso que habría sido fácil y evidente en una viñeta panorámica en que el personaje principal viene hacia nosotros (y más mientras camina por un lugar especialmente simétrico como es un puente). Sin embargo el desequilibrio da a la viñeta una cualidad movida que encaja bien con el desplazamiento del joven personaje.

Viñeta 2: como hemos señalado antes, es fácil identificar este panel como la “viñeta protagonista” de la escena. Ella continúa el movimiento dinámico de Degas, en este caso creando diagonales ascendentes izquierda-derecha que tienen un doble destino: primero su padre, en tercer plano, y después, más allá, el Louvre. Esta escena puede considerarse también (ya que por el momento es la última exterior) un clímax lumínico / cromático, ya que es aquella en la que los tonos naranjas tiñen por completo toda la realidad: cielo, tierra, edificio, personajes, excepto por unos cuantos tonos verdes que le dan un sutil pero necesario contraste.

Viñeta 3: El fondo, ya carente de interés, pues la viñeta anterior nos ha situado de forma adecuada, desaparece en una simple masa naranja para dar primacía narrativa al momento de conocer, mediante un plano frontal, al padre de Degas, con su avinagrada expresión que quiere adelantar su difícil carácter. Nótese como el hijo se quita el sombrero, quizá simplemente por comodidad, pero también es un gesto que denota respeto y veneración, puede, de nuevo, que ante la pintura que su progenitor sostiene o ante éste.

Viñeta 4: Pasamos a un interior, lo que para otro dibujante sería el momento de cambiar la gama cromática. Pero con buen juicio, Ricard sabe que la narrativa sigue en continuidad y que no es momento de cambiar dicha gama, por lo que la mantiene y le da un uso distinto: el plano más cercano, es decir, la sala donde Degas y su padre se encuentran, tiene un tono neutro, casi naturalista. Pero el fondo, las estancias ulteriores, aún vibran con el color sepia del exterior. Cabe pensar (habría que visitar

el Louvre de esa época para comprobarlo) que hay ventanas por las cuales está entrando la duradera luz del exterior. O quizá, de forma metafórica podríamos pensar, es una luz mágica, sobrenatural y apoteósica, ya que el Louvre representa, recordemos, para padre e hijo una especie de templo sagrado donde los grandes maestros aún viven como dioses.

Viñeta 5: El resto de viñetas de esta página son una proyección de los recursos de la viñeta 4: tendremos en primer término una escena naturalista y al fondo, por la puerta siempre visible (el ángulo de cámara elegido por Ricard se ocupa de ello) el ya imprescindible tono anaranjado.

Viñeta 6: ídem de la anterior, nada que añadir.

Página 7

Viñeta 1: La continuidad, por fin, se rompe con el paso de página. Y ahora vemos a Degas tiempo después en un aula del Liceo Louis Le Grand, haciendo gala de sus conocimientos culturales y literarios, algo que no dudaba en hacer si la ocasión se presentase. Como corresponde al cambio de momento, la luz ha cambiado: las ventanas abiertas nos dejan ver un exterior plácido con luz transparente, aunque los tonos anaranjados no se pierden del todo: aún perviven, discretos pero aportando a la unidad de la página, en el suelo de madera del piso. Obsérvese el recurso de cómo todos los demás pupilos de la escuela son esencialmente iguales en cuanto a diseño de personajes: ni por desarrollo de la historia, ni por economía de medios son relevantes, y el mismo rostro sugiere además una uniformización académica que le va bien a la escena: nos habla de mediocridad burguesa, de entre la cual solo Degas (de pie) parece estar por encima.

Viñeta 2: Rompemos de nuevo la continuidad y la gama cromática cambia, volviendo ahora de lleno al uso del anaranjado (en este caso pintado, como puede apreciarse, sobre un fondo azul violáceo), de uso coherente por dos razones: en primer lugar, estamos en la página impar del cómic y hablando como venimos hablando de dobles páginas, es muy difícil (y en la mayor parte de las ocasiones desaconsejable) desechar por completo la gama cromática, pues la segunda parte podría parecer deslavazada con respecto a la primera. En este caso, Ricard toma una indicación de guion francamente era muy genérica (V2.Plano medio: Degas entra en casa con un diploma en la mano) y crea un interesante juego de luces y sombras casi abstracto, con las gigantescas manos del padre (una probable alusión a su capacidad de control y manipulación) sobre la figura empuñada de Degas entrando al fondo.

Viñeta 3: Las tornas se alteran: ahora es Degas quien toma presencia, algo lógico por un lado por su posición relativa más cercana al lector, pero también, podríamos decir, de forma metafórica por empezar a ganar presencia con respecto al dominio de su padre.

Viñeta 4: Un nuevo cambio de localización y por ende, de cromatismo viene exigido no solo por las circunstancias geográficas, sino meteorológicas: para acompañar de forma narrativa el momento dramático, Degas se va de casa decidido, bajo la lluvia y cargado con sus aperos de pintor, decidido a emprender su nueva vida pese a la oposición parental. Obsérvese cómo, no obstante, el cromatismo anaranjado pervive

ESCENA 4

ESCENA 4: BOHEMIOS Y ACADÉMICOS (8-9)

La tercera escena sigue siendo parte del “setup” (fase que comprende toda la primera mitad del primer acto y de nuevo prosigue con su función principal: presentar al personaje protagonista en su juventud. De esta forma, en las páginas 6 y 7 proseguimos profundizando en los objetivos y opiniones artísticas de Degas.

En este caso, la escena es crucial para entender su desarrollo posterior, ya que comienza a presentarle como un outsider, situándole (o más bien, situándose de forma consciente) entre las dos grandes actitudes pictóricas de su época: bohemios (los futuros impresionistas) y académicos.

El objetivo narrativo es empezar a preparar el terreno de juego de las futuras intrigas que el personaje montará entre sus conocidos, a la vez que introducimos otro de los entornos subtextuales de la historia: el tema de clase. La caracterización del personaje continúa, mostrándole como alguien que no valora a sus colegas/opponentes por medio de la separación de clase, sino de sus objetivos y medios artísticos.

La segunda parte de la escena cambia de nuevo el ritmo narrativo; mostrando por primera vez (serán, como explicaremos, pocas) al pintor trabajando, en este caso formándose como artista. Y preparamos el contexto para introducir, en la siguiente escena, otra trama, en este caso más abstracta y emocional, de la que hablaremos en la próxima sección.

PÁGINA 8 - X_

Toda la página es exterior día en el mismo sitio: el patio de la École des Beaux Arts.

V1.Plano general, viñeta panorámica estrecha: la fachada de la École des Beaux Arts.

Diario: *¿Yo, un bohemio? Mi padre no tiene que preocuparse en ese sentido.*

V2: Primer plano: Edgar mira hacia arriba, fuera de plano, a la fachada. Vuelve a estar perfectamente peinado, bien vestido, con una expresión desafiante de victoria, pero está gritándole a un perro que le pasa al lado y que se aparta asustado. Esta y la siguiente conforman una calle.

Diario: *Lo que más asco me da del mundo son los perros, esos miserables y sucios animales.*

V3: Plano general, viñeta lo más grande posible, como siempre que es de ambiente. Edgar está al fondo, a la izquierda, en el punto de fuga, mirando tras de sí (al fondo estaría la fachada, estamos en el patio). En primer término, podemos ver al grupo de los impresionistas, corriendo como los Beatles con sus carpetas en la mano (entran por la derecha, Degas queda a la izquierda). Entre ellos está el joven Monet, junto a otros pintores (es una pequeña licencia porque les conoció más tarde, pero aquí conectamos por primera vez con ellos). Otro perro corre alegre siguiéndoles, entre ellos y Degas.

Diario: *Pero hay algo peor. Ahí están: Monet, Pissarro, Renoir: los bohemios, esos vagos, impresentables, modernos y falsos artistas.*

Diario: *Quieren "renovar el arte", "encontrar la verdadera naturaleza", "pintar de forma sincera". Menudos idiotas...*

MONET: ¡Quememos el Louvre!

IMPRESIONISTAS: ¡Y la escuela de Bellas Artes! / ¡Abajo el clasicismo! / ¡Viva la naturaleza!

V4: Plano general: El segundo perro se ha acercado a Degas y éste está pegando una patada hacia el perro, falla y da al aire. El perro huye despavorido; casi le da.

DEGAS: ¡Bicho asqueroso! ¡Solo ellos son peor que tú!

Diario: *...aunque en realidad hay algo aún peor...*

V5: Plano general: De nuevo, viñeta lo más grande posible. La vista es similar a la V3, realmente es una inversión. Degas sigue al fondo, y se vuelve para mirar de nuevo. Pero en este caso, quienes pasan en primer término en dirección opuesta a la v3 (ahora Degas está al fondo a la derecha y ellos pasan ante él de izquierda a derecha) son los académicos. Caminan tranquilos, fumando, van bien vestidos, llevan carpetas y van impolutos.

Diario: *Los academicistas. Cabanel, Barrias, Couture, Gérôme, Delaroche...*

Diario: *Esbirros del Salón, esclavos del sistema, lameculos cuyo único e indigno objetivo en la vida es ganar la legión de honor. ¡El estiércol del arte!*

V6: Primer plano, muy cerrado, viñeta panorámica. Degas no se ha movido del sitio. Mira fuera de plano, con expresión de odio y decisión contra sus enemigos. Como Vegeta xD

Diario: *Ninguno de ellos entiende lo que era ser un gran artista.*

Diario: *El camino no es la renovación del arte como quieren los bohemios. Ni tampoco la sumisión a la tradición, como quieren los académicos.*

Diario: *Cada época tiene su arte. Su estética, sus temas, su estilo. Nadie ha encontrado aún el de nuestra época, el siglo XIX.*

Diario: *Seré yo, Edgar Degas, quien lo encuentre.*

PÁGINA 9 - _X

Esta página es de panorámicas repetidas, necesitamos que haya cinco calles. Todo interior, en distintos espacios.

V1. En esta página hacemos un juego de repeticiones para mostrar su obsesión. Cada viñeta le mostraría agachado sobre el papel o sobre el lienzo, trabajando sin cesar. Creo que pueden ser todas panorámicas, de esta forma veremos mejor el ambiente, que es lo que cambia. En la primera estaría con en un estudio de academia, copiando fielmente un desnudo masculino. Aquí está erguido, a la derecha hay un ventanal y entra el sol. Está rodeado de gente, tipos serios de academia cara.

Cartucho: Academia Lamothe..

Diario: Pero claro, aún tengo que perfeccionar mi arte.

Diario: Alguien definió al artista verdadero como "ilustre y desconocido". Eso quería ser yo.

Diario: La única manera de encontrar mi propio arte es aprenderlo de los grandes.

V2. Misma toma, ahora está en un taller de vaciado de escayola, rodeado de estatuas clásicas. De nuevo, está copiando una de ellas. Está algo más agachado que antes. A la derecha hay otro ventanal, está atardeciendo. Hay mucha menos gente a su alrededor, apenas uno o dos frikis como él.

Diario: O como dice un poema estudiantil: encontrar la belleza en la verdad...

Diario: Dibujar como si persiguiera una mosca sobre el papel...

Diario: Comprender que los antiguos lo vieron todo y lo dibujaron todo...

Diario: Hacerse amigo de los músculos, incluso si no conozco su nombre...

V3. Misma toma, ahora está en un estudio rodeado de grabados clásicos. Está copiando uno. Está casi caído sobre la tabla de dibujar, casi dormido. Por el ventanal se ve que es de noche. Está solo, trabajando a la luz de la vela, casi a oscuras.

Diario: Entender que Rafael fue un dios...

Diario: Un ser inimitable, absoluto e incorruptible...

Diario: Que Poussin fue el más perfecto de los hombres...

Diario: Que al pasar junto a Rubens hay que llevar anteojeras...

V4: Misma toma, ahora está en su casa, aún dibujando, durmiendo sobre la mesa, agotado. La lámpara se ha apagado y solo entra la luz de la luna llena, dándole a la escena un leve tono mágico que ahora desarrollaremos. Por la ventana entra un bocadillo.

Diario: Pero también... debo... reconocer una cosa.

VOZ (O.S.): ¡Corred! ¡Esta noche será mágica!

V5: En la última calle hay tres viñetas correlativas (puedo diseñar cuatro si necesitas cuadrarlas). Esta primera es un plano más cerrado de Edgar tal y como estaba dormido sobre el libro, pero se ha despertado y mira hacia la ventana, de donde vienen las voces.

Diario: *A veces, solo a veces, una distracción... un sueño... una ilusión... me distrae de mi camino.*

VOZ (O.S.): ¡Ya están allí todos! ¡Solo faltamos nosotros!

V6: Plano medio, contrapicado. La cámara está fuera de la casa de Edgar. Le vemos mirando por la ventana, que está cerrada. Le vemos tras los barrotes, mirando con asombro a lo que hay en la calle. Si es posible, se ve que tiene el libro en la mano.

Diario: *Quizá sea la juventud... quizá simple curiosidad... pero a veces...*

VOZ (O.S.): ¡Hoy es la fiesta de las mil y una noches!

V7: Plano general: POV de Edgar: Por la calle corren un grupo de jóvenes vestidos con disfraces.

Diario: *Hay una sensación que me aleja de mi camino...*

VOZ: ¡Corred al Bal Valentino! ¡Vamos todos!

V8: Plano medio, posiblemente picado. Edgar mira la portada del libro que estaba leyendo: "Las mil y una noches".

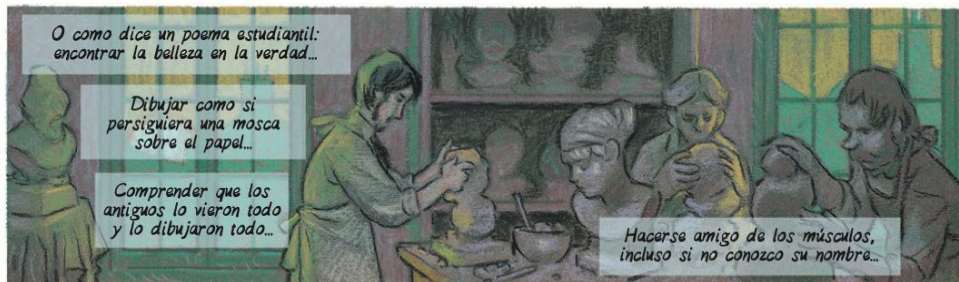
Diario: *Y en ocasiones...*

Diario: *...no puedo evitar ceder a la tentación.*

VOZ (O.S.): ¡El baile va a empezar...!









¿Yo, un bohemio?

Mi padre no tiene que preocuparse en ese sentido.



Lo que más asco me da en el mundo son los perros, esos miserables y sucios animales.



Pero hay algo peor. Ahí están: Monet, Pissarro, Renoir: los bohemios, esos vagos, impresentables, modernos y falsos artistas.

Quieren "renovar el arte", "encontrar la verdadera naturaleza", "pintar de forma sincera". Menudos idiotas...

¡Quememos el Louvre!

¡Y la escuela de Bellas Artes!

¡Abajo el clasicismo!

¡Viva la naturaleza!



¡Bicho asqueroso! ¡Solo ellos son peor que tú!

...aunque en realidad hay algo aún peor...



Los academicistas. Cabanel, Barrias, Couture, Gérôme, Delaroche...

Esbirros del Salón, esclavos del sistema, lameculos cuyo único e indigno objetivo en la vida es ganar la Legión de Honor.

¡El estiércol del arte!



Ninguno de ellos entiende lo que era ser un gran artista.

El camino no es la renovación del arte como quieren los bohemios. Ni tampoco la sumisión a la tradición, como quieren los académicos.

Cada época tiene su arte. Su estética, sus temas, su estilo. Nadie ha encontrado aún el de nuestra época, el siglo XIX.

Seré yo, Edgar Degas, quien lo encuentra.

1 Objetivos por lo que respecta a la adaptación o retrato de hechos históricos

1.1 Elección del momento histórico a retratar

Como pintor joven, es obvio que debemos dedicar un par de páginas a la formación de Degas. Pero más allá de eso, a entender la actitud mental, estética y vital con la que se enfrenta a este desafío, que en apariencia está basado en una seguridad total en sus elecciones.

Para ello contaremos con dos espacios distintos: un exterior (la Escuela de Bellas Artes de París) y un interior (la Academia Lamothe). Pero no solo ello: esta escena nos servirá para introducirnos en un lado que aún no hemos visto del pintor: su mundo interior, sus inseguridades y sus dudas.

En la escaleta, repárese en que en el momento de escribirla aún tenía una forma muy distinta a cómo terminará siendo la escena en términos finales. Sin embargo, el tema de la duda ya está presentado.

8-9 - En efecto, Edgar tiene tantas dudas que rara vez termina un cuadro. Se le acumulan las ideas, quiere ser demasiado perfeccionista, tener mucho de cada uno... el resultado es que tarda demasiado y nunca acaba un cuadro... se desespera. Además, ¿qué va a hacer como pintor? No le gusta la autoridad del salón, ni que le encarguen cuadros... Tiene un serio conflicto.

1.2 Amplitud y límites de las fuentes narrativas y visuales

Esta es una escena particularmente rica en fuentes, yendo más allá de la anécdota:

MM/ / Ya por estas fechas pide permiso para hacer copista en el Louvre. Cambió de profesor de dibujo y se registra en la escuela de bellas artes en 1855 (MM32) El autor ya destaca lo diferente que era del resto de los [futuros] impresionistas, que se lo tenían que trabajar mucho, y le considera un hijo de papá un tanto mimado y que no buscabas demasiada independencia emocional, era un poco como Berthe Morisot y Mary Cassatt. (32-33)

VOLLARD / Degas could not abide animals. Dogs specially drove him mad. So animals had to be locked up before Degas arrived.

MM / / Poema estudiantil de autor desconocido, puede venir bien incluso para que lo diga él o alguien lo cante: "Drawing is the probity of art / Pursuing the lines of relief, like a fly running on a sheet of paper. / The secret of beauty is to be found in truth / The ancients saw all, understood all, felt all, depicted all / I know the muscles, they are my friends, but I've forgotten their names / Raphael was a god, an inimitable being, absolute, incorruptible / Poussin was the most perfect of men / When passing Rubens, put on horse blinders".

MM / De esta época aprendió a necesitar la lectura, la colección de arte, la música, libros, a las 1000 y una noches.

PC / Degas: "To be illustrious and unknown"

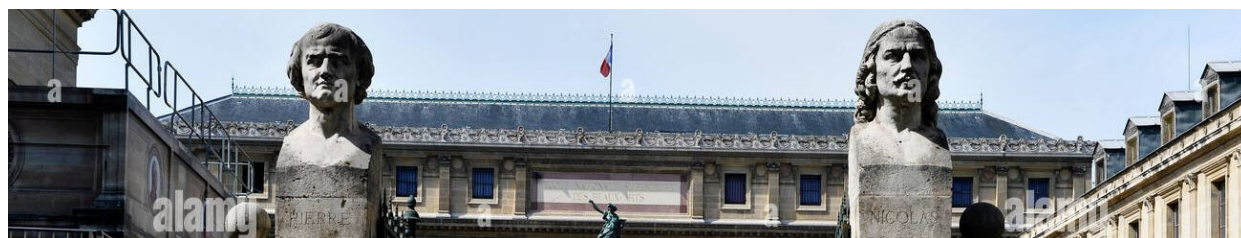
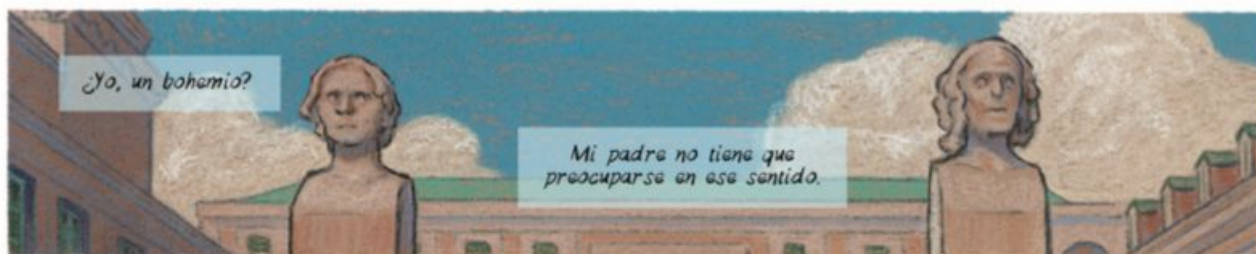
1.3 Construcción visual creíble y documentada de la escena

Siguiendo la documentación anterior, lo primero que se cita es su inscripción como copista en el Louvre. Es algo no utilizo ahora, sino que recogeré más adelante, en el Acto 2. Sin embargo, sí que figura su inscripción en la Escuela de Bellas Artes, lo que junto al resto de aportes históricos debemos, como es habitual, justificar también por medio de documentación visual.

La Beaux-Arts de París sigue hoy en día abierta como lo estaba hace doscientos años. Situada exactamente al otro lado del Louvre, sigue siendo aún una vista común para el parisino o el turista actual, por lo que obtener documentación fiable fue esencialmente fácil. La primera viñeta muestra uno de sus signos de identidad, la entrada con los bustos del escultor Pierre Puget y el pintor Nicolas Poussin.

Figura 16

Documentación para la entrada de la Academie



Y la viñeta 2 muestra claramente la entrada, obviando (los personajes se encuentran tras él) la presencia del obelisco central.

Figura 17

Documentación para el patio de la Academie



Por otro lado, con respecto a los personajes, dado que ha pasado un tiempo desde la escena anterior, el mismo Degas ha cambiado, por lo que ahora nuestro referente es su "Autorretrato" de 1854/55, en el que se muestra a sí mismo con la carpeta de estudiante sobre la mesa y un carboncillo en la mano, para recalcar su nueva condición artística de aprendiz. Nótese, no obstante, la maestría técnica desplegada para ser el trabajo de un simple estudiante.

Figura 18

Documentación para el aspecto de Degas



En la viñeta 3 entra en escena el futuro grupo impresionista, en este caso Monet, Renoir y Bazille / Sisley. Para la referencia de Bazille se utilizó un retrato realizado por Monet.

Figura 19

Documentación para el aspecto de Monet, Renoir, Bazille y Sisley





Entrando en la documentación no visual, puede llamar la atención en la viñeta 4 la patada que Degas intenta propinar a un perro callejero. Como personaje ciertamente el pintor tenía muchas rarezas, neuras y manías, y una de ellas, tal y como más arriba documenta Vollard, estaba el odio a los canes. Como veremos después, en realidad a nosotros nos servirá de *running gag* que tendrá su cima cuando conozca a Mary Cassatt.

Por otro lado, ya en la página 9, Pierre Cabanne nos da una interesante cita reflejada también arriba: ese Degas cuyo objetivo es ser “Ilustre pero desconocido”.

Empieza aquí, durante las dos viñetas siguientes, el resumen del poema estudiantil consignado más arriba (*Dibujar como si persiguiera una mosca sobre el papel...*), que al ponerlo en labios del pintor, parece resumir perfectamente su filosofía de esos años.

Hay algo más que destacar y que nos sirve para enlazar con la escena siguiente, y es su citada afición, o más bien cabría decir pasión, por “Las mil y una noches”, no solo presente en el libro que sostiene en sus manos (aunque dicho título sea prácticamente ilegible en la página final) sino en las palabras de uno de los personajes disfrazados que corren por la calle. Por el momento también adelantaremos, aunque extenderemos la explicación más adelante, que el Bal Valentino citado por él está igualmente documentado por MacMullen.

1.4 Elección de licencias y construcción ficticio-histórica

Una leve licencia, que más bien cabría reconocer como error, está en la viñeta 1, en la que el busto de Poussin carece de su habitual bigote. Por otro lado, como puede apreciarse en la foto, se ha eliminado el enrejado que corona el tejado por no ser esencial para reconocer el edificio y porque con la técnica utilizada (pastel y lápiz de color) el resultado carecería de concreción y quedaría emborronado.

Por otra parte, la página 9 transcurre en su mayor parte en la Academia Lamothe, pero no existen testimonios contemporáneos de esta escuela privada, por lo que hemos utilizado un diseño imaginario de un estudio de la época.

Por otra parte, como se ha reconocido, el poema estudiantil no es de autoría degasiana, aunque lo hemos elegido por su contemporaneidad para reflejar su filosofía pictórica. La frase reflejada por Cabanne es igualmente posterior.

Otra licencia histórica: los futuros impresionistas entraron a la École un tiempo más tarde que Degas, pero aquí decido mostrarles en la misma época para que la escena pueda tener lugar.

2 Objetivos narrativo-literarios de la escena 1 (Págs. 1-3)

2.1 Función y necesidad de la escena en el contexto del todo narrativo

La escena se justifica por la necesidad de mostrar el período de formación del joven artista, que resulta peculiar a nivel biográfico: aunque es de suponer que todo artista entra en la carrera de Bellas artes con ciertos objetivos, medios, tendencias y pasiones, el gusto de Degas estaba completamente desarrollado en esta época, como la escena anterior con su padre nos hizo notar.

En términos de pura información, la escena comienza a introducirnos en el campo de batalla en que Degas librará su propia guerra como un agente libre, en ocasiones sin que los demás sepan que se trata, en efecto, de un conflicto: comenzamos a verle como un individuo decidido y belicoso, que ve el mundo en términos de una guerra artística de la que aspira a salir victorioso como individual y no como arte de ningún grupo. Ésta, tengámoslo en cuenta, es ya su visión del mundo incluso antes de haber pasado por la escuela de Bellas Artes.

Hasta ahora, no obstante, el retrato que hemos hecho de Degas es el de un individuo decidido, seguro de sí mismo y aquejado de una mayúscula soberbia; en breve, también como requisito puramente dramático, necesitaremos mostrar las grietas de esta armadura y contemplar sus inseguridades.

En todo caso, la escena resume la dicotomía a la que durante varias décadas en la Francia decimonónica cualquier artista debió enfrentarse: integrarse en el sistema mediante una formación académica o ser un futuro independiente buscando un camino estético propio. Degas, como veremos durante el resto de nuestra historia, creía en una tercera vía.

La escena, en este sentido, resume las expectativas dentro del universo artístico en la época y como pronto veremos, los sacrificios que un joven pintor debía realizar para trabajar en él.

Sintetizando, como parte del *setup*, la historia cumple los siguientes requisitos:

- Presenta el entorno educativo del protagonista.
- Muestra la situación del mundo del arte en su época.
- Introduce a los dos “bandos”: bohemios y académicos.
- Sitúa a Degas, por elección propia, en un lugar intermedio con objetivos propios.

- Nos habla de sus prejuicios hacia otras opciones de carrera.
- Describe su formación artística.
- Comienza a introducir la trama emocional: inseguridades y dudas.

Repasemos los tres parámetros que justifican la necesidad y efectividad de la escena:

- a) Trama: la escena es insustituible porque, tras habernos presentado en la escena anterior la decisión del personaje de ser artista, debemos entender dónde quiere situarse artísticamente, lo que será una de las tramas temáticas principales de la historia. Dado que Degas siempre tratará de situarse entre dos opciones (la bohemia y la académica), necesitamos que nos las describa y hable de sus propios objetivos para que podamos entender, más adelante en la historia, si tuvo éxito con ello.
- b) Información: la información en este caso es clara: el off de Degas es puramente expositivo y, aunque se ha tenido de darla “en personaje”, el propósito principal de la escena es transmitirnos información.
- c) Acción: la escena está dividida, de forma similar a la página anterior, en una parte de narrativa continua y un breve montaje (esta vez de ritmo lento) que prepara la siguiente.

2.2 Progresión del arco del personaje protagonista

Estamos terminando la sección *setup*, pero como de costumbre, el arco del personaje debe seguir evolucionando. Ahora entendemos que el objetivo de Degas no es solo ser pintor, sino un tipo muy particular de pintor, con sus propias ideas sobre lo que debe ser el arte. Degas evoluciona y, en un mundo gregario como es el de la Escuela de Bellas Artes, identifica y rechaza pertenecer a ninguno de los grupos ya conformados, teniendo claro que quiere seguir su propio camino, no exento de riesgos.

La primera página de la escena nos le muestra precisamente tomando esta decisión, y su arco prosigue en la página 9, donde se aplica a donde en el estudio de su carrera elegida; esta segunda página resulta más de preparación para la siguiente, pero empezamos en ella a atisbar un nuevo rasgo del personaje: su mundo interior.

Hay una clara continuidad temática con la escena anterior, conseguida por medio de la palabra “bohémio” (dicha por su padre en la última viñeta de dicha escena y repetida por Degas en la primera de ésta). El tema de clase, como decíamos, será una constante en nuestra historia, y aquí Degas manifiesta claramente su desprecio por la bohemia en tanto que clase inferior: como veremos, siempre estuvo firmemente anclado en sus orígenes burgueses y nunca trató de salir de ellos. Sin embargo, en esta escena también queda claro que su desprecio por los bohemios no es realmente de clase, sino de elección artística: considerará sus objetivos estéticos como risibles e inocentes. En justicia, algo muy parecido dirá de los académicos: Degas tiene la certeza (acertada, por otro lado) de que la mayor parte de ellos estaban aprendiendo

las técnicas y estilos que más éxito, dinero y reconocimiento social iban a darles, algo que igualmente despreciaba.

La actitud de Degas, como certificamos en esta escena, es la de un independiente, alguien que rechaza los presupuestos artísticos que llevarán al impresionismo, y a la vez considera que el arte académico (no lo olvidemos, hijo de sus grandes maestros) es igualmente deleznable. La obvia pregunta es: ¿qué tipo de arte quería hacer Degas, o cual entendía como válido? Habremos de aguardar y seguir leyendo para conocer la respuesta.

2.3 Establecimiento de la gramática y ritmo de desarrollo del relato

En esta doble página vuelve a haber dos tipos de narrativa, aunque realmente puede considerarse que son tres. En la página 8 hemos utilizado el recurso de la narrativa continua de principio a fin, pero en este caso la acción se reduce para favorecer la exposición. Dado que como técnica es necesaria (a veces es simplemente imprescindible dar datos conceptuales al lector), estas escenas deben ser lo más breves posibles, para evitar la fatiga lectora y el didactismo. Entraremos en la sección correspondiente en las particularidades de la técnica seguida para evitar estos problemas.

En cuanto a la segunda página, podría parecer que repite la técnica de la página 7 en cuanto al uso de distintas elipsis y montajes, pero el objetivo es distinto. En este caso utilizaremos, como desarrollaremos al hablar de los pormenores narrativos de la página, el recurso de la voz en off para dar continuidad expositiva a la página, mientras sus pensamientos van poco a poco entrando en su mundo emocional y privado. En este sentido hay un montaje de viñetas panorámicas (que ralentizan poco a poco la acción) y un virado hacia los colores fríos que introducirán, en breve, un punto de irrealidad en el relato, necesario para la siguiente escena.

2.4 Codificación de la/s voz/voces de lectura

En este caso, las voces de lectura reflejan, salvo por el tono expositivo que hasta ahora no habíamos utilizado, usos previamente realizados: bocadillos y cartuchos.

Sin embargo, podemos citar un matiz, un tipo de uso que hasta ahora no hemos desarrollado de los bocadillos y lo que tradicionalmente se entiende como diálogos. A falta de una denominación establecida, los llamaremos “diálogos ambiente”.

Se trata de un uso del bocadillo, no para crear un diálogo “real”, entendido este como una comunicación de dos vías o un intercambio de información práctica o emocional entre dos personajes. Sino para generar un ambiente donde, de otra forma, la escena podría quedar demasiado vacía. Nuestro ejemplo sería la viñeta 3, donde los bohemios no están realmente hablando los unos con los otros, sino que lanzan provocadoras proclamas contra el academicismo y a favor de un tipo de pintura más natural.

No es, sin embargo, un diálogo en el sentido estricto del término, y en todo caso es opcional: la escena se entendería de forma similar si dichos bocadillos no estuvieran presentes. El objetivo, en todo caso, es crear una “llamada-respuesta” con respecto

a la exposición en off de Degas (como si, podría decirse, los bohemios le oyeran y quisieran rubricar su opinión dando la suya propia).

En gran medida, como decíamos, es una estrategia opcional: hasta este momento, en otras muchas escenas y viñetas anteriores podría haberse aplicado esta estrategia: por ejemplo, en la escena 1, cuando Mary Cassatt va hacia el estudio de Degas, podría haberse dado voz a los personajes callejeros para generar ambiente (no se hizo para generar un ambiente "interior" meditativo y tranquilo). O podría haberse utilizado en las escenas del mercado del Louvre al que llega Degas con su padre (no se hizo para dar claridad a los diálogos de los personajes).

En este caso, se utiliza por dos razones: una narrativa, ya citada, y la otra meramente compositiva: la viñeta 3, de tamaño grande, corría el riesgo de quedar excesivamente vacía a nivel compositivo. Por otro lado, la actitud danzarina, dinámica y positiva de los personajes pide, de forma instintiva, proyectar su entusiasmo por medio de palabras; también tiene sentido lógico por estar estos más cerca del lector, en primer término. Es una forma, también, de marcar que estos personajes serán importantes más adelante y tendrán un espacio en la trama. Obsérvese, no obstante, que cuando Degas "habla" (piensa) sobre los académicos esta técnica no es utilizada, precisamente por las razones opuestas: son un colectivo que no tendrán más peso en la trama que el simbólico (rara vez hablarán o se les particularizará de forma personalizada) y por ello no es necesario escuchar lo que dicen (predecible, por otro lado, por contexto); la elección de situarles en último término, lejos del espectador, es coherente también para que el lector no pueda "oírles".

B) LAS PÁGINAS: BOHEMIOS Y ACADÉMICOS (PAGS 8-9, ESC 4)

3 Objetivos de narrativa visual: diseño de página desde el guion

3.1 Establecimiento del decoupage o división en viñetas

Una vez seleccionada, leída y asimilada la documentación, es el momento, como venimos haciendo, de proyectar el decoupage en forma de una simple lista de momentos, sensaciones y sugerencias de diálogo.

P8

Aquí sufre una gran presión por ser un gran artista. ¿y si fracasa?

—1.Escuela de bellas artes (general),

—Pero no todo parece convencerle...

—Ya es neurótico, los compañeros le temen, ataca a todo el mundo.

—2.Victoria

—3.Ve a un grupo de pintores bohemios, les mira con asco

Le da asco todo lo que viene a continuación, poner diálogos chungos

Se siente asqueado de la vida artística: "hay que sumergirse en la soledad" (Rewald 30)

—4. *Solo hay una cosa que le de más asco que los bohemios: odia a los perros.*

—5. *Solo hay una cosa que le dé más asco que los perros: lo oficial, el salón.*

—*¿Quiénes son ellos para juzgarle a él o al arte? Son unos mediocres*

P9

—*Pide permiso para copiar en el Louvre, siempre solo*

Como decía un poema, Rafael era un dios, Poussin, ignorar a Rubens

—*Copia un grabado de Rafael MM26*

—*Sigue estudiando de libros y*

Cita de lo de Lavater, Delsarte, etc.

pinta pintores del renacimiento, manieristas, neoclásicos, y griegos, etc.

—*Se obsesiona: work a great deal on...*

—*Estudia con Lamothe, un alumno de Ingres*

—*Rara vez termina un cuadro*

—*Se le acumulan las ideas, es demasiado perfeccionista, intenta tener demasiado de todos los pintores posibles*

—*Tampoco sabe muy bien qué hacer como pintor porque desprecia el salón, no quiere que le encarguen cuadros... cómo ser así un pintor de éxito?*

—*Solo tiene como momento de relajo las mil y una noches por la noche*

—*Duda (quizá mira por la ventana, ve a gente divertirse)*

Está dispuesto a hacer los sacrificios que la pintura requiere?

Lee mil y una noches?

Mira por la ventana, hay risas fuera.

De aquí puedo ir a las dudas (8-9) y conflictos o al baile (10-11)

A grandes rasgos, y como puede observarse, la página 8, por abstracta que sea en cuanto a la sugerencia visual, ha terminado siendo en su mayor parte fiel a su diseño originario. Obsérvese también que en esta previsión no hay realmente demasiada sugerencia de narrativa visual (lo que se reflejará en una página particularmente

reflexiva) sino que ésta se basa en los pensamientos del personaje, es decir, en el texto de página.

Mucho más ha cambiado la primera visualización de la página 9: como puede comprobarse leyendo la documentación, hay en ella una voluntad de que ésta sea reflejada de manera mucho más fiel y, nos atreveríamos a decir, académica. La sugerencia de imágenes y contenido textual está más equilibrada, pero como veremos después, y como ocurre ocasionalmente, poco quedará en el diseño final de estas ideas.

3.2 Enfoque narrativo-visual de la página desde el guion

Veamos, pues, cómo llegaron a reflejarse las anteriores propuestas en el lenguaje del guion:

Toda la página es exterior día en el mismo sitio: el patio de la École des Beaux Arts.

V1.Plano general, viñeta panorámica estrecha: la fachada de la École des Beaux Arts.

Contemplamos recursos que ya se han utilizado en otras páginas: la acotación de “exterior” para toda la página y la selección de la fachada como “establishing shot” para situar al lector sobre ella. Veremos después, no obstante, cómo Ricard alteró en cierta manera esta acotación.

V2: Primer plano: Edgar mira hacia arriba, fuera de plano, a la fachada. Vuelve a estar perfectamente peinado, bien vestido, con una expresión desafiante de victoria, pero está gritándole a un perro que le pasa al lado y que se aparta asustado. Esta y la siguiente conforman una calle.

De nuevo, otra viñeta que será alterada más adelante por el dibujante. En todo caso quiere marcar un cambio: tras haber vivido (y como vimos, vestido) como un bohemio, ha recuperado toda su dignidad burguesa.

V3: Plano general, viñeta lo más grande posible, como siempre que es de ambiente. Edgar está al fondo, a la izquierda, en el punto de fuga, mirando tras de sí (al fondo estaría la fachada, estamos en el patio). En primer término, podemos ver al grupo de los impresionistas, corriendo como los Beatles con sus carpetas en la mano (entran por la derecha, Degas queda a la izquierda). Entre ellos está el joven Monet, junto a otros pintores (es una pequeña licencia porque les conoció más tarde, pero aquí conectamos por primera vez con ellos). Otro perro corre alegre siguiéndoles, entre ellos y Degas.

Marco en guion la “viñeta protagonista” (en este caso llamada “de ambiente”). En esta ocasión como guionista nuestro gran interés por la composición visual, señalando elementos como el punto de fuga o la situación relativa de los personajes dentro del plano. Ocasionalmente es necesario para generar el efecto que tengo en mente.

V4: Plano general: El segundo perro se ha acercado a Degas y éste está pegando una patada hacia el perro, falla y da al aire. El perro huye despavorido; casi le da.

V5: Plano general: De nuevo, viñeta lo más grande posible. La vista es similar a la V3, realmente es una inversión. Degas sigue al fondo, y se vuelve para mirar de nuevo. Pero en este caso, quienes pasan en primer término en dirección opuesta a la v3 (ahora Degas está al fondo a la derecha y ellos pasan ante él de izquierda a derecha) son los académicos. Caminan tranquilos, fumando, van bien vestidos, llevan carpetas y van impolutos.

La viñeta 4 no requiere una explicación específica; es una simple escena de acción. En cuanto a la 5, es un caso similar y complementario al de la 3: como guionista ya estoy imaginando visualmente este juego de espejos entre ambas escenas y mis instrucciones dentro de la acotación reflejan esa necesidad. El objetivo es, más allá de la variedad estilística, puramente narrativo, como explicaremos después.

V6: Primer plano, muy cerrado, viñeta panorámica. Degas no se ha movido del sitio. Mira fuera de plano, con expresión de odio y decisión contra sus enemigos. Como Vegeta xD

La viñeta 6 (no existente en el decoupage y escrita para esta ocasión) no requiere de demasiado desarrollo explicativo. No obstante, quizá merece la pena mencionar que la frase final es un intercambio humorístico entre autores, incluyendo un emoticono; como guionista suelo deslizar de vez en cuando algún comentario jocoso para aliviar el trabajo.

Con respecto a la página 9:

Esta página es de panorámicas repetidas, necesitamos que haya cinco calles. Todo interior, en distintos espacios.

V1. En esta página hacemos un juego de repeticiones para mostrar su obsesión. Cada viñeta le mostraría agachado sobre el papel o sobre el lienzo, trabajando sin cesar. Creo que pueden ser todas panorámicas, de esta forma veremos mejor el ambiente, que es lo que cambia. En la primera estaría con en un estudio de academia, copiando fielmente un desnudo masculino. Aquí está erguido, a la derecha hay un ventanal y entra el sol. Está rodeado de gente, tipos serios de academia cara.

Sobre la primera acotación (aún no hemos visto este recurso), las indicaciones generales a veces pueden ser no solo temporales, geográficas o climatológicas, sino también de puro y simple formato. En este caso, y como haré generalmente con los montajes, la repetición de una forma de viñeta busca crear una sensación de paso del tiempo y de momentos repetidos, como concreta igualmente la acotación de la viñeta 1.

V2. Misma toma, ahora está en un taller de vaciado de escayola, rodeado de estatuas clásicas. De nuevo, está copiando una de ellas. Está algo más

agachado que antes. A la derecha hay otro ventanal, está atardeciendo. Hay mucha menos gente a su alrededor, apenas uno o dos frikis como él.

V3. Misma toma, ahora está en un estudio rodeado de grabados clásicos. Está copiando uno. Está casi caído sobre la tabla de dibujar, casi dormido. Por el ventanal se ve que es de noche. Está solo, trabajando a la luz de la vela, casi a oscuras.

V4: Misma toma, ahora está en su casa, aún dibujando, durmiendo sobre la mesa, agotado. La lámpara se ha apagado y solo entra la luz de la luna llena, dándole a la escena un leve tono mágico que ahora desarrollaremos. Por la ventana entra un bocadillo.

Poco que añadir con respecto a las tres viñetas anteriores; siendo un montaje lo que importa en todo caso son las diferencias mínimas entre viñetas que marcan precisamente el cambio de tiempo, lugar, etc. Repárese, no obstante, en el “leve tono mágico” que introducirá no solo las viñetas siguientes, sino la próxima escena.

V5: En la última calle hay tres viñetas correlativas (puedo diseñar cuatro si necesito cuadrarlas). Esta primera es un plano más cerrado de Edgar tal y como estaba dormido sobre el libro, pero se ha despertado y mira hacia la ventana, de donde vienen las voces.

V6: Plano medio, contrapicado. La cámara está fuera de la casa de Edgar. Le vemos mirando por la ventana, que está cerrada. Le vemos tras los barrotes, mirando con asombro a lo que hay en la calle. Si es posible, se ve que tiene el libro en la mano.

V7: Plano general: POV de Edgar: Por la calle corren un grupo de jóvenes vestidos con disfraces.

V8: Plano medio, posiblemente picado. Edgar mira la portada del libro que estaba leyendo: “Las mil y una noches”.

Rompemos el montaje para tener una última calle con cuatro viñetas, lo que será importante, como explicaremos, a la hora de conectarla con la próxima escena. Entre los cambios a destacar, nótese que la v6 exige una ventana cerrada con barrotes, lo que el dibujante ha ignorado de forma acertada, pues la obvia intención de tal petición (mostrar al artista “encerrado” con su arte) hubiera ido en detrimento de la necesidad de mostrar claramente al mismo.

3.3 Clímax de escena y paso de página

Acabamos de distinguir las cuatro últimas viñetas como la ruptura del montaje de panorámicas, y en efecto constituyen igualmente el clímax de escena y la preparación para el paso de página. La intención, pues, es variada: por un lado romper el efecto del montaje, por otro acelerar el ritmo narrativo, por otro equipararlo, como veremos, a la retícula de las páginas siguientes.

El paso de página viene dado por un recurso que estamos utilizando de nuevo, esperando que el lector lo recuerde aún de forma instintiva: el protagonista sostiene un libro en sus manos, presto a abrirlo.

4 Elaboración gráfica

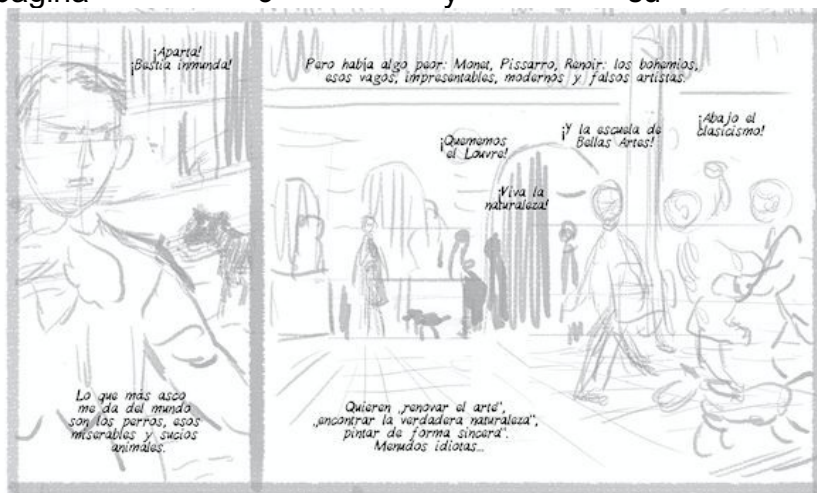
4.1 Traslación del guion al storyboard: composición y narrativa

Pocos cambios, aunque alguno hay reseñables en entre el guion, storyboard y la página terminada. Notablemente hay un cambio de puesta en escena:

Como se recordará, la viñeta 2 marcaba en guion que Edgar “está gritándole a un perro que le pasa al lado y que se aparta asustado”, la viñeta 3 que con respecto a los impresionistas “Otro perro corre alegre siguiéndoles, entre ellos y Degas” y la viñeta 4 indicaba que “El segundo perro se ha acercado a Degas y éste está pegando una patada hacia el perro, falla y da al aire”.

Sobre la página se hace obvio que tal elaboración y la presencia de dos perros es innecesaria; como ocurre a veces, en la imaginación del guionista, no ayudada por esquemas ni dibujos, las soluciones son más complejas de lo que pueden ser sobre la página. En las viñetas reseñadas del storyboard, hay en efecto todavía dos perros, pero uno de ellos desaparece en la página final: es más conveniente mantener la postura de Degas atenta a su objeto de interés real (los impresionistas) mientras que es suficiente, en la viñeta 3, con marcar la presencia de un perro cualquier que se le acerca, con lo que como recordaremos, en la viñeta 4 intenta patearle: el gag se cierra y la nueva presentación del personaje como estudiante es más digna.

Por cierto, que el ojo atento descubrirá en las viñetas 2 y 6 que el aspecto físico de Degas es diferente (otro peinado, menos barba). La razón es que el dibujante suele enviar al guionista los storyboards por lotes, con lo que el segundo aún no ha enviado al primero la documentación necesaria para cerrar factores como el aspecto que habrá de tener el personaje. No hay cambios reseñables entre el storyboard de la página 9 y su resultado final.





4.2 Análisis y decisiones de estilo, color y composición

Pasemos, finalmente, como acostumbramos, al análisis de página y viñetas finales.

Página 8:

Viñeta 1: Como explicábamos antes, la primera viñeta repite la intencionalidad de escamotear levemente el establishing shot al representar solo la parte de un edificio y no la fachada completa, como exigía el guion; la elección es lógica y razonable, ya que la fachada en sí no presenta grandes particularidades que la hagan reconocible, mientras que los dos bustos de su entrada son prácticamente un símbolo de la escuela a lo largo de los años; quien la conozca la reconocerá, y quien no, se sentirá intrigado por tan peculiar entrada. A nivel más metafórico, la viñeta funciona, si asumimos el punto de vista de Degas, como el momento antes de entrar a ese lugar deseado por él; un momento solemne y tan anhelado por el joven pintor.

Viñeta 2: Como explicábamos antes, una vez desechada la idea de interactuar con el perro, lo que queda es una viñeta de “re-presentación” de Degas, donde le vemos distinto a las páginas anteriores: con más barba, vestido de burgués y una mirada algo malvada hacia el exterior.

Viñeta 3: Técnicamente se trata de un zoom out, en el cual la mirada levemente elevada de la viñeta anterior se prolonga de la misma forma, solo que con el personaje más alejado de la cámara (o más bien, viceversa, ya que él sigue estático). Pese a no poder distinguir sus ojos, de forma instintiva el lector localizará a Degas en el punto de fuga, ya que guarda la misma postura. Igualmente de forma instintiva, seguirá su mirada y localizará, al final de ésta, el objeto de su interés: los futuros impresionistas en primer término.

Viñeta 4: Citemos un factor al que aún no nos hemos referido en esta página: la gama cromática. Como ocurrirá ocasionalmente en escenas a plena luz del día, ésta es calificable como natural, es decir, el sol (visible por las sombras) otorga a los objetos y personas el color que tienen habitualmente en un día claro. Ello refleja, por un lado, simplemente una circunstancia (día soleado) pero también sirve, por oposición, para crear un “contraste de normalidad” que, cuando tengamos, como es este caso, cerca una página con luces y colores utilizados de forma más expresionista, será

particularmente útil para mostrar lo opuesto a dicho expresionismo, es decir, la normalidad. De otra forma, utilizar constantemente efectos de luz y color quitaría efectividad expresiva al uso de los citados recursos.

Viñeta 5: a nivel compositivo, como se explicitaba en el guion, esta viñeta es la contraria a la 3: hay un salto de eje y vemos a Degas, que sigue inmóvil, de espaldas. De nuevo, al seguir su mirada observamos el objeto de su interés, en este caso los pintores académicos. ¿Por qué no utilizar una técnica parecida a la de la viñeta 3 y verles con claridad? En este caso sería inútil: los pintores académicos no van a tener casi importancia en este cómic, pese a ser estrellas de la pintura de su tiempo. No merecería la pena gastar espacio de viñeta y la atención del lector (que al ver un rostro cercano intentará recordarlo) para unos personajes que no van a tener peso en la historia. Por cierto que, a nivel puramente topográfico, si había alguna duda de la geografía del lugar, ahora puede verse al fondo la entrada al recinto y los bustos de la viñeta 1, con lo que el círculo visual se cierra.

Viñeta 6: Terminamos con el primer plano muy cerrado de un reflexivo Degas. Como es habitual, este tipo de planos nos permiten introducirnos claramente en la psique del personaje a través de sus facciones y expresión, y en este caso cabe destacar no solo sus ojos entrecerrados y su mirada torva, sino el hecho de que su rostro mira en una dirección y sus ojos en otra, muestra de disimulo e intención calculadora. Como de costumbre, en los planos que corren el riesgo de ser excesivamente simétricos (lo que, recordemos, tiende a convertirlos en estáticos y a interrumpir la lectura), Ricard ha situado el rostro fuera del centro y ha utilizado un recurso discreto pero muy efectivo: como puede comprobarse, en las viñetas 3 y 4, una sombra en diagonal pasa por detrás del personaje; esa misma sombra sirve ahora para dar a la viñeta de un sentido más dinámico y ayudando a que la lectura termine en la esquina inferior derecha.

Página 9:

Viñeta 1: Como mencionábamos antes, el guion marca que estas viñetas han de ser panorámicas, para sugerir tanto el paso del tiempo como un sentido de monotonía. Sin embargo obsérvese, mirando la página completa cómo Ricard ha situado al personaje en posiciones relativas distintas dentro de cada una, siempre avanzando al personaje un tanto, de forma que pese a que sus gestos son de simple trabajo y repetición (dibujar, modelar, grabar) el hecho de que el personaje siempre se encuentre un tanto más a la derecha parece sugerir un avance en el tiempo y en su carrera. A nivel cromático, la escena sigue siendo de día y refleja, por continuidad, los objetos tienen un color "natural".

Viñeta 2: Como indicábamos, el personaje principal, Degas, ha alterado su posición, encontrándose situado más a la derecha que antes, en sentido de lectura. No mucho más que añadir, salvo que la luz ha cambiado: la oscuridad interior sugiere que está atardeciendo; Ricard utiliza unos colores poco frecuentes para sugerir este efecto (amarillo limón y verde óxido de cobre), lo que sin duda ayuda a ir introduciendo en la página, como decíamos antes, un efecto ensoñador.

Viñeta 3: Degas se ha quedado solo trabajando en el estudio; el hecho de que ahora está de espaldas a nosotros parece sugerir una concentración suprema en su trabajo.

La Luz ha cambiado de nuevo: la vela con la que se ayuda a trasnochar marca el ambiente con un color cerúleo y por complementariedad, el entorno se vuelve azul y nocturno.

Viñeta 4: Degas (ya al extremo derecho de la viñeta y por ende, atrapado en él) se ha quedado dormido sobre la mesa, entendemos que trabajando. Pero como cada vez que en una ficción un personaje está durmiendo, se puede crear, o esa es nuestra intención, la posibilidad de que en realidad esté soñando. Ese es el objetivo, adelantamos, de las siguientes páginas: crear un mundo extraño y onírico en el que lo que está ocurriendo puede ser simplemente un sueño. En todo caso, este mundo va a estar marcado, de momento, por una gama prácticamente verde con algún toque de azul: colores fríos y nocturnos. La idea también, al no cambiar ya de gama en unas cuantas viñetas, será transmitir la idea de que nos hemos quedado quietos en un momento temporal. Finalmente, describiremos a continuación un interesante juego de saltos de eje; por el momento, tenemos a Degas dormido sobre la mesa, con su cuerpo mirando a la derecha y el rostro hacia nosotros: reiteremos la idea de que de esta forma está “atrapado” en el lado derecho de la viñeta y de la página. Solo parece haber una salida: la ventana que está tras él y que no es un mero decorado, puesto que de ella, del exterior, vienen voces que llaman a la acción “¡Corred!”

Viñeta 5: Aunque lo sencillo y lógico sería mostrar a Degas despertando en la misma situación y postura que antes, ahora que estamos al principio de una calle se hace patente que en ese caso el personaje miraría hacia la izquierda; si bien ello habría tenido sentido en la viñeta anterior (al estar la ventana tras él), ahora el personaje miraría de forma poco natural hacia la derecha, donde no habría nada, solo el borde de la página; además miraría de forma antinatural hacia “el pasado”, siendo en la narrativa de cómic la izquierda el lugar de donde se viene y la derecha el lugar a donde se va. Por tanto tiene sentido que el dibujante introduzca un salto de eje y el personaje mire, en efecto, a la derecha, para que de forma lógica el lector también siga su mirada en esa dirección consustancial al cómic occidental.

Viñeta 6-7-8: Una vez solucionado el problema narrativo anteriormente descrito, el resto de viñetas puede desarrollarse sin dificultades. En la 6 Degas sigue mirando a la derecha, misma dirección hacia la que corren los personajes de la viñeta 7; incluso el gesto y mirada del protagonista en la viñeta 8 señalan hacia la ventana abierta, salida lógica de la página y del personaje.

4.3 Análisis de lectura franco-belga

Figura 20

Análisis de lectura franco-belga (Escena 4)

ESCENA 5

ESCENA 5: LA FIESTA (10-11)

Nuestra quinta escena introduce un nuevo “sub-beat” con el que se cierra el *setup*, que dentro de la calificación de Snyder se denomina “stasis = death”. En un sentido teórico, el *setup* nos sirve para comprender la situación del protagonista al inicio de la historia, habitualmente dividiéndolo en tres eventos: familia, trabajo y ocio. La explicación es que estos tres entornos, en la vida cotidiana de cualquier personaje (y podría argüirse, persona) conllevan tres circunstancias en las que interactuará en ambientes distintos con personajes diferentes y actitudes que habitualmente no coincidirán en sendos casos. Esto permite al guionista cumplir varios objetivos, como introducir personajes secundarios diferentes, contemplar aspectos distintos de su entorno físico y especialmente, verle comportarse de forma diferente con/en cada uno de ellos para profundizar en sus rasgos y convertirle en un personaje más complejo.

En nuestra historia, la “escena familiar” es fácil de recordar: le dedicamos una doble página a la relación entre Degas y su padre, que nos introdujo en el mundo de sus expectativas artísticas y familiares. Por otra parte, la “escena de trabajo” se entiende una escena donde el personaje desarrolla una actividad laboral o un equivalente, que en este caso como puede imaginarse se trata tanto de la llegada de Degas a la Escuela de Bellas Artes, como su inmediata puesta en escena en su aprendizaje pictórico, en la página 9.

Quedaba, por tanto, mostrar el personaje en un momento de “ocio”, entendido este como una coyuntura de relax, de diversión o de disfrute públicos o privados, en el que no estén sometidos, como en la familia o el trabajo, a dinámicas verticales. Como describiremos, la propia biografía de Degas me dio un momento ideal para ello.

PÁGINA 10 - X_

Estas dos páginas funcionan como una “doble página”. El color o el tratamiento de luces cambian con respecto a lo anterior. Son escenas de fiesta, de baile, de carnaval, de festividad nocturna, y deben tener un punto onírico, mágico y místico.

Igualmente, todos los disfraces, la decoración, el ambiente, etc, son orientales y pertenecen al universo de las Mil y una Noches. El único que no pertenece a este mundo es Degas, que va de Pierrot (el payaso triste), pintado de blanco y con el traje de Charles Debureau de 1854 (ver la foto de Nadar). Así, de blanco, es como mejor le veremos. Aunque Pierrot no lleva máscara habitualmente, nosotros se la ponemos, la máscara de Arlequín, el payaso alegre. La que llamaremos Colombina sí que va oriental, en plan Sheherezade.

A priori son muchas viñetas, pero es para enrarecer el ambiente, hacerlo extraño; propongo usar una cuadrícula regular (4 calles por 3 viñetas o viceversa) precisamente para hacerlo extraño y diferente a lo visto hasta ahora. Es solo una idea, lo que importa es que hay muchos momentos y la escena debe ser confusa, como un sueño que se convierte en pesadilla. Si hay dudas, cuando llegues aquí lo podemos comentar.

Parte de los personajes de la fiesta pueden ser de cuadros futuros de Degas, lo vemos.

Los textos pueden ir flotando sobre las viñetas, o entre una y otra, para romper un poco más la narrativa y el orden.

V1: Plano general: Degas sigue en casa, abre un baúl.

Diario: *Pero... Corot dice...*

V2: Plano medio: del baúl saca un disfraz de Pierrot.

Diario: *“Un hombre casado es un reaccionario en el arte”*

V3: Plano detalle: Degas sostiene en las manos una máscara de Arlequín.

Diario: *Y Delacroix... decía... “Si la amas, y es bella, la situación es aún peor. Tu arte estará muerto...”*

V4: Primer plano: Degas se pone la máscara.

Diario: *“...Un artista no debe tener pasión más que por su pintura...”*

V5: Plano general: Degas está bajando las escaleras de puntillas.

Diario: *“... y debe sacrificárselo todo a ella.”*

V6: Plano general: Degas corre por la calle vestido de Pierrot.

Diario: *Y los Goncourt dijeron...*

V7: Plano general: Degas llega ante una puerta iluminada como un palacio, en ella pone “Bal Valentino”.

Diarios: *Pero yo... tengo que... intentar...*

V11: Degas, sujetándose la máscara, sale corriendo del Bal, como teniendo un ataque de pánico.

Diario: *...de forma calmada...*

V12: Plano general: Degas se aleja por la calle nocturna, aterrorizado...

Diario; *... conquistar... al artista de verdad.*

PÁGINA 11 - _X

Segunda parte de la “doble” página.

V1: Plano medio: alguien toca en el hombro de Degas y éste se vuelve hacia “nosotros”, aún con la máscara y con los ojos desenchajados.

Diario: Pero yo creo que el corazón...

V2: Primer plano: es Colombina, bellísima y sonriente, una chica vestida de dama árabe. Sonríe de verdad porque Degas le gusta.

Diario: ...es un instrumento que se oxida si no se usa...

V3: Plano general: Colombina tira de Degas para que le siga. A este le cuesta, es tímido, pero se deja llevar.

Diario: ¿Sin corazón, puede uno ser un artista?

V4: Plano medio: Colombina baila con Degas, por un momento, éste parece que se lo está pasando bien.

Diario: En medio de ese espantoso desorden...

V5: Plano medio (más corto, nos vamos acercando). Colombina se acerca a Degas de forma seductora; éste retrocede un poco, sus ojos se muestran intimidados.

Diario: ...mi ojo vislumbra una rosa.

V6: Primer plano: Colombina, sonriente y bella, estira sus manos hacia “nosotros”.

Diario: Creo... que te reconozco.

V7: Plano medio: Colombina agarra de la máscara de Degas para quitársela. Éste se asusta.

Diario: Quiero rescatarte y salvarte de este inmenso peligro...

V8: Plano medio: Degas agarra fuerte la máscara, con expresión de terror.

Diario: Corro para rescatarte...

V9: Plano general: Al fondo, Degas huye entre la gente. En primer término, Colombina estira sus brazos hacia él.

Diarios: Y tengo el placer de devolvarte quien eres a ti mismo.

V10: Primer plano, contrapicado. Colombina mira por encima de la cámara, lejos, triste y a punto de llorar, alargando un brazo como para atraerle, preguntándose a dónde se ha va Degas / Arlequín.

Cartucho: *251 Rue Saint-Honoré.*

Diario: *“El celibato es el único estado que da a los artistas libertad, fuerza, cerebro y conciencia...”*

V8: Plano general: la cámara está dentro del baile, donde hay luz. Degas viene de fondo, apenas una silueta por una especie de túnel.

Diario: *“...es por culpa de las mujeres por que los artistas se debilitan...”*

V9: Primer plano: Degas ha llegado hasta nosotros, y bajo la máscara “nos” mira con ojos desencajados.

Diario: *“...y el matrimonio incluye la paternidad, que es tan dañina para los artistas...”*

V10: Plano general: POV de Degas: los asistentes al baile se lo pasan bien, bailan. La impresión es alegre y desordenada en las tres. Es un climax de color, caos y diversión.

VOZ: Ah! Il a des bottes, Bastien!

V11: Plano general: POV de Degas: los asistentes al baile se lo pasan bien, bailan.

VOZ: Bastien!

V12: Plano general: POV de Degas: los asistentes al baile se lo pasan bien, bailan.

VOZ: Il a des bottes, Bastien!





...es un instrumento que se oxida si no se usa...

¿Sin corazón, puede uno ser un artista?

En medio de ese espantoso desorden...

Pero yo creo que el corazón...

...mi ojo vislumbra una rosa

Creo... que te reconozco.

Quiero rescatarte y salvarte de este inmenso peligro...

Corro para rescatarte...

Y tengo el placer de devolvarte quien eres a ti mismo.

Pero yo... tengo que... intentar...

...de forma calmada...

...conquistar... al artista de verdad.

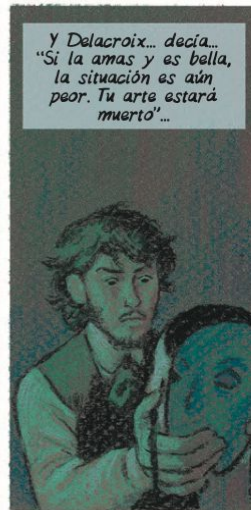




Pero...
Corot dice...



"Un hombre casado
es un reaccionario
en el arte".



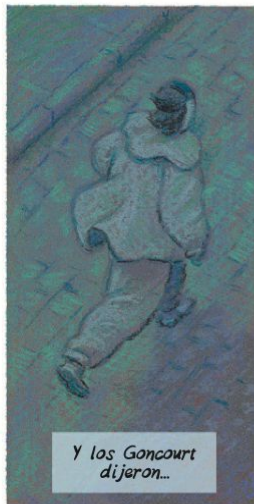
Y Delacroix... decía...
"Si la amas y es bella,
la situación es aún
peor. Tu arte estará
muerto"...



... "Un artista no debe
tener pasión más que
por su pintura"...



... "y debe
sacrificarse
todo a ella".

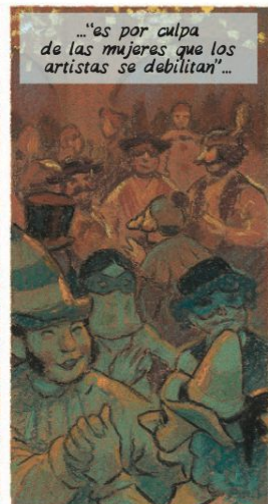


Y los Goncourt
dijeron...

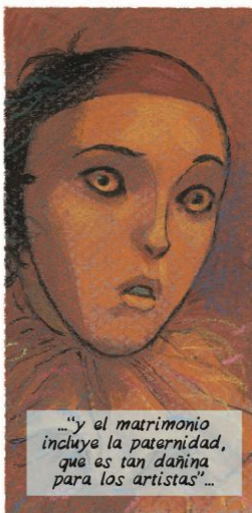


"El celibato es el único
estado que da a los
artistas libertad, fuerza,
cerebro y conciencia"...

251, Rue
Saint-Honoré.



... "es por culpa
de las mujeres que los
artistas se debilitan"...



... "y el matrimonio
incluye la paternidad,
que es tan dañina
para los artistas"...



♪
Ah ! Il a des bottes,
Bastien !



Bastien !



Il a des bottes,
Bastien !

1 Objetivos por lo que respecta a la adaptación o retrato de hechos históricos

1.1 Elección del momento histórico a retratar

Si, como historiador más que como guionista, tan solo reflejara sobre las páginas del cómic hechos estrictamente basados en la realidad documentada, estaría en efecto escribiendo un libro de historia, no una historia basada en hechos reales.

La segunda consideración permite, como de hecho ocurre en ámbitos como el cine, o incluso en formatos en principio destinados a narrar hechos documentados, como el documental, tomarse licencias históricas como las que venimos describiendo. Sin embargo, en la mayor parte de los casos dichas licencias afectan simplemente a hechos que han podido ocurrir, o que han ocurrido, pero que no sabemos cómo. O, en el caso del cine, esas licencias son desviaciones todo lo amplias que la adaptación requiera.

Con las páginas 10-11 estamos en otro tipo de terreno. Se trata de una escena basada en un hecho real (la asistencia de Degas a un baile) y plena de monólogos basados en citas bien documentadas. Sin embargo, el objetivo narrativo no pasa por contar un simple hecho real, sino por usar distintas fuentes para construir lo que desde el punto de vista del guion es una dimensión imprescindible: la de la máscara social, la penetración psicológica en las inseguridades y dudas del personaje y el retrato tangible de sus miedos y obsesiones.

Vamos, pues, a analizar una escena *irreal* plenamente basada en hechos *reales*.

En la escaleta, reflejé la escena de la siguiente forma:

10-11 - Pero también hay tiempo para soñar con chicas. Una noche, va a una fiesta vestido de pierrot enmascarado; una mujer vestida de las mil y una noches intenta seducirle, pero él se asusta y corre...

1.1.1 Amplitud y límites de las fuentes narrativas y visuales

Como adelantábamos, la escena en sí está documentada, o al menos el hecho de que el baile o fiesta tuvieran, en efecto, lugar y que Degas asistiera. Lo que ocurrió en él, sin embargo, es desconocido y pertenece al ámbito de la inventiva. MacMullen nos da el mejor resumen;

MM/ In the meantime, young manhood was approaching, and eventually there were evenings of authorized liberty that could be spent in the public dance halls... One of the best known... at 251 Rue Saint-Honoré, was the Bal Valentino, where there were masked balls in high dandies, students, painters, grocers, seamstresses and lorettes mingled in an atmosphere of intoxicating mystery, like that of a Venetian carnival. (Meter la frase "Ah! Il a des bottes, Bastien!", es histórica del sitio y se decía mucho antes de bailar). And it was while walking past number 251, when he was nearly eighty and the dance hall long since demolished, that he remembered: "One night I lifted the mask of a young woman. I had been to the ball. I had taken her there. I was very young then, dressed as a Pierrot. I was young". The night was probably in 1852.

Dado que el tema de la escena, en el fondo, es el nacimiento traumático de su timidez hacia las mujeres, y dado que de forma subyacente lo que se está tratando es la dedicación sin paliativos de Degas al arte y la vida que se está perdiendo en el exterior, hubo varias citas de corte misógino de varias luminarias del arte que me pareció que podían encajar en la escena:

MM // Corot: "a married man is a reactionary in art".

MM / Delacroix: "If you love her and she is pretty, then the whole situation is worse. Your art is dead. An artist must have no passion except for his girl and must sacrifice everything to it".

MM // The Goncourts had the same opinion in "Manette Salomon": "celibacy was the only state that left artists with their liberty, their strength, their brains and their consciencesit was because of wives that so many artists slipped into weaknesses And marriage eventually involved paternity, which he considered harmful to artists because it turned them away from things of the mind.

Pero de forma aún más importante, en sus propios cuadernos el joven Degas también escribió poesía, cuyo tono y contenido son coherentes con esta escena:

/ From his notebooks: "The people you love the most, are those you could hate the most". "Let us... try... more calmly... vanquish the... real artist". "The heart is an instrument that rusts if it's not used. Without a heart, can one be an artist?" (Quizá lo piensa cuando vive la escena con la bailarina, o quizá va a volver al

baile, pero la ve, ella va a recibirle y él le da la espalda y se va (quizá con la máscara puesta). La bailarina debería parecerse a la modelo del final).

MM 136: / Otro poema: "In the midst of the hideous disorder that the shock has created, this rose strikes my eye. I think I recognize you. I want to rescue you and save you from this extreme danger. I run to your rescue. And I have the pleasure of giving you back to yourself"

1.2 Construcción visual creíble y documentada de la escena

Como decíamos anteriormente, en este caso la construcción, tanto visual como de contenido de la escena no seguirá los cánones habituales. Recordemos que por una vez no se trata de reflejar los hechos o los personajes tal y como ocurrieron o se conocieron, sino de crear una visión de extrañeza y onirismo que sirva más a la narración emocional y al conocimiento del personaje por medios simbólicos que por la narrativa realista e histórica habitual.

No obstante, y aunque no hay personajes estrictamente históricos nuevos, para el diseño del disfraz de Degas nos inspiramos en una fotografía de la época conservada en el MET: la del mimo Charles Duburau, hijo de Jean-Gaspard Baptiste Duburau, un innovador que reemplazó el sombrero de pico y ala ancha del pierrot tradicional de la Commedia dell'arte por un bonete negro.

1.3 Elección de licencias y construcción ficticio-histórica

Como acabamos de mencionar, esta escena, al ser "irreal" rompe momentáneamente las reglas que utilizamos en el resto del cómic. No obstante cabe mencionar alguna licencia.

Por un lado, está documentado que ocurre en el 251 Rue Saint-Honoré de París. Hemos evitado referencias directamente esta calle en la realidad, pues de nuevo, ahora no se trata de verla tal cual, sino meramente de evocarla.

Existe otra licencia visual reflejada en el guion: tradicionalmente, Pierrot, el payaso triste, no lleva máscara. Sin embargo en el disfraz de Degas incluí una, la de Arlequín, el payaso alegre. Con ello, obviamente, se quiere sugerir una dualidad y transmitir la idea de que Degas, por si mismo, tiene alma de Pierrot, pero en ocasiones sabe vestirse de Arlequín cuando la situación lo requiere. Sin embargo, como veremos, el peligro de desenmascaramiento es insoportable para él.

Figura 21

Documentación para el aspecto de Pierrot



En este sentido, y para subrayar el onirismo y la posibilidad de irrealidad de la escena, como puede apreciarse la máscara de Degas es capaz de cambiar sus expresiones faciales. Aunque casi toda máscara deja ver los ojos y en estos puede apreciarse un cierto rango expresivo, finalmente decidimos que la máscara debía poder “mover” las cejas para generar más emociones.

2 Objetivos narrativo-literarios de la escena 1 (Págs. 1-3)

2.1 Función y necesidad de la escena en el contexto del todo narrativo



En cuanto a la justificación de la escena, este “sub-beat” (un beat contenido dentro de otro beat) se titula “stasis = death” (estasis = muerte) porque tiene su propio

propósito: una vez entendida, mediante el *setup*, el estado de vida, de trabajo, de ánimo, etc. del personaje, es necesario cerrar esta fase con la impresión de que la vida del personaje está a grandes rasgos bien, y es sostenible, pero no eternamente. Es un momento que en muchas películas se resume con la frase “falta algo en mi vida”, es decir, pese a que las cosas son estables, una vida vivida en esas circunstancias no sería del todo feliz. Como veremos, este factor es fundamental para entender la parte emocional de este cómic.

El objetivo narrativo, en este caso, es introducirnos, ya que aún no lo hemos hecho, en el mundo emocional de Degas. Hasta ahora le hemos presentado como un joven decidido, de opiniones fuertes y un carácter duro y hasta agresivo. Como suele ocurrir también en la vida real, esa actitud ha de esconder una serie de inseguridades y defectos que en un guion conforman la llamada “trama emocional” y que en realidad es más importante que la trama principal o externa.

En cualquier historia hay, pues, una trama externa que se resuelve mediante acciones visuales claras (ejemplos habituales en el cine: derrotar a los antagonistas, casarse con el hombre soñado, atracar un banco). Pero por lo general, la satisfacción del espectador depende más de la “trama emocional”, que habitualmente corresponde al arco de transformación interno que el personaje ha de vivir, entendido este como una superación de sus defectos e inseguridades.

El sub-beat “stasis = death” es, por tanto, fundamental, ya que nos marca por primera vez, de forma clara, la necesidad que tiene el protagonista de cambiar a nivel interno, o se condenará a vivir una vida insatisfactoria y no del todo plena. Esta tensión permanecerá no resuelta hasta el final y marcará el suspense emocional durante el resto del relato.

En cuanto a la información contenida en esta escena, de forma adecuada apenas es relevante en términos de trama externa. Sin embargo, aunque esto parezca contrariar los principios enunciados anteriormente, es perfectamente coherente, como se explica en la sección correspondiente.

De nuevo, como parte final del *setup* y representando el sub-beat “stasis = death”, la escena nos provee de los siguientes elementos narrativos.

- Presenta el mundo emocional del protagonista.
- Muestra un deseo de vivir una vida normal, más allá del arte.
- Introduce un elemento simbólico (la máscara).
- Crea un “trauma” que recogeremos de forma visual y narrativa a lo largo del relato.
- Introduce su fobia al amor y a la atracción erótica.
- Marca un comportamiento de respuesta a esta fobia: huir.

Repasemos los tres parámetros que justifican la necesidad y efectividad de la escena:

a) Trama: Decíamos antes que en términos de trama externa, la escena es apenas relevante: en efecto, a nivel de narración externa podría retirarse y el comic podría seguir leyéndose de forma ininterrumpida: representa una simple anécdota, una escapada nocturna a un baile. Sin embargo, es una escena importante a nivel emocional, por lo explicado, y narrativo porque introducimos algunos registros nuevos que describiremos a continuación.

b) Información: la información proporcionada es fundamental: Degas, pese a su decisión de dedicarse en cuerpo y alma a la pintura, aún siente tentaciones por vivir una vida similar a la de otros jóvenes, y participar de diversiones menos elevadas que el arte, como un simple baile de barrio. Sin embargo, hay algo en ese mundo que le obliga a entrar en él enmascarado, y perder esa máscara le aterroriza hasta el punto de tener que huir de ella.

c) Acción: la escena está dividida de una nueva manera: en la página 9 se introduce la escena y como explicaremos a continuación, en las páginas 10 y 11 se desarrolla: la explicación es que se ha elegido un decoupage que requiere de este prólogo y extensión.

de forma similar a la página anterior, en una parte de narrativa continua y un breve montaje (esta vez de ritmo lento) que prepara la siguiente.

2.2 Progresión del arco del personaje protagonista

Como se ha anunciado, esta escena es fundamental para entender el arco del personaje, y marca uno de los puntos clave de su evolución. Vamos a contemplar la primera grieta de su armadura, esa que le hace proclamar que va a ser artista, que los grandes maestros son el único camino y que le impele a irse de casa para provocar a su padre.

En todo caso, como decíamos, aquí Degas mostrará debilidad fundamental: su ansia de independencia, su condición de outsider, su incomodidad en grandes grupos (donde quizá su impacto o presencia queden disminuidos) también le perjudicará en lo afectivo, donde por fuerza las máscaras suelen caer para mostrar el verdadero yo. Aquí vemos, pues, a Degas en su primera interacción con una mujer, que se salda con su huida física de esa fiesta a la que solo puede asistir enmascarado, es decir, ocultando quién es en realidad.

Volviendo a los requisitos de “stasis = death”, en efecto Degas, como cualquier ser humano, puede vivir el resto de su vida ocultando su verdadera identidad y mostrar a los demás, especialmente a las mujeres, únicamente su máscara. Pero siguiendo nuestro razonamiento, esto difícilmente le procuraría una vida feliz o plena, por lo que su arco emocional está claro: ha de aprender a desprenderse de esa máscara y vivir sin ella. El suspense emocional se genera aquí: ¿lo conseguirá?

2.3 Establecimiento de la gramática y ritmo de desarrollo del relato

La página 9, como explicábamos antes, comienza con un montaje de panorámicas en el que Degas se dedica en cuerpo y alma a su aprendizaje. Como explicaremos después, la escena está concebida como un ciclo de mañana (v1), tarde (v2),

anochece (v3) y noche (v4). Con el anunciado cambio cromático a un frío verde nocturno, comienza la escena 5. En esta página, Degas despierta de su sueño a una curiosa realidad que, como veremos, no poco tiene de onírica. Escucha a unas personas ir corriendo a un baile y decide acompañarles y allí tiene una vivencia traumática: una muchacha intenta quitarle su máscara.

Lo explicaremos más adelante, pero adelantemos que la doble página 10-11 está compuesta por una retícula regular de 12 viñetas por página, 24 en total. Este recurso, no utilizado hasta ahora, quiere proporcionar una sensación de anormalidad que provoque extrañeza en el lector. Otros recursos se utilizan en este sentido, como la ausencia de diálogos, un nuevo cambio cromático, la introducción del primer personaje femenino de la historia (sin contar con Cassatt) y algo fundamental, la introducción de un símbolo visual que continuará creciendo en significados hasta el final: la máscara.

2.4 Codificación de la/s voz/voces de lectura

Como decíamos antes, uno de los recursos utilizados en esta escena es la ausencia de bocadillos de diálogo, lo cual en sí ya es una decisión que obviamente genera un “silencio”, al no haber una impresión fonada por lo que se refiere al citado diálogo como reflejo de la voz en el mundo real.

Sin embargo, la voz en off de Degas de esta escena es diferente a las demás: comienzo aquí a utilizar con ella un recurso que veremos ocasionalmente y que he elegido no hacer evidente al lector: el uso de palabras tomadas literalmente de los diarios de Degas. En efecto, hasta ahora los off de Degas que lee Cassatt no son literales: son una elaboración ficticia basada en la idea de que ella los está leyendo. Hay una duda razonable del lector de si tales “offs” son reales o no, que el lector no tiene por qué plantearse, ya que no se ha sugerido en ningún momento la necesidad de dirimir tal duda (por lo general, es el guionista quien ha de plantearla).

En este punto, pues, el lector está acostumbrado a los “offs” de Degas, a priori sin saber si son literales o no. Pero como guionista empiezo a introducirlos sin aviso previo. Como se explica en el cahier final, dudé de si debía destacar de alguna forma estas citas del diario real, pero desistí al darme cuenta de que la introducción de un nuevo registro en off podía ser confusa y por otro lado, dicha querencia surgía más de la tentación de hacer visible al lector el uso de una cualidad didáctica que en realidad no aporta nada a la historia en sí, por lo que decidí no darle ningún tipo de relieve visual.

Se usa otro registro más, que no se vuelve a usar en el resto del relato: ciertas interjecciones en forma de texto blanco sin bocadillo o cartucho, flotando sobre las imágenes en forma de lana curva. El objetivo es doble: por un lado marcarlo como una “voz del ambiente”, es decir, lo que un oyente real escucharía de estar en ese lugar, en forma de los coros de la muchedumbre entonando juntos una canción de la época. El hecho de usarlo solo en esta ocasión (pese a existir alguna escena similar en el futuro) se justifica en la citada intención de querer darle a la escena una cualidad irreal y onírica

B) LAS PÁGINAS: LA BAÑISTA (PAGS 10-1, ESC 2)

3 Objetivos de narrativa visual: diseño de página desde el guion

3.1 Establecimiento del decoupage o división en viñetas

En esta escena no fue necesario el ejercicio previo de visualización para marcar el decoupage, entre otras razones porque la solución elegida para estas dos páginas es una retícula de 12 viñetas en cada una.

Recordemos que en el paso de página anterior este recurso ya se había introducido: las cuatro últimas viñetas de la página 9 ya tomaron la forma de esta retícula para facilitar la transición visual, pero también para marcar la posibilidad de que el personaje estuviera viviendo un sueño.

La elección de una retícula responde obviamente a la necesidad de crear una extrañeza en el lector, ya que es un lenguaje que hasta ahora no se ha utilizado en este cómic. Mi objetivo fue usar todos los recursos posibles para generar esta sensación.

3.2 Enfoque narrativo-visual de la página desde el guion

Analicemos ahora el guion para observar estas intencionalidades desde su diseño primigenio y notemos que dada la peculiaridad de esta escena, estimé oportuno incluir una extensa aclaración inicial antes de describir las viñetas en sí, que como se verá, son mucho más claras y directas de lo que es habitual

Estas dos páginas funcionan como una “doble página”. El color o el tratamiento de luces cambian con respecto a lo anterior. Son escenas de fiesta, de baile, de carnaval, de festividad nocturna, y deben tener un punto onírico, mágico y místico.

Igualmente, todos los disfraces, la decoración, el ambiente, etc., son orientales y pertenecen al universo de las Mil y una Noches. El único que no pertenece a este mundo es Degas, que va de Pierrot (el payaso triste), pintado de blanco y con el traje de Charles Debureau de 1854 (ver la foto de Nadar). Así, de blanco, es como mejor le veremos. Aunque Pierrot no lleva máscara habitualmente, nosotros se la ponemos, la máscara de Arlequín, el payaso alegre. La que llamaremos Colombina sí que va oriental, en plan Sheherezade.

A priori son muchas viñetas, pero es para enrarecer el ambiente, hacerlo extraño; propongo usar una cuadrícula regular (4 calles por 3 viñetas o viceversa) precisamente para hacerlo extraño y diferente a lo visto hasta ahora. Es solo una idea, lo que importa es que hay muchos momentos y la escena debe ser confusa, como un sueño que se convierte en pesadilla. Si hay dudas, cuando llegues aquí lo podemos comentar.

Parte de los personajes de la fiesta pueden ser de cuadros futuros de Degas, lo vemos.

Los textos pueden ir flotando sobre las viñetas, o entre una y otra, para romper un poco más la narrativa y el orden.

El primer párrafo recalca la impresión general que, como venimos diciendo, se le quiere dar a la página; ya allí se advierte del tono “onírico, mágico y místico”. Después se aclara la idea de que los disfraces deben pertenecer (información que plantaba el libro visto en la última viñeta de la página anterior) al universo orientalista de *Las mil y una noches*, tan en boga en la moda y zeitgeist de la época, como muestra la obra de todo un rango de pintores historicistas, desde Delacroix a Gérôme. No obstante, como se verá después, el dibujante hizo caso omiso de esta instrucción y terminó creando un ambiente que mezcla ropajes del siglo XIX, con otros de la Commedia dell’arte y alguno orientalista. Si bien personalmente estimo que esto resta irrealidad y onirismo a la escena (dado que la vestimenta arábiga habría descontextualizado mucho más la escena), tal y como quedó ésta retiene su sentido de extrañeza.

El siguiente párrafo aclara, en efecto, que serán muchas viñetas, y recalca la intención de usar tal retícula para lograr enrarecer el ambiente. Esto está destinado también a evolucionar, ya que como se indica, el sueño ha de convertirse en pesadilla. Hay una idea finalmente no utilizada (el uso de personajes de futuros cuadros de Degas) y una indicación de cómo deben ir los textos reflejados, de nuevo a priori de forma distinta al resto del álbum, para incidir en las sensaciones que venimos comentando.

V1: Plano general: Degas sigue en casa, abre un baúl.

V2: Plano medio: del baúl saca un disfraz de Pierrot.

V3: Plano detalle: Degas sostiene en las manos una máscara de Arlequín.

V4: Primer plano: Degas se pone la máscara.

V5: Plano general: Degas está bajando las escaleras de puntillas.

V6: Plano general: Degas corre por la calle vestido de Pierrot.

V7: Plano general: Degas llega ante una puerta iluminada como un palacio, en ella pone “Bal Valentino”.

V8: Plano general: la cámara está dentro del baile, donde hay luz. Degas viene de fondo, apenas una silueta por una especie de túnel.

V9: Primer plano: Degas ha llegado hasta nosotros, y bajo la máscara “nos” mira con ojos desencajados.

V10: Plano general: POV de Degas: los asistentes al baile se lo pasan bien, bailan. La impresión es alegre y desordenada en las tres. Es un clímax de color, caos y diversión.

V11: Plano general: POV de Degas: los asistentes al baile se lo pasan bien, bailan.

V12: Plano general: POV de Degas: los asistentes al baile se lo pasan bien, bailan.

Como puede apreciarse, apenas hay nada que comentar; una vez dadas las indicaciones iniciales del tono, y una vez consignadas las acciones principales dentro de cada viñeta (sostiene, corre, baja, llega, etc.), el resto quedará al gusto del dibujante.

Con respecto a la página 11:

V1: Plano medio: alguien toca en el hombro de Degas y éste se vuelve hacia “nosotros”, aún con la máscara y con los ojos desencajados.

V2: Primer plano: es Colombina, bellísima y sonriente, una chica vestida de dama árabe. Sonríe de verdad porque Degas le gusta.

V3: Plano general: Colombina tira de Degas para que le siga. A este le cuesta, es tímido, pero se deja llevar.

V4: Plano medio: Colombina baila con Degas, por un momento, éste parece que se lo está pasando bien.

V5: Plano medio (más corto, nos vamos acercando). Colombina se acerca a Degas de forma seductora; éste retrocede un poco, sus ojos se muestran intimidados.

V6: Primer plano: Colombina, sonriente y bella, estira sus manos hacia “nosotros”.

V7: Plano medio: Colombina agarra de la máscara de Degas para quitársela. Éste se asusta.

V8: Plano medio: Degas agarra fuerte la máscara, con expresión de terror.

V9: Plano general: Al fondo, Degas huye entre la gente. En primer término, Colombina estira sus brazos hacia él.

V10: Primer plano, contrapicado. Colombina mira por encima de la cámara, lejos, triste y a punto de llorar, alargando un brazo como para atraerle, preguntándose a dónde se ha va Degas / Arlequín.

V11: Degas, sujetándose la máscara, sale corriendo del Bal, como teniendo un ataque de pánico.

V12: Plano general: Degas se aleja por la calle nocturna, aterrorizado...

De nuevo, no hay mucho que reflejar, en el sentido de que son indicaciones breves, directas y visuales, conteniendo además la información emocional necesaria para crear las expresiones emocionales necesarias. Como puede verse y como he dicho anteriormente, trato de no referirme directamente a dichas expresiones en términos sencillos (alegre, triste, etc.), sino que trato de dar un contexto más indirecto que

ayude al dibujante a buscar expresiones más complejas (“sonríe de verdad porque Degas le gusta”).

4 Elaboración gráfica

4.1 Traslación del guion al storyboard: composición y narrativa

Como puede apreciarse, la mayor parte del storyboard transicionó de forma intacta a las páginas finales. Solo hay un par de detalles significativos que mencionar:

Figura 22

Cambios storyboard / página terminada



Como puede apreciarse, en la primera viñeta de la página 10, en el storyboard el personaje mira hacia el interior del arcón. Un leve movimiento de cabeza, mirando hacia fuera, ayuda a la conexión con la página anterior y crea una sensación de expectativa para el personaje: lo que quiera que sea que vaya a buscar en el baúl, está relacionado con lo que acaba de ocurrir en el exterior.

Por otro lado, en la viñeta 4 Ricard ha aportado sobre la máscara el detalle de una lágrima. Si bien esto está correctamente tomado de la imagen clásica de Pierrot (recordemos, el payaso triste), la máscara que se pone quiere se en realidad de Arlequín, por lo que no tendría sentido dicha lágrima, ya que suelen ser un signo de tristeza. Por otra parte, que emanase esta misma sensación condicionaría demasiado las expresiones del personaje, y haría parecer que está triste en todas las viñetas en que aparece, lo que sería incongruente con la decisión de hacer que la máscara pueda tener, mágicamente, el poder de la expresividad.

4.2 Análisis y decisiones de estilo, color y composición

En esta sección, como anunciábamos, haremos un análisis viñeta a viñeta de los recursos gráficos y artísticos presentes en la página terminada, que aún tienen que ver con el guion, pero que son, a no ser que se indique en este, aportaciones del dibujante a la hora de enfocar la página.

Página 10:

Viñetas 1-5: Acabamos de analizar el gesto de Degas de mirar hacia fuera de la viñeta, no es necesario que incidamos sobre el. Sin embargo, hay otro elemento que vincula esta página con la anterior y es obviamente la gama cromática que se despliega por el momento: dado que ambas páginas funcionan en continuidad, tiene sentido mantener los mismos colores por el momento. Esta gama se extiende durante las cinco primeras viñetas, sobre las que podríamos solo añadir una cosa: dado que las cuatro primeras (que conforman una calle) son con leves variaciones, un plano medio de cintura para arriba, otro dibujante podría haber caído en la trampa de hacerlas esencialmente similares y monótonas. Ricard, sin embargo, crea un movimiento en ola por el que la cámara sube y baja (sugiriendo incluso un leve picado y contrapicado) para dotar de dinamismo a esta breve secuencia. Notemos también que la viñeta 5, pese a haber salido de la habitación, mantiene el mismo cromatismo, ya que el contraste se logrará de forma inmediata por medio del paso de un interior a un exterior.

Viñeta 6: Como anunciábamos, Degas ha salido de casa y la gama cambia: ahora estamos con un muy compatible azul en el que aún se aprecian restos del verde anterior, y hay algunas sombras violetas. Aquí de forma muy comprimida y sutil, está la mayor parte de la gama que se usará en el exterior de esta breve escena. Obsérvese también como Ricard, aún respetando la indicación “plano general” del guion, lo convierte en un picado muy dinámico, en que hay un bonito juego con la viñeta anterior (en que el personaje baja, y de puntillas), con esta, en que el personaje “sube” corriendo.

Viñeta 7: la gama se completa, introduciendo un poderoso color anaranjado, potenciado por el fondo azul violáceo. Como en páginas anteriores, se mantiene el leitmotiv del color cálido como promesa metafórica de un sitio sagrado, especial o simplemente mejor. La pose del personaje, erguida, expectante y mirando hacia arriba, subraya este efecto mostrándole en una pose casi reverente y religiosa.

Viñetas 7-12: La visa del interior nos descubre un maremágnum de colores, tonalidades, formas, luces y destellos. Además, como indicábamos, se usa por primera y última vez un recurso que quiere aportar ruido, voces y ambientes a la confusión que se respira: las palabras “Il y a des bottes, Bastien”, una especie de chiste, como nos indicaba MacMullen en su fuente, común en la época.

Página 11:

Viñetas 1-5: Estas viñetas tienen una intencionalidad similar, por lo que cabe analizarlas juntas. Consisten en la interacción de Degas con una desconocida, que, como él, lleva un velo. La llamamos Colombina por continuar la temática de la

Commedia dell'arte y lo más destacable es como a nivel cromático se le aporta una tonalidad verdosa que la identificará fácilmente.

Viñetas 6-10: Lo más destacable en términos de narrativa es que en estas viñetas se da un juego de identificación del punto de vista con la primera persona, de forma alternativa, entre Degas y ella. Comenzamos, como es lógico, identificados con Degas, algo a lo que la viñeta 5 nos ha preparado por tenerle más cerca de la cámara y mirando en dirección derecha-fondo. Pero en la 6 la identificación es total: Colombina alarga sus manos hacia nosotros, manos que quedan difuminadas por un efecto vibrante. Nos preparamos para el salto de eje convirtiendo la viñeta 7 en un perfil, donde quien lleva la acción (las manos, de nuevo son protagonistas) es Colombina, que intenta descubrir quien está debajo de la máscara de Arlequín. El salto de eje se certifica utilizando otra vez las manos de Colombina como protagonistas, en este caso y por postura entendiendo claramente que ahora “nosotros” somos “ella”. Degas, ante su gesto, se lleva las manos a la cara para proteger su identidad. En la viñeta 10 se aleja de ella y de nosotros, asustado de las posibles consecuencias, y finalmente, en la viñeta 10 volvemos a tomar el punto de vista de Degas, que mira hacia atrás a para ver por última vez esa mano que trata de alcanzarle.

Viñetas 11-12: Volvemos al mismo escenario de la viñeta 7 de la página 10, pero en este caso el resultado es muy distinto: la reverencia inicial ha dado paso al pánico (recordemos, un tipo de terror religioso) y Degas huye en dirección izquierda, lo cual no solo tiene sentido en términos topográficos (es por donde entró) sino metafóricos, ya que si en cómic occidental el personaje avanza en la trama y en su vida de derecha a izquierda, en este caso el personaje está “retrocediendo” emocional y físicamente, lo que de forma intuitiva el lector de comic ha de percibir como negativo. Finalmente, volviendo a la gama cromática azulada de la página 10, viñeta 6, el personaje huye hacia la lejanía, dando por terminada la escena y el ensueño, o pesadilla, que se sugiere con ella.

ESCENA 6

ESCENA 6: MANET (12)

En esta ocasión, dividiremos una escena que en realidad ocupa cuatro páginas, en dos secciones asimétricas: la página 12 por un lado y las 13-14-15 por otro. La división responde a un criterio lógico: la página 12 contiene dos beats y las restantes pertenecen a otro, por lo que aunque compartan personajes y situaciones, pertenecen a dos momentos narrativos y emocionales distintos dentro de la misma historia.

La sexta escena (página 12) introduce un nuevo beat principal: una vez terminado el ciclo del *setup*, la siguiente fase de guion es el *catalyst*. La razón de ser de este beat es sencilla de entender: una vez que hemos establecido la necesidad del personaje de cambiar por haber generado una idea de vida estable, pero insostenible a nivel de felicidad, debemos introducir un hecho que desequilibre esta sostenibilidad y comience a empujar al personaje hacia el cambio. Este momento se denomina de muy distintas maneras en los estudios sobre narrativa (incidente incitador, llamada a la aventura o, como me gusta denominarlo, alteración de la normalidad), pero la nomenclatura snyderiana lo llama *catalyst* (catalizador).

Como profesor, normalmente explico a mis alumnos la narrativa como un proceso por el cual el guionista o escritor se disfraza de divinidad y elige a un mortal, en el que identifica unos rasgos que le impiden vivir la vida con plenitud, y de forma similar a las famosas "doce pruebas de Hércules", planifica para él una serie de desafíos y obstáculos que le obligarán, precisamente, a enfrentarse a dichos defectos para al final, como requiere cualquier héroe clásico, superarlos y vivir su propia apoteosis (aun a un nivel más terrenal).

El *catalyst* es el momento en que comienza la citada aventura, y por lo general es un momento casual, que puede ser desde extremadamente frívolo y (en apariencia) inconsecuente, a tan espectacular y potente como una catástrofe mundial. La naturaleza del *catalyst*, como es obvio, dependerá del género y la historia en la que se está trabajando: una historia de acción o ciencia ficción requerirán *catalysts* espectaculares, mientras que el carácter costumbrista de una historia como *Degas, la danza de la soledad* requerirá un momento más cotidiano.

Pero el *catalyst* no es el único *beat* que introduciremos: cabe la posibilidad de que un solo momento introduzca dos beats, ya que algunos de ellos son móviles. Es el caso del *Introducción del Personaje B*. Con este nombre denominamos a un personaje clave e importantísimo para el contexto temático de la historia. Si bien en la teoría narrativa son de conocimiento común personajes como el antagonista o el interés amoroso, el "personaje B" de nuevo según la nomenclatura de Snyder es menos conocido, pero posiblemente más crucial que los anteriores.

En mi propio trabajo didáctico, al referirme al personaje b, suelo usar otro nombre más clarificador: el mentor. Si bien por este nombre suele entenderse a algún personaje varón (la tradición, en este sentido, es abrumadora), entiendo este personaje de forma más amplia como aquel que está en la historia para ayudar al personaje principal, puede que para lograr su objetivo externo o búsqueda (al estilo del mentor tradicional),

pero también, y muy especialmente, para ayudarle en sus objetivos emocionales y su cambio, o arco, interior.

En el primer sentido (*catalyst*), el momento de “alteración de la normalidad” es sencillo pero de grandes consecuencias: Degas conoce a Manet en el Louvre y se genera entre ellos una simpatía basada en la competición: como analizaremos después, a nivel de construcción dramática es importante que el personaje A (protagonista) y el personaje B (mentor) sean dos caras de la misma moneda, y en este caso lo son: ambos jóvenes pintores, burgueses, de carácter competitivo, ambiciosos y con mucho que demostrar en el mundo del arte. Dos cosas fundamentales les distinguen: su actitud hacia el sistema (Manet es pro-sistema y Degas anti-sistema; rivalidad en la que Degas saldrá victorioso).

La segunda gran diferencia entre ellos, y que justifica plenamente la definición de Manet como mentor, es la complementariedad entre ambos personajes en cuanto a su visión del mundo de lo social y las emociones: Manet es popular, extrovertido, atractivo, carismático y se mueve bien en todo tipo de ambientes sociales, una serie de cualidades de las que, obviamente, Degas (introvertido, obsesivo, tímido) podría aprender. Pero de forma mucho más crucial para la temática de nuestra historia, Manet es un mujeriego, tiene relaciones ilícitas con modelos y prostitutas, tuvo que casarse con una amante por dejarla embarazada (y a la que es continuamente infiel) y tanto el erotismo como la sexualidad son parte fundamental de su vida y de su obra (*El desayuno en la hierba*, *Olympia*). Es fácil ver cómo hace una pareja perfecta con el retraído, asexuado y *feminóforo* Degas. Y también es fácil ver cómo entre ellos se crean en seguida varios tipos de tensión y competitividad que ayudará a hacerles encajar en la novela gráfica.

PÁGINA 12 - X_

V1: Plano general, viñeta panorámica. Degas está sentado a la mesa en su estudio, vestido con ropas de artista (bata blanca, etc). Está sentado, en apariencia algo desanimado, los brazos cruzados y la mirada perdida al suelo. A su alrededor hay varios cuadros sin acabar (de los de cuando intentaba hacer cuadros históricos, te pasaré referencias), pero lo importante es que los que tiene alrededor (al menos tres) son autorretratos, que parece que le miran como en un juego de espejos. Es el Degas que aún busca su identidad y que no sabe quién es. En el resto de la estancia se ven otros cuadros a medio hacer de esa época. Será una constante, cada vez que le veamos en su estudio, hay cuadros sin terminar a su alrededor.

Diarios: *Pero el artista de verdad aún no sabe a dónde ir.*

Diarios: *Sigo copiando, practicando, desarrollando mi técnica.*

Diarios: *Pero no consigo terminar más que un puñado de retratos...*

Diarios: *¿Dónde está ese arte? ¿Donde encontrar el arte de nuestro tiempo?*

Diarios: *Ya tengo treinta años y no he hecho nada de importancia.*

V2: Plano general: Degas camina cargado con un maletín y el caballete por uno de los pasillos del Louvre, pensativo.

Diarios: *Solo puedo seguir estudiando a los grandes maestros y desarrollar mi técnica.*

V3: Plano medio. Degas está sentado y sostiene una pequeña placa de cobre en la mano, y en la otra un pequeño clavo (va a abocetar directamente con él sobre el cobre). Al fondo, delante de él, se ve todo o parte de la infanta Margarita del Louvre de Velázquez. Degas se gira a la derecha, de donde viene una voz, con expresión algo irritada.

Diarios: *Pero hace poco, cuando iba a hacer una puntaseca...*

MANET (O.S.): Eh, petimetre. Te debes creer muy bueno si vas a dibujar directamente sobre el cobre con un clavo.

DEGAS: ¿Cómo te atreves, imbécil?

V4: Plano medio: Vemos por primera vez a MANET (29), vuelto de tres cuartos hacia nosotros, con las manos en los bolsillos y una media sonrisa socarrona, expresión de vacile y un encanto seductor y descarado (rollo Cary Grant / George Clooney) que Degas no tendrá en la vida. Le vemos muy joven y atractivo, ya habrá tiempo de hacerle "mayor". Hay un retrato de Degas rollo pin-up que va perfecto como referencia.

MANET: Será pura suerte si consigues dibujar algo con ese método, listillo.

DEGAS (O.S.): Pues ya que eres tan chulo, ¿te atreves a probar tú mismo?

V5: Plano medio: la cámara está justo detrás de los dos, y se miran de perfil. Degas está a la derecha, mirada soberbia, ofreciendo a Manet una placa de cobre. Manet está sentándose a su lado, devolviéndole una sonrisa socarrona.

MANET: ¿Así que copiando a Velázquez? Debes de ser muy idiota si no sabes que el Salón le odia.

DEGAS: Y tú debes de ser un paleta si crees que la opinión de esos imbéciles vale algo.

V6: Plano medio: Degas está dibujando, las piernas cruzadas, media sonrisa en la boca.

MANET (O.S.): Valientes palabras de un don nadie que, supongo, quiere ser respetado como pintor.

DEGAS: No solo las mantengo, sino que buscaré el éxito por mi cuenta, sin la opinión de esos analfabetos.

V7: Plano medio, de espejo: Manet está dibujando también, sigue igualmente con media sonrisa en la boca.

MANET: Solo un loco o un idiota querría ser pintor sin el apoyo del Salón. ¿Cómo piensas lograrlo?

V8: Plano medio, más cerrado: Degas ofrece su mano a Manet, de nuevo con suficiencia.

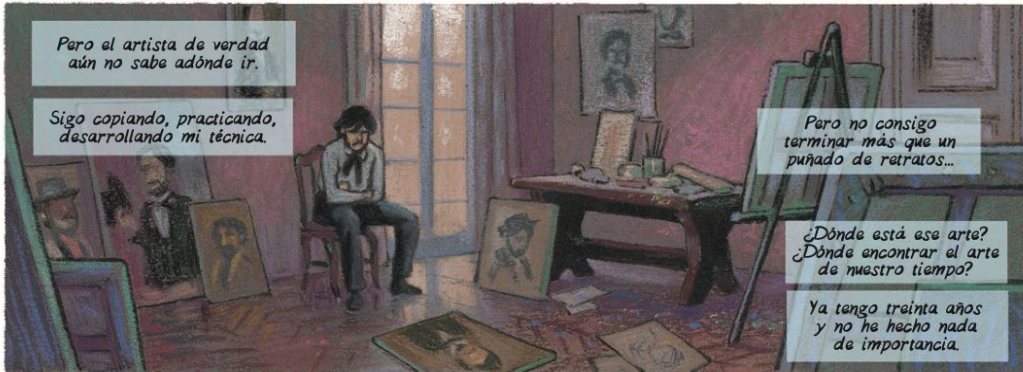
DEGAS: Todavía no lo sé, pero su tiempo ha pasado. Me llamo Edgar Degas.

V9: Plano medio, de nuevo equivalente: Manet le estrecha la mano, sonriendo con cierta ironía.

MANET: Será interesante ver eso. Yo soy Edouard Manet.

Diario: *Algunos le llamaban Don Manet y Courbetos y Zurbarán de las Batignolas.*





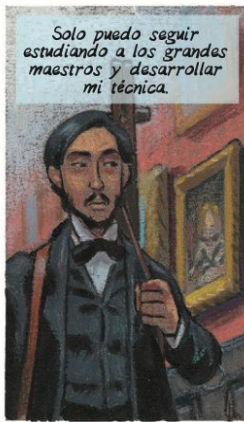
Pero el artista de verdad aún no sabe adónde ir.

Sigo copiando, practicando, desarrollando mi técnica.

Pero no consigo terminar más que un puñado de retratos...

¿Dónde está ese arte? ¿Dónde encontrar el arte de nuestro tiempo?

Ya tengo treinta años y no he hecho nada de importancia.



Solo puedo seguir estudiando a los grandes maestros y desarrollar mi técnica.



Pero hace poco, cuando iba a hacer una puntaseca...

Eh, patimetre. Te debes de creer muy bueno si vas a dibujar directamente sobre el cobre con un clavo.

¿Cómo te atreves, imbécil?



Será pura suerte si consigues dibujar algo con ese método, listillo.

Pues ya que eres tan chulo, ¿te atreves a probar tú mismo?



¿Así que copiando a Velázquez? Debes de ser muy idiota si no sabes que el Salón le odia.

Y tú debes de ser un palato si crees que la opinión de esos imbéciles vale algo.



Valientes palabras de un don nadie que, supongo, quiere ser respetado como pintor.

No solo las mantengo, sino que buscaré el éxito por mi cuenta, sin la opinión de esos analfabetos.



Solo un loco o un idiota querría ser pintor sin el apoyo del Salón. ¿Cómo piensas lograrlo?



Todavía no lo sé, pero su tiempo ha pasado.

Me llamo Edgar Degas.



Algunos le llamaban Don Manet y Courbetos y Zurbarán de las Batignolas.

Será interesante ver eso. Yo soy Edouard Manet.

1 Objetivos por lo que respecta a la adaptación o retrato de hechos históricos

1.1 Elección del momento histórico a retratar

Como acabamos de mencionar, esta página se analiza aparte por contener un *beat* en sí misma, pero también tiene sentido hacerlo en cuanto a que es una escena cerrada, sin continuidad, que salvo por una viñeta cumple la regla aristotélica de la unidad de espacio, tiempo y acción.

La página cuenta el momento en que Edouard Manet y Edgar Degas se conocen. Por otra parte, esta escena entra ya en los años 60, siendo Degas un pintor ya maduro en la técnica, pero que aún carece de reconocimiento público, como veremos, por rechazar las vías habituales del éxito contemporáneo.

La escena comienza descrita así en mi escaleta:

12-13 - Ha pasado un tiempo, Edgar es una máquina, pero sigue sin poder acabar cuadros. Un día, en el Louvre, a punto de pintar una de las infantas de Velázquez, una voz le alaba y le desafía: es un tipo llamado Manet; pintor como él, más avanzado y lo más importante: con ideas claras, que acaba todo lo que hace y que tiene claro que quiere obtener premios y condecoraciones. Suficientemente parecidos para ser amigos y diferentes para ser rivales.

1.2 Amplitud y límites de las fuentes narrativas y visuales

Para esta escena y página, obviamente las fuentes fundamentales están referidas a Manet, y especialmente lo que diversos autores nos han transmitido sobre su personalidad y carácter en relación a Degas:

-S=D. Sin embargo, en un momento dado tiene ya 30 años y no ha hecho nada de importancia. Aunque sabe que el camino hacia la pintura que quiere hacer es la modernidad, aún no se siente capaz de representarla, por lo que se encuentra agobiado. ¿Qué ha de hacer?

// In 1864... he was called Don Manet y Courbetos y Zurbarán de las Batignolas.

/ Although the exact date of the two artists' first encounter is not known, the second half of 1861 seems about right, and Degas recalled the circumstances with his usual precision. He had gone to the Louvre that day to do his etched copy of the *Infanta* and had started to work with his needle directly on the already grounded plate, without the aid of a preparatory drawing, when he was interrupted by a voice behind him, saying, "You have a lot of nerve, and with that method you'll be lucky if you come out with anything"./ The story implies, as they rapidly executed portraits and the absence of a reciprocal gesture of steel, that the depth of the friendship in its early stages was not the same on both sides.

PC / Manet's striking presence and "cutting, punching way of arguing" an Degas scornfully sarcastic observation have been richly recorded.

MM/ He was also a fine, enigmatic injection for portraiture. With his carefully trimmed chestnut beard, frock coat, top hat, gaiters, and, plaid vest, and light colored trousers, he looked like a perfect example, except that he was a bit short, of the second Empire grand bourgeois dandy.

MM/ He was charming, debonair, seemingly self-assured, and yet oddly inclined to RH, twist or his body into awkwardly boyish postures, to wring his hands, and to narrow his eyes as if to protect them from the light.

MM/- / He said that Manet: "although priding himself on slavishly copying nature, was in fact the most mannered painter int he world, never made a brush stroke thinking of the old masters and did not, for example, draw fingernails, because Frans Hals had not drawn them".

MM/ Although they obviously admired each other's work, neither could resist the pleasure of making malicious little remarks that were just fair enough to sting each other's ego.

1.3 Construcción visual creíble y documentada de la escena

Como puede apreciarse, un alto número de estas fuentes terminarán en la página, siendo el centro de ellas la anécdota relatada por Degas en persona, y recogida de nuevo por MacMullen, sobre su primer encuentro con Manet, de tal forma que esta página es una ilustración lo más fiel posible de la escena descrita.

Figura 24

Documentación para el aspecto de Manet



Por otra parte hay, como puede verse, gran cantidad de testimonios y datos que nos hablan de cómo era Manet, tanto en cuanto a aspecto exterior y vestimenta, como con respecto a su carácter. Es fácil ver que en ambos aspectos era contrario y por ende, complementario de Degas, lo que muestra una vez más la posibilidad de su amistad.

En términos visuales, como venimos haciendo, nos hemos referido a los retratos y autorretratos realizados en la época, sin utilizar ninguno en especial como referente principal, sino sumando su impresión general (barba, cabello pelirrojo, mirada desafiante, etc.) a las fotografías que conservamos de su persona. Citemos entre ellas un apunte a la sepia que le hizo el propio Degas por esta época y la semblanza que le hizo Fantin-Latour en 1867.

Figura 25

Documentación para el aspecto de Degas (evolución)

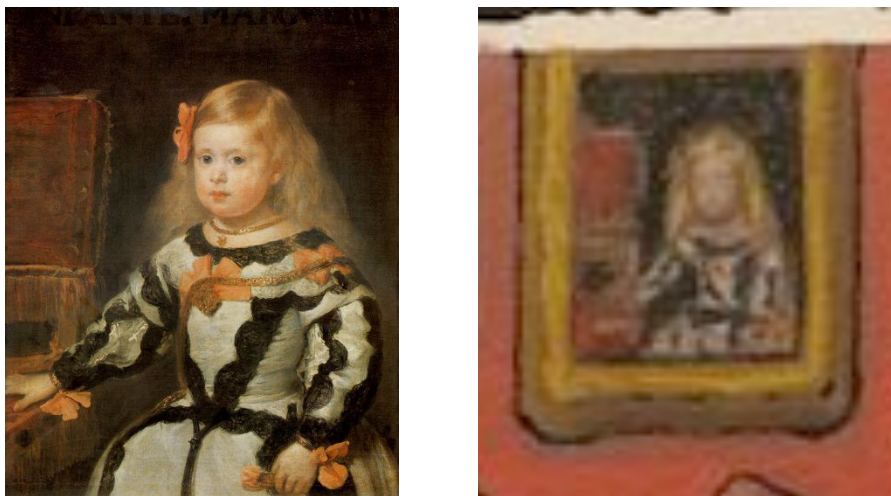


Hay, por otra parte, en la primera viñeta, toda una colección de autorretratos del propio Degas. Según MacMullen, esta época de autofijación se da en esta época como una reflexión identitaria del pintor. Ya formado como tal y con sus enormes capacidades y talentos, tenía sin embargo una terrible indecisión en la época que le bloqueaba creativamente. Los autorretratos le sirvieron, al parecer, para construirse a si mismo, del joven casi bohemio de sus primeros intentos, al "Autorretrato con chistera" en que abraza definitivamente su imagen e identidad burguesas.

Queda aún por citar un detalle de esta página, el objeto de ambición artística tanto de Degas como de Manet, el "Retrato de la Infanta Margarita" que en aquella época se consideraba hecho por la mano de Velázquez y hoy en día se atribuye a Juan Bautista Martínez del Mazo, y que debió hacerse en 1663.

Figura 26

Documentación para la reproducción de la Infanta Margarita

**1.4 Elección de licencias y construcción ficticio-histórica**

No existen, en esta página, licencias dignas de mención.

2 Objetivos narrativo-literarios de la escena 1 (Págs. 1-3)**2.1 Función y necesidad de la escena en el contexto del todo narrativo**

Como mencionábamos hace unas páginas, esta escena (y su prolongación en la siguiente) constituyen un doble *beat*: *catalyst* y *personaje b*. Pero recordemos que el sub-beat anterior (*stasis = death*) era el que justificaba la necesidad de un *catalyst*, por lo que en la línea musical del *call and response*, la primera viñeta de la página 12 finaliza y recalca el *stasis = death* mostrando, como explicaremos después, a un Degas literalmente de brazos cruzados, bloqueado creativamente y rodeado de obra autorreferencial.

Por las razones anteriormente mostradas, la escena está justificada por su objetivo narrativo: añadir a la historia el “reverso tenebroso” (o en este caso, mejor dicho, “reverso luminoso”) de Degas en la persona y personaje de Edouard Manet.

Su presencia, en términos de trama externa, está justificada de una manera que ésta y las siguientes tres páginas desarrollarán: representa la introducción del burgués Degas en uno de los colectivos que conformarán el futuro grupo impresionista: los pintores burgueses como Bazille, Sisley o Berthe Morisot.

Resumiendo, el *beat catalyst* logra los siguientes objetivos narrativos:

- Cierra el momento *stasis = death* ofreciendo una salida al protagonista.
- Desequilibra su “mundo estático” y lo dinamiza.
- Aporta a la trama un necesario *personaje b* o mentor emocional.

-Nos da una medida de comparación para la evolución del protagonista.

-Abre la puerta a nuevas posibilidades narrativas al introducir nuevos personajes y mundos.

Repasemos los tres parámetros que justifican la necesidad y efectividad de la escena:

a) Trama: la escena es absolutamente imprescindible por introducir el muy necesario personaje de Manet. Ninguna historia (y quizá esta es de las pocas reglas realmente inamovibles en narrativa), ninguna historia, decimos, puede transcurrir sin que se dé un *catalyst* o *incidente incitador*, ya que no podríamos contar más que la vida cotidiana, sin alguna ocurrencia, de un personaje, a no ser que lo que quisiéramos reflejar (teóricamente posible, narrativamente estéril) la ausencia total y absoluta de evolución o cambio.

b) Información: la escena nos informa de la existencia de un amigo-rival para Degas, y nos habla de una opción intermedia a la división entre bohemios y académicos que el protagonista ha realizado en las páginas anteriores. Hay, al menos, una tercera vía que Manet simbolizará, a medio camino entre la rebeldía estilística e institucional de los bohemios y la sumisión estilística e institucional de los académicos: la rebelión estilística y la sumisión institucional de Manet, quien quiere derrotar al sistema desde dentro del sistema. Esto ayudará, en un futuro cercano, a Degas a definir su propia vía, que como puede imaginarse, consiste en la renuncia a rebelarse para buscar su propio camino, sin depender del estilo ni de ninguna institución.

c) Acción: la acción desarrollada quiere ser necesariamente simbólica: un “combate” verbal entre ambos artistas en los que ya mostramos un enfrentamiento entre sus dos opciones estéticas, pero también una rivalidad puramente estilística: ambos pintores se desafían a copiar el mismo cuadro.

2.2 Progresión del arco del personaje protagonista

Debido a su importancia, hemos desarrollado bastante ya la función emocional de los dos beats contenidos en esta escena/página. Sin embargo, aún queda algún elemento que apuntar:

Como ha podido verse en las páginas anteriores, hasta ahora Degas apenas ha interactuado con otros personajes, y no le hemos visto en ninguna ocasión de conversación colectiva. Con Manet, esto dentro de poco, como veremos, va a cambiar. De la misma forma, durante su formación solo le hemos visto en ateliers y estudios (incluso en la primera viñeta de esta página sigue allí).

Pero siguiendo la lógica posterior a *stasis = death*, Degas toma una decisión a priori banal: salir de su estudio e irse a realizar copias al Louvre. Esta decisión, asimilable al clásico “salir de su zona de confort” será clave para abrirle a un nuevo mundo: el de su amistad con Manet y el de la pertenencia, con las tensiones que describiremos en el futuro, a -por el momento- un grupo pictórico.

2.3 Establecimiento de la gramática y ritmo de desarrollo del relato

Como explicábamos antes, la escena está construida en dos momentos, con una viñeta de transición entre ellos. Empezamos con un plano general de Degas en su estudio, rodeado de su obra propia lo que, como explicaremos, referencia a su mundo privado y su cerrazón mental actual a la hora de asumir influencias externas.

Tras una viñeta de transición, necesaria para ver cambiar el ambiente, y para mostrar al lector el objeto de su interés (y próximo punto de vista), el “Retrato de la infanta Margarita”, el resto de la página recoge una narrativa puramente teatral, en la que renuncio a mostrar acciones meramente físicas y sitúo a los personajes delante de un referente artístico como Velázquez, hasta tal punto que el fondo tras los personajes queda anulado por un fondo plano blanquecino. El resto de la escena, como se explicará, está contado desde el punto de vista del objeto de interés de ambos personajes, es decir, el propio retrato de la Infanta.

2.4 Codificación de la/s voz/voces de lectura

La escena respeta los códigos creados anteriormente sin novedades significativas.

B) LAS PÁGINAS: MANET (PAG 12, ESC 6)

3 Objetivos de narrativa visual: diseño de página desde el guion

3.1 Establecimiento del decoupage o división en viñetas

Al contrario que las dos páginas anteriores, en las que la anécdota relatada era suficientemente abierta como para interpretarla de forma libre, esta está firmemente basada en una historia relatada por el propio Degas, por lo que la narrativa ha de ceñirse a ella lo máximo posible. Es por ello que volví al método de “decoupage por visualización”.

P12

—1. Degas entre cuadros y bocetos, preocupado porque no consigue terminar cosas

Había un problema... aún no hacía cuadros, todo copias. Quizá padre pregunta

Ya tenía 30 años y no había hecho nada importante. Buscaba una modernidad que no encontraba. Autorretratos?

—2. Va al Louvre, se sienta a preparar sus cosas para pintar infanta Velázquez

—3. Coge la placa de cobre y oye una voz:

—4. Se da la vuelta y ve a Manet vacilándole

—Pintando temas españoles no vas a agradar al Salón

—5. Degas contesta con una vacilada, un desafío

—Ha decidido dejar de enviar cuadros al salón, lo odia

—6. Manet se sienta al lado, puede que varias viñetas vacilándose

—Cómo espera conseguirlo?

—7. Se sonríen al final: han encontrado a un amigo

—Les doblegaré, su tiempo ha pasado

Manet y Courbetos y...

En este caso, es fácil reparar en que la primera visualización da un resultado de siete viñetas, cuando la página final tendrá nueve. La explicación de tal desajuste hay que buscarla en la viñeta 6, donde se aclara “puede que varias viñetas vacilándose”. Dado que el diálogo no ha sido escrito aún y no se conoce el ritmo al que irá, o las réplicas que dará, dejo abierta esta posibilidad.

3.2 Enfoque narrativo-visual de la página desde el guion

Será la escritura de guion, como vemos, la que termine de resolver esta cuestión. Sin embargo, antes debemos analizar el resto de la página.

V1: Plano general, viñeta panorámica. Degas está sentado a la mesa en su estudio, vestido con ropas de artista (bata blanca, etc.). Está sentado, en apariencia algo desanimado, los brazos cruzados y la mirada perdida al suelo. A su alrededor hay varios cuadros sin acabar (de los de cuando intentaba hacer cuadros históricos, te pasaré referencias), pero lo importante es que los que tiene alrededor (al menos tres) son autorretratos, que parece que le miran como en un juego de espejos. Es el Degas que aún busca su identidad y que no sabe quién es. En el resto de la estancia se ven otros cuadros a medio hacer de esa época. Será una constante, cada vez que le veamos en su estudio, hay cuadros sin terminar a su alrededor.

La viñeta inicial, como decíamos, está desconectada del resto de la escena, pero tiene un doble sentido: el primero, reflejar ese stasis=death que mencionábamos antes, es decir, un momento de leve desespero, de tristeza o de reflexión ante la incapacidad del pintor de saber bien cómo debe avanzar en la vida. El formato panorámico está pensado, desde el guion, para llenar toda una calle y separar de forma efectiva las siguientes.

V2: Plano general: Degas camina cargado con un maletín y el caballete por uno de los pasillos del Louvre, pensativo.

V3: Plano medio. Degas está sentado y sostiene una pequeña placa de cobre en la mano, y en la otra un pequeño clavo (va a abocetar directamente con él sobre el cobre). Al fondo, delante de él, se ve todo o parte de la infanta Margarita del Louvre de Velázquez. Degas se gira a la derecha, de donde viene una voz, con expresión algo irritada.

Comienza la escena de la anécdota; la segunda viñeta de la página (primera de la anécdota) ha de funcionar como un “establishing” shot, ya que hemos cambiado de localización. La segunda quiere generar tensión con la “expresión algo irritada”. Estoy preparando al lector y al artista para una escena tensa, un combate verbal.

V4: Plano medio: Vemos por primera vez a MANET (29), vuelto de tres cuartos hacia nosotros, con las manos en los bolsillos y una media sonrisa socarrona, expresión de vacile y un encanto seductor y descarado (rollo Cary Grant / George Clooney) que Degas no tendrá en la vida. Le vemos muy joven y atractivo, ya habrá tiempo de hacerle “mayor”. Hay un retrato de Degas rollo pin-up que va perfecto como referencia.

Como es habitual en las viñetas de presentación de personaje, transmito al dibujante la información necesaria, tanto en términos de referencias visuales como de actitud y donaire. En el primer caso cito el apunte que le hizo Degas (visto más arriba) y, algo también común pero que no habíamos analizado aún en este guion, facilito al dibujante un par de referencias de actores que, si bien no se parecen físicamente a Manet, sí que ambos interpretaron sobre todo papeles de “seductores y descarados” que ayudarán a Ricard a visualizar mejor sus movimientos y aura.

V5: Plano medio: la cámara está justo detrás de los dos, y se miran de perfil. Degas está a la derecha, mirada soberbia, ofreciendo a Manet una placa de cobre. Manet está sentándose a su lado, devolviéndole una sonrisa socarrona.

Incorporo la mención “la cámara”, interpelación común y sinónima a “el espectador, el ojo, el lector”, que tiene obviamente connotaciones fotográficas y cinematográficas. Por lo demás, las acciones a desplegar son sencillas; es una escena bastante tranquila y sin movimiento.

V6: Plano medio: Degas está dibujando, las piernas cruzadas, media sonrisa en la boca.

V7: Plano medio, de espejo: Manet está dibujando también, sigue igualmente con media sonrisa en la boca.

Como puede observarse, las acotaciones de ambos personajes son prácticamente idénticas. La idea visual a transmitir al lector es que con su similitud de posturas, ambos empiezan a conectar en lo personal y en lo artístico, así como que, en el fondo, ambos son dos caras de la misma moneda: Manet será el reverso de todo lo que es Degas: atractivo, seguro, extrovertido y despreocupado. Habrá tiempo para verle de esta manera, pero de momento una sugerencia de que no es un encuentro cualquiera es suficiente.

V8: Plano medio, más cerrado: Degas ofrece su mano a Manet, de nuevo con suficiencia.

V9: Plano medio, de nuevo equivalente: Manet le estrecha la mano, sonriendo con cierta ironía.

Una vez más, esta simetría de gestos al estrecharse la mano quiere transmitir que se trata del nacimiento de una amistad entre iguales, en lo bueno (talento artístico) como en lo malo (independencia y caracteres difíciles).

3.3 Clímax de escena y paso de página

El clímax de escena es, como puede imaginarse, este estrecharse las manos. Degas empieza la página solo, inseguro y preocupado; al final está acompañado, con un pintor de similar talento y carácter contrario, pero por primera vez en esta historia, alguien que puede terminar siendo su amigo.

El paso de página es, obviamente, el gesto de Manet respondiendo a su oferta de apretón de manos.

4 Elaboración gráfica

4.1 Traslación del guion al storyboard: composición y narrativa

No hay diferencias sustanciales o destacables entre el storyboard o la página final, más allá de que el suelo del Louvre no tiene un patrón ajedrezado; es de parqueté.

4.2 Análisis y decisiones de estilo, color y composición

Pasemos, por último, a analizar la elaboración artística de la página final:

Página 12:

Viñeta 1: Es lógico que la primera viñeta sea algo diferente a las demás. Señalábamos antes cómo se trata de un momento distinto y un lugar diferente a la anécdota que va a ilustrar el resto de la página y escena. Su fugacidad bien podría sugerir una solución rápida como una viñeta pequeña o algún plano menos importante, pero ello anularía el mensaje que queremos transmitir: el ya señalado momento stasis = Death en que Degas ha de replantearse su vida futura.

Viñeta 2: Degas camina por el Louvre, con lo que hemos cambiado de espacio y momento; lo segundo no es muy importante, ya que no ha pasado un tiempo sustancial: pueden ser horas, días o semanas, pero no es importante porque él no ha cambiado. ¿Merecería la pena, ya que estamos en el museo donde el desarrollo de la escena va a tener lugar, realizar otro “establishing shot” como el que hemos realizado en otras ocasiones? A nivel narrativo no tiene sentido, ya que se le puede dar al lector la información del lugar donde nos encontramos con medios más económicos: el fondo bermellón y los cuadros de marco dorado han de sonarnos; los vimos en la página 6, cuando Degas visita el Louvre con su padre. Nótese también que Ricard ha aprovechado esta economía con un recurso más: en el guion, el cuadro que Degas va a pintar se ve en la viñeta 3, cuando se sienta para hacer una copia. En este caso, y dado que el escenario pide que se vean lienzos de fondo, Ricard ha aprovechado para introducir aquí a la Infanta, que Degas espía con una mirada ladeada, creándose por tanto el momento en que decide pintarla.

Viñetas 3-4: Ha habido de nuevo, suponemos, una elipsis, pues Degas ha tenido tiempo de quitarse la chaqueta y sacar sus útiles de grabador. Ricard introduce aquí un interesante recurso: aun estando en un interior y con la pared opuesta relativamente cerca, emborrona el fondo con una textura blanquecina. Esto tiene como objetivo, por supuesto, simplificar la información de éste, pero también crear un ambiente íntimo, sin más información que la de los primeros planos y planos medios de los personajes. Esta técnica se extiende también a la viñeta 4. Por cierto que más arriba señalábamos que el Louvre, en efecto, no tiene un suelo ajedrezado; la licencia en este caso ayuda a dar algo de profundidad (por medio de las líneas de perspectiva) y variedad a la escena. Por otra parte, aquí estamos introduciendo un punto de vista de forma metanarrativa: el lector atento aún no debería poder descubrir cuál es; debiendo -el lector muy atento- deducir luego este pequeño juego.

Viñeta 5: La cámara salta de eje para enseñarnos cómo Manet se sienta junto a Degas y éste le ofrece una placa de cobre para poder librar su particular duelo de talentos. La indicación de verles por detrás está en guion, y responde a la necesidad de ver con claridad el gesto, romper la monotonía que pueden darnos los primeros planos y planos medios y también situar a ambos artistas ante su foco de interés que ese, en efecto, el cuadro de la infanta Margarita. Es por ello que esta pared sí que es visible: mientras que desde el punto de vista de los personajes (y por ende, nuestro) lo que está a sus espaldas carece de interés, si vamos a ver aquello a lo que se enfrentan necesitamos poder verlo también; un “fondo” borroso en este caso sería incongruente, ya que daría la impresión de que ambos están en una habitación vacía. Este plano quiere también responder al juego de punto de vista del que hablábamos antes: la cámara está situada al nivel de los ojos de la Infanta, siendo ella, desde su centenaria posición, testigo y punto de vista de la escena hasta su final.

Viñetas 6-7: Finalizamos la escena con una conversación entre los dos pintores mientras trabajan sobre sus planchas de cobre. Con respecto al fondo, recogemos la solución compositiva que citábamos antes (fondo neutro). Por otro lado, como puede observarse, había un problema de narrativa entre las viñetas 6 y 7: cuando ambos personajes nos miran, Manet se encuentra a la izquierda y Degas a la derecha; pero el guion exige que ambos estén solos en cada una de sus viñetas. La solución de Ricard ha sido cortar a Manet por el hombro para que, una vez realizado el salto de eje de la viñeta 5 a la 6, quede una referencia de dónde se encuentra el personaje; ello permite economizar espacio, permitir que su bocadillo de habla respire y dar más presencia a Degas. Sin embargo, podía haberse dado otro problema: dado que en la viñeta siguiente (7) Manet aparece solo, esto le iba a situar directamente a la derecha de Degas, cuando obviamente se encuentra a la izquierda. Para evitar un “efecto friso” y que parezca que quien está a la izquierda de Degas en la viñeta 6 es otra persona, Ricard ha bajado al personaje (o ha subido la cámara) de manera que ambos personajes estén a distinta altura y no “conecten” entre sí. Esta solución viene además subrayada por la situación de su globo de habla directamente sobre la cabeza, con lo que ese espacio está tomado y no queda en entredicho.

Viñetas 8-9: Mantenemos el fondo neutro y la solución de situar a Manet mediante su hombro, que ahora tiene incluso más sentido por haberse utilizado anteriormente. El espacio vacío que queda a la derecha de Degas (una vez liberado por su gesto de

ofrecer la mano) permite separarle de Manet, que con su mirada se dirige igualmente a la derecha en la viñeta 9, impidiendo cualquier posible confusión.

4.3 Análisis de lectura franco-belga

Figura 27

Análisis de lectura franco-belga (Escena 6)



ESCENA 7

ESCENA 7: MANET Y LOS BURGUESES (13-14-15)

Como anunciamos en el epígrafe anterior, las páginas 13-14-15 son, a nivel puramente situacional y en cuanto a los personajes y geografía, una extensión de la página 12. Pero como normalmente el *catalyst* es un beat notoriamente corto, el siguiente de ellos es el denominado *Debate*.

En más de un sentido, el *debate* (misma ortografía y significado en castellano e inglés) es un reflejo del *setup*. Ambos son momentos de transición con la bisagra del *catalyst* de por medio y ambos quieren mostrar al personaje en su vida cotidiana; la primera diferencia es que el *catalyst* ya ha cambiado la situación del protagonista entre ambos eventos, por lo que el personaje ya ha evolucionado entre ellos.

Pero el *debate*, lógicamente, tiene su propia función en tanto que beat independiente. Como su nombre señala, se trata de un período de reflexión para el héroe en que este empieza a adaptarse a los inminentes cambios que van a afectar a su vida, y lo hace -esto es importante- reflexionando de forma consciente sobre ellos, para intentar -de momento puede- controlar esta vida. Algo que, más adelante y dependiendo del género, le será bastante difícil realizar.

Un ejemplo claro de ambas funciones es la página 13, donde Manet introduce a Degas en su grupo de amigos burgueses artistas. En las tres últimas viñetas, Degas reflexiona literalmente sobre este grupo de amigos y sobre su papel dentro de él. La página 14 hace lo propio con el mundo privado de Manet; como luego explicaremos, esta página podría haberse situado antes (a continuación de la 12), pero por dinamismo narrativo decidí separarlas. En todo caso, la función es la misma: Degas reflexiona en off sobre el papel que Manet ha de representar en su vida. Y (ahora se entiende) en la página 15 volvemos al mundo de los burgueses para introducir una novedad narrativa que después desarrollaremos (un aparte entre personajes) en el que ellos mismos reflexionan sobre la persona y personalidad de Degas.

PÁGINA 13 - _X

V1: Plano general, seguramente viñeta panorámica o amplia: Degas y Manet caminan por el cuadro de Manet “Música en las Tullerías”, rodeados por los personajes y ambiente de ese cuadro. La idea es hacer como en Monet, claro. La idea es mostrarles seguros, animados, gesticulantes, discutiendo con saña pero con buen humor, picándose mutuamente... están hechos el uno para el otro.

Diario: *Manet no ha viajado a España, pero todo lo ha aprendido de los españoles.*

Diario: *Tenemos la misma edad, vocación, ambición...*

Diario: *Y odiamos a los bohemios y a los académicos con la misma intensidad.*

AMBOS: *¿Y qué me dices de Courbet? / ¿Ese imbécil amante de la fealdad? / ¿Y los locos del plein-air? /: ¿Los desarrapados de Fontainebleau? ¿Esos que pintan al aire libre? / ¡Ya no saben qué inventar... ¡Los clásicos lo son todo!*

V2: Plano general: Estamos en el “Desayuno sobre la hierba”. Manet (izquierda) y Degas (derecha) serán las figuras de los hombres sentados (faltarían las “musas”).

Diario: *Solo tiene un defecto.*

MANET: ¡No, no se puede renunciar al Salón! ¡Les venceremos enviando obras modernas, y al final entrarán en razón

DEGAS: ¡Menuda idiotez! ¡Serás ingenuo!

V3: Plano medio / primer plano: Degas le contesta, gesticulante y furibundo.

Diario: *Cree que el camino para vencer al Salón es... someterse a él.*

DEGAS: ¡Debemos ignorar a esos carcamales! ¡Descubrir nuestro propio arte!

MANET (O.S.): ¡Estás ciego! ¡Hay que vencerles en su propio campo!

V4: Plano general, estamos cerca de un bosque. En primer término, Manet empuña una espada ropera. Al fondo, hay otra persona con otra espada, y junto a él, su testigo. En primer término, Degas habla a Manet.

Diario: *Por lo demás, es un tipo temible y orgulloso.*

DEGAS: *¿De verdad tienes que hacer estas tonterías?*

MANET: *¡Ese Duranty me ha ofendido! ¡No puedo dejarlo pasar!*

DEGAS: *¡A ver si te mata rápido y nos dejas en paz!*

V5: Plano general: Estamos dentro de una casa. Manet está medio descamisado, entreabriendo la puerta por la que se ve a Degas al fondo, enfadado. Escondida detrás de Manet, desnuda y aguantándose la risa, está Victorine Meurent (la modelo de Olympia) con su flor en el pelo y la gargantilla de seda (obviamente estaban follando).

Diario: *Y aunque está casado, sus aventuras son notorias.*

DEGAS: *¿No has terminado el cuadro aún? ¿Cuándo lo podré ver?*

MANET: *Eh... bueno... necesito... acabar una cosa... seré rápido.*

V6. Plano general: Degas está pintando “Manet y su mujer”. Si es posible, a la derecha está Degas, en el sofá tirado está Manet y su mujer Suzanne está tocando el piano. Es un poco lo que hicimos con Bazille pintando a Monet herido.

Cartucho: 69, Rue de Clichy / 49, Rue de Saint Petersburg

Diario: *Tuvo un hijo con su profesora de piano, una pianista holandesa que no es rival para sus frecuentes conquistas.*

V7.Plano medio: Manet está cortando con unas tijeras, silbando, el cuadro por la cara de su mujer, completamente despreocupado, como si le diera igual

Diario: *Es arrogante, provocativo, infiel, ambicioso, dandy y quiere ganar medallas oficiales.*

V8.Plano medio: Degas, muy cabreado, sale a la calle con el cuadro cortado enrollado (lo va enrollando por el camino, es visible un fragmento para identificarlo).

Diario: *No sé cuál de todos esos atributos es peor.*

Diario: *Pero es difícil estar enfadado mucho tiempo con Manet.*

PÁGINA 14 - X

V1: Plano medio: Manet tira, sonriente, de Degas, al interior de una habitación burguesa, alzando su bastón de caminar como un báculo.

MANET: ¡Amigos! ¡Os presento al gran Edgar Degas! El futuro pintor de la alta sociedad.

DEGAS: Ho... hola.

V2: Plano general: vemos en toda su amplitud un salón burgués de la época (es la casa de las Morisot). Es casi un friso: a la derecha, Degas está estrechando la mano de Bazille, mientras Manet se quita la chaqueta y habla de los invitados. En medio está Sisley y al final, sentadas en sillas y un tanto envaradas y distantes, están las hermanas Morisot y su madre. Todo es bastante formal y serio. Hay algún cuadro de Degas y otros de los respectivos que pueden servir de referencia para las posturas.

MANET: Le presento a Bazille, un loco que prefiere ser pintor a ser médico...

MANET: Sisley, que en vez de heredar el comercio familiar quiere pintar...

MANET: Y a nuestros anfitriones, la familia Morisot, Edmé, Yves [es una chica], Tiburce...

V3. Primer plano: Berthe Morisot se vuelve con una cierta expresión interesada, seductora. Está "evaluando" al recién llegado. Puede ser la postura del cuadro de Manet en que la pinta en la terraza.

MANET: Y la bella Berthe, que tampoco debe de estar bien de la cabeza porque también quiere ser pintora.

MORISOT: Encantada, Mr. Degas. Manet nos ha hablado mucho de usted.

V4. Plano medio: Berthe le pregunta a Degas, que escucha con atención. Entre medias está Manet, presentándoles, expectante.

MORISOT: ¿Cree usted, como él, que las mujeres no podemos pintar?

DEGAS: Señora, como dice el proverbio de Salomón...

V5. Mismo plano: Morisot se ha cruzado de brazos y mira en dirección opuesta, fuera de la viñeta, enfadada y decepcionada. Manet está riendo escandalosamente. Degas habla en serio, ingenuo, con un punto de predicador, dedo en alto.

DEGAS: "La mujer es la desolación del decente".

V6: Mismo plano: Morisot se ha ido, y Manet, aún llorando de la risa, se lleva del hombro a Degas en dirección opuesta.

DEGAS: No lo entiendo. ¿He dicho algo...?

MANET: No te preocupes, anda, te voy a presentar a los demás.

V7: Primer plano: Degas, de espaldas, se vuelve para mirar fuera de campo, reflexivo.

Diario: *Pero... ¿era este el futuro de la pintura?*

V8: Plano general, POV de Degas: Sisley y Bazille hablan y beben, mientras al lado Morisot habla con mala cara a su hermana.

Diario: *Nuestra propia clase, el retrato del ambiente burgués...*

Diario: *¿Está aquí lo que busco? ¿No habrá otro camino?*

V9: Plano medio, POV de Degas: Manet “nos” mira y nos guiña un ojo.

Diario: *¿Dónde está mi lugar?*

PÁGINA 15 - _X

V1: Plano general: estamos en casa de los Degas. De nuevo, es una fiesta burguesa, aunque en este caso, es una fiesta informal, juvenil, donde se baila y se bebe de forma relajada, lejos de la formalidad de la casa Morisot. El padre de Degas está tocando el piano, y su hijo está cantando un aria acompañándole. Alrededor, los personajes de la viñeta anterior (menos la madre de las Morisot). Es como si siguiéramos la fiesta, pero todo es más movido y distinto, relajado. Por ejemplo, Manet está sentado en el suelo “a la turca”, fumando y bebiendo. Otros miran a Degas, otros hablan y rien...

Diario: *Pasa el tiempo y pinto todo lo que puedo...*

Diario: *Pero nada me hace sentir orgulloso.*

Diario: *Todo me lleva días, semanas, meses.*

Diario: *Y no llego a terminar casi nada.*

Diario: *Mientras que el maldito Manet lo hace todo a la primera.*

DEGAS: *Là ci darem la mano / Là mi dirai di sì. Vedi, non è lontano; Partiam, ben mio, da qui. [Aria de don Giovanni]*

V2: Plano medio: Morisot está hablando con su hermana; mira fuera de plano a Degas.

MORISOT: *Estando Manet está casado, en fin... pensé en Degas, pero...*

V3: Plano medio, POV de Morisot: Degas le está enseñando un grabado a Bazille, que parece algo aburrido de él.

DEGAS: *¿Ha visto qué manera de sombrear? ¡Esto sí que es un maestro!*

BAZILLE: *Si, claro, claro... perdona, Edgar, voy a por más bebida.*

V4: Plano medio: Manet se acerca a Morisot y ambos miran fuera de plano, a Degas.

MANET: *Todo el mundo habla del Degas que gruñe y el Degas que ladra, pero tiene sus buenos momentos.*

V5: Primer plano. Morisot pone cara de soberbia, mira para otro lado, pero es más por celos que por otra cosa.

MORISOT: *No es que tenga un carácter atractivo. Es ingenioso, y eso es todo.*

MANET: *Madame Morisot...*

V6: Primer plano. Manet está hablando, siempre fuera de plano, como si no hablara con ella. Está repentinamente más serio, como advirtiéndola.

MANET: *Le aprecio mucho. Pero aunque ni él mismo lo sabe, es incapaz de amar a una mujer...*

V7: Plano medio. Manet va a salir de plano (por la izquierda), Morisot le mira con cierta preocupación; le ha sorprendido lo que le ha dicho de Degas.

MANET: *...y mucho menos, de decírselo, o de hacer nada al respecto.*

V8: Plano medio, mismo plano: Manet ya ha salido, y Morisot le sigue con una sonrisa seductora. Ha pillado la indirecta y se ha olvidado de Degas.

MORISOT: Ejem, querido Manet, y ¿cuándo dice que piensa presentarme a su hermano?

V9: Plano medio, si es posible, general, y si es posible, panorámica. Degas está rodeado de gente y a la vez solo, pensando en sus cosas. Podemos hacer algo como dejar a la gente que baila a su alrededor de forma borrosa, y a él muy enfocado. Está en su mundo. Pero alrededor hay algunas de las “voces” que vimos al principio, en su entierro.

VOCES: ¿Le interesan las mujeres? Es un neurótico. / Un arrogante. / Tampoco ha pintado nada importante. / Y aún soltero a su edad / ¿Quizá sea sifilítico?

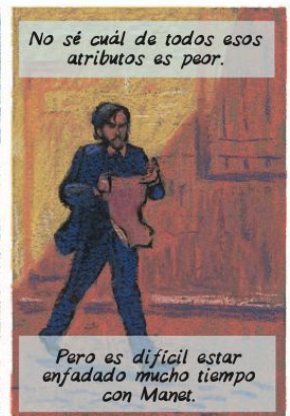
Diario: *No... no es aquí donde está la pintura que busco.*

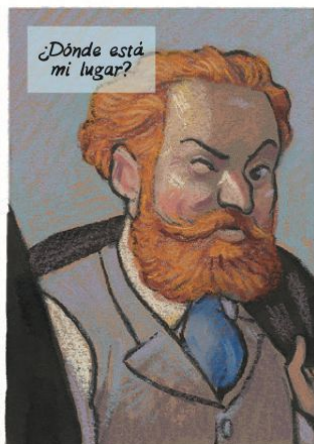
Diario: *Y nunca habría creído quienes me iban a poner en el camino correcto.*













Pasa el tiempo y pinto todo lo que puedo...

Pero nada me hace sentir orgulloso.

Todo me lleva días, semanas, meses.

Y no llego a terminar casi nada.

Mientras que el maldito Manet lo hace todo a la primera.

♪Là ci darem la mano, là mi dirai di sì.♪

♪Vedi, non è lontano: partiam, ben mio, da qui...♪



Estando Manet casado, en fin... pensé en Degas, pero...

¿Ha visto qué manera de sombrear? ¡Esto sí que es un maestro!

Sí, claro, claro...

Todo el mundo habla del Degas que gruñe y el Degas que ladra, pero tiene sus buenos momentos.

Perdona, Edgar, voy a por más bebida.



No es que tenga un carácter atractivo, pero es ingenioso, así que quizá...

Le aprecio mucho. Pero aunque ni él mismo lo sabe, es incapaz de amar a una mujer...

...y mucho menos, de decirse lo, o de hacer nada al respecto.

Ejem, querido Manet, y ¿cuándo dice que piensa presentarme a su hermano?

Madame Morisot...



¿Le interesan las mujeres? Es un neurótico.

¿Quizá sea sifilítico?

Tampoco ha pintado nada importante.

Un arrogante.

Y aún soltero a su edad.

No... no es aquí donde está la pintura que busco.

Y nunca habría creído quiénes me iban a poner en el camino correcto.

1 Objetivos por lo que respecta a la adaptación o retrato de hechos históricos

1.1 Elección del momento histórico a retratar

Dado que la página 13 es una extensión temática (aunque en un beat distinto) de la página 13, los hechos a adaptar son esencialmente los mismos, con el caveat de que no se adapta un hecho histórico concreto, sino un momento que debió, por lógica, tener lugar, y es el fortalecimiento de la amistad entre Degas y Manet.

No faltarán, sin embargo, momentos reales que enmarcarán este proceso, así como otro que también tuvo lugar: la introducción de Degas en los círculos de los pintores burgueses amigos de Manet, que le permitieron comparar su propio arte, ambiciones y expectativas con las de ellos. Aunque como decíamos, parte de la página anterior pertenece a esta, y por ende la escaleta la contempla, aportamos la correspondiente a las páginas 14 y 15:

14-15 - Edgar frecuenta los círculos burgueses a los que pertenece, y allí frecuenta a pintores como Bazille, Manet o las Morisot. Son pintores que aspiran a representar su propia clase, el retrato, el ambiente burgués... pero a Edgar eso le parece igual de aburrido. ¿Cómo ser un artista de su propio tiempo? ¿Debe seguir unido a la tradición de los antiguos y el salón, o a la modernidad y el paisaje de los impresionistas? Debe de haber un punto medio...

1.2 Amplitud y límites de las fuentes narrativas y visuales

Decíamos antes que no iban a faltar momentos reales y documentados que ilustraran estas tres páginas, y en efecto, la documentación aportada especialmente por MacMullen y Pierre Cabanese cubre toda una amplia gama de anécdotas.

Para empezar, tenemos material para finalizar la página anterior, en que se cita a “Don Manet y Courbetos...” en referencia a su gusto e influencia por el arte y los temas españoles, así como su filosofía pro-sistema, completamente contraria a la de Degas.

SEMBLANZA DE MANET

/ Although he had travelled in Italy and never in Spain, he often looked toward the latter country for inspiration.

// In 1864... he was called Don Manet y Courbetos y Zurbarán de las Batignolas.

MM 96 // Manet... who in 1859 had failed in his first attempt to exhibit in the Salon, was among the accepted in the spring of 1861 and his energetic, modishly Hispanic Spanish singer soon nicknamed Le Guitarrero was an immediate critical, official and popular success.

/ Openly and rather provocatively, he professed an ambition to win as many medals as possible at the Salon and finally the insignia of the Legion of Honor, but he showed no willingness to make his painting style conform to such a program. In this respect and several others, his ambiguity made him amusingly different.

Para seguir reflejando su carácter, recurrimos a una escena en la cual Manet llega a batirse en duelo con Duranty, lo que ayudará a ver su gran distancia de carácter con Degas.

EL DUELO DE MANET

MM/ (Manet... got into a quarrel one night with Duranty that became a real duel with rapiers, an absurd, bumbling affair that ended in complete reconciliation and a triolet of celebration composed by their friends at the cafe.

La prueba de la solidez de la naciente amistad vendrá ilustrada por las anécdotas que rodean su entrada en el círculo de amigos de Manet, y muy especialmente el interés que por él mostró Berthe Morisot, en edad casadera y buscando pareja de intereses pictóricos.

INTRODUCCIÓN DE DEGAS

/ Manet was evidently pleased to acquire a cultivated, intelligent, well-dressed impact ion who belonged to the right social category, and that was about the extent of his initial reaction.

/ Degas was obviously more generous and more inquiring; he was ready to admire and scrutinize his new acquaintance, and for good reasons. Manet, although only two years older, was already a Salon exhibitor and... a hero who seemed capable of taking over the vanguard painting leadership from Courbet.

INTERÉS DE MORISOT

MM // Morisot sobre Degas: "He talked about you (Edma), the other evening. He finds you very strange, and from severe things he said to me about you, I judge that he is quite observant.... He came over and sat down beside me, pretending that he was going to court me. But the courting was limited to a long commentary on Solomon's proverb "Woman is the desolation of the righteous" ESCENA O VIÑETA, pero sirve.

MM // Edma: "It's disheartening if one can no longer rely on artists! My infatuation with Manet is over. As for Monsieur Degas, that's different. I am curious... about what he could have said to you about me, and what he finds strange in me. .. You can think I'm foolish if you want to, but when I reflect on all these painters, I say to myself that a quarter of an hour of their conversation is worth a lot more solid things".

MM // Berthe: "As for... degas, I definitely do not think that he has an attractive character. He is witty, and that's all. Manet, in a very droll way, said to me yesterday, 'He lacks naturalness. He is not capable of loving a woman, much less of telling her that he does or of doing anything about it". ESCENA, esto me sirve para que lo diga Manet cuando sea, aunque más bien en A2 o BG seguramente.

FIESTAS BURGUESAS

/ The guests included... Edouard Manet, sitting cross-legged like a Turk on the floor in front of the fireplace (ESCENA, para alguna escena de música o reunión en FNG).

Cerraremos la escena con una de las anécdotas más conocidas de la relación entre ambos, el momento en que Degas pintó un retrato de su nuevo amigo y su pareja, solo para ver cómo el primero recortó el cuadro, sacándola de escena sin preguntar al pintor.

EL CUADRO CORTADO

/ But he worked hard at his art, and he lived soberly in the. Rue de Clichy, on the northern edge of the Ninth arrondissement, with a plump, motherly, musical Dutch mistress (who had been his piano teacher) and their nine-year-old son (who was introduced as the mistress brother).

/ Corporal expression is also prominent in Manet listening to his wife play the piano, which was completed probably in 185. Here the urbane, snappily dressed habitué of Longchamp and the Café de Bade is represented in an extraordinarily inelegant position, with one foot... (Sigue en texto).

/ One day, Degas walked into Manet's studio and saw that the right third of the portrait, including all of the piano and half of Suzanne, had been slashed out. He picked up the mutilated work, walked out without saying au revoir, and sent back his friends still life with a curt note: "Monsieur, I am returning your plums"

PC / (Sobre el cuadro de Manet escuchando a su mujer tocar el piano): The room is, no doubt, the one at 49, Rue de Saint Petersburg, where the Manets held their musical soirées until the 1870s.

/ He soon discovered, however, as he remarked later in telling the story, that one could not stay vexed with Manet for very long”.

1.3 Construcción visual creíble y documentada de la escena

Más allá de las referencias a retratos y bocetos para diseñar a Manet, la importancia que tendrá como personaje requiere darle una presencia especial, no solo como amigo, sino como pintor, y muy especialmente por lo que respecta a, por un lado, sus opiniones respectivas y divergentes con respecto a la pintura y el establishment del arte, y por otro, su actitud ante la vida, tan expansiva en uno y tan retraída en otro. Para ello, como hicimos en *Monet, Nómada de la Luz*, pero como también venimos haciendo en *Degas*, salpicaremos las páginas con distintas referencias pictóricas, a veces ignotas y ocultas; otras tan famosas que cualquier lector las reconocerá a la primera. En el caso de Manet, la escena está diseñada para poder enseñar sus más célebres cuadros:

Primeramente, ambos amigos, como podemos apreciar, caminan por la escena pintada por Manet en 1861 (coincidiendo plenamente con el momento en que se conocen), *Música en las Tullerías*, un cuadro *a clé* que no solo contiene un autorretrato (extremo izquierdo) sino que es toda una galería de cameos de luminarias de la época, como Champfleury, Astruc, Fantin-Latour, Théophile Gautier, Offenbach, Bazille, etc.

Figura 28

Documentación para “Música en las Tullerías”



De la misma forma, el *Almuerzo sobre la hierba* (1863) supuso uno de los mayores escándalos de la historia del arte al mostrar, en un cuadro aparentemente naturalista, una mujer desnuda junto a dos hombres vestidos. Prescindimos de ella (dada su condición probable de musa o figura imaginaria) para mostrarles a ambos yaciendo en el suelo antes o después del citado almuerzo.

No podía faltar el tercero de los grandes cuadros manetianos de esta época, *Olympia*, el retrato de su modelo y probable amante Victorine Meurent (que ya había aparecido en *El almuerzo*) y la modelo Laure. En este caso, como en el anterior, la acción puede estar ocurriendo antes o después del acto de pintarla.

Figura 29

Documentación para “El desayuno en la hierba”



Para ilustrar la anécdota final citada, hemos elegido un cuadro del propio Degas, un retrato de su amigo escuchando a su esposa tocar el piano (1866). En esta ocasión hemos repetido un recurso utilizado también en *Monet*, que consiste en ver al pintor pintando el cuadro desde el otro extremo de sus modelos, con lo que obviamente la composición está invertida. Repárese, no obstante, en el fragmento que falta en el original, como decíamos recortado por Manet y que aún hoy certifica la veracidad de la anécdota. ¿Cómo hemos podido completar, pues, el cuadro? Sencillo, Como puede verse arriba, Manet mismo pintó su propia versión en 1866.

Figura 30

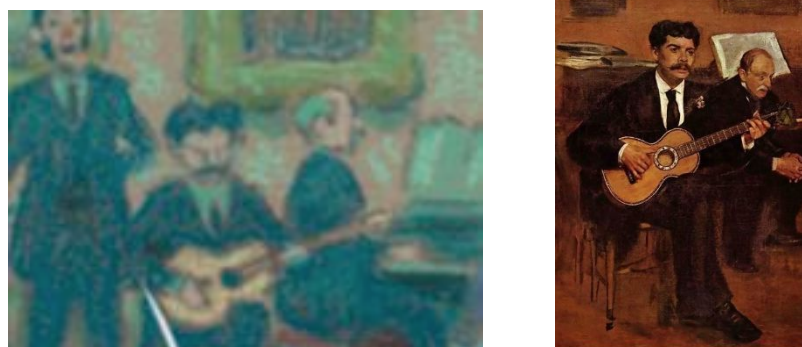
Documentación para “Madame Manet al piano”



Aún podemos mencionar dos citas más en las páginas siguientes, esta vez pintadas por el propio Degas y mucho más discretas e ignotas, pero que resumen a la perfección su entrada en la sociedad de los pintores:

Figura 31

Documentación para “Lorenzo Pagans y Auguste Degas”



El primero de ellos (página 15, viñeta 1) ya nos ha servido como modelo para retratar al padre de Degas, pero como decíamos, este retrato del tenor y guitarrista Pagans es un reflejo de las soirées musicales y artísticas donde el propio Degas se lucía cantando arias italianas (siempre presto a recordar a los demás sus orígenes latinos) y dando la nota con su ya conocido carácter agrio.

Figura 32

Documentación para “Madame Théodore Gobillard”



El segundo es “Madame Théodore Gobillard, de nombre de soltera Yves Morisot”, pintada por Degas en 1869, hermana, como puede imaginarse, de Berthe Morisot, importante pintura del círculo, musa y probable enamorada (de forma correspondida) de Edouard Manet, quien en efecto nos dio unos cuantos cuadros suyos que, junto a las fotografías conservadas, nos permitieron construir visualmente un personaje que, aunque fugaz en nuestra historia, es fundamental para entender la relación (frustrada) de Degas con las mujeres en este punto del relato. Ambos cuadros son de Manet.

Figura 33

Documentación para el aspecto de Berthe Morisot



1.4 Elección de licencias y construcción ficticio-histórica

Es obvio que la licencia más clara dentro de los cuadros citados es que los propios personajes caminan por su interior; obviamente es un recurso metanarrativo pero no está de más recordarlo. Por otro lado, aunque la escena comienza a desarrollarse en 1861, algunos de los cuadros reseñados se pintan a lo largo del resto de la década, lo cual entendemos que no es particularmente grave, dado que las personas presentes en ellos poco cambiarían el resto de la década, excepto Bazille, que fallecerá en 1870 durante la guerra franco-prusiana, momento que no se ha dado aún en nuestra historia.

2 Objetivos narrativo-literarios de la escena

2.1 Función y necesidad de la escena en el contexto del todo narrativo

La escena, pues, está justificada por la propia necesidad y desarrollo del *debate*, pero además tiene alguna función narrativa ulterior. Por un lado, profundiza en la relación de amistad y rivalidad entre Degas y Manet (en continuidad temática con la página

12) y, tanto desde el punto de vista de Degas, como desde el de sus compañeros, que genera una tensión interna y externa (tanto Degas como sus nuevos amigos) con respecto a su posición dentro del grupo.

La escena también tiene otro objetivo narrativo: la creación de una subtrama que empieza en la página 13 y termina en la 15, en la cual Berthe Morisot (en aquel momento, a la busca de marido) calibra sus posibilidades amorosas con Degas, sufriendo varias decepciones en el proceso (una de ellas, la definitiva, provocada por el propio Manet, lo cual muestra un lado oscuro aún no contemplado en el personaje). En todo caso, el objetivo narrativo de la escena es duplo: por un lado mostrar la integración (o ausencia de tal) de Degas en el grupo de los pintores burgueses, y desarrollar la profundización de su amistad con Manet. resumiendo, el *beat debate* logra los siguientes objetivos narrativos:

- Abre el mundo social del personaje a nuevas opiniones y ambientes
- Abre el mundo emocional del personaje a nuevas amistades y posibles relaciones
- Cierra el momento *catalyst* mostrando sus consecuencias
- Provoca la reflexión del personaje sobre su presente y futuro.
- Abre nuevas posibilidades narrativas en cuanto a tramas y nuevos personajes.

Repasemos los tres parámetros que justifican la necesidad y efectividad de la escena:

- a) Trama: la escena es imprescindible por retratar el nuevo mundo donde va a moverse Degas, pero también por presentar a personajes que han de tener peso en futuras tramas. También es imprescindible que Degas comience a preguntarse qué tipo de vida, de arte y de compañía quiere tener en el futuro, para lo que el *beat debate* es imprescindible.
- b) Información: la escena nos informa de la existencia de un grupo alternativo a los académicos y los bohemios: los burgueses. Un grupo de pintores que aún no tienen un objetivo propio o común (algo muy importante para el futuro devenir de la historia), pero a los que Degas ayudará a encontrarlo. La escena también nos informa de la vida y milagros de Manet, ya que como personaje B necesitamos tener más capas de conocimiento sobre su carácter, vida y obra.
- c) Acción: Varias acciones son combinadas, pero en estas escenas lo que predomina es el diálogo y la exposición, como corresponde, por lo general, al *beat debate*. Abrimos la escena con un encuentro en casa de los Morisot, donde Degas es un outsider (el recién llegado) y cerramos la escena con otra *soirée*, en la que Degas sigue emocional e intelectualmente solo (no ha logrado integrarse).

2.2 Progresión del arco del personaje protagonista

Debate podría parecer un beat donde, debido a su cualidad reflexiva, el arco del protagonista no cambiase mucho. Sin embargo, precisamente por ser el primer lugar donde éste se plantea de forma consciente cómo vive, cuáles son sus objetivos y cómo cambiarlos, está dando pasos en dirección de una decisión crucial: tomar el control de su propia vida. Parte de esta evolución se debe a que por primera vez, Degas se acerca a cara descubierta a un grupo humano, precisamente lo que un individualista como él encuentra más difícil. En este caso (después veremos otro muy distinto) el terreno está abonado, al acceder a un grupo de burgueses como él, donde los códigos de pensamiento y conducta le son familiares.

Sin embargo, menos familiares le son (es la primera vez que le vemos interactuar con una) los códigos de comportamiento con las mujeres, y menos con una que siente atracción por él, Berthe Morisot. En efecto, su primer intercambio verbal con ella se salda con un *faux pas* social que, sugiero en la viñeta 6, ni es pretendido ni tiene mala intención, sino que es producto de la torpeza social, pero que se salda con un lógico rechazo por parte de ella. De forma similar, Degas contrasta su propia vida, pensamiento e imágenes hablando con Manet. La tensión que hay en todos sus intercambios (de filosofía artística, vital, de carácter), en este caso, más que hacerse replantearse nada, muy al contrario, hacen que Degas se reafirme en sus propias ideas vitales y estéticas, lo que genera una muy necesaria resistencia al cambio para reflejar de forma adecuada, por contraste, su carácter.

Como sugeríamos hace unos párrafos, la página 15 cierra la escena y las subtramas abiertas: por un lado, vemos a Degas en otra *soirée*, pero en esta ocasión cantando ópera para los congregados. Al piano, ni más ni menos que su padre en su última aparición, quien -queremos sugerir- aprueba con su presencia la elección vital y artística de su hijo: moverse entre los burgueses que le son clase natal.

Por otra parte, cerramos la breve subtrama de la atracción hacia él de Berthe Morisot: no solo Degas sigue sin darse cuenta de ello, sino que -de nuevo- Manet sugiere a Berthe que le olvide, dando al lector además un dato fundamental: “[Degas] no sería capaz de hacerle el amor a una mujer”. El experto Manet sí que se ha dado cuenta de la debilidad fundamental de Degas, e impele a su amiga (y futura esposa de su hermano, como sugerimos) a olvidar a nuestro protagonista. La escena se cierra con una viñeta en la que, como explicaremos, los personajes se disuelven en el ambiente, como, queremos sugerir, sus voces lo hacen a los oídos del ensimismado Degas. Pensando solo en sí mismo, en su posición y en su arte, ha evolucionado un poco más en su arco: se ha dado cuenta de que en el mundo frívolo, social y estéril de la burguesía no va a encontrar el tipo de pintura que busca.

2.3 Establecimiento de la gramática y ritmo de desarrollo del relato

Como explicábamos antes, la escena está construida en dos momentos, con una viñeta de transición entre ellos. En esta escena vemos el resultado de la anterior (de conocer a Manet) y ponemos a Degas en dos situaciones sociales (páginas 13 y 15) con un interludio.

Las citadas páginas 13 y 15 se han escrito de forma particularmente estática, dando una impresión buscada de “teatro filmado”, es decir, un espacio donde la cámara imaginaria con que el cómic retrata la realidad se vuelve notablemente estática y se centra en los torsos superiores de los personajes, para evitar llamar la atención sobre sí misma y lograr centrarnos en las expresiones de los personajes. Hay, como también explicaremos, algunos momentos de confidencia para los que este método es particularmente relevante y funciona de forma óptima.

Sobre la página 14, aunque luego desarrollaremos bien su contenido, utiliza una técnica totalmente contraria: elipsis constantes (la página contiene cinco escenas en ocho viñetas), voz en off, una comunicación exclusiva entre dos personajes, ambientes exteriores, sociales y una notable carga de humor.

2.4 Codificación de la/s voz/voces de lectura

Es precisamente la página 14 la que introduce un nuevo código de lectura: la cita pictórica. Aunque no es esta la página que inaugura el uso de tal técnica (que, podría decirse, tiene su máximo sentido en un cómic sobre un artista), sí que es la primera en que la utilizo con varios objetivos concretos. El primero de ellos es vincular visual y emocionalmente la obra a un pintor concreto. En efecto, esta página está dedicada, en lo visual y en lo narrativo a desarrollar el recién introducido personaje de Manet, y para ello decidí citar las que quizá sean sus tres obras más conocidas, que después citaremos y analizaremos.

No es la primera vez en el cómic, como decimos, que se usa esta técnica, pero mientras que lo habitual será tratar de “ocultar” o escamotear al lector la referencia utilizándola de forma o usando obras que no sean muy conocidas, aquí los personajes por un lado se integran de forma física y real en la obra de Manet por un lado, y por otro he elegido sus obras más famosas, que la mayor parte de los lectores han de reconocer como tales.

Hay varios niveles de uso, pues en la cita pictórica dentro del cómic, y algunos de ellos serán casi invisibles e ignotos, buscando más el elemento subliminal o la cita académica, sin que los personajes interactúen en absoluto con ellos. Otros, como es el caso, son conocidos, célebres y están puestos en primer término, con unos personajes que no solo se pasean por dentro de sus cuadros, sino que interactúan la intrahistoria de cada uno de ellos (como, por poner un ejemplo, cuenta la v5 al sugerir la más que probable anécdota de que Manet yacería con la modelo Victorine Meurent).

B) LAS PÁGINAS: MANET Y LOS BURGUESES (PAGS 13-15, ESC 7)

3 Objetivos de narrativa visual: diseño de página desde el guion

3.1 Establecimiento del decoupage o división en viñetas

Repasemos ahora el decoupage que requieren unas páginas que combinan complejidad y elipsis con escenarios más estáticos:

P13

—*Van juntos por la calle, hablando, elegantes, discutiendo*

—*Edad de Manet / había aprendido todo de los españoles*

—*Cultivated, intelligent, well dressed.*

—*Burgués, ambicioso y pintor, más esclavo de los viejos maestros de lo que quería admitir.*

—*Odiaba a los bohemios y a los académicos tanto como yo.*

—*of the second Empire grand bourgeois dandy.*

/ Although he had travelled in Italy and never in Spain, he often looked toward the latter country for inspiration.

—*Van a las carreras, cuadros de Degas*

—*Solo tenía un defecto: quería condecoraciones y premios a cualquier precio.*

—*Manet habla: se puede vencer al Salón con una obra moderna y anti académica, al final entrarán en razón! Solo así la pintura tendrá dignidad*

—*Duelo?*

—*Punching, cutting way of arguing, y no solo con la voz*

—*Con alguna mujer, ligando o con alguna prostituta (quizá con Olympia)*

—*mujeriego*

/ ...for Manet, though nominally a faithful husband, was a notorious flirt, and his overweight wife was not much competition for some of his woman friends.

—*Le pinta junto a su mujer*

—*Rue de Clichy*

—*Querían lo mismo: un arte moderno, pero tenían vías diferentes*

/ Openly and rather provocatively, he professed an ambition to win as many medals as possible at the Salon and finally the insignia of the Legion of Honor, but he showed no willingness to make his painting style conform to such a program. In this respect and several others, his ambiguity made him amusingly different.

—*Manet corta el cuadro de su mujer*

—*Manet quería lograrlo por la vía oficial y yo...*

—*Degas se lleva el cuadro cortado: primer mosqueo*

—*Yo aún no sabía cómo iba a lograrlo. Y ya tenía 30 años.*

—*“flinging his ego in all directions, yet doing so with a gaiety, a liveliness, a optimism, and a desire to advance the new that made him very attractive.*

—*Degas was often clearly envious of Manet’s winning impulsiveness and natural charisma. Manet was sometimes irritated to the point of cattiness by Degas’s brilliant artificiality.*

—*Nadie podía estar mucho tiempo enfadado con Manet.*

Como puede verse, en la visualización y primer decoupage aún no tenía claro que iba a incluir los cuadros que antes hemos citado, y se habla de que “van a las carreras”, momento que no se aprovecha aquí, pero sí más adelante en el cómic. Sí que se menciona, quizá a raíz de este comentario, a Olympia y sí que está clara la presencia de la anécdota del cuadro cortado, pero como puede verse, en su mayoría, lo que buscaba con la escena era incluir la información verbal / escrita que nos da Degas. Con esta indeterminación, no es de extrañar que finalmente la cuenta de viñetas sufriera un ajuste y terminasen siendo 8 en vez de 7.

P14

1.*Entrando en la fiesta burguesa, Manet le presenta: mi amigo Degas*

—*Gracias a él conocí a otros pintores prometedores, burgueses*

—*Por una anécdota, creo que Manet piensa que Degas en el futuro puede ser el pintor de la alta sociedad.-*

2.*Salón burgués*

—*Bazille, Sisley, familia Morisot... y*

3.*Berthe, que le mira con ojitos.*

4.—*Degas habla con la gente, suelta su rollo, está ausente*

5—*Morisot le hace un gesto, soberbia.*

6—*Degas se acerca, ella le pregunta si no va a hacerle la corte*

7—*Degas contesta: “women are the desolation of the righteous”*

8—*Manet se ríe en voz alta, Morisot se enfada.*

9—*Degas reflexiona: Bazille, Manet o las Morisot. Son pintores que aspiran a representar su propia clase, el retrato, el ambiente burgués... pero a Edgar eso le parece igual de aburrido. ¿Cómo ser un artista de su propio tiempo? ¿Debe*

seguir unido a la tradición de los antiguos y el salón, o a la modernidad y el paisaje de los impresionistas?

10—Era el camino el de Manet? Manet, although only two years older, was already a Salon exhibitor and... a hero who seemed capable of taking over the vanguard painting leadership from Courbet.

Mucho más sencillo es el planteamiento de la página 14, algo normal ya que estamos en un interior estático y la escena está basada en interacciones de diálogo más una reflexión final. La escena es notablemente similar al decoupage inicial, con solo una viñeta de diferencia, pero téngase en cuenta que algunas de esas probables viñetas ni siquiera están descritas en la lista, habiendo en su lugar meras reflexiones que terminarán en forma de texto: el propósito de la escena es claramente más literario que visual; ello obviamente no es malo, entendemos que en un cómic habrá escenas y páginas distintas en objetivos y medios para conseguirlo y que mientras la acción siga desarrollándose y el factor de entretenimiento no decrezca, el cómic estará cumpliendo su objetivo.

P15

1—Degas se los lleva a su casa, a las soirées musicales. Su padre toca, Degas canta, Morisot puede estar más atraída por él // The guests included... Edouard Manet, sitting cross-legged like a Turk on the floor in front of the fireplace (ESCENA, para alguna escena de música o reunión en FNG).

2—Morisot habla con alguien enfadada porque Edgar no le hace caso, carta a su hermana. "My infatuation with Manet is over..." "I thought that Degas would be different".

3.Mira a Degas, enseñándole un grabado a Bazille, que le mira con cara de aburrimiento: no se lo sabe pasar bien. // —Degas a Sickert: "Damned Manet. Everything he does he always hits off straight away, while I take endless pains and never get it right".

4.Morisot pregunta: "We think constantly of the Degas who grumbles and the Degas who growls, and we are indeed going to miss that grumbling and growling during the coming winter".

5/6.MM / / Berthe: "As for... degas, I definitely do not think that he has an attractive character. He is witty, and that's all. Manet, in a very droll way, said to me yesterday, 'He lacks naturalness. He is not capable of loving a woman, much less of telling her that he does or of doing anything about it". ESCENA, esto me sirve para que lo diga Manet cuando sea, aunque más bien en A2 o BG seguramente.

7.—Quizá hablan de él: -En lo social, ya se le conoce como enfermizo, neurótico... pero intenta ser social para llevarse bien con burgueses e impresionistas, aunque no puede evitar lanzarles sus ataques.

Dos viñetas hay de diferencia con respecto a la página final en este caso. Obsérvese en ella el detalle documentado de que Manet se sentaba a la turca en el suelo, lo que da un aire aún más desenfadado a su personaje, siendo el tipo de anécdota que un guionista difícilmente podrá imaginar sin documentación. Repárese también cómo en todas las viñetas contienen algún tipo de cita o documentación: de nuevo, el objetivo en este punto es dotarlas del mayor fuste de contenidos posible; cuanto pueda incluirse de cada uno en el guion final es algo que a estas alturas no puede saberse, pero es sin duda reseñable la intencionalidad de incluirlas.

3.2 Enfoque narrativo-visual de la página desde el guion

Repasemos ahora el guion resultante tras el primer decoupage:

V1: Plano general, seguramente viñeta panorámica o amplia: Degas y Manet caminan por el cuadro de Manet “Música en las Tullerías”, rodeados por los personajes y ambiente de ese cuadro. La idea es hacer como en Monet, claro. La idea es mostrarles seguros, animados, gesticulantes, discutiendo con saña pero con buen humor, picándose mutuamente... están hechos el uno para el otro.

V2: Plano general: Estamos en el “Desayuno sobre la hierba”. Manet (izquierda) y Degas (derecha) serán las figuras de los hombres sentados (faltarían las “musas”).

Como puede verse, en el guion ya he tomado la decisión de incluir los cuadros de Manet. Aún no queda claro qué tipo de plano será (es un cuadro notoriamente grande), pero no lo explico para dar pie a que el dibujante decida sobre su tamaño.

V3: Plano medio / primer plano: Degas le contesta, gesticulante y furibundo.

V4: Plano general, estamos cerca de un bosque. En primer término, Manet empuña una espada ropera. Al fondo, hay otra persona con otra espada, y junto a él, su testigo. En primer término, Degas habla a Manet.

V5: Plano general: Estamos dentro de una casa. Manet está medio descamisado, entreabriendo la puerta por la que se ve a Degas al fondo, enfadado. Escondida detrás de Manet, desnuda y aguantándose la risa, está Victorine Meurent (la modelo de Olympia) con su flor en el pelo y la gargantilla de seda (obviamente estaban teniendo sexo).

Como ya es habitual, las viñetas de acción pura son sencillas y directas. Después, de nuevo tenemos otra cita pictórica, en este caso subvertida y convertida en un gag: aunque como todos, pierden la gracia al explicarlos, Degas pensaba que Monet está encerrado en el estudio con su modelo pintándola; queremos transmitir que, en su inocencia, para él una modelo es simplemente eso, mientras que para el resto de los impresionistas (y en general, de los pintores de esta época) una modelo era una más que segura amante.

V6. Plano general: Degas está pintando “Manet y su mujer”. Si es posible, a la derecha está Degas, en el sofá tirado está Manet y su mujer Suzanne está

tocando el piano. Es un poco lo que hicimos con Bazille pintando a Monet herido.

V7.Plano medio: Manet está cortando con unas tijeras, silbando, el cuadro por la cara de su mujer, completamente despreocupado, como si le diera igual

V8.Plano medio: Degas, muy cabreado, sale a la calle con el cuadro cortado enrollado (lo va enrollando por el camino, es visible un fragmento para identificarlo).

Terminamos con un nuevo gag, esta vez dividido en tres viñetas para darle todo el espacio posible y aclaramos que esta última calle carece por completo de diálogos, con lo cual como guionista confío en que el chiste se entienda meramente por las acciones de los personajes.

3.3 Clímax de escena y paso de página

Lo dicho en el último párrafo con respecto a la página 13 sirve perfectamente para ilustrar el recurso del paso de página: el clímax de su amistad podría entenderse como el momento en que Degas accede a la intimidad del hogar de su nuevo amigo para hacerle un regalo artístico y pictórico, consistente en un cuadro con su esposa. El paso de escena nos lo da Degas caminando por la calle con el trozo de cuadro recortado, su expresión enfadada y con un texto que nos recuerda que ello tendrá pocas consecuencias; en efecto, parecía que poca gente podía estar enfadada mucho tiempo con Manet.

Por otra parte, recordemos que este capítulo consta de tres páginas, por lo que hay otro paso del que nos debemos ocupar: si recordamos, la narrativa de esta sección refleja el momento en que Degas, antes un solitario, está integrándose en un grupo de amigos. ¿Lo ha conseguido? El clímax está escamoteado en este caso a nuestro protagonista y somos partícipes (una aceptable ruptura del punto de vista) de que ni con las mujeres ni con los hombres parece encajar del todo.

La última viñeta nos lo muestra de nuevo solo aún entre una multitud, rodeado de rumores (un eco de la escena inicial; aquí es donde empiezan a generarse) y perdido en sus pensamientos; el paso de página incluye un comentario que nos deja en suspense: ¿quienes son aquéllos que le van a dar la pista perdida para encontrar su camino?

4 Elaboración gráfica

4.1 Traslación del guion al storyboard: composición y narrativa

Pese a la complejidad de las páginas descritas, en este caso no hay diferencias reseñables entre los storyboards y las páginas terminadas.

4.2 Análisis y decisiones de estilo, color y composición

Analicemos, pues, las citadas páginas terminadas:

Página 13:

-Viñeta 1: Como anunciábamos, la viñeta 1 es una reproducción del “Música en las Tullerías”; dado el tamaño del cuadro, Ricard ha cortado toda su parte derecha sin que ello afecte demasiado al resultado, ya que la mitad izquierda es la más reconocible. Es positivo igualmente que el cuadro tenga gran altura, pues la página va bastante cargada de texto y el espacio superior es favorable a esta circunstancia.

-Viñeta 2-4: Ídem para la representación del “Almuerzo en la hierba”, de prescindir de las dos figuras femeninas ayuda a dotar de un poco más de espacio para los globos, que de otra manera estarían tapando a dichos personajes. Sobre el cromatismo de la escena, obsérvese cómo los tonos verdes presentes en estos cuadros se utilizarán durante toda la escena, algo lógico al representar los mismos, pero que se aprovechará igualmente para dotar de entidad y contraste a las últimas viñetas. Véase también cómo, pese a que casi cada viñeta ocurre en un lugar y momento diferentes, entre la viñeta 2 y 3 no hay dudas sobre su continuidad, dado que la viñeta 3 es un zoom de la 2, con lo que al mantener Degas la misma postura se crea un inequívoco paralelismo visual.

-Viñeta 5: Este factor cromático incluso se alarga hasta una viñeta en interiores, ya que la cortina colgante de la izquierda mantiene los tonos de las demás.

-Viñetas 6-8: Dado que esta secuencia de tres viñetas tiene una continuidad propia en forma de gag narrativo, es necesario dotarla de entidad propia. Para ello Ricard ha elegido tres tonos totalmente diferentes; en la 6 un verde esmeralda, en la 7 un azul plomizo y en la última un rojo y amarillo que rompe el uso del color: si bien en la 6 y la 7 los objetos y personas conservan sus colores “naturales” (bajo luz neutra), la última viñeta adquiere un color antinatural y expresionista con un predominio del rojo para simbolizar el enfado de Degas.

Página 14:

-Viñeta 1: Por el contrario, a nivel cromático esta página será bastante uniforme; ello vendrá dado por el hecho de que toda ella ocurre en un solo lugar y se desarrolla en apenas unos minutos. La gama elegida es un azul pálido con un trasfondo cálido que ayuda a destacar el verdadero foco de la página: el cabello y barba de Manet. El contraste de la discreta gama con su intenso pelo cobrizo le convierte en el foco en todas las viñetas en que aparece, lo que tiene connotaciones narrativas: aunque su objetivo en ella es introducir a Degas a sus amigos, Manet es la verdadera estrella de la página, dejando al nuevo y a su audiencia en un claro segundo plano. Obsérvese incluso cómo en la primera viñeta Degas queda no solo atrás y empequeñecido, sino en la sombra, retrasado ante el dinámico empuje y postura de Manet, que tira de él con la mano, subrayando aún más su timidez.

-Viñeta 2: En este sentido, y para seguir subrayando la incapacidad social de Degas, Ricard exagera en la viñeta dos su escasa estatura y su fina figura situándole junto al que, se tiene constancia, era el más alto de los impresionistas, Bazille. Degas queda en primer término, atrapado tras la muralla que son los otros hombres de la sala, con actitudes viriles como la frontalidad del citado Bazille o la cerrazón postural de Sisley; parecen estar protegiendo o haciendo de barrera a las mujeres del fondo, envueltas en luz.

-Viñeta 3: Superada la barrera, Manet presenta a su amigo a Berthe Morisot que, como hemos mencionado y documentado, estaba casadera y sostuvo durante un tiempo una cierta curiosidad por Degas, finalmente, y tras conocerle en más profundidad, abandonando este interés por razones, como veremos, prácticas. Aquí Degas adquiere más presencia, pero quien domina la escena mirando de derecha a izquierda con el rostro ladeado (como para ocultar su interés) es Berthe.

-Viñetas 4-7: Estas cuatro viñetas transcurren seguidas, pues de nuevo conforman un gag destinado a mostrar la torpeza social de Degas. Se crea un juego de posturas y reacciones entre los personajes que merece la pena destacar por la escasez de uso de este recurso en nuestro cómic: en la viñeta 4 Berthe está de perfil y expectante, su atención puesta en el recién llegado. Degas mira al frente, en guardia y erguido, mientras que la mirada socarrona de Manet parece estar anticipando el resultado de la interacción, una mano en el hombro de su amigo, en continuidad con la viñeta anterior. En la 5, Berthe ha cerrado sus brazos, mostrando disgusto, y su expresión facial arrugada, así como su mirada hacia fuera de la viñeta no solo muestran su mal humor, sino que anticipan la siguiente viñeta, pues está mirando el lugar por el que se irá. Degas, de forma adecuada a su cita bíblica, cierra los ojos y levanta un dedo para pontificar; Manet ríe abiertamente, disfrutando de la situación con malicia y mostrando que la interacción ha salido como él esperaba. En la viñeta 6, el desenlace: Berthe se va; ya no es necesario mostrar su expresión pues asumimos que es de desagrado. Junto a ella, obsérvese la maestría a la hora de representar la expresión de Degas, que inclina levemente la cabeza y mira desde abajo en lo que es un gesto claramente infantil; asumimos pues que su torpeza es genuina y no había malos deseos en lo que dijo en la viñeta anterior. Como para protegerle de tal reacción, para confortarle y para mitigar las consecuencias de su travesura, Manet le pasa el brazo por los hombros, lo que es no solo un gesto de compañerismo, sino también de dominio. Poco le dura, sin embargo, a Degas la decepción: en la siguiente viñeta aleja su mirada de su amigo y ya está pensando en la función que ha de desempeñar la pintura en el mundo burgués.

-Viñeta 8: Un plano general, parejo a la viñeta 2, del conjunto de los pintores burgueses; obsérvese la indiferencia de Sisley y de Bazille, que ya no prestan atención al recién llegado y se hallan inmersos en su conversación; lo mismo que las mujeres, Berthe entre ellas con un gesto que se puede adivinar como decepcionado. Entendemos, pues, que la integración del nuevo no ha sido realmente entusiasta.

-Viñeta 9: Manet guiña un ojo a Degas. De nuevo, es un gesto de complicidad, amistad y confianza, pero a estas alturas ya nos hemos debido de hacer una idea de que Manet es una persona con dos caras: suficientemente generoso como para introducir a su nuevo amigo en su círculo social, pero con ese gesto quiere seguir manteniendo su guardia baja, quien sabe para qué nuevos trucos o mañas, de los que difícilmente Degas, en su inocencia se dará cuenta. El guiño, más que para él, es para el lector, que asume una complejidad en su relación que quizá Degas no sea capaz de entender del todo.

Página 15:

Viñeta 1: En la página 14 hemos abierto una serie de preguntas: ¿tendrá Degas éxito social en esta nuevo entorno? ¿Se le aceptará finalmente? ¿Llegará a algún sitio el

interés de Morisot? Y por parte del pintor: ¿Es este el lugar donde la pintura que está buscando puede desarrollarse? En esta página trataremos de responder a estas preguntas. Para empezar, y por cerrar el capítulo del cromatismo, observemos como de nuevo la gama dominante es fría, con una presencia constante del verde óxido de cobre; no obstante el objetivo, de nuevo, es dar toda la presencia posible a Manet: su cabello rojo sigue contrastando perfectamente con este color, haciéndole el protagonista real de la página. Subrayemos -lo documentamos antes- a nivel puramente performativo su presencia sentado en el suelo a la turca, un gesto natural que prácticamente quita protagonismo a un Degas que está también (aunque de forma más discreta, nos dicen los colores y la composición) que su amigo, pese a que se encuentra cantando ante una audiencia (que por otro lado, tampoco parece escucharle con demasiada atención).

Viñetas 2-3: Rompemos temporalmente (lo anunciamos antes) el punto de vista para hacer un juego de confidencias; como tales, Degas esta fuera de ellas. Comenzamos aquí con Berthe Morisot confiándole a su hermana sus intenciones con Degas. Su “pero...” final nos lleva de forma lógica a ver las razones contenidas en esa conjunción adversativa. Espiamos lo que hace Degas en ese momento, acaso desde el punto de vista de la pintora: se encuentra valorando un cuadro para desinterés de Bazille; se entiende que lo que más le interesa es el arte, obviamente más que asuntos humanos como lo social o el amor.

Viñeta 4-8: Manet entra en escena, de nuevo haciendo honor a la fama poco fiable que estamos construyendo a su alrededor. En efecto, entra en medio de la conversación, por lo que sabía de qué hablaban las hermanas; ello quiere decir que ha estado espionando: en este sentido, obsérvese el uso puntual y casi exclusivo de las líneas cinéticas, francamente raras en un cómic como este. Si no se hubiesen usado, la escena retendría totalmente su significado (es un gesto natural que Berthe se vuelva a escuchar a alguien que le habla), pero su uso denota que vuelve la cabeza rápidamente: Manet le ha sorprendido. En las siguientes viñetas, (5-6) ambos continúan hablando, pero obsérvese el gesto de confianza y severidad de Manet a la hora de expresar la terrible verdad sobre su amigo. Dicha ésta, parte sin mirar atrás, las manos en los bolsillos, la sonrisa en la cara, el gesto satisfecho: en efecto, ha vuelto a perjudicar a su amigo y solo el lector se ha dado cuenta. Berthe queda atrás, el gesto aún gacho, la figura empequeñecida, pero la viñeta siguiente (8) nos revela que las palabras de Manet no han tenido un gran impacto negativo sobre ella; de forma bastante rápida pregunta a Manet por su hermano, con quien en última instancia se casará, revelando que había un interés personal en la manipulación del pelirrojo.

Viñeta 9: La última viñeta de la página quiere recalcar lo ajeno que Degas es a todo ello: a habladerías, a convenciones sociales, a popularidad y a todo lo que no se arte. Las figuras a su alrededor, en medio del baile de la vida, los amores y las relaciones interpersonales prosiguen con su despreocupación. Solo él queda en foco (nótese como a su alrededor, el verde de la uniformidad se cancela, aumentando su aislamiento); todo lo demás se vuelve borroso y confuso, como cuando los pensamientos nos hacen perder la concentración en lo que tenemos delante y cerca. Las manos a la espalda, la mirada gacha, el gesto serio, confirmamos que la integración social de Degas ha tenido en efecto, lugar (él sigue allí), pero no tendrá

éxito en términos sociales. Quizá tampoco artísticos; su última frase nos prepara para continuar con él la búsqueda de su camino.

4.3 Análisis de lectura franco-belga

Figura 34
Análisis de lectura franco-belga (Escena 7)



ESCENA 8

ESCENA 8: LOS BOHEMIOS (13-14-15)

Las páginas 16 y 17 continúan el beat *debate* y lo hacen mostrando el otro lado del mundo del arte. Como mencionábamos, en la escena anterior hemos introducido a Degas en el ámbito de los pintores burgueses, cuyas posibilidades el protagonista ha analizado con ojo crítico para evaluar la eventualidad de ellos puedan producir el arte que él busca.

Un beat *debate* no estaría completo si el protagonista no se planteara todas las opciones posibles, especialmente las contrarias, por lo que era lógico que Degas tuviese que visitar el, para él, denostado mundo de los bohemios (aún no los llamaremos, en honor a la continuidad del relato, impresionistas).

En esta escena, pues, Degas reflexionará sobre las posibilidades que éstos tienen de producir, o acercarse a, la pintura que él mismo está intentando llegar, y aunque a nivel puramente artístico pronto comprobará que no tiene nada que ver con ellos, le proporcionan una idea crucial que cambiará por completo el futuro del arte: la posibilidad de que sea un grupo de artistas, y no el Salón oficial, los que creen una exposición desde la que mostrar y vender obras al gran público.

La escena termina con un pequeño interludio que nos servirá para introducir, a nivel de acción y cromático, la siguiente escena, en que Degas tendrá una revelación fundamental.

PÁGINA 16 - X

Estas dos páginas transcurren en el Guerbois y en el ambiente de los impresionistas / bohemios. Son tan diferentes, desordenadas y contrastantes con las dos anteriores como sea posible. Igualmente, es otro de los "momentos de conexión" con el comic de Monet, en este caso obviamente la página 16.

También es una página bastante humorística: los impresionistas están bastante pedo y contrastan con Degas, como siempre, demasiado serio.

V1: Plano medio / primer plano. El joven Monet grita borracho perdido.

Cartucho: *Café Guerbois, 9 Avenue de Clichy / 11 Boulevard de Batignolles?*

MONET: ¡Viva la pintura al plein-air!

V2: Plano medio: el resto de impresionistas (Renoir, Pissarro, Bazille, Manet, Cézanne) gritan al unísono, vasos en alto, igualmente borrachos.

IMPRESIONISTAS: ¡VIVA!

V3: Plano medio / primer plano de Degas, haciendo un facepalm.

DEGAS: ¿Qué diablos hago aquí?

V4: Plano general: vemos una vista amplia del ambiente del café Guerbois, con sus bohemios, sus borrachos, sus bebedores de absenta... es un ambiente rojizo, de luces de gas y tacos de billar. Alguna figura de los cuadros de bohemios de Degas puede entrar aquí (la de la absenta, por ejemplo).

Diario: *¿Qué más da pintar al aire libre que en un estudio?*

Diario: *¿Qué importa la naturaleza, si tenemos a los antiguos?*

Diario: *Pero... ¿y si los antiguos no tuvieran todas las respuestas?*

MANET: Relájate un poco, Degas.

V5: Plano medio. Manet, fumando y riendo de buen grado, da un codazo a Degas, que no parece estar pasándose del todo bien.

MANET: Al menos odian al Salón tanto como tú.

DEGAS: No sé por qué he aceptado venir.

V6: Plano medio: los impresionistas "nos" miran (a Degas) con una cierta sospecha. Obviamente son todos muy diferentes.

MONET: Señor Degas, una pregunta...

V7: Primer plano: Monet "nos" pregunta, inquisidor y desconfiando un poco, el alcohol velándole la mirada.

MONET: ¿Qué piensa del Salón?

V8: Primer plano, contraplano. Degas contesta con rabia y hasta violencia, dando un puñetazo en la mesa.

DEGAS. ¡Abajo el Salón! ¡Nadie tiene ni tendrá derecho a evaluar mi pintura!

V9: Plano general. Quizá solo vemos las sombras del grupo en la penumbra. Todos alzan las manos y los vasos al aire, celebrando la respuesta.

IMPRESIONISTAS: ¡Bien dicho, Degas! / ¡Abajo el salón! / ¡Que les den!

PÁGINA 17 - _X

V1: Plano medio plano. Bazille habla, serio, y Monet reflexiona también.

BAZILLE: ¿Y si no existiera el salón?

MONET: Mmm... tendríamos que encontrar la forma de exponer por nuestra cuenta...

V2: Primer plano de Degas, los ojos muy abiertos. Acaban de decir algo que le ha caído como un rayo sobre la cabeza.

Diario: *¡Eso es! ¡Una exposición... sin la aprobación del Salón!*

V3: Plano medio del grupo impresionista. Le están dando vueltas a la idea.

MONET: Bueno, es cierto que Courbet lo intentó...

BAZILLE: Y Manet, aquí presente...

RENOIR: ¿Pero... si hiciéramos una exposición colectiva?

V4: Primer plano: volvemos a Degas, que está pensativo y silencioso, la cabeza le va a mil por hora.

Diario: *No... ni a Courbet ni a Manet les sirvió... ¡porque exponían solos!*

Diario: *Pero, ¿y si un grupo de pintores unieran fuerzas y recursos para enfrentarse al Salón?*

V5: Plano medio, vemos a la otra parte del grupo pensar, algo desanimados.

CÉZANNE: Conseguir algo así debe de ser muy complicado...

PISSARRO: Y realmente caro...

MONET: No, no veo cómo nosotros podríamos lograr...

V6: Plano medio de Monet: levanta su copa

MONET: ¡Ya veremos! ¡Mientras tanto... a quemar el Louvre!

V7: Plano general: el grupo impresionista queda atrás, al fondo. Degas viene hacia nosotros, poniéndose la chaqueta, decidido (se va del bar). Manet le llama desde atrás.

IMPRESIONISTAS: ¡Fuego al Louvre!

MANET: ¡Eh! ¡Degas, a dónde diablos vas...?

Diario: *Es una gran idea. Puede funcionar.*

V8: Plano general: Degas camina por la calle, de perfil. Es de noche y va pensativo, mirando al suelo (si es posible, panorámica, aunque sea fina).

Diario: *Estos paisajistas. Odio su arte. Pero algo es cierto: son pintores de verdad.*

Diario: *Apasionados, obsesivos, vocacionales, centrados.*

Diario: *No comparto sus ideas. Pero hablar con ellos...*

Diario: *Me llena de una energía que Manet y los otros no tienen.*

V9: Primer plano, zoom de la anterior. Viñeta panorámica si es posible, aunque sea muy fina. Los ojos maquiavélicos de Degas.

Diario: *Me mantendré cerca de ellos.*

Diario: *Algún día pueden... serme útiles.*







¡Bien dicho, Degas!

¡Abajo el Salón!

¡Que les den!





1 Objetivos por lo que respecta a la adaptación o retrato de hechos históricos

1.1 Elección del momento histórico a retratar

De nuevo, más que ante un momento histórico concreto, nos encontramos ante un proceso que ocurrió a lo largo de bastante tiempo, y que condensamos en un par de páginas: la era en que Degas frecuenta a los bohemios, el futuro grupo impresionista.

Esta escena nos dará una muestra de su movilidad social y de cómo empieza a entender que los bohemios, pese a carecer de dinero o medios materiales, tienen algo que los burgueses no tienen: ideas nuevas. La escaleta es como sigue:

16-17 - Con Manet, Degas entra en un nuevo universo: el del café Guerbois. Allí conoce a otros jóvenes desafiantes, que también odian la autoridad del salón y quieren buscar otros caminos. Pero a Edgar le aburren un poco sus objetivos: captar la naturaleza... ¿Qué le importa a él la naturaleza, si están los antiguos? Pero... ¿Y si los antiguos tampoco fuesen la respuesta?

1.2 Amplitud y límites de las fuentes narrativas y visuales

En esta ocasión tenemos menos fuentes (ya que, como decimos, les frecuentó dentro de una normalidad que rara vez es consignable) pero las fuentes nos dan algunos momentos, actitudes y palabras interesantes que podremos utilizar, bien de forma literal, o para asumir su significado y aplicarlo a la escena de forma metafórica.

VOLLARD / Degas had the misfortune to be identified with a “school”. ... For “plein-air”, the war-cry of Monet and his group, was an Anathema to Degas.

PC / Manet’s striking presence and “cutting, punching way of arguing” an Degas scornfully sarcastic observation have been richly recorded. See McMullen 154-155, 176-77.

PC / Monet: “You always left the cafe feeling hardened for the struggle, with a stronger will, a sharpened purpose, and a clearer head”.

PC / Degas: “The Salon does not exist”.

MM // 288: When Cézanne and Degas expressed their views on art, they were both extremely categorical. Cézanne, however, expressed himself with a vehemence that wound up in an Olympian storm, whereas Degas darted cruel little scratching blows at his opponent with feline dexterity”. / Degas did not always have the warmest of feelings towards Renoir and the latter maintain that Degas could not pardon his prettifying of female models.

MM // “If I were in the government I would have a brigade of gendarmes for keeping an eye on people who paint landscapes after nature. Oh, I wouldn’t want anyone killed. I would be satisfied with a bit of birdshot to begin with”.

MM/ “By 1868 the principal future Impressionists and their anti-establishment allies were well acquainted with each other and were beginning to form what can be called a group... [continúa]”

MM // Silvestre... indicates that Degas was generally liked, or at least not disliked, and that the principal cause of this favorable sentiment was that he lacked any public reputation that could arouse envy (esto conecta bien con lo anterior): “Among the silhouettes... in the gaslight and amid the noise of the billiard balls...”

MM // Monet: “I envy your chance to argue with the great aesthete Degas about the inopportunities of an art made available to the poorer classes... Tell Degas to write me. He is about to become, I hear from Duranty, the painter of high life. That’s the very thing for him”. / “Nothing could have been more interesting than these talks... You kept your mind on the alert, you felt encouraged to do disinterested, sincere research... for weeks and weeks... You always left the cafe feeling hardened for the struggle, with a stronger will, a sharpened purpose, and a clearer head”./ The effort to break out of the mummery of the academic into an art of their own time and hence into what they considered a more authentic vision of the world.

1.3 Construcción visual creíble y documentada de la escena

Desafortunadamente, no se han conservado pinturas que reflejen en detalle el célebre Café Guerbois, lugar de reunión, discusión y tertulia de los impresionistas. Aunque de su exterior hay incluso fotografías, no así tanto del interior, aunque sí que hay algunos

dibujos y apuntes, como éste del propio Manet, aunque también tomamos como referencia la pintura del “Café des incoherents” de Santiago Rusiñol.

Con respecto a las fuentes visuales para el diseño de personajes, ya hemos citado las referencias para cada uno de ellos en ocasiones anteriores, por lo que no cabe reiterarlas. Si que citaremos, como guiño, reproducción no literal de uno de los cuadros más célebres del propio Degas, que bien pudo haber presenciado en este mismo bar; hablamos, claro de “La absenta” o “El ajenjo”; como nuevo visual, sus personajes están separados, sugiriendo que la escena ocurre antes o después de la creación del cuadro. Hay, no obstante, un detalle más que comentar, y es que la página, como se ha dicho, es una conexión directa con *Monet, Nómada de la luz*, por lo que es natural que la estructura, *acting*, diseños, cromatismo, etc., la referencien directamente.

Figura 35

Documentación para el aspecto del café



1.4 Elección de licencias y construcción ficticio-histórica

Figura 36

Documentación para “El ajenjo”



La escena sirve también para introducir a algunos personajes secundarios cruciales, siendo el principal de ellos Monet y de forma más secundaria, Renoir, en lo que es - lo mencionaremos más adelante- el primer uso de otro nivel narrativo: el cruce de historias, y más concretamente, escenas, con *Monet, Nómada de la Luz*, obra anterior de los mismos autores que cuenta la historia del citado pintor, y donde Degas tiene un papel secundario.

La escena, como decíamos antes, tiene otro objetivo, y es sembrar en la mente de nuestro protagonista la idea de la posibilidad (aún distante) de la futura realización de exposiciones grupales. Y continuamos, simplemente introduciéndola, la reflexión de nuestro protagonista sobre su propio arte. Resumiendo, esta nueva fase del *beat debate* logra los siguientes objetivos narrativos:

- Abre más el mundo social del personaje a nuevas opiniones y ambientes, en este caso a personas más alejadas de su círculo de clase.

- Abre el mundo emocional del personaje a nuevas amistades y posibles relaciones

- Crea una posibilidad futura de trama (las exposiciones grupales).

- Profundiza la reflexión del personaje sobre su presente y futuro, que va a tener consecuencias inmediatas.

- Abre nuevas posibilidades narrativas en cuanto a tramas y nuevos personajes.

Repasemos los tres parámetros que justifican la necesidad y efectividad de la escena:

a) Trama: la escena es imprescindible por mostrar la segunda parte de ese nuevo mundo (lo social) donde Degas va a afanarse, y también define un momento clave en la historia: la inspiración para la posibilidad de crear exposiciones fuera del salón. También presenta a personajes claves para futuras tramas y amplía el universo narrativo ayudándonos a acceder al mundo de las clases bajas.

b) Información: la escena nos introduce en el universo de los pintores bohemios, tan odiados para Degas, y los mira de cerca. De momento son entusiastas, alegres y beodos, por lo que tienen una ética muy diferente a la de los más estirados y refinados (también en el arte) burgueses). La escena se cierra con una revelación fundamental: Degas no les considera valiosos a nivel artístico, pero encuentra que su entusiasmo y nuevas ideas le pueden ser útil en el futuro.

c) Acción: de nuevo, como corresponde al significado mismo de la palabra *debate*, la escena presenta poca acción física, tratándose más bien de un escenario estático (a diferencia del estirado ambiente burgués anterior, ahora con personajes sentados en humana cercanía) en el que lo que predomina es el diálogo. No cambia algo, sin embargo, importante: Degas sigue siendo el *outsider* y sale de la escena sin haberse integrado.

2.2 Progresión del arco del personaje protagonista

Como decíamos hace un momento, aunque parezca que en un *beat* en que predomina el diálogo un personaje puede no cambiar mucho (dado que las personas y los personajes muestran su cambio fundamentalmente con acciones y no tanto con palabras), al ser Degas un personaje reflexivo, veremos que algo tan aparentemente cotidiano como acceder a un nuevo grupo social va a tener gran influencia sobre él.

Tras haber roto la frontera de lo social dentro de su zona de confort con el grupo de los burgueses, accede ahora a un universo porque el que ha mostrado en páginas anteriores una profunda antipatía: los llamados “bohemios”. Y no solo eso, lo hace en una taberna de mala muerte donde el propio protagonista se pregunta, tapándose la cara “¿Qué hago aquí?”.

La respuesta nos la da la presencia jovial y relajada de su cicerone social, Edouard Manet, quien como en el caso anterior, es quien ha conseguido arrastrar a su amigo a este nuevo universo grupal, en el que, como mencionábamos, un individualista como él ha de sentirse necesariamente incómodo.

La razón de la importancia de tal trasvase social se hace patente en la página 17: a nivel de evolución de arco es crucial que Degas escucha por primera vez, precisamente de boca de los bohemios, la posibilidad (que en nuestros días parece anecdótica, pero en esta época era, como explicaremos, inédita) de realizar una exposición grupal privada.

Accedemos, pues, a un lado que hasta ahora no habíamos visto en Degas: un lado con un anverso luminoso y un reverso ciertamente oscuro. En cuanto al primer sentido, como podemos comprobar, una persona individualista y centrada en sí misma va poco a poco accediendo a nuevos círculos sociales y profesionales, lo que podemos sin duda considerar como un cambio positivo y sano.

Sin embargo, como el final de la escena sugiere, Degas no está viviendo esta ocasión de salir de su mundo personal como una oportunidad de cambiar para bien, sino como la apertura de nuevas posibilidades para lograr sus objetivos personales, laborales y artísticos, como sugiere su frase final “Un día podrían serme útiles”.

2.3 Establecimiento de la gramática y ritmo de desarrollo del relato

La escena, como sugeríamos antes, está creada de forma consciente como contraste con las anteriores: antes era una ocasión burguesa, en que las normas de vestimenta, comportamiento y brillo social son muy distintas (antagónicas) al ruido, alcohol, penumbra y humo de una taberna de la época.

Esta diferencia también se marca, como apuntábamos y como explicaremos, en la posición relativa de los personajes, estando en el mundo burgués más separados entre sí e incluyendo los apartes, confidencias y secretismo tan reminiscentes de la hipocresía burguesa, mientras que en nuestra taberna urbana los personajes se sientan juntos a la misma mesa, codo con codo, sentados, mirándose todos entre sí y preguntando, como hace Monet, las cosas claras y a la cara.

Finalmente, pese a que la escena anterior incluía tres páginas separadas dedicadas al mundo burgués, en este caso solo son necesarias dos de ellas, con lo que anunciamos de forma implícita que Degas pasará mucho menos tiempo en este mundo de las clases bajas que en las altas esferas.

2.4 Codificación de la/s voz/voces de lectura

Utilizamos aquí, como anunciábamos antes, un nuevo recurso: si el lector acude a nuestro cómic *Monet, nómada de la luz*, se encontrará esta misma escena, narrada con la misma gama cromática, narrativa visual y diseño de personajes, solo que contada desde el punto de vista del citado pintor normando.

Si *Degas, la danza de la soledad* podría considerarse un *spin-off* de *Monet, nómada de la luz* es algo que pertenece más al ámbito del marketing editorial; en todo caso para nosotros como autores son obras parejas, un (por el momento) díptico que cuenta la historia del grupo impresionista desde dos puntos de vista opuestos y complementarios en lo artístico, estético, técnico, social, económico, político...

De lo que no hay duda es de que se trata de lo que habitualmente se conoce comúnmente en el mundo del cómic norteamericano como un *crossover*, es decir, un cruce de momentos entre dos historias contadas en cómics diferentes.

Como apuntábamos, en *Monet* la escena se contaba desde el punto de vista de este personaje [analizar escena] y en este caso la narramos desde el punto de vista de Degas, igualmente presente en ambas escenas.

B) LAS PÁGINAS: LOS BOHEMIOS (PAGS 16-17, ESC 8)

3 Objetivos de narrativa visual: diseño de página desde el guion

3.1 Establecimiento del decoupage o división en viñetas

Como vamos viendo a lo largo de este repaso, hay escenas particularmente rápidas de visualizar, especialmente cuando no contienen acciones o elipsis; este caso es particularmente interesante porque presenta uno de los problemas más comunes para un guionista: de principio a fin, los personajes están sentados, por lo que hay que utilizar recursos diferentes para asegurar evitar el efecto de los “bustos parlantes”.

Nos ocuparemos de resolver ese problema más adelante; de momento repararemos en la sencillez del decoupage y la casi total ausencia de indicaciones visuales o de planos; como otras escenas de diálogo el reparto de viñetas se hace siguiendo el ritmo de réplicas de la conversación.

16

—Monet borracho gritando viva el Plein Air

—Todos le dicen que si

—Degas facepalm, ¿qué hace allí?

—Vista del Guernois, explicación

Qué importa la naturaleza, si están los antiguos? Pero y si los antiguos no son la respuesta?

Por qué le aceptaban? Porque no tenía una reputación que les diera envidia

—Manet riendo de buen grado, no se los toma en serio

Al menos odian la autoridad del salón tanto como tú, ríe Manet

—Degas hace aparte, no sabe qué ve en ellos

Él tendría una brigada de gendarmes que disparara a los que hacen paisaje al natural.

—Qué piensa del salón? El salón no existe. No está dispuesto a que evalúen sus cuadros.

17

—Bazille habla de hacer una expo solos

—Degas se queda loco: eso es!

—Hablan de cómo la harían

—Se quedan tirados... no tienen dinero

—Por lo menos podrán seguir yendo a pintar a Fontainebleau

—Todos le vitorean

—Todos gritan que hay que quemar el Louvre. Degas se va.

—Degas va por la calle pensando,

Hablar con ellos le hace funcionar la cabeza, le hace sentir un propósito mayor, la cabeza más clara

—Tienen la energía que no tienen los otros, en algún momento les vendrá bien.

3.2 Enfoque narrativo-visual de la página desde el guion

El desarrollo del guion, como es de esperar, dota de un sentido visual lo que hasta ahora era solo un reparto de líneas de diálogo. Pero como se explicita desde las notas previas a las acotaciones, la estrategia para que la página sea interesante es precisamente darle un declarado tono de humor, lo que es importante para que cualquier historia sea rica en emociones y sensaciones para el lector; como podemos esperar, el contraste con el serio Degas hará el resto.

Estas dos páginas transcurren en el Guerrois y en el ambiente de los impresionistas / bohemios. Son tan diferentes, desordenadas y contrastantes con las dos anteriores como sea posible. Igualmente, es otro de los “momentos de conexión” con el comic de Monet, en este caso obviamente la página 16.

También es una página bastante humorística: los impresionistas están bastante pedo y contrastan con Degas, como siempre, demasiado serio.

V1: Plano medio / primer plano. El joven Monet grita borracho perdido.

También se aclara, como explicaremos después, que el par de páginas está construido en términos de contraste con las anteriores, de absoluta calma y corrección burguesas.

V2: Plano medio: el resto de impresionistas (Renoir, Pissarro, Bazille, Manet, Cézanne) gritan al unísono, vasos en alto, igualmente borrachos.

V3: Plano medio / primer plano de Degas, haciendo un facepalm.

V4: Plano general: vemos una vista amplia del ambiente del café Guerrois, con sus bohemios, sus borrachos, sus bebedores de absenta... es un ambiente rojizo, de luces de gas y tacos de billar. Alguna figura de los cuadros de bohemios de Degas puede entrar aquí (la de la absenta, por ejemplo).

El tono humorístico viene además, como puede leerse, declarado por la actitud beoda de cada uno de los personajes. Esto evitará, como veremos más adelante, el estatismo de los citados “bustos parlantes” ayudando a generar, por medio del alcohol, gestos y expresiones más exagerados de lo habitual, que ayudarán a dar movimiento y expresión a los personajes.

V5: Plano medio. Manet, fumando y riendo de buen grado, da un codazo a Degas, que no parece estar pasándoselo del todo bien.

V6: Plano medio: los impresionistas “nos” miran (a Degas) con una cierta sospecha. Obviamente son todos muy diferentes.

V7: Primer plano: Monet “nos” pregunta, inquisidor y desconfiando un poco, el alcohol velándole la mirada.

V8: Primer plano, contraplano. Degas contesta con rabia y hasta violencia, dando un puñetazo en la mesa.

V9: Plano general. Quizá solo vemos las sombras del grupo en la penumbra. Todos alzan las manos y los vasos al aire, celebrando la respuesta.

Lo anteriormente descrito (v5-v8) corresponde a lo dicho en cuanto a buscar expresiones humorísticas y exageradas. Pero repárese (v9) en que como guionista, también trato, incluso en escenas tan limitadas como esta, de buscar soluciones visuales interesantes, como las “sombras en la penumbra”.

Analícemos la siguiente página:

V1: Plano medio plano. Bazille habla, serio, y Monet reflexiona también.

V2: Primer plano de Degas, los ojos muy abiertos. Acaban de decir algo que le ha caído como un rayo sobre la cabeza.

V3: Plano medio del grupo impresionista. Le están dando vueltas a la idea.

V4: Primer plano: volvemos a Degas, que está pensativo y silencioso, la cabeza le va a mil por hora.

V5: Plano medio, vemos a la otra parte del grupo pensar, algo desanimados.

V6: Plano medio de Monet: levanta su copa.

No hay mucho que añadir, como puede verse, a las viñetas descritas: son indicaciones bastante directas; como mucho pueden destacarse metáforas como “le ha caído como un rayo sobre la cabeza” o “la cabeza le va a mil por hora”, que va en la línea anteriormente descrita de cómo prefiero sugerir expresiones poco claras o simplemente sugerentes para que el dibujante busque recursos fuera de lo común.

V7: Plano general: el grupo impresionista queda atrás, al fondo. Degas viene hacia nosotros, poniéndose la chaqueta, decidido (se va del bar). Manet le llama desde atrás.

V8: Plano general: Degas camina por la calle, de perfil. Es de noche y va pensativo, mirando al suelo (si es posible, panorámica, aunque sea fina).

V9: Primer plano, zoom de la anterior. Viñeta panorámica si es posible, aunque sea muy fina. Los ojos maquiavélicos de Degas.

La escena se cierra con un retorno a la acción y una salida del café, algo poco frecuente en mí, ya que prefiero que las escenas continúen en un mismo tiempo o espacio mientras sea posible. Sin embargo, como se verá, el desarrollo ulterior de las siguientes páginas aconsejaba este corte por anticipado.

3.3 Clímax de escena y paso de página

Como acabamos de destacar, en este caso el paso de página es literal, con un personaje cogiendo su chaqueta, saliendo a la calle y caminando hacia el final de la escena. Ahora bien, la expectativa como guionista es que el lector piense que la escena acaba aquí cuando, como veremos, continua directamente en la página siguiente.

4 Elaboración gráfica

4.1 Traslación del guion al storyboard: composición y narrativa

Como en otras ocasiones, no hay mucho relevante o destacable en este sentido. Si el lector se extraña de que a estas alturas haya menos diferencias entre el storyboard y las páginas resultantes, no es casualidad: suele ocurrir cuando, después de trabajar

juntos en un número significativo de páginas, guionista y dibujante están más sincronizados en cuanto a recursos y formas de expresión.

4.2 Análisis y decisiones de estilo, color y composición

Realicemos, como corresponde, el análisis viñeta a viñeta de estas dos páginas.

Página 16:

Viñeta 1: Comenzamos la página de una forma peculiar: con el primer plano de un individuo gritando. El objetivo de esta viñeta y de ambas páginas es, lo anunciábamos antes, romper la calma y tranquilidad burguesas que vivimos en la última escena. Para ello, nos introducimos en un local de clase obrera, lleno de humo, ruido de billar y vocerío; el lugar ideal y preferido para los bohemios y todo lo que los burgueses consideraban (y consideran) ralea social. A nivel cromático, como se verá, dado que la escena transcurre en el mismo interior sin que los protagonistas se muevan, la gama no cambiará, lo que también tendrá ocasionalmente una lectura útil en términos narrativos. Está elegida, por otro lado, como decíamos en función de las páginas de *Monet, nómada de la luz* con que estas viñetas conectan.

Viñeta 2: Como respuesta lógica del brindis de Monet, el resto de bohemios presentes alzan sus vasos ruidosamente para responder a voces. Obsérvese que en muchas ocasiones escamoteamos el lugar en la primera viñeta para darlo a conocer, pero en esta segunda aún no permitimos al lector conocer el lugar exacto donde estamos: seguimos ocultando el fondo y cualquier elemento identificador. Tampoco sabemos, por el momento, donde está nuestro protagonista.

Viñeta 3: esta última pregunta se responde: Degas está, en efecto, presente en la sala, pero su gesto de taparse la cara, entre la vergüenza ajena y el fastidio es evidente: estamos en una nueva ocasión social en que no se encuentra a gusto.

Viñeta 4: por fin, con más retraso de lo habitual, mostramos al lector el lugar, permitiéndole contextualizarlo. Apreciamos que es un bar, como nos indica la bebedora de absenta, los golfos de charla, los jugadores de billar y el ambiente cargado. Nos fijamos en un difuso grupo en el centro: nuestros bohemios.

Viñeta 5: pero hay una revelación narrativa más: es Manet, entendemos, quien ha introducido a Degas también en este mundo, donde su desenvolvimiento social le hace encajar tan bien como en el mundo burgués; su vaso en la mano y el gesto desenfadado que le hace a Degas también nos lo revelan, frente a la actitud cerrada del segundo.

Viñetas 6-8: Hemos de valorar, como en el caso de los burgueses, el recibimiento que Degas ha tenido, y lo hacemos desde el punto de vista del líder de los impresionistas, Monet. Éste, con sus acólitos como testigos inquisidores (v6), y más tarde con un dedo levantado, le pregunta por sus lealtades con respecto al salón. Sin amedrentarse y respondiendo al gesto con el mido dedo, Degas pierde la compostura (algo que no podría haberse permitido en el ambiente burgués) y deja que su pasión por las cuestiones pictóricas le posea.

Viñeta 9: Lo que en el ambiente burgués habría sido un *faux pas*, en el mundo de los bohemios es un gesto aplaudido: están de acuerdo con él. Obsérvese también cómo en el guion, yo pedía “sombras en la penumbra”, pero la solución de Ricard es más aérea y da como resultado un alivio compositivo de la página, que de otra forma podría haber resultado demasiado monótona.

Página 17:

-Viñetas 1-4: La escena prosigue en términos similares, sin que haya demasiadas novedades que reseñar, más allá de la introducción de otros personajes que se suman al debate. Es interesante, no obstante, desde el punto de vista del personaje, ver que Degas no entra en la conversación; su actitud, una vez más, es introspectiva y prefiere guardarse para sí sus conclusiones y dudas.

-Viñeta 5: La cercanía grupal vuelve a transmitirse en forma de vista, esta vez sí, entre la penumbra. El hecho de no poder distinguir sus caras ni qué personaje dice qué (obsérvese que hemos prescindido de los rabos de los bocadillos) quiere aumentar el sentido comunitario y de unidad de ideas.

-Viñeta 6: comenzamos a cerrar la escena, y para avisar al lector recogemos el mismo momento en que comenzó la escena: con Monet brindando. La sugerencia es obvia: nada ha cambiado en ellos y nada va a cambiar por el momento.

Viñeta 7: Abandonamos el grupo (que queda atrás respondiendo al brindis y sugiriendo que, en efecto nada ha cambiado) y lo abandonamos con Degas, viéndole venir hacia nosotros con decisión y la mirada gacha, de nuevo introspectiva. Obsérvese cómo Manet se ha levantado también, pero está situado de perfil entre dos grupos, equidistante tanto en posición como en ideas y actitud pictórica. Sin embargo, recordemos que en la escena anterior tenía un cierto dominio sobre el ingenuo Degas; quien aquí se va sin responderle. Nada ha cambiado, pues, para los bohemios, pero algo sí ha cambiado para el pintor, que se va con la semilla de una idea en la cabeza.

-Viñetas 8-9: La salida al exterior provoca un lógico cambio de iluminación y color, cuyas connotaciones desarrollaremos en el capítulo siguiente. En todo caso, como decíamos, Degas se va reflexivo, pensativo y sumido en sus pensamientos. Esta actitud, aparentemente pasiva no lo es en absoluto, como demostraremos en seguida.

4.3 Análisis de lectura franco-belga

Figura 38
Análisis de lectura franco-belga (Escena 8)



ESCENA 9

ESCENA 9: REVELACIÓN EN LA ÓPERA (13-14-15)

La extensa sección entre las páginas 18-21 será analizada en un solo epígrafe porque contiene varios *beats* y momentos importantes que están imbricados entre sí por medio de un causa-efecto, por lo que separarlos entre sí implicaría hacer su explicación menos clara.

En todo caso, esta secuencia de páginas une tres *beats*: por un lado salimos de *debate*, se produce el llamado *second bump* y preparamos el *beat* que cierra el primer acto, llamado *Break into Act 2* o *Puerta al acto 2*.

Second bump es un *beat* habitualmente breve y que resulta opcional, es decir, no es necesario en todas las historias. Se trata, en términos sencillos, de una “segunda alteración de la normalidad”, oportuna en momentos en que la primera no ha empujado lo suficiente al protagonista para que su vida cambie de forma radical. Es, por lo general, un estímulo, tragedia o anécdota que desequilibra un poco más su mundo o le dirige de forma inequívoca hacia la decisión que le hará entrar en el acto 2.

Como es lógico, la llamada “Puerta al acto 2” se explica por sí misma: supone la creación de una escena en la que el protagonista abandone el mundo cotidiano, familiar y normal del acto 1 y pase al nuevo mundo o “mundo b” del acto 2, ese espacio (a veces un lugar físico, otras emocional) donde el personaje ha de encontrarse fuera de su elemento, lo que le obligará a ir hacia adelante con su cambio.

Sin embargo, aunque en la mayor parte de los casos esta “puerta al acto 2” solo se representa una vez, en este álbum decidí, por las razones que explicaré al analizar la siguiente escena, que era necesario hacer dos, una decisión a la que me forzó el resiliente carácter del personaje protagonista.

PÁGINA 18 - X_

La acción continúa de la página anterior, y esta página funciona como una doble.

V1: Plano general (cont). Degas va caminando por la calle, esta vez hacia nosotros.

Diario: Pero aunque pudiese exponer... ¿qué exponer?

Diario: ¿Dónde estaba el arte que busco?

V2: Plano general (cont). Mismo plano, como si la cámara se hubiera dado la vuelta: Degas se aleja de nosotros, va en dirección a la ópera (*no es la Garnier, recordar que se quemó, la anterior estaba en Rue Le Peletier*).

Diario: No está donde buscan Monet y los otros, en el paisaje.

Diario: Eso que llaman naturaleza... Es para mí una gran nada.

V3: Plano general: Degas entra en la ópera.

Diario: Tampoco está donde buscan Courbet y Manet...

Diario: El realismo es solo una caricatura de la realidad.

Diario: Una religión sacada de la estupidez.

V4: Plano general. Degas camina entre los asientos, buscando el suyo.

Diario: Cada época contiene una belleza. ¿Pero cuál es la belleza de mi tiempo?

V5: Plano medio / Primer plano. Degas está sentado en la ópera, ceño fruncido, esperando a que empiece el espectáculo. La viñeta debería ser "oscura" en cuanto a que no hay luz, pero también a que sigue sin pistas sobre qué hacer con su vida.

Diario: Debo ser yo quien la encuentre.

Diario: ¿Pero dónde? ¿Dónde puedo buscarla...?

V6: Plano medio / primer plano. Mismo plano, más cerrado: el telón se está abriendo y la luz le da en la cara. A la vez, pone cara de sorpresa: ¡es una revelación!

Diario: ¿Dónde...?

V7-Fin: El resto de la página serían viñetas como flashes de fragmentos de lo que ve en el escenario, como si los ojos le fueran rápidamente de un lugar a otro. Los textos van por encima, pero la idea es que no "conecten" con las imágenes. Podemos hacer, por ejemplo, que todo sean manos, o que todo sean luces; la idea es que sea bastante abstracto y que solo en la página siguiente veamos bien lo que ha descubierto:

-La mano de una bailarina

-La mano sobre el mástil de un cello de un músico

-La mano del director de orquesta

-La mano del oboísta

-Etc, hasta llenar la página. Podemos ver opciones y enfoques.

Diario: Por fin.

Diario: *Por fin lo he entendido.*

Diario: *¿El siglo XIX no puede ser capaz de crear a su propio pintor?*

Diario: *No me lo creo.*

Diario: *Un siglo que ha sufrido tanto, el siglo ansioso de la verdad.*

Diario: *Lo tuve delante de los ojos todo el tiempo.*

Diario: *Y por fin lo vi.*

PÁGINA 19 - X_

V1: Viñeta única (splash de página completa). Vemos lo que ve Degas: es un compuesto de varios de sus cuadros de ópera y bailarinas, pero principalmente tenemos abajo los músicos, y arriba las bailarinas, que vemos por primera vez. El ambiente es glorioso y festivo, lo más espectacular posible.

Diario: Los Goncourt nos lo habían revelado y no supimos verlo.

Diario: “Los ejemplos, las tradiciones, los antiguos... eran la pesada piedra del pasado sobre nuestros estómagos”.

Diario: Pero por fin lo comprendí.

Diario: “Una parisina vestida para un baile es tan potencialmente bella para un pintor como una mujer de no importa qué civilización...”

Diario: Lo teníamos todos delante de los ojos.

Diario: Pero por el momento, solo yo lo había visto.

PÁGINA 20 - _X

De nuevo, las dos páginas funcionan como una doble, más abstracta en la página 20 y recuperando la forma y las viñetas en la 21. La página 21 cierra el primer acto.

V1: Plano general, ligeramente picado. Degas sale corriendo de la ópera.

Diario: *Había estado ciego, pero ahora podía ver.*

V2: Primer plano, contrapicado: Degas mira fuera de plano, al exterior, a París, sonriente, excitado y aliviado: por fin ha descubierto “quién es”. A partir de aquí, las viñetas se disuelven...

A partir de aquí, solo hay algunas viñetas “normales”, las descritas y las últimas de la página siguiente. La idea es jugar con el resto y hacer una composición “flotante”, mezclando algunos de sus futuros cuadros con otros. Por ejemplo, las viñetas pueden conformar un fondo, y múltiples Degas estaría “flotando” corriendo sobre ellas, encima de las calles, mirando hacia arriba, corriendo, tomando notas, excitado y alegre como no le hemos visto nunca.

Ejemplos de “viñetas” / visiones:

- Una lavandera o planchadora vista desde fuera de un escaparate*
- Jockeys y caballos esperando a que empiece la carrera*
- Burgueses en el carro (en las carreras)*
- Etc, definiré o definiremos sus cuadros más adelante.*

Diario: *Mi época.*

Diario: *Animada, sensible, un poco coqueta...*

Diario: *...corriendo tras la diosa de la Gloria y el Placer.*

Diario: *Es a la vez la violeta y el rosa enamorados de la brisa.*

Diario: *Se arrebata de pasión y se calma al instante.*

Diario: *Llora y sonríe por veces.*

Diario: *A la vez es francesa...*

Diario: *...y constante en el amor.*

PÁGINA 21 - X

Continuamos el juego de la página anterior haciendo el compuesto de cuadros, imágenes de su tiempo y obras suyas, pero marco las cuatro últimas viñetas (las tres últimas panorámicas)

Diario: Pintar a los hombres en la sinceridad de su naturaleza...

Diario: ...en su trabajo, llevando a cabo sus funciones físicas y domésticas...

Diario: ...con su apariencia actual y presente, por encima de todo, sin pose...

Diario: ...sorprenderles, por así decirlo, con la conciencia a medio vestir...

Diario: ...ese es el verdadero punto de partida del arte moderno.

V1 (la marco como 1 porque las anteriores están a definir): Degas llega corriendo a su casa y entra por la puerta (esta puede servir para “sacarle” del mundo irreal en que está “fuera” de las viñetas y “meterle” de nuevo en el mundo de las viñetas).

Diario: Por fin lo he encontrado.

Viñeta X: Degas está dentro de su estudio, apoyado en la pared como recobrando el aliento (es la figura del cuadro “La violación”). El ambiente es más oscuro, y la siguiente será más oscura aún, porque la última viñeta es negra.

Diario: Ahora sí que podré demostrar quien soy.

Diario: Tengo ideas, temas, cuadros para años, décadas de trabajo.

Diario: ¡Todo un mundo, todo un siglo para retratar!

Viñeta X: Primer plano, zoom a su cara desde la anterior. Degas mira al infinito y sonrío; es una sonrisa casi mefistofélica, la de quien ha descubierto una verdad que nadie más conoce.

Diario: Se acabó el no terminar cuadros.

Diario: Se acabó el no haber hecho nada de importancia.

Diario: A partir de ahora todo va a cambiar.

Diario: Sé quien soy y quien quiero ser...

Viñeta final: Viñeta en negro.

Cartucho: 1870.

Diario: Pero ahora es imposible.

Diario: Se ha declarado la guerra contra Prusia. Me he alistado a la Guardia Nacional. No tengo tiempo para pintar.

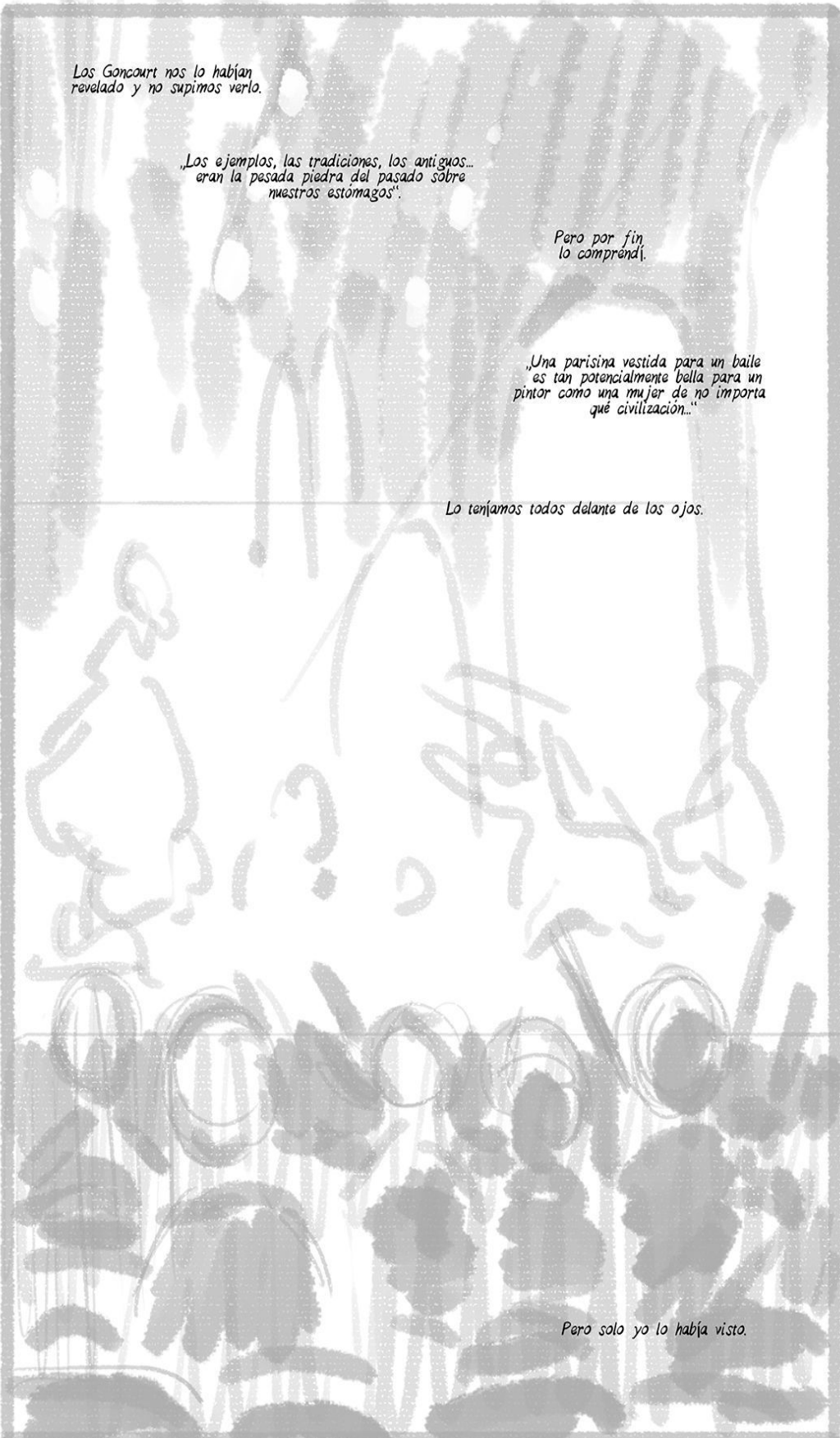
Diario: Me han detectado una lesión ocular. Estoy asustado. Podría quedarme ciego algún día.

Diario: Han declarado la comuna. Bazille ha muerto. Hay guerra y hambrunas en París.

Diario: Mi ciudad, mi siglo y mi época han sido destruidos.

Diario: ¿Cómo voy a pintarlos ahora...?





Los Goncourt nos lo habían
revelado y no supimos verlo.

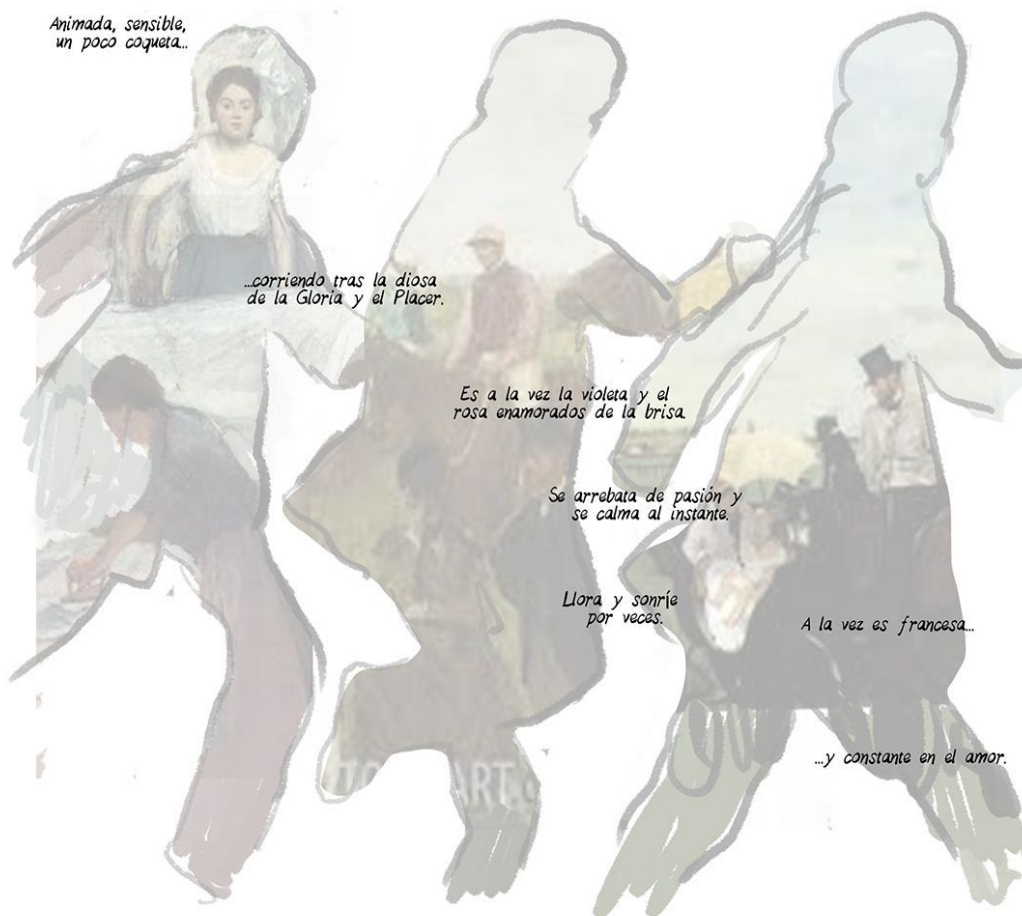
„Los ejemplos, las tradiciones, los antiguos...
eran la pesada piedra del pasado sobre
nuestros estómagos“.

Pero por fin
lo comprendí.

„Una parisina vestida para un baile
es tan potencialmente bella para un
pintor como una mujer de no importa
qué civilización...“

Lo teníamos todos delante de los ojos.

Pero solo yo lo había visto.





Pintar a los hombres en la sinceridad de su naturaleza...

...en su trabajo, llevando a cabo sus funciones físicas y domésticas...

...con su apariencia actual y presente, por encima de todo, sin pose...

...sorprenderles, por así decirlo, con la conciencia a medio vestir...

...ese es el verdadero punto de partida del arte moderno.



Por fin lo he encontrado.

Ahora sí que podré demostrar quien soy.

Tengo ideas, temas, cuadros para años, décadas de trabajo.

¡Todo un mundo, todo un siglo para retratar!

Se acabó el no terminar cuadros.

Se acabó el no haber hecho nada de importancia.

A partir de ahora todo va a cambiar.

Sé quien soy y quien quiero ser...

1870. Se ha declarado la guerra contra Prusia. Me he alistado a la Guardia Nacional. No tengo tiempo para pintar.

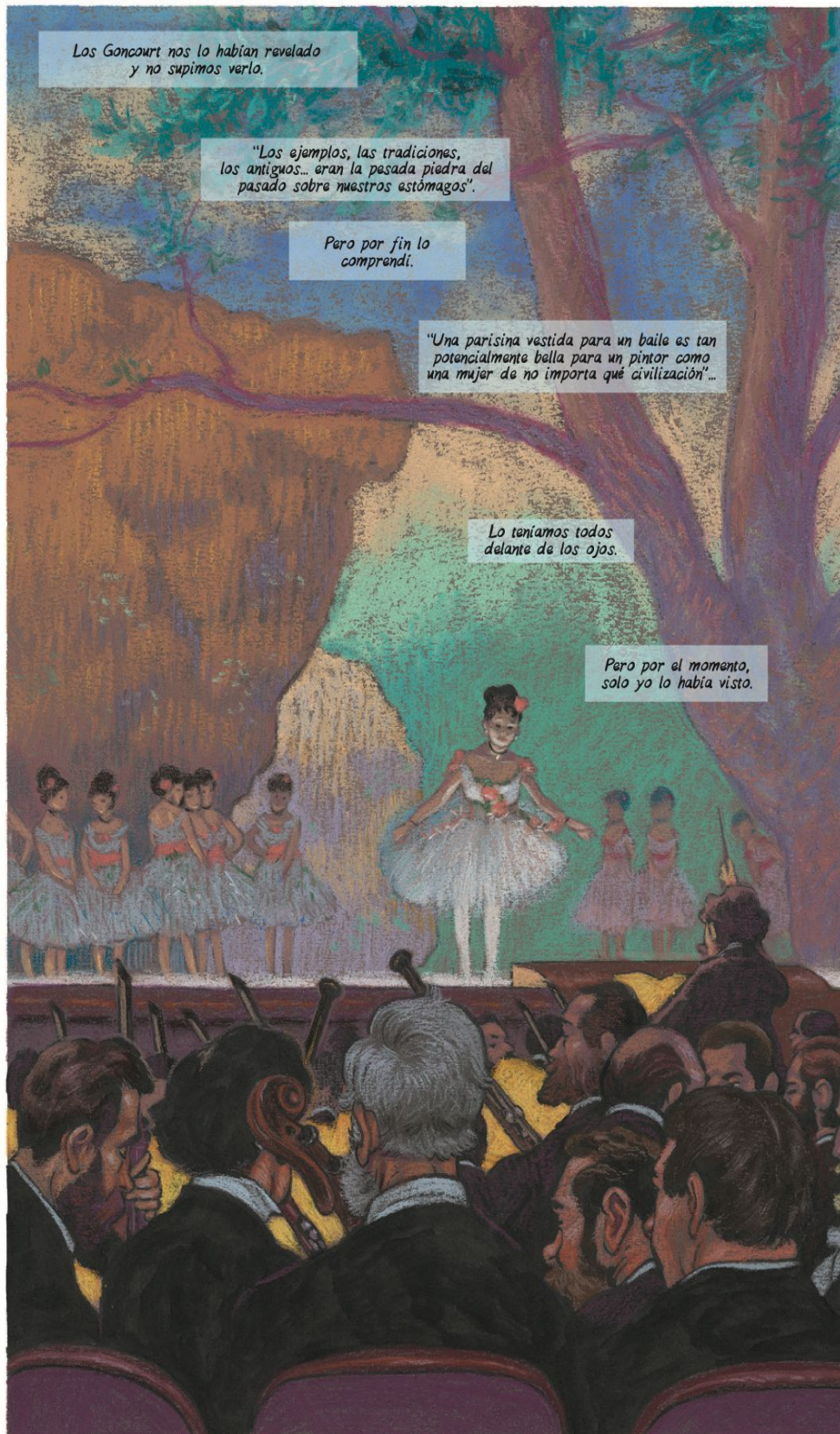
En el ejército me han detectado una lesión ocular. Estoy asustado. Dicen que podría quedarme ciego algún día.

Han declarado la comuna. Bazille ha muerto. Hay hambrunas en París.

Mi ciudad, mi siglo y mi época están destruidos.

¿Cómo voy a pintarlos ahora...?



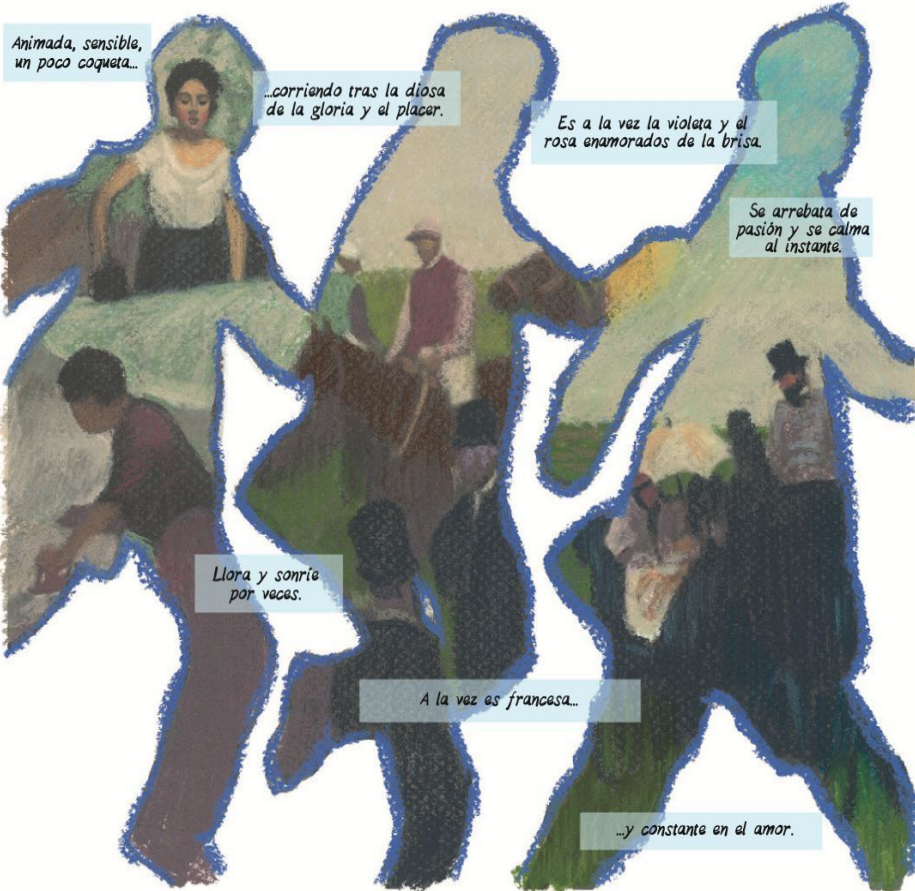




Había estado ciego, pero ahora podía ver.



Mi época.



Animada, sensible, un poco coqueta...

...corriendo tras la diosa de la gloria y el placer.

Es a la vez la violeta y el rosa enamorados de la brisa.

Se arrebata de pasión y se calma al instante.

Llora y sonríe por veces.

A la vez es francesa...

...y constante en el amor.



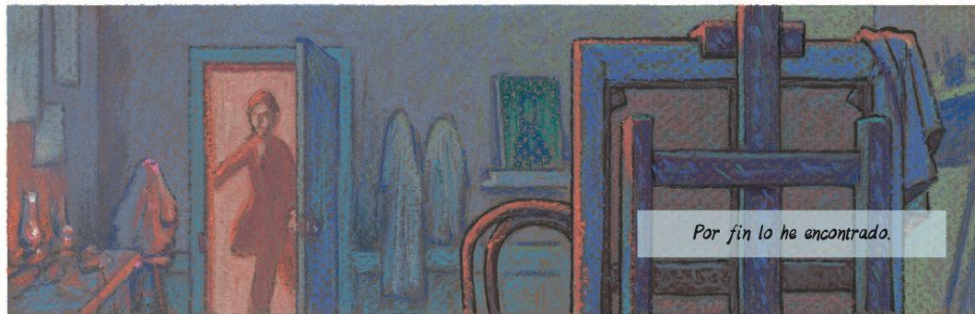
Pintar a los hombres en la sinceridad de su naturaleza...

...en su trabajo, llevando a cabo sus funciones físicas y domésticas...

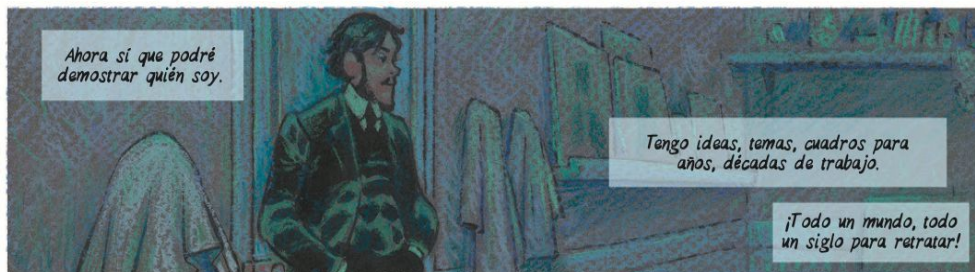
...con su apariencia actual y presente, por encima de todo, sin pose...

...sorprenderles, por así decirlo, con la conciencia a medio vestir...

...ese es el verdadero punto de partida del arte moderno.



Por fin lo he encontrado.



Ahora sí que podré demostrar quién soy.

Tengo ideas, temas, cuadros para años, décadas de trabajo.

¡Todo un mundo, todo un siglo para retratar!

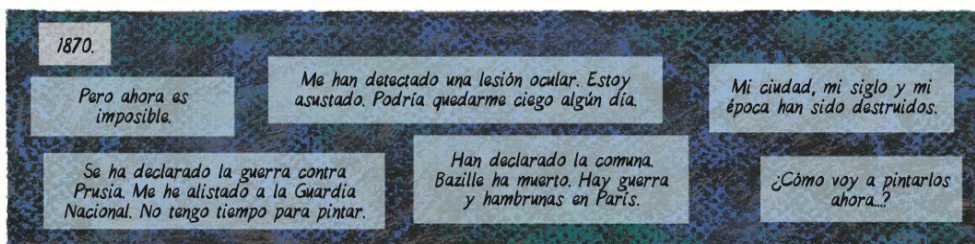


Se acabó el no terminar cuadros.

Se acabó el no haber hecho nada de importancia.

A partir de ahora todo va a cambiar.

Sé quién soy y quién quiero ser...



1870.

Pero ahora es imposible.

Me han detectado una lesión ocular. Estoy asustado. Podría quedarme ciego algún día.

Mi ciudad, mi siglo y mi época han sido destruidos.

Se ha declarado la guerra contra Prusia. Me he alistado a la Guardia Nacional. No tengo tiempo para pintar.

Han declarado la comuna. Bazille ha muerto. Hay guerra y hambrunas en París.

¿Cómo voy a pintarlos ahora...?

1 Objetivos por lo que respecta a la adaptación o retrato de hechos históricos

1.1 Elección del momento histórico a retratar

De nuevo, estamos ante un momento que tuvo lugar (el descubrimiento por parte de Degas de la temática que quería pintar a partir de entonces) pero no necesariamente en la forma y extensión con que la narramos.

Esta escena cuenta, en forma de epifanía, un proceso que seguramente se desarrolló durante años, pero que tuvo lugar en función de unas fuentes probadas y documentadas que expondremos a continuación, tras exponer, como siempre, el fragmento de escaleta que es la semilla narrativa de la escena:

18-19 - Degas sigue reflexionando sobre esta cuestión, dividido entre Manet, los impresionistas y los burgueses, y entre tanto, sigue sin acabar cuadros... hasta que un día obtiene la respuesta (quizá en la opera): ¡su propio tiempo! Degas camina por la ciudad y empieza a observar de cuántas maneras podría representar su propio mundo y su cotidianeidad, desde su propio punto de vista: oficios (lavanderas), música, arte... edificios, calles, ambientes...

20-21 - Degas sigue caminando deslumbrado por la ciudad, entrando en sus propios futuros cuadros, descubriendo la esencia de su época. ¡Ahora sí que lo tiene! ¡Ahora sí que podrá tener una carrera exitosa! ¡Trabjará tanto que tanto el Salon como los impresionistas se rendirán a sus pies...! Degas mira a París, "su" París, con confianza y sin ninguna duda: vencerá.

1.2 Amplitud y límites de las fuentes narrativas y visuales

Dos son las fuentes de inspiración principales para esta escena: por un lado un texto de los Goncourt sacado de "Manette Salomon" que, se sabe, Degas leyó. Por otro lado, un poema y unas notas sacadas de sus propios cuadernos:

MM / CIT.GONCOURT: El libro de los Goncourt: Manette Salomon, a piece of elitist, misoginia and antisemitic propaganda: "Oh, you know me, the forest, I have a horror of that... I am, as you know,, a real decadent. I like only what man has created. Cities, libraries, museums- that's all that interest me... As for that... apparatus we have agreed to call nature, it's a big nothing for me... Do you know why Venice is immensely charming? Because it's the corner of the world with the least amount of soil and vegetation".

—“The modern, you know, the modern, that's all there is that is worthwhile... Why, every period has within it a beauty, a beauty of some sort, more or less under the surface but sizeable and exploitable. It's a question of digging... Ah, think that this whole mater, this question of modernity, has been disposed of because we have had Realism, that caricature of the truth about our epoch, that attempt to startle the bourgeoisie, Because a fellow has made a minor religion out of the stupidly ugly... I ask you if a Parisian woman dressed for a ball isn't

just as potentially beautiful for a painter as a woman of no matter what civilization...

—Ah, the leading strings, the examples, the traditions, the ancients, the heavy stone of the past of our bellies... The nineteenth century incapable of producing its painter? It's inconceivable. I don't believe it. A century that has suffered so much, the great century of scientific restlessness, of anxiety about the truth. A failed Prometheus, but a Prometheus anyway, a Titan, so to speak, with liver trouble". It would be hard to overestimate the influence of all this on Degas. He later confessed... that Manette Salomon... had been a "direct source" for his "new perception of painting".

MM 136: / Poema de Degas cantando la vida del Segundo imperio: "Animated, sensitive, a bit coquettish, let us follow (the goddess of) Glory and Pleasure. She is at once the violet and the rose in love with the breeze. She flies into a passion, she calms down. She weeps and smiles by turns. At the same time she is French, and constant in her love" (puede servir para acompañar su paseo descubriendo el París moderno).

MM / / Interesante: "To paint men in the sincerity of their natures and their habits, in their work, in the accomplishment of their civic and domestic functions, with their present-day appearance, above all without pose; to surprise them, so to speak, in the deshabille of their consciousness... such would seem to me to be the true point of departure for modern art".

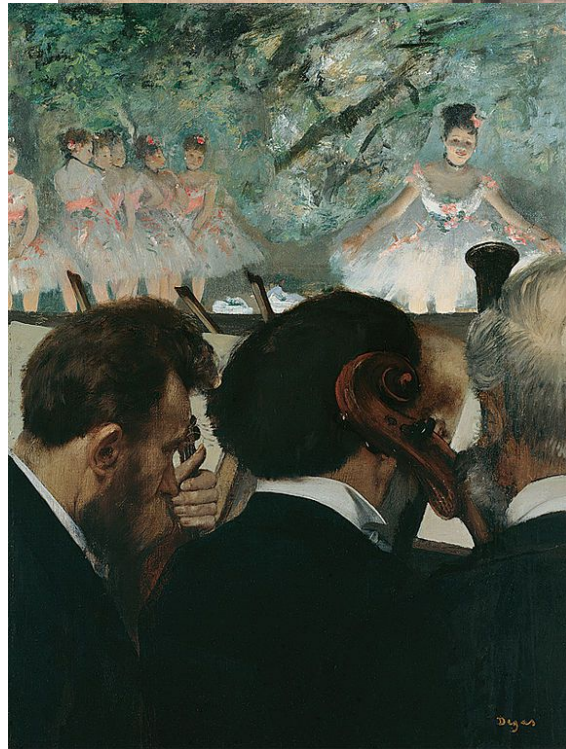
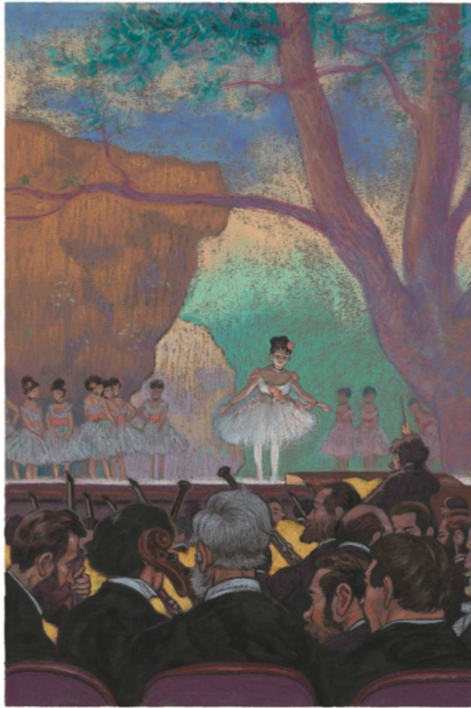
1.3 Construcción visual creíble y documentada de la escena

La escena no presenta personajes nuevos, por lo que no es necesario cubrir ese aspecto. Por otro lado, el teatro de la ópera al que Degas acudía regularmente en esta época (Peletier) se quemó poco tiempo después, por lo que no hemos estimado necesario reconstruirlo. Sí que es, por el contrario, una escena rica en citas de su propia obra, ya que dentro del contenido de la escena hay una visualización futura de los cuadros que Degas pintará en el futuro, por lo que estos sí es necesario documentarlos. De hecho, la página 18 es en sí misma una conjunción de varios cuadros:

Se trata de: "La orquesta de la ópera" (1868), "Músicos de la orquesta" (1872) y "El telón" (1880). Combinados, ofrecen una vista completa de lo que pudo ser su punto de vista cuando acudía a la ópera.

Figura 39

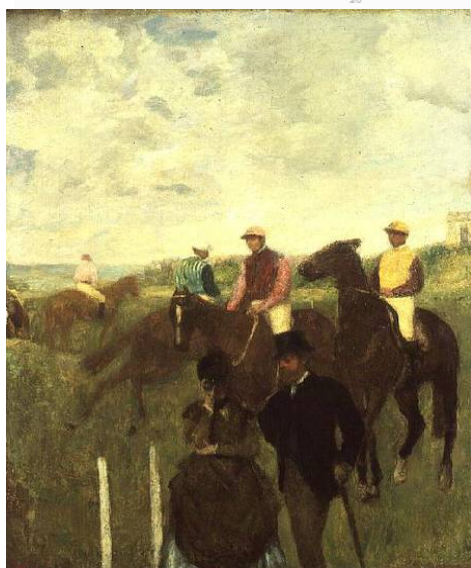
Documentación para cuadros diversos de ballet y ópera



Una vez que el pintor ha recibido la inspiración, otros cuadros del futuro inmediato aparecen ante sus ojos:

Figura 40

Documentación para cuadros diversos de vida cotidiana



En esta ocasión, se trata de “En las carreras en el campo” (1869), “En las carreras” (1868-72) y “Mujer planchando” de 1869.

La parte abstracta de la escena continúa con dos citas más:

Figura 41

Documentación para cuadros diversos de vida cotidiana



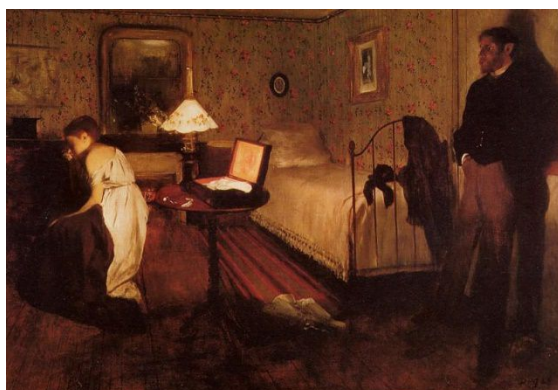
En esta ocasión, se trata de “Mujeres planchando” (1869) y “La pista: jockey aficionados cerca de un carro (1877-80).

Existe una cita más, quizá menos evidente: “Interior” o “La violación” de 1868-69.

Como puede apreciarse, todos los cuadros elegidos excepto “El telón” son de finales de la década de los 60 o principios de los 70, justo los años en que se desarrolla esta escena.

Figura 42

Documentación para “La Violación”



1.4 Elección de licencias y construcción ficticio-histórica

Como se ha citado antes, la principal licencia es construir visual y narrativamente un proceso creativo que en realidad debió de durar varios años y seguramente estuvo construido en base a muchas más conversaciones, bocetos, lecturas y pruebas.

No obstante, con la confirmación y acompañamiento de las fuentes citadas, específicamente el libro de los Goncourt y las palabras del propio Degas, creo poder decir que si bien el proceso entero está resumido, el espíritu de la epifanía que vive Degas y las consecuencias que ésta tendrá sobre su arte está recogido de forma plausible.

2 Objetivos narrativo-literarios de la escena

2.1 Función y necesidad de la escena en el contexto del todo narrativo

La escena está justificada narrativamente en función de varios beats:

Con respecto al *debate*, hemos asistido a dos escenas en las cuales el protagonista ha entrado en dos ámbitos sociales (burgués y bohemio) que le son extraños y que le han generado dudas sobre la posibilidad de integrarse en ellos y de que el tipo de pintura que necesita desarrollar vaya a nacer, de forma efectiva, en ambos.

Es necesario, pues, prolongar el beat para conseguir una situación en la que Degas saque sus propias conclusiones sobre lo que acaba de presenciar para poder evaluar de forma realista cómo puede utilizarlo para sus objetivos. Sin embargo la pregunta sigue retumbando en su mente: ¿qué tipo de arte puede realizar él? No será el paisaje o el realismo, y sin embargo, debe ser algo bello, y “cada época”, se dice Degas, “tiene su propia belleza”. ¿Cuál es la de la suya? ¿Dónde encontrarla y dónde buscarla?”

La respuesta llega de forma inmediata por medio del siguiente beat, *Second bump*. Degas, que cavilando ha entrado en un teatro, siente una repentina revelación que le hace abrir literalmente los ojos, pues lo que busca está ante ellos: lo que busca con tanto ahínco, la belleza de su época, está ante él y se trata, sin más, de la vida cotidiana.

No entendida esta como las escenas de campesinos Courbet (más artificiosas e influidas por la pintura clásica de lo que él estaba dispuesto a aceptar), ni entendida como los vacíos paisajes impresionistas que trataban de huir de lo urbano y dar al lector un último vistazo a una naturaleza que la revolución industrial estaba arrasando). Degas se da cuenta de que el espíritu de su época está donde está la gente: en el teatro, en las tabernas, en los salones, y que dicho retrato no tiene por qué llevar aparejado una ideología o una intencionalidad narrativa: como las estampas japonesas que tanto le gustaban (y que le influyeron para esta decisión), la realidad y lo cotidiano eran suficientes para crear una nueva pintura.

Tras esta “visión” literal de este nuevo arte (y que analizaremos en breve) Degas se encamina, corriendo y entusiasmado, hacia su estudio, donde está a punto de dar forma a esta obra y de entrar, como decíamos en el acto 2. Sin embargo, parte del

arco narrativo de Degas pasará precisamente por ponerse manos a la obra y llevar a buen término esa visión. Sin embargo, durante el resto de su vida será un notorio procrastinador y parte de este arco será precisamente pintar, cosa que no hará todo lo que debiera. Y como todas las personas que evitan el trabajo, Degas encontrará a lo largo de nuestra historia distintas excusas para no llevarlo a cabo. En este caso, no obstante, la excusa es válida: en 1870 se desata la guerra, poco después se establece la Comuna y la época que él tanto aprecia -a sus ojos- ha sido destruida.

Resumiendo, los nuevos beats logran los siguientes objetivos narrativos:

- Convierten en literal la reflexión del personaje protagonista sobre su propia obra y sobre las opciones de su búsqueda artística.
- Abre el mundo emocional del personaje a una nueva mirada y nuevos objetivos pictóricos.
- Avanza en las posibilidades futuras de trama con respecto a la pintura que acaba de “descubrir”.
- Crea una decisión de emprender una nueva dirección vital para el personaje protagonista.

Repasemos los tres parámetros que justifican la necesidad y efectividad de la escena:

- a) Trama: la escena es imprescindible por mostrar, desde el punto de vista del protagonista, la dirección artística que buscará durante el resto del relato. Es un momento clave porque él ha tenido una inspiración, una dirección que aún no ha tenido el resto del mundo artístico, por lo que puede convertirse (si encuentra la colaboración suficiente) en líder del nuevo movimiento.
- b) Información: la escena nos introduce en el mundo artístico plenamente degasiano: el pintor ha tenido la inspiración (que se muestra en forma de los cuadros que pintará en el futuro) que le ayudará a producir algunas de sus obras más famosas. Y no solo eso; está dispuesto a hacer lo necesario para llevar a cabo esa obra, algo que hasta el momento le ha costado por no tener suficientemente claro cuál era “su” tema pictórico.
- c) Acción: el ritmo de narración cambia, lo que se manifiesta en las acciones del protagonista. Primero camina hacia el teatro, sugerimos que de forma y lenta y reflexiva, y tras tener su gran revelación estética, sale corriendo, entusiasmado, feliz e inspirado, toda apariencia burguesa olvidada, para ir a casa y encerrarse a pintar.

2.2 Progresión del arco del personaje protagonista

El arco del personaje vive un vuelco fundamental en este momento: de arrastrar serias dudas durante todo el primer acto (desde su decisión de ser pintor hasta su falta de inspiración) el protagonista tiene ahora una certeza crucial para un artista: saber hacia dónde dirigir sus capacidades y talento para crear su obra, con el añadido de que

Degas es, por el momento, el único partícipe de un secreto: dónde reside el corazón del arte de su tiempo.

Pese a todo, un caveat: como veremos en la escena siguiente, lo normal es que un protagonista utilice este impulso (el de *second bump* y *break into 2*) para entrar con fuerza (pese a que tenga lógicas dudas) en el mundo nuevo del acto 2. En este caso, como decimos, trabajamos con un personaje increíblemente resiliente al cambio, por lo que parte del devenir lógico de la evolución del carácter de un personaje debe verse alterada para recoger la dificultad de Degas para cambiar.

2.3 Establecimiento de la gramática y ritmo de desarrollo del relato

Esta escena saca al personaje de los interiores en que le hemos visto antes y le introducimos en un mundo que es a la vez colectivo y solitario: la experiencia teatral parte, obviamente, de la reunión pública y colectiva de un gran número de personas para disfrutar de un espectáculo. Pero la recepción emocional y estética de dicha vivencia es notablemente individual, como remarcamos por el hecho de que pese a que decenas o cientos de personas comparten espacio con Degas, solo él tiene la inspiración que cambiará por completo su vida.

Esta experiencia individual será recalcada, como explicaremos a continuación, por el uso de la visión en primera persona y por la incorporación de varios nuevos niveles gráficos de narrativa.

2.4 Codificación de la/s voz/voces de lectura

Recogiendo lo que mencionábamos en el párrafo anterior, la primera mitad de la página 18 presenta una narrativa dentro de las líneas habituales del cómic hasta este momento. Sin embargo la viñeta 6 marca un momento importante: Degas abre los ojos, literalmente, a la inspiración.

Inauguramos así, como clímax de la escena, el uso de la visión literal en primera persona del personaje protagonista para ver lo que él ve, y lo hacemos utilizando un recurso propio del cómic: un montaje de diez viñetas fragmentadas, cuyo contenido es casi indiscernible y abstracto, que quiere emular la mirada de una persona nerviosa y excitada que no sabe dónde posarla, por lo que debe dejarla que, en cuestión de segundos, viaje de un punto a otro de aquello que está contemplando para asimilar las partes y hacerse una idea del todo.

En la página siguiente, la 19, ofrecemos al lector la visión completa de aquello que Degas contempla y sugerimos que esa mirada, por fin, se ha aquietado y es capaz de ver el objeto de su interés en su totalidad: un escenario de teatro donde se desarrolla un ballet y el foso con los intérpretes que le ponen música.

En esta página hay un recurso más, que desarrollaremos luego, que es la condensación en una sola imagen de varios cuadros del autor, algo que es coherente precisamente con la forma fragmentaria que tenía de construir sus cuadros, a partir de apuntes y bocetos que tomaba aquí y allá.

En la página 21 aún desplegamos dos recursos más, y por cierto que la explicación para la utilización de tantas modalidades narrativas se explica por la necesidad de mostrar al personaje en un clímax emocional y artístico, es decir, de mostrar de varias formas la avalancha de emociones y sentimientos que el protagonista está sintiendo.

El primero de estos recursos es una sugerencia de “realismo mágico”. La viñeta 1 de la página 20 muestra al personaje corriendo por lo que parece que es un paisaje abstracto y de ensueño, una especie de líneas suspendidas en el aire. Sin embargo, una mirada atenta a la página 18 revelará que se trata de la luz emitida por los arcos de entrada del teatro. No obstante, la exageración de los “caminos de luz”, la eliminación de cualquier otro elemento circunstancial o realista (adoquines, aceras, etc.) y el prescindir de cualquier otro personaje quieren sugerir, en efecto, que para el personaje, en su entusiasmo, ya no existe nada en el mundo que no sea su idea. De una forma más leve, la viñeta siguiente acentúa este efecto mostrando apenas un fondo abstracto donde las luces de los hogares quedan totalmente desdibujadas.

Y añadimos aún un recurso más de lectura: una serie de siluetas del personaje que muestran metafóricamente “su interior”, y en éste una serie de citas de sus cuadros más famosos, aludiendo al hecho de que la inspiración los ha hecho “vivir” dentro de él, pero también que por fin, el personaje se está fundiendo con su propia idea de arte, algo que hasta ahora le provocaba dudas y desazón.

La escena se cierra con una aparente vuelta a la normalidad (el pintor entra en su estudio) y cerramos con otro recurso nuevo: la última viñeta sirve solo para contener texto en off, como cierre no visual del capítulo: Degas nos cuenta en off los acontecimientos que han de retrasar la puesta en práctica de esta decisión: guerra, comuna y hambrunas.

B) LAS PÁGINAS: REVELACIÓN EN LA ÓPERA (PAGS 18-21, ESC 9)

3 Objetivos de narrativa visual: diseño de página desde el guion

3.1 Establecimiento del decoupage o división en viñetas

Entramos en una parte especial del cómic, lo que podríamos llamar el clímax del acto 1, y tendrá una peculiaridad: muy pocas viñetas y muy grandes. En este sentido, veamos el primer decoupage, que como se verá es el más somero y leve de todos los que se han consignado hasta el momento:

18

—*Paseo hasta la ópera pensando (posible ver fachada)*

—*Se sienta en el asiento*

—*Espera en el asiento, mirando (oscuridad)*

—*Espera en el asiento (luz): lo tiene*

—*Quizá detalles de los futuros cuadros de las bailarinas en el escenario*

19

*Splash**—Cuadro de los músicos: es una revelación*

20

*—Sale de la ópera**—Entra en sus propios cuadros: caballos, mira a las lavanderas, pasea por la ópera**—Primer plano, deslumbrado por la ciudad**—Vista de la ciudad, paseo por ella, ojos nuevos, nuevos puntos de vista**—Texto de los Goncourt*

21

*—Degas se va corriendo al estudio: ahora sí que va hacer grandes obras**—Posible imagen del cuadro “la violación” y zoom a la cara: vencerá.**—Final en oscuridad: guerra, comuna, etc. Se queda ciego.*

Como se apreciará, a nivel de visualización hay mucha más libertad de lo habitual, por ejemplo, en la página 18 hay señaladas solo cuatro viñetas que terminarán siendo 6 en la página definitiva (sin contar con el montaje que queda abierto, aunque señalado en el punto 5, de contarlo serían 16 viñetas en una página, el máximo producido hasta ahora. Sobre la página 19, ya está clara en la visualización que será una splash page, igualmente algo que en el cómic no hemos visto hasta el momento. Y también variará bastante la página 20, que en la primera visualización cuenta con 5 viñetas, que terminarán siendo 3. Tampoco queda igual la 21, que terminará ganando una viñeta más.

3.2 Enfoque narrativo-visual de la página desde el guion

Veamos con qué intencionalidad el decoupage anterior termina siendo una página más cercana al resultado final:

Página 18

La acción continúa de la página anterior, y esta página funciona como una doble.

V1: Plano general (cont). Degas va caminando por la calle, esta vez hacia nosotros.

V2: Plano general (cont). Mismo plano, como si la cámara se hubiera dado la vuelta: Degas se aleja de nosotros, va en dirección a la ópera (no es la Garnier, recordar que se quemó, la anterior estaba en Rue Le Peletier).

V3: Plano general: Degas entra en la ópera.

V4: Plano general. Degas camina entre los asientos, buscando el suyo.

Hasta este momento hay poco reseñable, salvo que una de las viñetas del decoupage ya se ha duplicado para lograr un recorrido más realista entre el Guerbois y la ópera. El lenguaje es directo y se refiere a acciones sin nada nuevo. Solo un par de detalles prácticos: el uso de la palabra “Cont” para sugerir continuidad con la página anterior y el caveat de no confundir la ópera en la que va a tener lugar el resto de la escena, en previsión de que el dibujante quiera representar su fachada.

V5: Plano medio / Primer plano. Degas está sentado en la ópera, ceño fruncido, esperando a que empiece el espectáculo. La viñeta debería ser “oscura” en cuanto a que no hay luz, pero también a que sigue sin pistas sobre qué hacer con su vida.

V6: Plano medio / primer plano. Mismo plano, más cerrado: el telón se está abriendo y la luz le da en la cara. A la vez, pone cara de sorpresa: ¡es una revelación!

En este punto, los recursos cambian: lo que era una escena cotidiana va a adquirir un significado crucial. La oscuridad y luz metafóricas, desde el fuera de plano, van a ser la señal visual para entender que el personaje va a vivir un cambio fundamental.

V7-Fin: El resto de la página serían viñetas como flashes de fragmentos de lo que ve en el escenario, como si los ojos le fueran rápidamente de un lugar a otro. Los textos van por encima, pero la idea es que no “conecten” con las imágenes. Podemos hacer, por ejemplo, que todo sean manos, o que todo sean luces; la idea es que sea bastante abstracto y que solo en la página siguiente veamos bien lo que ha descubierto:

-La mano de una bailarina

-La mano sobre el mástil de un cello de un músico

-La mano del director de orquesta

-La mano del oboísta

-Etc., hasta llenar la página. Podemos ver opciones y enfoques.

Por fin, comenzamos el clímax visual de la escena, y lo hacemos utilizando estrategias gráficas que no hemos usado hasta ahora, comenzando por un montaje abstracto, que por topografía de página (estamos en página impar, es decir, derecha) impide al lector observar de verdad lo que tiene delante. Como puede verse, en guion tampoco he llegado a definir exactamente qué debe ir representado dentro de cada una de esas viñetas; quedará a la conveniencia de la composición por parte del

dibujante. La página 19, por su parte, incluye la acotación más breve que hemos redactado hasta ahora:

V1: Viñeta única (splash de página completa). Vemos lo que ve Degas: es un compuesto de varios de sus cuadros de ópera y bailarinas, pero principalmente tenemos abajo los músicos, y arriba las bailarinas, que vemos por primera vez. El ambiente es glorioso y festivo, lo más espectacular posible.

Como puede leerse, en efecto describe a grandes rasgos, pero sin equívoco posible, lo que va a representarse en la página completa. La página 20 sigue representando muy pocas viñetas y escritas de manera bastante libre:

De nuevo, las dos páginas funcionan como una doble, más abstracta en la página 20 y recuperando la forma y las viñetas en la 21. La página 21 cierra el primer acto.

V1: Plano general, ligeramente picado. Degas sale corriendo de la ópera.

V2: Primer plano, contrapicado: Degas mira fuera de plano, al exterior, a París, sonriente, excitado y aliviado: por fin ha descubierto “quién es”. A partir de aquí, las viñetas se disuelven...

A partir de aquí, solo hay algunas viñetas “normales”, las descritas y las últimas de la página siguiente. La idea es jugar con el resto y hacer una composición “flotante”, mezclando algunos de sus futuros cuadros con otros. Por ejemplo, las viñetas pueden conformar un fondo, y múltiples Degas estaría “flotando” corriendo sobre ellas, encima de las calles, mirando hacia arriba, corriendo, tomando notas, excitado y alegre como no le hemos visto nunca.

Ejemplos de “viñetas” / visiones:

- Una lavandera o planchadora vista desde fuera de un escaparate*
- Jockeys y caballos esperando a que empiece la carrera*
- Burgueses en el carro (en las carreras)*
- Etc., definiré o definiremos sus cuadros más adelante.*

Como puede apreciarse, se trata de solo dos viñetas y otro montaje. La explicación de las viñetas es extremadamente sencilla, limitándose a una breve descripción de acción. Después invierto unas cuantas líneas en describir una impresión de lo que puede ser la página completa. Obsérvese que aún no hay una indicación de que los cuadros a representar serán citas literales. Seguramente en mi imaginación no habían de serlos, pero terminaron siéndolo; no es un problema porque como se verá, la solución gráfica empleada por Ricard favorece, en efecto, la cita directa. La página 21 cierra la escena volviendo a la realidad.

Continuamos el juego de la página anterior haciendo el compuesto de cuadros, imágenes de su tiempo y obras suyas, pero marco las cuatro últimas viñetas (las tres últimas panorámicas)

V1 (la marco como 1 porque las anteriores están a definir): Degas llega corriendo a su casa y entra por la puerta (esta puede servir para “sacarle” del mundo irreal en que está “fuera” de las viñetas y “meterle” de nuevo en el mundo de las viñetas).

Viñeta X: Degas está dentro de su estudio, apoyado en la pared como recobrando el aliento (es la figura del cuadro “La violación”). El ambiente es más oscuro, y la siguiente será más oscura aún, porque la última viñeta es negra.

Viñeta X: Primer plano, zoom a su cara desde la anterior. Degas mira al infinito y sonríe; es una sonrisa casi mefistofélica, la de quien ha descubierto una verdad que nadie más conoce.

Viñeta final: Viñeta en negro.

Entre las novedades a destacar, como puede verse está la decisión de renunciar a la manera estándar de numerar las viñetas, ya que el principio de la página estará cubierto por un montaje de viñetas indefinidas; puede resultar confuso, pues, usarlo, de lo que avisamos al dibujante. Terminamos un grupo de páginas bastante distinto de lo habitual, pero volviendo a una narrativa más normal; de todas formas se señala el hecho de que las viñetas se van oscureciendo hasta llegar al negro, lo que metafóricamente es un regreso a la oscuridad tras un momento de luz.

3.3 Clímax de escena y paso de página

El clímax de escena es, en este caso, el retorno del pintor a su estudio. Tras correr, entusiasmado e inspirado, por todo París, su destino le está esperando allí: un lienzo, presumiblemente en blanco, presto a ser pintado con quien sabe cuál de las visiones que el artista acaba de tener. La luz, sin embargo, va apagándose porque la última viñeta o paso de página nos da una mala noticia sobre fondo negro: llegaron malos tiempos a París: guerra, comuna, enfermedad, hambruna... Ese París que Degas quiere pintar ya no existe. Le corresponde ahora imaginar uno nuevo, y nuestra historia continúa para ver cómo y dónde lo descubrió.

4 Elaboración gráfica

4.1 Traslación del guion al storyboard: composición y narrativa

La mayor parte del storyboard resultante es, como venimos diciendo, bastante fiel al resultado final. No obstante, merece la pena destacar un par de detalles:

Figura 43

Documentación para cuadros diversos de ballet



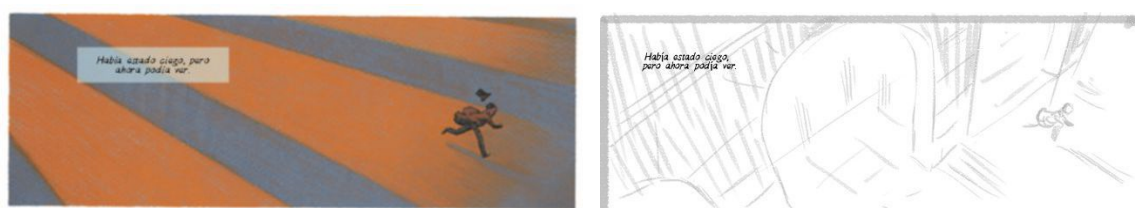
Como puede apreciarse, en el storyboard no hay reflejadas más que algunas formas concretas; la explicación es que hasta que no fue revisado por ambos autores no hubo un acuerdo sobre los detalles que habrían de figurar en cada uno. Repárese, no obstante, en que en el storyboard sí que hay marcadas unas curvas y abstracciones que dotan de movimiento a la página. La elección final de las figuras que van en el interior de cada viñeta aborta un poco esta intención, pero los cartuchos flotantes ayudan, en todo caso, a mantenerla con su localización.

Otro leve cambio: el storyboard originalmente jugaba con la idea de representar de forma realista la fachada de la ópera, para devolver al lector la referencia inicial de la viñeta 3, página 18 en que el pintor entraba en el edificio. El dibujante optó, como analizamos luego, por una viñeta mucho más abstracta.

La página 21 no presenta, por otro lado, cambios significativos.

Figura 44

Documentación para cuadros diversos de ballet



4.2 Análisis y decisiones de estilo, color y composición

En esta sección, como anunciábamos, haremos un análisis viñeta a viñeta de los recursos gráficos y artísticos presentes en la página terminada, que aún tienen que ver con el guion, pero que son, a no ser que se indique en este, aportaciones del dibujante a la hora de enfocar la página.

Página 18:

Viñetas 1-3: Estas cuatro viñetas, que conforman la primera calle, meramente continúan la acción de la escena y página anterior, es decir, Degas sigue caminando

hacia un sitio por el momento indeterminado mientras reflexiona. En la tercera viñeta hay un detalle importante: se le ve entrar en un portal iluminado, bajo un arco de medio punto. Podríamos haber puesto un cartel para indicar a donde va, pero se entiende que dentro de unas viñetas el lector lo entenderá, y dado que parte del suspense es descubrir precisamente donde está, lo mejor es escamoteárselo al lector.

Viñetas 4-6: El misterio se descubre en parte: Degas ha entrado en lo que debe ser, sin duda, un teatro o un lugar similar. Aún reflexivo, en la viñeta 4 busca su sitio, mientras sigue reflexionando. Le seguimos despacio, poco a poco, también para aumentar el suspense y crear cierta duda en el lector: ¿por qué los autores siguen a Degas en este momento aparentemente inconsecuente? La viñeta 5 aumenta esta tensión, mientras vemos a Degas en posición una posición reflexiva, pero para nada tensa: las manos cruzadas frente a la boca, como quien quiere decir algo y no sabe qué. Por fin, la viñeta 6 muestra que ha ocurrido algo: su boca entreabierta, sus ojos de par en par, el gesto de sorpresa en las manos: está viendo algo que ha provocado un cambio en él, y que además despide una luz, que como mencionábamos, es una “iluminación” literal y figurada.

Viñetas 7-16: sin embargo, queremos mantener aún durante un tiempo el misterio: como el guion sugiere, a continuación vienen viñetas inconexas, fragmentos de personas y de objetos que, separados entre sí, apenas pueden sospechar al lector qué está delante de los ojos del pintor. Queremos sugerir también una mirada excitada, nerviosa, que salta de un lugar a otro, incapaz de contenerse, lo que se refleja, no solo en los fragmentos de realidad contenidos en el encuadre, sino en los marcos rotos de las viñetas, que por primera vez en el álbum, no son cuadrangulares, sino irregulares.

Página 19:

Viñeta 1: Otro recurso que utilizamos por primera vez, y en este caso es importante: una página completa o *splash page*. Bastante raras dentro del comic francobelga, como guionista las uso de vez en cuando, de forma muy justificada cuando la escena o acto requiere de un clímax sin paliativos y cuando, por supuesto, el dibujante puede lucirse como para que el resultado gráfico tenga sentido. Por otra parte, revelamos el misterio: Degas está viendo un ballet, cerca del foso de los músicos y del escenario, donde la primera bailarina parece a punto de comenzar la representación. A nivel literal, ya lo sabemos, es una composición basada en varios cuadros del pintor, sugiriendo la idea de que este es el momento que se los inspiró, idea que apoya el hecho de que estamos viendo la escena literalmente a través de sus ojos.

Página 20:

Viñeta 1: Excitado y alterado, Degas sale corriendo, perdiendo incluso el sombrero en su carrera. Como comentábamos antes, la escena debería devolvernos a los portales de entrada al teatro, pero ahora puede verse que tal información es inútil: sabemos que ha salido del edificio y que se dirige a algún lugar indeterminado. Las luces y las sombras son reales, pues vienen de los soportales del edificio, pero tienen una obvia cualidad abstracta que rompe la idea de realidad dentro de la escena, algo que en breve aprovecharemos creativamente.

Viñeta 2: Degas corre en dirección derecha, sonriente como no lo hemos visto y feliz de haber encontrado, por fin, el arte que buscaba. La escena contiene colores nocturnos, el azul que había antes de entrar al teatro, pero de forma interesante mantiene el contrastante naranja en la luz de las farolas de gas.

Viñeta 3: Aprovechamos su excitación, y el sentido de clímax de la escena para proponer otra solución gráfica nueva: un efecto cinético con tres figuras masculinas, las tres de Degas, que se dirigen hacia la derecha con decisión y energía. Y de forma abstracta, en su interior ya viven los cuadros que se dispone a pintar inmediatamente. Este es el tipo de recurso que puede usarse, sí, con frecuencia en un cómic de autor o más artístico, pero que en uno de narrativa más tradicional como es este tiene más impacto precisamente por usarse de forma más escasa.

Página 21:

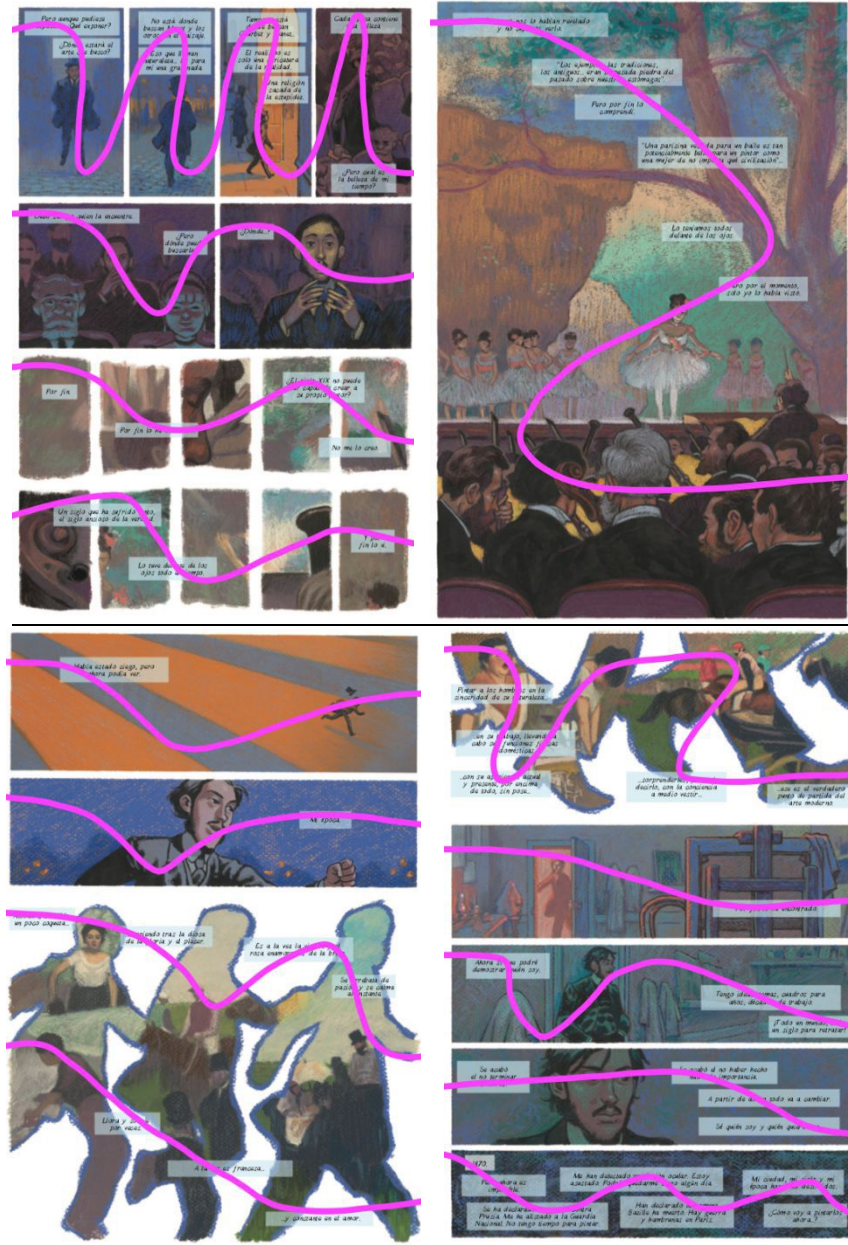
Viñeta 1: Poco que añadir, ya que el efecto se usa de la misma forma; solo concretar que la parte del cuerpo elegida no es la cabeza o el torso, sino las piernas, que son las que impelen al personaje hacia su destino.

Viñetas 2-4: Volvemos a la realidad: Degas entra en su estudio, y del exterior entra una luz anaranjada, mágica, similar a la que ha adornado el contraste del exterior. Entra en casa y se apoya en la puerta, como aún aguardando unos segundos el empezar a pintar. ¿O es su vieja incapacidad de tomar la iniciativa, queremos sugerir? La viñeta 4 no resuelve esta duda: la expresión de Degas es tranquila y melancólica; puede ser de alivio o de miedo.

Viñeta 5: Una viñeta de fondo oscuro y abstracto sirve de soporte para varios cartuchos de texto que nos informan de que su gran decisión ha quedado en nada: las circunstancias de la guerra, la comuna, etc., lo han impedido. Pero queremos dejar la duda al lector: ¿todos esos problemas han sido suficientes para que Degas incumpliera su promesa? ¿O han sido una excusa más para su indecisión y procrastinación?

4.3 Análisis de lectura franco-belga

Figura 45
Análisis de lectura franco-belga (Escena 9)



ESCENA 10

ESCENA 10: NUEVA ORLEANS (13-14-15)

Acabamos de analizar una extensa y compleja escena que contenía varios beats, incluyendo uno fundamental: *break into act 2* o “Puerta al acto 2”, que prepara al lector y al protagonista para entrar en el siguiente acto y enfrentarse a un mundo nuevo.

Sin embargo, en este cómic hay una excepción: el citado beat acababa en falso, ya que cuando el personaje se disponía a emprender ese camino, se desata la guerra contra Prusia y tales planes quedan frustrados.

Es, pues, un final de acto en falso, y la historia sigue necesitando de un cierre más satisfactorio, pues básicamente debemos ver con qué actitud entra Degas en la siguiente fase de la historia. Es necesario, por ello, crear un nuevo *Break into act 2*, con un propósito aparentemente irónico: en esta ocasión la posibilidad de cambio de Degas volverá a quedar frustrada. La razón es que antes era de una manera azarosa, ahora es una decisión personal. Explicaremos en breve las razones de tal elección.

PÁGINA 22 - X_

V1: Primer plano, muy cercano, viñeta panorámica fina. Es un plano muy corto de Degas. Lo primero que vemos es que lleva unas gafas de sol redondas, como las de los ciegos, que llevará en ciertos momentos (lo marcaré, pero básicamente en la calle, cuando no está con Cassatt y cuando quiere “protegerse” u “ocultarse”). También está más mayor. Es el “tercer” diseño del personaje que vemos: ya totalmente adulto, corpulento y con algunas canas en la barba.

Cartucho: New Orleans, Louisiana, USA. 1872.

Diario: *Todo lo que veo aquí me atrae. Me atrapa la vista.*

VOCES (O.S.): *Has your French cousin finished any of those paintings?*

V2: Plano general, viñeta panorámica, lo más grande posible: estamos en medio del Carnaval (Mardi Gras) de Nueva Orleans. La viñeta está saturada de negros haciendo música, tocando la trompeta, la guitarra, y de negras bailando. Todo es sensual, festivo y alegre, pero en el centro de la imagen, viniendo hacia nosotros, está Degas con su traje y sus gafas de sol, el punto gris y estable entre todo este caos, que no parece tocarle (hay un “hueco”, un espacio entre ellos y él).

Diario: *Las negras de mil tonalidades sosteniendo niños tan pálidos...*

Diario: *Casas blancas con columnas aflautadas y jardines de naranjos...*

V3: Plano medio, perfil. Degas pasea entre el gentío, erguido e ignorando lo que pasa a su alrededor, como si no perteneciera a él.

Diario: *Damas vestidas de muselinas sentadas frente a sus hogares...*

VOCES (O.S.): *Nope. Our “Raphael” works a lot but he ain't finished nothing.*

V4: Plano medio: un hombre con una máscara de Arlequín y una mujer con una máscara de Colombina se acercan a Degas e intentan asustarle, bromeando. Degas se aparta un poco, levemente asustado, pero no aterrado (no han llegado a tocarle).

Diario: *Vapores de dos chimeneas altas como fábricas...*

V5: Plano medio: la pareja se va bailando, se aleja nosotros y se pierde entre el gentío.

Diario: *Fruteros en sus tiendas llenas de abundancia...*

V6: Primer plano. Degas se ha quedado girado hacia atrás, viéndoles irse, pero su expresión ya no delata ningún sentimiento.

VOCES (O.S.): *Ain't he like forty years old?*

V7: Plano general, picado, aéreo: Degas deja atrás el gentío y sale de la zona urbana.

Diario: *Manet, más que yo, vería la belleza de este lugar.*

PÁGINA 23 - _X

V1: Plano general, viñeta panorámica. Degas está frente al Mississippi, mirando al pacífico paisaje y a los barcos de vapor; es idílico, con viejos pescando en la orilla, todo muy Mark Twain (podemos poner algún guiño a Tom Sawyer o Huck Finn).

Diario: *¿Podría vivir aquí?*

Diario: *De joven fantaseaba con encontrar una buena mujer. Y Nueva Orleans me da ganas de tener hijos.*

VOCES (O.S.): *Truth be told, he's got the talent. But...*

VOCES (O.S.): *They said he gonna be the painter of the rich folks down there in France. But he never made it.*

VOCES (O.S.): *Well, I'll be damned. Men like him just don't change.*

V2: Primer plano: Degas mira a la lejanía, de nuevo, da la impresión de que es un hombre de ciudad en un lugar al que no pertenece. Como siempre, la expresión oculta por las gafas de sol.

Diario: *Quizá podría encontrar a una buena esposa.*

V3: Plano general: Degas camina por un sendero, algún carro pasa su lado.

Diario: *Una mujer tranquila que entienda mis absurdas ideas...*

Diario: *...con la que pueda tener una vida de modestia y trabajo. ¿No es un sueño sencillo?*

V4: Degas se acerca a una zona de casas. Pasa un perro a su lado, Degas levanta el bastón y el perro se aparta. Es más fiero Degas que el perro.

Diario: *Todo es bello aquí, sí...*

DEGAS: *Aparta, bicho asqueroso.*

V5: Plano general: Degas sube las escaleras del porche de lo que parece una casa o una oficina.

Diario: *Pero una simple lavandera francesa de brazos desnudos vale mucho más que todo esto.*

Diario: *¡Así de parisino me siento!*

V6: Plano general: Degas entra a la oficina. Dentro está una panorámica o viñeta grande sacada de "Una oficina en la lonja de algodón de Nueva Orleans". Son las voces que hablaban antes.

VOCES: *Shut up, here he comes. / Mornin', monsieur Degas / ¿Le gusta nuestra ciudad? / ¿Encuentra cosas que pintar? / ¿Ha decidido quedarse?*

V7: Plano medio: Degas deja su bastón en la mesa y se quita las gafas.

DEGAS: *Buenos días, caballeros. Volveré a París en el primer barco que salga.*

V8: Plano detalle: Degas deja las gafas sobre la mesa.

TÍO (O.S.): ¿Y te vas con muchos proyectos?

V9: Degas se vuelve hacia nosotros, cínico y sonriente.

DEGAS: ¡Muchísimos! Y ya los he abandonado todos.

V10: Plano general: la viñeta está llena de fuego. La veo como una panorámica muy fina, abajo, Puede ser un plano cercano, abstracto, o verse parte de la arquitectura entre las llamas.

Cartucho: 29 de Octubre de 1873. 12 Rue Le Peletier, París.

Diario: *La Opera ha ardido por completo.*

Diario: *Mi felicidad, mi inspiración, mi intimidad...*

Diario: *Han desaparecido por completo.*

Diario: *De nuevo, he perdido la ilusión por pintar...*



New Orleans,
Louisiana, USA 1872.

Todo lo que veo aquí me
atrae. Me atrapa la vista.

¿Ha acabado algún cuadro
tu sobrino el francés?

Las negras de mil tonalidades
sosteniendo niñas tan pálidas...

Casa blancas con columnas
aflautadas y jardines de naranjos...

Damas vestidas de muselinas
sentadas frente a sus hogares...

Nuestro "Rafaet"
trabaja mucho, pero
no acaba nada.

Vapores de dos chimeneas
altas como fábricas...

Frutereros en sus tiendas
llenas de abundancia.

¿Pero no tiene ya
casi cuarenta años?
¿Y sigue sin hacer
nada importante?

Manat, más que yo, veía
la belleza de este lugar.



¿Podría vivir aquí?

De joven fantaseaba con encontrar una buena mujer. Y Nueva Orleans me da ganas de tener hijos.

Trabaja muy duro, aunque no lo parezca. Lo que fermenta en esa cabeza asusta.

Creo que no solo tiene talento, sino genio. ¿Pero expresará lo que siente? Esa es la cuestión.

Dicen que iba a ser el pintor de los ricos de París. Pero nunca lo consiguió.

Desengañaos... los tipos así no cambian.



Quizá podría encontrar a una buena esposa.

Aparta, bicho asqueroso.

Una mujer tranquila que entienda mis absurdas ideas.

...con la que pueda tener una vida de modestia y trabajo.

¿No es un sueño sencillo?

Todo es bello aquí, en este mundo de personas, sí...

Pero una simple lavandera francesa de brazos desnudos vale mucho más que todo esto.

¡Así de parisino me siento!



Cuidado, aquí llega.

Buenos días, monsieur Degas.

¿Le gusta nuestra ciudad?

Buenos días, caballeros. Volveré a París en el primer barco que salga.

¿Encuentra cosas que pintar?

¿Ha decidido quedarse?



¿Has encontrado lo que buscabas para tu arte, Edgar?

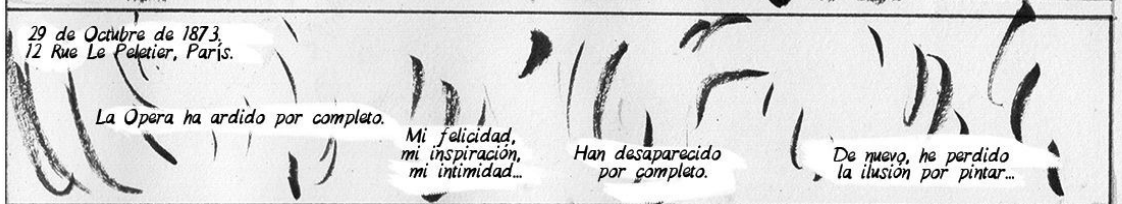
No, y me alegro de ello. Me aburriría hasta morir...

¿Y te vas con muchos proyectos?

¡Muchísimos! Y ya los he abandonado todos.

Voy a reencontrarme con la agitación de París...

¿Quién sabe lo que ocurrirá?



29 de Octubre de 1873, 12 Rue Le Peletier, París.

La Ópera ha ardiendo por completo.

Mi felicidad, mi inspiración, mi intimidad...

Han desaparecido por completo.

De nuevo, he perdido la ilusión por pintar...



New Orleans,
Louisiana, EE. UU.
1872.

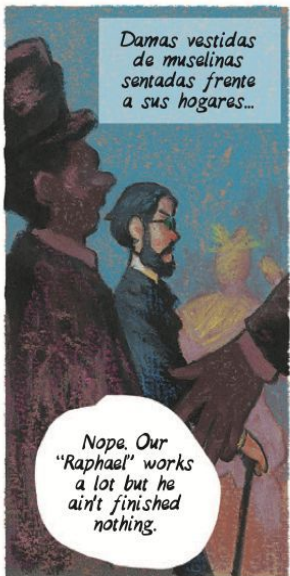
Todo lo que veo aquí me
atrae. Me atrapa la vista.

Has your
French cousin
finished any
of those
paintings?



Las negras de mil tonalidades sosteniendo
niños tan pálidos...

Casas blancas con columnas afiladas
y jardines de naranjos...



Damas vestidas
de muselinas
sentadas frente
a sus hogares...

Nope. Our
"Raphaal" works
a lot but he
ain't finished
nothing.



Vapores de dos
chimeneas altas como
fábricas...



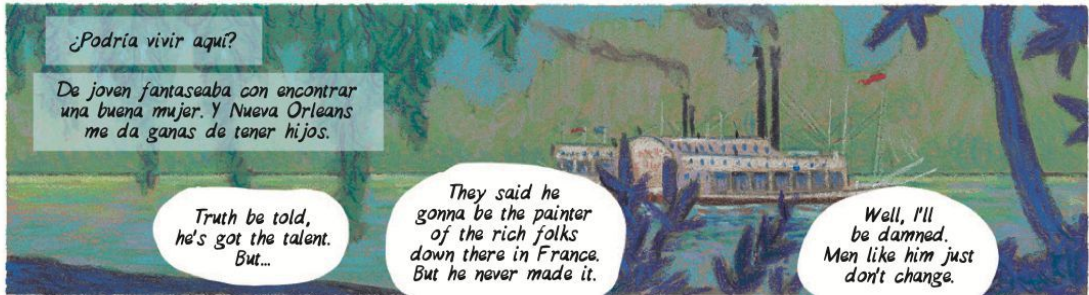
Fruteros en sus tiendas
llenas de abundancia...



Ain't he
like forty
years
old?



Manet, más que yo, vería
la belleza de este lugar.



¿Podría vivir aquí?

De joven fantaseaba con encontrar una buena mujer. Y Nueva Orleans me da ganas de tener hijos.

Truth be told, he's got the talent. But...

They said he gonna be the painter of the rich folks down there in France. But he never made it.

Well, I'll be damned. Men like him just don't change.



Quizá podría encontrar a una buena esposa.

Una mujer tranquila que entienda mis absurdas ideas...

Aparta, bicho asqueroso.

...con la que pueda tener una vida de modestia y trabajo.

¿No es un sueño sencillo?



Todo es bello aquí, sí...

Pero una simple lavandera francesa de brazos desnudos vale mucho más que todo esto.



¡Así de parisino me siento!

Shut up, here he comes.

Mornin', monsieur Degas

¿Le gusta nuestra ciudad?

¿Encuentra cosas que pintar?

¿Ha decidido quedarse?



Buenos días, caballeros. Volveré a París en el primer barco que salga.



¿Y se va con muchos proyectos?



¡Muchísimos! Y ya los he abandonado todos.



29 de octubre de 1873. 12, Rue Le Peletier, París.

La ópera ha ardiado por completo.

Mi felicidad, mi inspiración, mi intimidad...

Han desaparecido por completo.

De nuevo, he perdido la ilusión por pintar...

1 Objetivos por lo que respecta a la adaptación o retrato de hechos históricos

1.1 Elección del momento histórico a retratar

En esta ocasión, reflejaremos un hecho histórico y biográfico bien reseñado: la visita que realizó Degas a Nueva Orleans (Louisiana) en 1872 para visitar a un familiar. Como explicaremos, se trata de un falso comienzo de su vida después de la tragedias vividas en París en 1870 y 71.

Su estancia nos da la excusa irresistible de representar el increíble carnaval de Nueva Orleans, o Mardi Gras, y como veremos ello nos permitirá visitar uno de los leitmotivs de esta historia, que ya se encuentra apuntado en la escaleta correspondiente a esta escena:

22-23 - Años después, Edgar está en Nueva Orleans, pues ha ido a visitar a su familia. Ellos siguen hablando de lo buen pintor que sería si alguna vez acabase algo. Le consideran un soñador y un loco, lleno de talento, pero incapaz de decidirse. Edgar pasea por la ciudad, en carnaval, como un mirón más, con su máscara, mientras admira la belleza local y sueña con tener una mujer y quizá hijos. Una hermosa mujer negra se le acerca y Degas huye de nuevo.

1.2 Amplitud y límites de las fuentes narrativas y visuales

Como decíamos, la escena está bien documentada, tanto por autores a los que hacemos referencia continuamente, como MacMullen, pero también por Bade, que nos transmite palabras que podremos en boca de sus familiares durante la escena; también conservamos interesantes y sorprendentes declaraciones en sus propios diarios.

BADE: 22 April 64: "Edgar is still working enormously hard, though he does not appear to be. What is fermenting in that head is frightening. I myself thing that he has not only talent, but genius. But will he express what he feels? That is the question"

26 May 68: "He is on his way to becoming the painter of High Life".

21 Nov 62: "Our Raphael is still working, but has not produced anything that is really finished, and the years are passing".

6 March 63: "I have good reason to believe he will not finish in time; he will scarcely have tackled what needs to be done".

MM 231 / Tiene casi 40, es más maduro, cambio de diseño, gafas de sol: "I found Edgar, more mature, fatter, more sedate and with some gray streaks in his beard. ... His eyes aver very weak, and he is forced to use them with the greatest caution".

AM / Thirty or so years ago, Degas went on to stay for some long months on plantations belonging to one of his uncles. One day when they were out on a

boat he heard a dockworker express himself in the purest Parisian slang. He was so moved by hearing the familiar accent, a sound he'd been deprived of for so long, that tears came to his eyes.

MM / In Assisi he fantasized to find "a good wife" and in Nola longed for "a few children of my own".

MM // "I am glad to have again seen the English gentleman and his wife. There was happiness in their home. Perhaps I may find a good little wife, a simple calm woman who understands my foolish ideas and with whom I can have a modest life of work. Isn't that a beautiful dream? I am going to re-enter the agitation of Paris. Who knows what will happen?" (Está en Italia, pero esto podría servir para cuando vuelve de Nola)

MM // "I am not amounting to much anything. Since I'm all alone, I am rather bored. In the evening I am a bit tired from the day's work, and I would like to talk a little. I don't find occasion to open my mouth ... There are moments when I am so irritated by my loneliness and so worried about my painting... that I would give up this beautiful Florence".

AMBIENTE NEW ORLEANS MM 234 // Degas: "Everything attracts me here. I look at everything... I like nothing better than the Negresses of every shade holding in their arms white, so very white, babies in front of white houses with wooden fluted columns and in gardens of orange trees and the ladies in muslin in front of their little houses and the steamboats with two chimneys as tall as factory chimneys and the fruit dealers with their crammed-to-bursting shops, and the contrast between the busy, well-arranged offices and this immense black animal force, etc... And the pretty women of pure blood and the pretty quadroons and the well-built Negresses" (ideal para ambiente, también para ver que se fija en las mujeres).

PENSANDO EN ESPOSA MM / "Ah, my friend... what a good thing family is..." Recordar que aquí está planteándose de nuevo lo de formar una familia (es la razón de ser de la escena, en realidad). // "I do not consider that a good woman would be the enemy of this new way of life. Would a few children of my own, engendered by me, be too much? No... nearly all the women here are pretty, and many even include in their charms that hint of ugliness without which nothing works. But I'm afraid their heads are as weak as my own, and two such heads would constitute a peculiar guarantee for a new household".

MM / A temporary lack of opera in New Orleans was for him a cause of "terrible suffering".

MM / Quoting Rousseau: "I love to busy myself with doing nothing, to begin a hundred things and finish none of them, to go and come and it suits me, to change projects every instant, to follow a fly in all its movements, to uproot a rock to see what is under it, to undertake eagerly a task of ten years and abandon it with out regret in then minutes".

MM / FINAL ESC “Everything is beautiful in this world of the people. But one Paris laundry girl, with bare arms is worth it all for such a pronounced Parisian as I am”. // “How many things I have seen! How many projects... I have formed! I’ve given them up already”

Se va en Marzo del 73, tiene 39 Vuelve a su estudio en 77 Rue Blanche.

Unos meses después de su llegada (Octubre 73); nearly total destruction by fire, during the night of October 28-29 of the Opera house in the Rue Le Peletier.

Figura 46

Documentación para “Una oficina de algodón en Nueva Orleans”



1.3 Construcción visual creíble y documentada de la escena

Lo primero que puede llamar la atención de la página son las gafas de sol que lleva Degas, un objeto que ya era común, aunque no popular aún, en el siglo XIX. Está documentado que, en efecto, las llevaba para proteger su vista.

La única referencia pictórica de estas páginas está en el cuadro “Una oficina de algodón en Nueva Orleans” de 1873, en la que ponemos voz a los personajes como si fueran (una vez más) aquellos que murmuran sobre su vida, su arte y su persona.

1.4 Elección de licencias y construcción ficticio-histórica

No existen, hasta donde hemos podido investigar, pinturas que retraten el carnaval de Nueva Orleans tal y como se celebraba en el siglo XIX, por lo que la fiesta tal y como se representa está idealizada.

Tampoco conocemos exactamente la dirección de la oficina de algodón a la que se dirige, por lo que los paisajes que mostramos son igualmente inventados de acuerdo a la estética habitual del Mississippi a finales del siglo XIX.

No se han conservado, tampoco, las gafas de sol de Degas, por lo que hemos incluido unas tal y como podían llevarse en la época.

2 Objetivos narrativo-literarios de la escena

2.1 Función y necesidad de la escena en el contexto del todo narrativo

Como nuevo *Break into act 2*, la escena está justificada por la necesidad de mostrar a Degas finalizando una etapa vital y entrando en la siguiente, lo que hacemos situándole dos años en el futuro, durante una de las pocas veces en su vida que salió, ya no de París, sino de Francia.

El viaje que el artista realizó a Nueva Orleans en 1872 dejó, a estas alturas no debe sorprendernos, poca huella en él, tanto artística como personal. Poco o nada de los paisajes o gentes americanas quedó en su memoria o en su obra (quizá si hubiese sido paisajista el resultado habría sido diferente), aunque sí que dejó rastro en sus diarios.

En ellos, a su ya mediana edad (rondaba los 40) reflexionó sobre qué hacer con su vida de artista y especialmente con su futuro personal, ya que incluso se planteó, a su vuelta a París, buscar una mujer para casarse y tener hijos con ella. Para una persona eminentemente solitaria y aversa a las relaciones con el sexo opuesto, estas declaraciones son sin duda atrevidas.

Pero como la voz en off de sus familiares y amigos nos recuerdan, poco había acabado en términos de obra y poco iba a hacerlo en términos de vida. El eterno indeciso, tan temeroso de los cambios, a su vuelta Degas pareció recular definitivamente ante estas posibilidades y cerrar una etapa de su vida negándose al cambio.

Es esto lo que va a justificar, en la siguiente escena, nuestro cambio de punto de vista, ya que a partir de ese momento indagaremos sobre el personaje degasiano desde la única persona que pareció ser capaz de hacer cambiar al complejo pintor: Mary Cassatt.

En todo caso, el beat cierra de nuevo la posibilidad de cambio, pero no, como decíamos anteriormente, por una razón de azar como es una inesperada guerra; muy al contrario, el primo Degas dice con una sonrisa que ha abandonado todos los proyectos que había hecho hasta entonces. Esto recalca, como personaje, su imposibilidad de cambiar y la necesidad de introducir precisamente un agente de cambio: la citada pintora norteamericana.

Resumiendo, este beat duplicado crea los siguientes objetivos narrativos:

- Prolonga la reflexión del personaje sobre su vida y su futuro (material narrativo, en todo caso, del acto 2).

-Cierra el acto con un personaje que se ha reconciliado con sus defectos y con la idea de no cambiar, ni en lo pictórico (problema que ya ha solucionado en la escena anterior) ni en lo personal (ha barajado la idea de casarse y la acaba de abandonar).

-Parece cerrar las posibilidades de evolución pictórica o personal (el acto cierra en falso).

-El personaje decide renunciar a cualquier tipo de evolución o cambio (decisión que va a ser puesta en cuestión durante el resto del álbum).

Repasemos los tres parámetros que justifican la necesidad y efectividad de la escena:

a) Trama: la escena sirve de cierre para la parte de la historia que contará la vida de Degas desde su propio punto de vista (a excepción, advertimos, del epílogo). El protagonista se disponía, por iniciativa propia y como mandan los cánones, a emprender el acto 2 con voluntad de cambio, pero esto se habría frustrado. Dos años después, su actitud ha cambiado y ya no siente necesidad de evolucionar: necesitamos (ese será la función del acto 2) introducir un nuevo agente de cambio en la figura de Mary Cassatt.

b) Información: la escena expone los dos últimos años de la vida del pintor a través de un diálogo en off en que otros personajes nos informan de cómo sigue sin hacer gran cosa con su vida: incluso algo tan fuera de la normalidad para él (un viaje a Estados Unidos) apenas ha dejado mella sobre su personalidad u obra.

c) Acción: la escena narra un paseo del pintor desde el centro de Nueva Orleans a una casa en las afueras, lo que crea la ilusión de mantener la trama avanzando hasta que el protagonista termina de nuevo deteniéndose, real y metafóricamente.

2.2 Progresión del arco del personaje protagonista

Como hemos recalcado, la progresión del arco del protagonista se ha estancado, y lo que antes era natural (la necesidad de seguir pintando y evolucionar que vino de su revelación en el teatro) ahora se ha marchitado. El primer acto acaba, pues, en una peculiar frustración ya que indica que el personaje protagonista no va a cambiar por sí mismo.

Esto nos lleva, como apuntábamos hace un momento, no solo a la necesidad de introducir un factor de cambio en la persona de Mary Cassatt, sino de alterar por completo el punto de vista para dar respuesta a esta pregunta: ¿es imposible que Degas cambie?

2.3 Establecimiento de la gramática y ritmo de desarrollo del relato

Esta escena resume un momento en el que el personaje está completamente fuera de su zona de confort (recordemos, está en Nueva Orleans) y ni siquiera este nuevo

ambiente, con sus colores, gentes y ánimos parecen hacerle querer evolucionar, pese a que al menos se lo plantea.

Sin embargo, el relato utiliza un recurso que aún no hemos citado: el paseo de Degas por el famoso carnaval de Nueva Orleans, el *marido gras*, remite de forma inevitable a una situación anterior en que el pintor ha estado sumido en una fiesta: durante su frustrado baile de máscaras de las páginas 10 y 11.

Este momento tiene una lectura obviamente metafórica: Degas cierra el acto como un hombre de negro en una fiesta donde todo es color, la mirada oculta tras unas gafas de sol y la nostalgia por una vieja ciudad urbana (París) en un mundo nuevo y lleno de posibilidades. Ese baile, ese carnaval, es sin duda la alegría de la vida, por la que Degas se mueve tratando de pasar desapercibido, pero imprimiendo un ritmo a sus pasos, vestimenta y expresión que de forma irónica le hacen destacar por completo entre la masa.

Es también un recuerdo para el lector, la segunda vez que tocamos un motivo (la fiesta, las máscaras, el observador ajeno) que aquí aparecen simplemente de forma anecdótica y ajena a la trama (ya que esta escena aparentemente no tiene consecuencias argumentales), pero nos recuerda que Degas sigue sin integrarse en ese ritmo de las pasiones de la vida y que, es más, no tiene interés por ellas, lo que le pone en un grave peligro: haber pasado por esta existencia sin haber experimentado algunas de sus emociones más importantes.

2.4 Codificación de la/s voz/voces de lectura

A añadir a lo anterior, hay un nuevo recurso utilizado en esta escena, y que no volverá a usarse en el resto del cómic. O más bien deberíamos concretar: no se ha usado de la misma manera. En efecto, al igual que en la primera página, podemos observar bocadillos flotantes que contienen palabras de cotilleo maledicente en ausencia de Degas.

La diferencia, en este caso, es el uso del idioma inglés, sin ningún tipo de traducción o nota al pie, que quiere reflejar de manera realista el idioma que se hablaría allí (incluyendo algunos modismos criollos) mientras también transmite la probable alienación que debía sentir el pintor en ese universo que le es ajeno y del que quiere distanciarse lo antes posible.

B) LAS PÁGINAS: NUEVA ORLEANS (PAGS 22-23, ESC 10)

3 Objetivos de narrativa visual: diseño de página desde el guion

3.1 Establecimiento del decoupage o división en viñetas

No conservo, en este caso en concreto, decoupage alguno de estas páginas. En ocasiones, por accidente, puedo terminar borrándolo o sobreescribiéndolo; es el caso más plausible.

3.2 Enfoque narrativo-visual de la página desde el guion

Analicemos el guion de esta, la penúltima escena de esta tesis:

V1: Primer plano, muy cercano, viñeta panorámica fina. Es un plano muy corto de Degas. Lo primero que vemos es que lleva unas gafas de sol redondas, como las de los ciegos, que llevará en ciertos momentos (lo marcaré, pero básicamente en la calle, cuando no está con Cassatt y cuando quiere “protegerse” u “ocultarse”). También está más mayor. Es el “tercer” diseño del personaje que vemos: ya totalmente adulto, corpulento y con algunas canas en la barba.

La primera viñeta, a diferencia de otras ocasiones en que hemos tardado en mostrar al personaje principal, le muestra directamente, sus ojos velados por las gafas, de forma que el misterio rodee su presentación: ¿dónde mira y por qué lleva las citadas gafas?

V2: Plano general, viñeta panorámica, lo más grande posible: estamos en medio del Carnaval (Mardi Gras) de Nueva Orleans. La viñeta está saturada de negros haciendo música, tocando la trompeta, la guitarra, y de negras bailando. Todo es sensual, festivo y alegre, pero en el centro de la imagen, viniendo hacia nosotros, está Degas con su traje y sus gafas de sol, el punto gris y estable entre todo este caos, que no parece tocarle (hay un “hueco”, un espacio entre ellos y él).

V3: Plano medio, perfil. Degas pasea entre el gentío, erguido e ignorando lo que pasa a su alrededor, como si no perteneciera a él.

V4: Plano medio: un hombre con una máscara de Arlequín y una mujer con una máscara de Colombina se acercan a Degas e intentan asustarle, bromeando. Degas se aparta un poco, levemente asustado, pero no aterrado (no han llegado a tocarle).

V5: Plano medio: la pareja se va bailando, se aleja nosotros y se pierde entre el gentío.

V6: Primer plano. Degas se ha quedado girado hacia atrás, viéndoles irse, pero su expresión ya no delata ningún sentimiento.

V7: Plano general, picado, aéreo: Degas deja atrás el gentío y sale de la zona urbana.

El resto de la página puede analizarse en conjunto, pues como decíamos, quiere hacer referencia a otro momento festivo de esta mismo álbum: cuando en su juventud Degas se escapó de casa vestido de Pierrot y terminó teniendo una mala experiencia en una fiesta. Como guionista, me pareció que recordar ese momento podía dar juego para reintroducir alguno de sus elementos más tarde; de ahí que este momento me pareciera útil para ello. Con ese fin, introduje un momento de “peligro” en el que uno de los carnavaleros se acerca a Degas con intención festiva. Ante su susto, le dejan

ir, sin perder la sonrisa en la boca. El pintor se aleja en la última viñeta, dando la espalda, de nuevo, a lo social, a la diversión y a la felicidad.

V1: Plano general, viñeta panorámica. Degas está frente al Mississippi, mirando al pacífico paisaje y a los barcos de vapor; es idílico, con viejos pescando en la orilla, todo muy Mark Twain (podemos poner algún guiño a Tom Sawyer o Huck Finn).

Como puede observarse, dada la cantidad de texto que contiene la viñeta, Ricard optó por no incluir al personaje en el paisaje. No obstante, entendemos que es su punto de vista el que nos lo muestra.

V2: Primer plano: Degas mira a la lejanía, de nuevo, da la impresión de que es un hombre de ciudad en un lugar al que no pertenece. Como siempre, la expresión oculta por las gafas de sol.

V3: Plano general: Degas camina por un sendero, algún carro pasa su lado.

V4: Degas se acerca a una zona de casas. Pasa un perro a su lado, Degas levanta el bastón y el perro se aparta. Es más fiero Degas que el perro.

Más tarde podrá apreciarse que las viñetas 2 y 3 no aparecerán en la página final. De momento están en el guion porque, precisamente por la cantidad de texto que este conviene, pensé que era mejor estirar el paseo del pintor para dar oportunidad de mostrar ambas reflexiones. Como se verá, Ricard optó por viñetas más grandes y menos de ellas.

En la V4, por cierto, recogemos de nuevo otro “running gag” que tendrá más adelante una significación especial: el odio de Degas hacia los perros. Este tipo de chistes solo funciona si de vez en cuando se le recuerda al lector la circunstancia que provocará la gracia más adelante, por lo que debe recordarse de vez en cuando, como hago aquí pero de forma casual, sin llamar la atención sobre sí mismo.

V5: Plano general: Degas sube las escaleras del porche de lo que parece una casa o una oficina.

V6: Plano general: Degas entra a la oficina. Dentro está una panorámica o viñeta grande sacada de “Una oficina en la lonja de algodón de Nueva Orleans”. Son las voces que hablaban antes.

En la V6 tenemos, como comentábamos antes, una nueva cita de un cuadro, contextualizando para el lector el momento y el lugar donde éste se pintó. Ponemos cara, también a las personas que murmuraban sobre él.

V7: Plano medio: Degas deja su bastón en la mesa y se quita las gafas.

V8: Plano detalle: Degas deja las gafas sobre la mesa.

V9: Degas se vuelve hacia nosotros, cínico y sonriente.

Estas tres viñetas de finalización no requieren de explicación, son acciones directas. Sin embargo, sí que tienen significación, como ahora veremos.

V10: Plano general: la viñeta está llena de fuego. La veo como una panorámica muy fina, abajo, Puede ser un plano cercano, abstracto, o verse parte de la arquitectura entre las llamas.

Como podrá recordarse, acabamos de usar este recurso hace dos páginas: una viñeta abstracta con texto por encima explicando un cambio en la vida de Degas, al que él se aferra para no llevar a cabo sus planes o comprometerse seriamente con la pintura: un incendio en la ópera es suficiente para hacerle perder la ilusión por pintar.

3.3 Clímax de escena y paso de página

Hay dos cierres en esta página. El primero de ellos, como anunciábamos antes, tiene que ver con sus gafas: iniciábamos la escena con ellas puestas y un gesto tan sencillo como quitárselas al final y mostrar su expresión al lector da un sentido de evolución, completación o de que algo ha cambiado.

Por otro lado, el paso de página se alimenta de la viñeta 9, en que Degas sonríe con cinismo, declarando ufano que ya ha abandonado todos sus planes. Observamos que la promesa realizada en la escena anterior no ha durado lo suficiente; y no solo eso, sino que en la última viñeta, como indicábamos, el fuego de la ópera le desanima de nuevo.

Todo ello quiere provocar en el lector la pregunta: ¿Cambiará Degas?

4 Elaboración gráfica

4.1 Traslación del guion al storyboard: composición y narrativa

No hay cambios significativos que comentar de la transición del guion al storyboard.

4.2 Análisis y decisiones de estilo, color y composición

Página 22:

Viñetas 1-4: Como mencionábamos, la página se abre con un primer plano cerrado de Degas en un formato panorámico, y como es habitual, en un tipo de plano que tiende a la simetría, ésta es rechazada para evitar el estatismo que ella provoca. A nivel cromático, siendo luz de día, los colores serán naturales, sin descartar, como veremos, algún efecto. A nivel puramente narrativo, el personaje mira fuera de plano, lo que provoca la pregunta lógica: “¿A dónde mira?”

Viñeta 2: la “viñeta protagonista” nos descubre el contexto y la dirección de la mirada: se trata de una espectacular vista del carnaval de Nueva Orleans. Incluso estando en medio de la viñeta, bien visible en el punto de fuga, Degas parece aparte, separado de la diversión y del gentío, empequeñecido por la distancia, lo que además ha de darle un sentido de vulnerabilidad. No olvidemos, además, que es el único blanco en una viñeta en la que los demás son negros, y además, aunque aún no lo sepamos, es extranjero, lo que contribuye aún más a su aislamiento. Obsérvese también el

recurso de situar un halo verdoso sobre la escena. Si bien esto puede ser, de manera realista, simplemente el polvo levantado por el baile, este fantasmal recurso también contribuye a dar a la escena un aura mágica y onírica.

Viñetas 3-6: Degas se encamina, decidido, a crear el gentío, con expresión algo enfadada; es obvio que el asunto no le apetece. Entendemos la razón en la viñeta 4: un Arlequín (recordemos, el payado alegre) le asusta. En la siguiente viñeta vemos que era una falsa alarma: tuviera las intenciones que tuviera, se despide de él amistosamente; obsérvese la intensidad del halo verdoso en esta vista. Degas, aún fastidiado y un tanto despeinado, mira atrás, la mano en el corazón, como calmando sus nervios.

Viñeta 7: Edgar camina hacia el fondo, de nuevo empequeñecido y de nuevo en el punto de fuga. En primer término, borrosas, las figuras quedan divirtiéndose, pero atiéndase a dos sutiles informaciones que nos transmite la escena: la primera, ahora las figuras se están hechas a base del mismo color verdoso que podía representar el polvo o la posible “magia” de la escena. Las figuras ahora están construidas, decimos, con ese color o materia, lo que las convierte en susceptibles, de nuevo, de haber sido un ensueño o al menos tener parte de esa cualidad. Por otro lado, obsérvese en las viñetas 4 y 5 cómo Arlequín está acompañado de una mujer con un antifaz; esa mujer se gira en la última viñeta a mirar directamente a cámara: entendemos, por tanto que el punto de vista de la viñeta es el mismo Arlequín, que mira como el metafórico Degas/Pierrot le da la espalda y se aleja.

Página 23:

Viñeta 1: El clásico paisaje del Mississippi, con el barco de vapor al fondo, nos termina de contextualizar, mientras sirve para generar la elipsis necesaria para esperar a que Degas siga caminando. Como decíamos, no está presente en la imagen, lo que genera dos posibilidades: una, que simplemente ya haya pasado por allí o vaya a pasar; pero en continuidad con la viñeta 7 de la página anterior, bien podemos entender que ese paisaje parte de su propio punto de vista, es decir, que de nuevo estemos usando la primera persona como punto de vista.

Viñetas 2-3: De forma más directa, son viñetas de transición: Degas sigue caminando hacia una casa, y sube las escaleras de ella.

Viñeta 4: como analizábamos antes, se trata de una cita directa de “Oficina de algodón en Nueva Orleans”, con los personajes en posiciones levemente diferentes; obsérvese que Degas entra por el fondo, de nuevo empequeñecido y en el punto de fuga, lo que le vuelve a hacer perfectamente visible y a la vez le aísla, una vez más, de una colectividad donde no se integra; en este caso ni siquiera ningún personaje se vuelve a mirarle.

Viñetas 5-7: De nuevo, son viñetas sencillas, que solo representan una acción directa, pero como se ha explicado antes, significativa.

Viñeta 8: Como antes también se ha explicado, utilizamos de nuevo el recurso de crear una viñeta abstracta, en este caso más dramática por la presencia simbólica y

real del fuego, en la que el texto nos informa de lo ocurrido fuera de plano y también del estado de ánimo de Degas.

4.3 Análisis de lectura franco-belga

Figura 47

Análisis de lectura franco-belga (Escena 10)



ESCENA 11

ESCENA 11: MISS CASSATT (24-25)

Terminamos nuestro análisis entrando con esta escena en el Acto 2, o lo que técnicamente sería el Acto 2A, es decir, la segunda mitad de la historia. La particularidad, en términos de beats, de este Acto 2A es que solo tiene dos, frente a la gran cantidad (6) del acto inicial.

El primero de estos beats, que dura prácticamente todo el acto, es el llamado por Blake Snyder *Fun and Games*, una forma lúdica de explicar que este es el acto y beat donde se desarrolla la premisa básica de la historia: el cómic promete permitir ver al lector la vida privada, íntima y amorosa de Degas, y tras preparar el terreno en el acto 1, eso es lo que se verá en el acto 2A.

PÁGINA 24 - X_

V1: Plano medio: vemos por primera vez a Mary Cassatt (33), joven de rostro y piel, pero con una presencia de dama que le hace no muy juvenil. Tampoco es es muy guapa, pero tiene un punto interesante y atractivo. Cassatt está “hablándonos” con un paraguas en la mano, persuadiéndonos, la postura es como de quien le explica algo a alguien.

CASSATT: ¡Ha de comprarlo usted, Mrs. Havemeyer! *For sure!*

CASSATT: *Trust me!* ¡Es una obra maestra! ¡El mejor cuadro de Edgar Degas!

OFF CASSATT: *I arrived in... Llegué a París en 1866 para ser pintora.*

V2: Plano medio o americano. Ahora estamos detrás de ellas. A la derecha de la viñeta está Mary Cassatt, vuelta de tres cuartos hacia una vieja venerable vestida de negro, que está a la izquierda, con gesto o expresión poco convencido (mano en la barbilla). Entre las dos, se ve o se intuye la “Lección de Ballet en el escenario” (*Ballet lesson on stage*). Si cabe, en la parte de abajo se llega a ver parte de un cuaderno, como si “la cámara” sostuviese dicho cuaderno (en la viñeta siguiente se entiende mejor).

HAVEMEYER: No sé si me gusta, miss Cassatt... Hace falta un cerebro especial para entender esta pintura, *don't you think?*

CASSATT: Hágame caso, señora. ¡De verdad que es una inversión segura!

V3: Plano general. Zoom out. Las dos figuras están al fondo, de espaldas, pequeñas. En primer término, vemos el cuaderno y la mano de alguien que dibuja sobre él. En el cuaderno está la figura tradicional de Mary vista de espaldas, apoyada en el paraguas (está en las referencias, la dibujó así muchas veces). Es Degas que la está dibujando.

HAVEMEYER: En fin... confío en su juicio, miss Cassatt. Lo compraré.

OFF CASSATT: *En aquella época, también asesoraba a coleccionistas americanos.*

V4: Plano medio/americano: Havemeyer se ha ido. Mary está mirando el cuadro (mira fuera de plano), con una bonita sonrisa de satisfacción en los labios: adora ese cuadro. Ojo: a partir de aquí, los “off” van a ser de Cassatt. Abandonamos por ahora los diarios de Edgar. Para que no resulte confuso, creo que lo suyo es que tengan colores de fondo distintos, o tipografías distintas. Podemos hacer pruebas a ver.

OFF CASSATT: *Cómo recuerdo la primera vez que vi un Degas. Sentía que tenía que absorber todo su arte...*

DEGAS (O.S.): Señorita, ¿es suyo este cuaderno de dibujo?

V5: Plano medio: Degas está sosteniendo un cuaderno de dibujo bajo el brazo (el suyo propio) y tiene otro en las manos (el de Mary). Lo mira con cierta cara de sorna.

DEGAS: Me niego a creer que una mujer pueda dibujar así de bien.

CASSATT (O.S.): WHAT?

V6: Plano medio: Cassatt le arrebató el cuaderno de las manos.

CASSATT: ¡Pues a mi no me extraña que un hombre pueda ser tan imbécil, petulante y... *stupid!*

DEGAS: ¡Y menos una mujer que estudió con incompetentes como Cabanel o Meissonier!

V7: Plano medio, algo contrapicado. Los dos están en el plano. Cassatt está a la izquierda, Degas a la derecha, ofreciendo su mano.

CASSATT: *How do you know...?* ¡Pues sepa que aunque estudiase con ellos, no soporto a los académicos!

DEGAS: ¿Eso piensa?

CASSATT: Eso y que son unos criminales artísticos. ¿Y quién es usted, mamarracho?

V8: Plano medio. Sonriente, Degas mantiene su mano extendida.

DEGAS: Edgar Degas, para servirle. Muy agradecido por la venta, Miss Cassatt.

V9: Plano medio: Cassatt tiene cara entre de sorpresa y horror.

CASSATT: ¿...Degas? ¿Es usted *the* Edgar Degas?

V9: Primer plano. Degas, sonriente pero con un asomo de dulzura que hasta ahora no le hemos visto, se lleva la mano de ella a los labios.

DEGAS: Le ruego disculpe mi pequeña broma.

DEGAS: Me gustaría invitarle a conocer a unos amigos.

OFF CASSATT: *...no podía creérmelo. Degas en persona...*

PÁGINA 25 - _X

V1: Plano medio: la viñeta es similar a la primera de la página 14. En este caso, es Degas quien va por delante, bastón en mano, y detrás de ella viene Cassatt, un poco apocada, pero curiosa. Esta vez no le coge de la mano, Degas no tiene tanto atrevimiento.

DEGAS: ¡Queridos... os presento a miss Mary Cassatt, gran pintora, nueva aliada y martillo del academicismo!

V2: Plano general: Como en la citada página, tenemos una panorámica de una fiesta burguesa en casa de las Morisot. Están los pintores habituales, menos Bazille, claro. Degas está recitando y algunos le miran, divertidos y riendo. Otros, sobre todo tíos, hablan con Cassatt, algo tímida pero sonriente. Y en una esquina, les miran Morisot y Manet; ella le habla haciendo un aparte. (Esta viñeta puede ser más pequeña que la de hace unas cuantas páginas, ya que ya conocemos este ambiente, o la podemos descomponer en varias).

DEGAS: "Sans chien et sans houlette / J'aimerais garder cent moutons dans un pré / Qu'une fillette / Dont le coeur a parlé"

OFF CASSATT: *El señor Degas me presentó a todo su círculo de amigos. Pronto me sentí una más entre ellos*

MANET: Su padre era un rico agente de bolsa de Pittsburgh...

V3: Plano medio, zoom de la viñeta anterior, vemos a Manet y Morisot hablando. Morisot está un poco seria y con cara de bitch, Manet sonríe.

MANET: ...y se dice que su hermano llegará muy lejos en el mundo de los ferrocarriles en Estados Unidos.

MORISOT: Ahá.

V4: Plano medio: Vemos a Cassatt sonriendo, hablando con alguien, desde el punto de vista de Morisot.

MANET: Su familia es rica, pero ella lleva años pintando y viajando sola por Europa.

MORISOT: Dicen que es demasiado independiente y solitaria, como una vieja. Y es un tanto puritana.

V5: Plano medio: Morisot habla con cierta expresión de envidia. Manet está detrás, pero quizá el plano deja su cabeza fuera para centrarnos en ella.

MANET: Aunque Degas es diez años mayor, es obvio que pueden llevarse bien.

MORISOT: ¿Crees que ellos...?

V6: Primer plano / medio: Manet también mira fuera de plano, con expresión beatífica. Ha envejecido un poco; ya no es el dandy de antaño, está más calvo y algo más corpulento, pero su presencia sigue siendo impecable.

MANET: No lo sé. Le encuentro más maduro, más tranquilo. Quizá...

MANET: Pero ojalá que...

V7: Plano medio: Morisot se acerca a Cassatt, sonriendo ampliamente; no se sabe si en plan bitch o en plan amable.

MORISOT: Bienvenida, querida Miss Cassatt. ¿No le asusta el señor Degas, que tanto odia a los niños, a los gatos, a las flores y a los perros?

V8: Plano medio de Cassatt, manos entrelazadas en plan kawaii, con una expresión beatífica.

CASSATT: *Dogs!* ¡Me encantan los perritos!

V9: Primer plano de Degas, viñeta humorística: Ha escuchado lo anterior y está flipando, los ojos muy abiertos, no se lo esperaba. Hay una onomatopeya de RISAS alrededor.

DEGAS: Dittes, quoi??







¡Queridos... os presento a miss Mary Cassatt, gran pintora, nueva aliada y martillo del academicismo!



"Sans chien et sans houlette
J'aimerais garder cent moutons dans un pré"

Qu'une fillette

Dont le coeur a parlé.

Su padre era un rico agente de bolsa de Pittsburgh...

El señor Degas me presentó a todo su círculo de amigos. Pronto me sentí una más entre ellos



...y se dice que su hermano llegará muy lejos en el mundo de los ferrocarriles en Estados Unidos.

Ahí.

Su familia es rica, pero ella lleva años pintando y viajando sola por Europa.



Dicen que es demasiado independiente y solitaria, como una vieja. Y es un tanto puritana.



Aunque Degas es diez años mayor, es obvio que pueden llevarse bien.

¿Crees que ellos...?



No lo sé. Le encuentro más maduro, más tranquilo. Quizá...

Pero ojalá que...



Bienvenida, querida miss Cassatt. ¿No le asusta el señor Degas, que tanto odia a los niños, a los gatos, a las flores y a los perros?



Dogs! ¡Me encantan los perritos!

¿Cómo dice?



HA HA HA HA HA HA

Ello implica, por supuesto, presentar al personaje que a partir de ahora se va a convertir en nuestro punto de vista, una especie de “protagonista subrogado” a partir de cuyas palabras, dudas y emociones seguiremos intentando resolver el misterio Degas.

1 Objetivos por lo que respecta a la adaptación o retrato de hechos históricos

1.1 Elección del momento histórico a retratar

Comenzamos el acto 2, como comentaremos, cambiando el punto de vista y moviendo el narrador, del propio Degas a la joven pintora norteamericana Mary Cassatt. En este caso, volvemos a narrar un hecho histórico, dado que ella y Degas se conocieron en persona.

Narramos, como explicaremos, este encuentro utilizando una técnica propia del guion de comedia romántica, pero algunos de cuyos componentes narrativos están bien documentados.

En todo caso, esta es la primera redacción de esta escena en forma de escaleta:

24-25 - Una joven americana llamada Mary Cassatt intenta que una compatriota (Havemeyer) compre un cuadro de un pintor llamado Degas en Paris (ella está de espaldas, él dibujando). Lo logra y el se le presenta, quizá ella le enseña una de sus obras (“Una mujer no tiene derecho a dibujar así”). El caso es que se caen bien y se verán de nuevo.

1.2 Amplitud y límites de las fuentes narrativas y visuales

Como decíamos más arriba, la escena está compuesta de distintas fuentes:

Escena: / Mary Cassatt persuaded the wife of the millionaire Havemeyer to take back to New York with her the Ballet Lesson on Stage. La compradora: Mrs. Havemeyer dijo: “I scarcely knew how to appreciate it, or whether I liked or not, for I believe it takes special brain cells, however, and she left me in no doubt as to the desirability of the purchase and I bought it on her advice. The advice must have been of a disinterested aesthetic sort, for in 1875 Degas was not yet the close friend of Cassatt’s he would become.

/ She too seems to have been chronically chaste, for when they met in 1877 she was already an old maid of thirty three.

/ In Project for portraits in a frieze... the seated one, however, with her crabapple face, her characteristic tilt of the hips, and her equally characteristic furred-umbrella pivot, is clearly Mary Cassatt, with whom Degas was at this time in the early stages of a close friendship that would last, in spite of rather long breaks, for some twenty years.

/ And this was Degas, the real degas, altogether different from the terrible man legend has depicted: a sort of ogre who detested children as much as he did dogs, cats and flowers.

MM / After examining Cassatt's aquatint La Toilette: "I am not willing to admit that a woman can't draw that well".

/ She was socially, artistically, and temperamentally almost his exact feminine counterpart, though ten years younger.

/ In 1873 she had what she later described as a revelation: "How well I remember... seeing for the first time Degas' pastels in the window of a picture dealer on the Boulevard Haussmann. I used to go and flatten my nose against that window and absorb all I could of his art".

Página 27: tenía ojos grises y una complexión rojiza de piel.

P31: Cuando llegue a París y busca maestro (ya que las mujeres no podían estudiar en la escuela de bellas artes) León Gérôme que acepta, algo importante porque se le consideraba uno de los mejores dibujantes de esa generación. Los amigos de casa en Filadelfia se quedaron flipados. También tuvo un permiso para copiar pinturas del Louvre y se pasaba el día allí. Estaba junto a otros copistas. Así ganaban dinero para los turistas que querían comprar copias. También en un lugar donde se desarrollaban relaciones románticas y atracciones, ya que en otros sitios estaban acompañados los estudiantes, y en muchos hoteles estaba prohibido que fueran juntos.

Página 56: Mary estudia con Coutoure, parece ser que ha traído por su forma de rebeldía. Éste profesor fue el prototipo de otros outsiders y rebeldes que terminaron por atraerla. En la misma página habla de cómo ella se enamoró de un joven americano, pero terminó prefiriendo su vida como artista que su vida como esposa.

Página 115: como se conocen en el estudio. Ambos debían conocerse de vista. Y habían vivido en calles muy cercanas.

1.3 Construcción visual creíble y documentada de la escena

Diversas fuentes visuales nos ayudarán a construir esta escena, siendo la primera de ellas, obviamente aquellas que nos permitirán conocer el aspecto de Miss Cassatt. Algunos cuadros y fotografías nos dan pistas sobre su aspecto en este momento, en su treintena. Por ejemplo, su "Autorretrato" de 1878, una fotografía, el retrato que le hizo el propio Degas entre 1880 y 84 y que se conserva en el Smithsonian o su autorretrato sin fecha.

Por otra parte, incluyo una cita de uno de los cuadros de Degas, "La Lección de Baile" de 1879, conservada actualmente en la National Gallery de Washington.

Y no podemos dejar de citar un detalle mínimo pero importante: el dibujo que Degas realiza de Miss Cassatt en su diario es real, y de hecho fue una figura que incluyó en obras posteriores; aquí lo podemos apreciar en pintura y grabado:

Figura 48

Documentación para el aspecto de Mary Cassatt



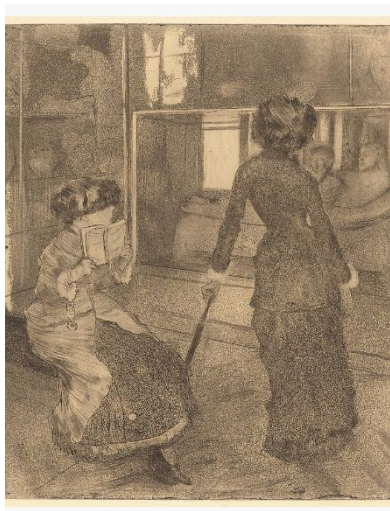
1.4 Elección de licencias y construcción ficticio-histórica

La escena representada es, en su mayor parte inventada: Degas y Cassatt no se conocieron de esa forma, sino en el estudio de él durante una visita. Tampoco, y quizá esta sea la mayor licencia del álbum, ya que afecta a fechas fundamentales, se conocieron en 1866, sino mucho más tarde, en 1877. La licencia se incluye porque necesitamos ver a Mary Cassatt presenciando cómo Degas contribuyó a crear el grupo impresionista, y la consideramos permisible porque ella no influyó en aquellos hechos, es decir, fue una mera testigo, por lo que no estamos alterando la cadena de hechos históricos, sino introduciendo una espectadora que nos dará cumplido testimonio durante la historia.

Figura 49

Documentación para cuadros diversos sobre Mary Cassatt





No obstante, destaquemos de entre la documentación ciertos hechos documentados que se aplican a la escena y le dan fuste histórico: para empezar, en efecto Mary Cassatt asesoraba a algunos coleccionistas norteamericanos (en este caso, la millonaria Havemeyer) para comprar obra contemporánea, entre ella solía recomendar las de Degas. Era, como podríamos llamarla hoy en día, fan del pintor y entre sus testimonios está haber ido a mirar sus obras “con la nariz pegada al escaparate”. El hecho de que su obra futura esté muy influida por el pintor es una prueba, en efecto, de ello.

Como hemos citado, en la viñeta 3 se incluye también el dibujo que él le hizo y que figuraría de forma posterior en su obra. Y la frase con que él se presenta (“I am not willing to admit that a woman can't draw that well”) está tomada igualmente de una fuente. Degas, para provocarla, también se refiere a sus maestros Cabanel o Meissonier.

En la página 25 Degas la introduce en sus círculos sociales, algo que, como hemos descrito, ocurriría más tarde, pero hay un par de detalles igualmente documentados: primero, la maliciosa observación de Morisot sobre Degas como alguien que “detested children as much as he did dogs, cats and flowers.” Este comentario, arriba mencionado, da pie a hablar de otro factor documentado: el amor de ella por los perros, ya que en efecto poseía varios grifones belgas.

Finalmente, como parte del diseño de personaje, Ricard decidió teñir su cabello de un color rojo intenso. Aunque en sus retratos puede apreciarse que, en efecto, debió ser castaña rojiza o pelirroja cobre, no parece que su pelo fuera de un color tan brillante. Esta decisión nos sirve para acentuar su presencia en página por medio de esta tonalidad, ya lo hemos visto en el caso de Manet, tan contrastaste y narrativa, creando además un vínculo simbólico entre ambos, siendo pintor y pintora las personas más cercanas a Edgar durante el resto de la historia.

2 Objetivos narrativo-literarios de la escena

2.1 Función y necesidad de la escena en el contexto del todo narrativo

Ya que *Fun and Games* es un beat notoriamente largo (ocupa aproximadamente un 85% del acto 2A) en esta tesis no se contempla su desarrollo completo, pero queremos dar al menos una muestra de las posibilidades narrativas que presenta para el lector.

En las página 24 y 25 introducimos al personaje de Mery Cassatt, una joven pintora que tras un largo periplo de aprendizaje por Europa, recalca en Francia donde estudia con un par de pintores académicos, no obstante lo cual desprecia el academicismo como movimiento. Es una notoria individualista, por el momento no pertenece a ningún grupo pictórico (algo más difícil en su caso, considerando que es una mujer) y que en ese momento se encuentra buscando su identidad pictórica.

Las similitudes con el propio Degas son, por tanto fundamentales, lo que ayudará después a converger a ambos personajes.

Lo fundamental, en todo caso y en este punto es, por un lado, conocer a Mary Cassatt y por otro hacer que ambos se conozcan.

Resumiendo, el comienzo de este beat, por lo que se refiere a estas páginas, logra los siguientes objetivos:

- Presenta al nuevo personaje punto de vista en la figura de Mary Cassatt.
- Certifica este cambio con una alteración de la voz en off: ahora la escucharemos a ella.
- Genera (*cute meet*) una ambigüedad emocional con respecto a cómo ambos personajes se relacionarán entre sí.
- Muestra un aparente avance de Degas con respecto a su rol en la alta sociedad: está tan integrado que puede ser él quien introduzca a nuevos miembros.
- Revela las sensaciones y emociones de su entorno con respecto a su aparente cambio.
- Muestra un nuevo lado del pintor, más humorístico, lo que aporta una capa más de riqueza al personaje.

Repasemos los tres parámetros que justifican la necesidad y efectividad de la escena:

a) Trama: la escena es necesaria a nivel narrativo porque sirve de tránsito al lector, pasando del punto de vista de Degas al de Mery Cassatt por medio de varios recursos: presencia, voz en off, etc.

b) Información: La escena nos informa de la llegada de una nueva pintora al grupo, y nos muestra un interés especial (antes inédito) de Degas por ella, lo que siendo mujer resulta sorprendente para su grupo de amigos.

c) Acción: combina un *cute meet* en la página 25 con un guiño a la página 13, repitiendo una acción previamente presenciada con nuevos personajes.

2.2 Progresión del arco del personaje protagonista

A partir de aquí se crea una dualidad, pues tendremos dos personajes que en cierto sentido funcionan como protagonistas.

Mary Cassatt toma literalmente la palabra y con su primera aparición (segunda si contamos el prólogo) recuperamos la narrativa inicial. Antes era una anciana despidiéndose de su mejor amigo y ahora es una joven conociéndole. Por lo que la escena nos aporta, es una mujer inteligente, decidida, de pronto fácil y que no duda en defenderse ante el insulto machista que le propina Degas. Pero a nivel artístico también odia a los academicistas y está abierta a conocer a nuevos compañeros de trabajo.

Y por otro lado, vemos a un Degas que, esta es la clave, *puede* haber evolucionado desde la escena anterior. La idea es sorprender al lector al verle acercarse a una mujer de forma segura y desenvuelta, y tratarla con cercanía y respeto (tal y como lo entendía él) además de abrirle el mundo de sus colegas de profesión. Podríamos pensar: ¿ha cambiado realmente Degas?

Esta pregunta, por el momento, es difícil de responder, ya que hemos dejado, y dejaremos por mucho tiempo de poder entrar en su psique, ya que ahora leeremos la historia desde el punto de vista de Miss Cassatt y solo tendremos a acceso a sus dudas, preguntas y certezas.

2.3 Establecimiento de la gramática y ritmo de desarrollo del relato

Citábamos antes la necesidad de que ambos personajes se conociesen. Para ello, tras presentarla a ella como una experta en arte (realmente aconsejaba a los americanos que vivían en París qué cuadros comprar para invertir en arte, hemos de presentar a la pareja protagonista, para lo cual decidí utilizar un recurso habitual de, por curioso que parezca, las comedias románticas: el *cute meet*.

Consiste en crear una situación equívoca o confusa en la cual dos personajes que estaban destinados a entenderse se ven distanciados por un accidente, torpeza o malicia. Esto sirve para introducir, desde el inicio, un suspense necesario, ya que la mayor parte de los lectores o espectadores de este género asumen que los

protagonistas acabarán de una forma u otra juntos. Por ello, es importante crear un malentendido que les distancie y cree la incertidumbre sobre el futuro de su relación.

La página 25 desarrolla su función como *Fun and Games* presentándonos a un Degas aparentemente diferente del que conocimos en el acto 1 y lo recalcamos haciendo referencia a una escena muy concreta: la página 13, donde era Manet quien presentaba a Degas en sociedad a su grupo de amigos burgueses: la primera calle entera es, como es fácil ver, una cita literal. Vuelven igualmente las confidencias y perfidias de los burgueses, adivinándose ciertos celos por parte de Berthe Morisot, que observa una actitud de Degas muy distinta a la que mostró con él.

La página termina con guiño humorístico: hemos plantado en un par de ocasiones el odio que Degas tiene hacia los perros, y quizá de forma no del todo inocente, Berthe pone en evidencia al pintor entre sus amigos.

2.4 Codificación de la/s voz/voces de lectura

En esta ocasión daremos cuenta del uso de dos recursos especiales. Uno de ellos ya lo hemos mencionado, pero lo subrayamos: a partir de ahora, los off que escucharemos son de la propia Cassatt y por ello hemos cambiado el código: sus cartuchos son de color amarillo pálido, a diferencia del azul que marcaba la voz de Degas.

Por otra parte, justo antes de esta página se ha utilizado un recurso literalmente de libro: la separación entre ambos capítulos por medio de dos páginas a color neutro con un título: "Miss Cassatt". Aunque por avatares de la impresión estas páginas nunca se imprimieron en la edición francesa, la edición española sí que respetó mis deseos como autor de que se incluyeran. El objetivo lógico es crear un corte visual entre dos capítulos y advertir al lector de la introducción de un cambio de registro, que tanto el título (Miss Cassatt) como la primera viñeta (con ella hablando en primera persona en un cartucho amarillo).

B) LAS PÁGINAS: MISS CASSATT (PAGS 24-25, ESC 11)

3 Objetivos de narrativa visual: diseño de página desde el guion

3.1 Establecimiento del decoupage o división en viñetas

Tras la inexistencia del decoupage en la escena anterior, en esta volvemos a contar con él, pues lo he conservado.

P24

—*Mary está enseñando el cuadro a una señora. Paraguas*

—*1877*

—*Havemeyer*

—*Ballet lesson on stage*

"I scarcely knew how to appreciate it, or whether I liked or not, for I believe it takes special brain cells, however, and she left me in no doubt as to the desirability of the purchase and I bought it on her advice

—*la señora duda de que sea tan bueno*

—*Mary alaba a Degas*

—*Degas está dibujándola detrás (Project for portraits in a frieze...)*

—*Al final, la mujer le Pero al final lo compra y se va*

—*Ella oye el comentario de Degas: es su cuaderno?*

—*le vemos: no cree que una mujer pueda dibujar tan bien*

—*el le quita el cuaderno de dibujo, ella se lo arrebató y le responde borde*

—*El responde más borde, ella también, le pregunta su nombre*

—*El dice que es Degas, quizá se va. Se verán de nuevo?*

Anécdota:

Degas le puede decir que estudió con Gérôme y Couture, ella contestaría que odia el academicismo, no es arte moderno. Ella se mete con los académicos y con el Salon: Bonnat, Cabanel, Meissonier: les odia y son criminales artísticos. Degas se ríe y le dice que le gustaría presentarle a unos amigos.

25

—*Manet le hace algún guiño o comenta a los demás que quizá está cambiando, creo que a Morisot, cotillean, ver si ella está ya con el hermano de Manet*

Degas tiene 43

—*"I found Edgar, more mature, fatter, more sedate and with some gray streaks in his beard. ... His eyes were very weak, and he is forced to use them with the greatest caution".*

—*She was socially, artistically, and temperamentally almost his exact feminine counterpart, though ten years younger.*

—*Her father had been a stockbroker and real estate speculator in the Pittsburgh suburb where she was born and, later, in Philadelphia; her older brother, Alexander, became the president of the Pennsylvania Railroad. The family... was well enough off, and culturally ambitious enough, to spend long*

periods in Europe / decide to settle permanently in the French capital with her parents and her older sister, Lydia.

—estudiando los lenguajes que necesitaba para el arte: francés, italiano y alemán.

—Morisot contesta con malicia que:

She had made her debut in the official Paris salon in 1872, exhibited there regularly until 1877

su padre quería mantenerla en casa, y había conseguido hacerlo con varios hijos, pero Mary era demasiado independiente, y tenía una tendencia hacer lo que le daba la gana.

—Manet apuntilla, o ella puede pensar:

And this was Degas, the real degas, altogether different from the terrible man legend has depicted: a sort of ogre who detested children as much as he did dogs, cats and flowers

—Mary dice que adora los perros (Degas pone mala cara)

/ She too seems to have been chronically chaste, for when they met in 1877 she was already an old maid of thirty three.

—Quizá cierre

La anécdota es del 75, pero se conocerán en el 77

Como hemos venido haciendo en escenas de presentación o aquellas que requieren de un énfasis especial en la documentación, mucha de ella está repetida en cada página o viñeta. Resulta más fácil copiar todas las citas que puedan ser útiles y distribuirlas por viñetas para tratar, a la hora de redactar el guion, de que sean lo más coherentes posible.

3.2 Enfoque narrativo-visual de la página desde el guion

Pasemos a describir la intencionalidad gráfica y narrativa en la redacción del guion.

V1: Plano medio: vemos por primera vez a Mary Cassatt (33), joven de rostro y piel, pero con una presencia de dama que le hace no muy juvenil. Tampoco es muy guapa, pero tiene un punto interesante y atractivo. Cassatt está “hablándonos” con un paraguas en la mano, persuadiéndonos, la postura es como de quien le explica algo a alguien.

Como venimos haciendo, marcamos la edad, ya que es su primera aparición, de Mary Cassatt. De nuevo, obsérvese en el contraste entre “joven de rostro y piel” y “no muy juvenil” como sugerencia creativa para el dibujante. También se pretende, con el “hablándonos” indicar que el personaje habla al lector, con la intención de ayudar al máximo a la identificación entre ambos.

V2: Plano medio o americano. Ahora estamos detrás de ellas. A la derecha de la viñeta está Mary Cassatt, vuelta de tres cuartos hacia una vieja venerable vestida de negro, que está a la izquierda, con gesto o expresión poco convencido (mano en la barbilla). Entre las dos, se ve o se intuye la “Lección de Ballet en el escenario” (Ballet lesson on stage). Si cabe, en la parte de abajo se llega a ver parte de un cuaderno, como si “la cámara” sostuviese dicho cuaderno (en la viñeta siguiente se entiende mejor).

V3: Plano general. Zoom out. Las dos figuras están al fondo, de espaldas, pequeñas. En primer término, vemos el cuaderno y la mano de alguien que dibuja sobre él. En el cuaderno está la figura tradicional de Mary vista de espaldas, apoyada en el paraguas (está en las referencias, la dibujó así muchas veces). Es Degas que la está dibujando.

La acotación es larga. y precisa, tratando de calcular al máximo el efecto que tendrá sobre el lector; además se sugiere la introducción de un nuevo punto de vista, ya que ambas mujeres están retratadas desde atrás. La v3, con la indicación “zoom out”, habitualmente referido en el cine a un alejamiento visible y progresivo de un plano cercano a uno lejano, sirve en el cómic para indicar un alejamiento rápido que evoque ese efecto.

V4: Plano medio/americano: Havemeyer se ha ido. Mary está mirando el cuadro (mira fuera de plano), con una bonita sonrisa de satisfacción en los labios: adora ese cuadro. Ojo: a partir de aquí, los “off” van a ser de Cassatt. Abandonamos por ahora los diarios de Edgar. Para que no resulte confuso, creo que lo suyo es que tengan colores de fondo distintos, o tipografías distintas. Podemos hacer pruebas a ver.

Más allá de las indicaciones visuales, el guionista informa al dibujante de que será necesario encontrar una nueva solución gráfica para reflejar la voz de Mary Cassatt, ya que a partir de ahora va a ser nuestra narradora.

V5: Plano medio: Degas está sosteniendo un cuaderno de dibujo bajo el brazo (el suyo propio) y tiene otro en las manos (el de Mary). Lo mira con cierta cara de sorna.

V6: Plano medio: Cassatt le arrebató el cuaderno de las manos.

V8: Plano medio. Sonriente, Degas mantiene su mano extendida.

V9: Plano medio: Cassatt tiene cara entre de sorpresa y horror.

V9: Primer plano. Degas, sonriente pero con un asomo de dulzura que hasta ahora no le hemos visto, se lleva la mano de ella a los labios.

Como puede apreciarse, cuando llegamos a la interacción entre ellos, las acotaciones se vuelven simples, directas y gestuales.

Veamos nuestra última página sujeta a análisis, la 25:

V1: Plano medio: la viñeta es similar a la primera de la página 14. En este caso, es Degas quien va por delante, bastón en mano, y detrás de ella viene Cassatt, un poco apocada, pero curiosa. Esta vez no le coge de la mano, Degas no tiene tanto atrevimiento.

V2: Plano general: Como en la citada página, tenemos una panorámica de una fiesta burguesa en casa de las Morisot. Están los pintores habituales, menos Bazille, claro. Degas está recitando y algunos le miran, divertidos y riendo. Otros, sobre todo tíos, hablan con Cassatt, algo tímida pero sonriente. Y en una esquina, les miran Morisot y Manet; ella le habla haciendo un aparte. (Esta viñeta puede ser más pequeña que la de hace unas cuantas páginas, ya que ya conocemos este ambiente, o la podemos descomponer en varias).

Se aprecia inmediatamente que esta página quiere ser un reflejo lo más similar posible a la página 14, ya que en esencia se trata de un paralelo: entonces era Manet quien introducía a Degas en sociedad y ahora es éste quien hace lo propio con Cassatt.

V3: Plano medio, zoom de la viñeta anterior, vemos a Manet y Morisot hablando. Morisot está un poco seria y con expresión celosa, Manet sonríe.

V4: Plano medio: Vemos a Cassatt sonriendo, hablando con alguien, desde el punto de vista de Morisot.

V5: Plano medio: Morisot habla con cierta expresión de envidia. Manet está detrás, pero quizá el plano deja su cabeza fuera para centrarnos en ella.

V6: Primer plano / medio: Manet también mira fuera de plano, con expresión beatífica. Ha envejecido un poco; ya no es el dandy de antaño, está más calvo y algo más corpulento, pero su presencia sigue siendo impecable.

Este intercambio entre Manet y Morisot hace referencia, de nuevo, a los apartes maliciosos que tienen entre ellos. A estas alturas, el lector ya conoce a los personajes y es fácil esperar de ellos situaciones como estas.

V7: Plano medio: Morisot se acerca a Cassatt, sonriendo ampliamente; no se sabe si en aún celosa o en plan amable.

V8: Plano medio de Cassatt, manos entrelazadas en plan kawaii, con una expresión beatífica.

V9: Primer plano de Degas, viñeta humorística: Ha escuchado lo anterior y está flipando, los ojos muy abiertos, no se lo esperaba. Hay una onomatopeya de RISAS alrededor.

Acabamos, de nuevo, con un gag que recoge las informaciones dadas en páginas anteriores, principalmente el odio de Degas por los perros: para su sorpresa, y deleite de los presentes, Cassatt los adora. En páginas subsiguientes se seguirá desarrollando, de manera humorística, esta incompatibilidad.

3.3 Clímax de escena y paso de página

Acabamos de referirnos al clímax de escena y al paso de página, por lo que no es necesario reiterarlo en profundidad. Sin embargo, veamos como lo preparan las palabras de Manet en las sexta viñeta, donde se plantea si su amigo ha cambiado en este tiempo y realmente ha madurado. Su expresión de terror en la última viñeta nos revela que, en efecto, que a ella le gusten los perros es una mala noticia.

4 Elaboración gráfica

4.1 Traslación del guion al storyboard: composición y narrativa

No hay, excepto por una viñeta a la que ahora nos referiremos, diferencias sustanciales entre una la página de storyboard y la final. Si este estudio prosiguiera, podría verse cómo este hecho es más y más común, ya que la conexión entre guionista, guion y dibujante a estas alturas ya está equilibrada.

En cuanto a la referida viñeta, como veremos Ricard ha repetido el gesto con que Manet introdujo a Degas en sociedad, es decir, tirándole de la mano. Sin embargo, en el guion ponía explícitamente que este gesto no debía repetirse, ya que no es algo que el carácter más apocado de Degas le permitiría hacer. La corrección en el paso a arte final fue, pues necesaria.

4.2 Análisis y decisiones de estilo, color y composición

Acerquémonos al final de este recorrido analizando viñeta a viñeta las páginas terminadas:

Figura 50

Cambios storyboard / Página terminada



Página 24:

Viñeta 1: Haciendo uso de lo que habitualmente llamo (desconozco si el término está generalizado) una “viñeta pin-up”, presentamos por primera vez a la joven Miss Cassatt. Para que el lector entienda la importancia que tendrá este personaje, utilizamos una viñeta icónica: un plano americano mirando a cámara. En términos cromáticos, el cabello rojo de Miss Cassatt va a condicionar el resto de las dos páginas, provocando unos efectos lumínicos, narrativos y simbólicos de los que nos valoremos inmediatamente; repárese en su vestido color óxido de cobre y el fondo azulado, dos colores que contrastan poderosamente.

Viñeta 2 y 3: Poco que añadir, ya que es bastante literal: dos personajes mirando un cuadro. Obsérvese que no es necesario mostrar el rostro de la anciana Havemeyer, dado que es un personaje que no volverá a salir, evitándole al lector el esfuerzo de retener sus facciones. Por cierto que el amarillo del marco del cuadro aporta un contraste que enriquece igualmente la página. En la viñeta 3, el lector puede ir imaginando que el personaje en primer término no es otro que Degas, lo confirmaremos pronto.

Viñeta 4: en esta viñeta, aparentemente casual, hay un elemento de casualidad o serendipia que acabó teniendo un interesante peso en el cómic: como puede verse en el color del fondo, la granulada textura del papel es mucho más visible que en cualquier otra página. Esto se debe, sencillamente, a que Ricard tomó el papel al revés. Sin embargo, como es obvio esto también puede usarse en términos creativos, dando a partir de aquí a ciertas páginas una apariencia especial cuando el efecto lo requiere. Por lo demás, el plano también sirve para fijar mejor, de cara al espectador, el rostro y expresión de Miss Cassatt, así como sus ojos azules.

Viñetas 5-6: Esta calle presenta un antes y un después humorístico que nos sirve para dotar a los personajes de nuevas capas de sentimiento y acción: en la primera, Miss Cassatt mira enfurecida. Degas, en la segunda en efecto le arrebató el volumen de las manos, dejándonos ver que es una joven decidida que no se amedrenta ante un insulto.

Viñetas 7-10: La calle final nos sirve de remate para la escena: Degas ofrece su mano en señal de paz a Cassatt, quien no la toma hasta el final, reteniendo así la escena una tensión sobre si ella le perdonará por su chiste de mal gusto o no. Un nuevo plano en la penúltima viñeta nos hace aún ver un lado más de acting de Cassatt, cuando se muestra claramente desconcertada y vulnerable hacia la revelación de quién es su interlocutor:

Página 25

Viñeta 1-2: Como hemos citado anteriormente, estas dos viñetas son exactamente iguales a las de la página 14, para provocar en el lector un “efecto recuerdo” por medio de la técnica de “plantar y recoger”. Obsérvese, sin embargo, cómo la gama de colores anteriormente plantada (rojo y verde azulado) sirve a Ricard para hacer un bello efecto de atardecida que dominará la escena, impidiendo la monotonía.

3 CONCLUSIONES

3.1 Conclusiones

El título de esta tesis doctoral es “La construcción de un cómic: del guion literario al libro publicado (El caso de estudio de “Degas, la danza de la soledad”). Habiendo mostrado el proceso de construcción de ese cómic desde el guion literario, nos quedaría, realizar las últimas conclusiones y evaluar la parte de “libro publicado” con las herramientas disponibles por el autor.

Comenzábamos este documento con la voluntad de describir, como núcleo del estudio, un proceso metodológico de investigación basado en la práctica artística. Terminamos con estas conclusiones, en las que repasaremos este y los objetivos secundarios que cada uno de sus apartados ha requerido.

Manifestábamos la voluntad de analizar una obra del trabajo propio dado que de esa manera se tenía mejor acceso a su intrahistoria, intenciones, proceso, etc. Hemos demostrado con, desde el análisis de la intenciones originarias hasta con la presentación de documentos referidos al propio proceso de trabajo (reflexiones, notas, páginas de guion) que esta aseveración era real: por mucho que un historiador o estudioso de cualquier tipo quiera acceder por medio de entrevistas u otros materiales al proceso de trabajo de un autor, solo este cuenta con la información más completa y necesaria para hablar de ese proceso, en el cual incluso el inevitable sesgo es parte de la visión creativa y de metodología que se seguirá al elaborar la obra. Esperamos por ello que este tipo de tesis, y en general, trabajos de autorreflexión sobre la obra propia se amplíe o incluso generalice entre los autores de cómic para que la comunidad académica e incluso el público general tenga mayor conciencia de cómo se trabaja creativamente dentro del cómic y los, en tantos casos, complejíssimos procesos de conceptualización, desarrollo y trabajo que esta profesión, percibida por tantos como sencilla, requiere.

Por otra parte, como historiador del arte manifesté mi voluntad de situar la obra creada dentro de la tradición historiográfica, partiendo de la pregunta de si el cómic podría llegar a tener la misma consideración académica, literaria, historiográfica, etc. que un ensayo de este tipo. Para resolver la cuestión, esta voluntad fue puesta en diálogo con las tendencias historiográficas posmodernas representadas por Hayden White, Keith Jenkins *et al.*, teniendo en cuenta especialmente al último de ellos y su importante ensayo *Re-Thinking History* de 1991, cuya validez contemporánea está fuera de toda duda. A la luz de esta reflexión, creemos sin duda que un cómic puede tener la misma consideración académica, literaria, historiográfica y cultural que un ensayo de este tipo. En ese sentido, no solo comprobamos como su metodología de creación puede cumplir los mismos requisitos con respecto a la documentación, investigación, metodología, etc., de cualquier ensayo historiográfico, sino que un cómic exige aún mayores requisitos, siendo el principal de ellos la reconstrucción visual coherente y correcta de un mundo pasado.

Recordemos, por otro lado, que aún cumpliendo esos requisitos metodológicos, la propia escuela posmoderna asume la posibilidad de que la historiografía se pueda escribir en formatos distintos al ensayo, algo que el cómic aún puede explotar en distintos formatos; en este sentido decidimos hablar de términos que podrán o no

encontrar fortuna en el mundo del cómic dependiendo de su devenir industrial; así, contrapusimos la terminología de “cómic histórico” (donde la historia, ficticia o no, ocurre en el pasado) y propusimos la de “cómic historicista”, en la cual la exactitud histórica y las intenciones historiográficas cobran la mayor importancia.

Proponíamos después contextualización de la obra dentro del subgénero estilístico y de mercadotecnia al que pertenece, esto es, la biografía de artista, y más concretamente, la biografía de pintor, un tipo de publicaciones que, por su obvia puesta en diálogo entre el estilo del biografiado y el del artista que lo retrata, tiene especiales posibilidades dentro del cómic. Para ello, decidimos contrastar nuestro trabajo con un artículo del teórico Thierry Groensteen en que crea una clasificación de tres tipos de cómics sobre pintores atendiendo especialmente a los citados recursos que utiliza el autor para reflejar el mundo estético del biografiado. Siguiendo sus teorías, encontramos que nuestra obra se engloba dentro de su tercera clasificación, aquella en la cual los autores del cómic crean un universo real para los personajes que pueblan la obra y que está construido de paisajes y referencias al pintor en cuestión.

Propusimos a continuación la posible contextualización de la obra dentro de las tendencias de Investigación Basada en Artes Visuales tal y como las describe Marín-Viadel, encontrando una respuesta positiva en cuanto al acercamiento preconizado por Elliot Eisner de la investigación en ciencias humanas y sociales a la creación artística, muy especialmente de forma referida a los procesos de intensificación y de procesos y resultados. No creemos, sin embargo, que nuestra investigación tenga los requisitos exigidos para sumarse a la escuela *a/r*/tográfica, ya que esta exige una parte educativa (“teaching”) que, por el momento en la carrera del firmante no ha tomado la suficiente entidad como para sostener esa pertenencia con claridad.

A continuación comenzó el núcleo de la tesis, consistente en el análisis pormenorizado de las veinticinco primeras páginas del cómic bajo distintos parámetros. El primero de ellos fue el historiográfico, es decir, la consideración de que la narrativa de las páginas en cuestión debía responder a la correcta representación del hecho histórico narrado; para ello se refirieron, entre otros aspectos, las fuentes y su utilidad narrativa para elaborar la escena en cuestión. No solo nos referimos a fuentes documentales o escritas; también referimos toda una serie de fuentes directas (fotografías, por ejemplo) o reproducciones de cuadros de Degas o de pintores de su círculo que habrían de servirnos para reflejar de forma correcta elementos como la moda, calles, paisajes, etc. No obstante, y como se avisó, la naturaleza fragmentaria de las fuentes, o las necesidades narrativas del trabajo, han exigido el uso de licencias históricas, cuya extensión se ha reflejado en cada caso.

Pasamos a continuación al análisis de los llamados “objetivos narrativo-literarios”, es decir, aquellos referidos a la narración propiamente dicha, o a la construcción literaria del guion antes de que éste tome forma como tal: hablamos pues, de cómo se elaboró la trama de cada escena, cómo ésta se integraba dentro del argumento general, etc.; siempre siguiendo la regla básica de que cualquier escena presente en el cómic ha de ser narrativamente necesaria, o debe ser eliminada.

El siguiente de los elementos analizados fue el del arco del protagonista, una narrativa interna en la cual vemos cómo los hechos de la historia y las aventuras vividas van dando forma a un cambio en el carácter del personaje principal; en esta sección detallamos cómo cada elección de trama está diseñada para ir afectando a este personaje y creando esta transformación gradual. Como pudo comprobarse, este factor es fundamental, pues condiciona gran parte de las elecciones narrativas, estéticas, etc., que finalmente terminan sobre la página.

Entre los parámetros analizados, o auto-analizados también trabajamos la cuestión del ritmo, más concretamente dentro de la llamada “coherencia dramática”, comprobando que todos los recursos creativos utilizados se ponen en pos de la consecución de los objetivos narrativos y no se utilizan de forma gratuita o meramente estética. Finalizamos la sección puramente de guion literario repasando los objetivos referidos a la “codificación de las voces de lectura”, es decir, todo aquello que afecta a los diálogos y voces en off.

En la parte final del análisis de cada escena hemos puesto sobre la mesa, incluyendo las referencias visuales necesarias el trabajo de traslación del guion al medio gráfico, utilizando en todos los casos un *storyboard* o boceto de página para mostrarlo tal como se realizó en la realidad. Para cada escena analicé los citados storyboards, prestando especial atención, por ejemplo, a los cambios que entre esta fase y la siguiente (la página) tuvieron lugar, así como a las decisiones de estilo, color y composición que se dieron en conversación y colaboración con el dibujante; como avisábamos anteriormente, el análisis y descripción de su proceso de trabajo quedan fuera de los objetivos de esta tesis.

En este sentido, al principio de este documento anunciábamos que “El núcleo de esta tesis doctoral es fácil de explicar: la descripción de un proceso metodológico de investigación basada en la práctica artística” y cómo “la investigación se realiza sobre mi propio trabajo, sino sobre el proceso creativo y de elaboración en sí”.

Aunque creemos haber cumplido con los objetivos anunciados, es importante entender que esta tesis doctoral representa la fotografía de un instante único e irreplicable en la vida, intelectualidad, ideología, sensibilidad, éxito, y tantos otros parámetros dentro de la vida personal, profesional, emocional, etc., de los autores que la han creado.

Es decir, cualquier otro de los cómics que he escrito con posterioridad (un total de 17) tendrán necesariamente otra metodología, proceso de trabajo e investigación, creativo, de organización personal, de redacción, de dudas creativas, tono literario, aplicación, redacción, autoconsciencia de trabajo, y un largo etcétera.

La metodología y el proceso de trabajo, temas de esta tesis, nunca serán las mismas, por lo que sería posible, en teoría, crear una tesis como esta para cada uno de los cómics que he realizado o realizaré, pero obviamente ello no es necesario.

Esperamos haber mostrado con precisión el citado proceso de trabajo, con la intención de que esta tesis constituya una aportación interesante desde el punto de vista de un autor al campo de los estudios sobre cómic.

3.2 Impacto

Dado que la tesis habla de una obra publicada estimamos necesario añadir una sección dedicada a la fortuna crítica del cómic publicado y su impacto dentro del mercado editorial.

Comenzábamos también este texto preguntándonos si algún día el cómic podrá encontrarse en las secciones de ensayos historiográficos de las librerías; en ese sentido no podemos asegurar que en algún momento esté en ellas, pero sí considerar su impacto:

Hay al menos tres maneras de evaluar un libro una vez está disponible en librerías: mediante la crítica, mediante las ventas internacionales (traducciones) y mediante las ventas.

Con respecto al primer método, la crítica, una vez publicado en Francia el álbum obtuvo al menos ocho reseñas en medios especializados; no es posible conocer la cifra total porque la editorial Le Lombard nunca envió la revista de prensa a los autores; una reciente consulta a la citada editorial en este sentido reveló que dichos archivos fueron perdidos durante un ataque informático que tuvo lugar durante la pandemia del COVID. No obstante, como autor había incluido aquellas críticas que había encontrado en internet en mi página web, por lo que puedo incluir una selección de extractos de las reseñas encontradas, un total de ocho.

D'accord, on adoré ses danseuses visibles à peu près dans tous les grands musées du monde mais on ne savait pas tout sur Degas, un sacré caractère assez imbu de lui-même, un solitaire volontaire qui a eu une vie de peintures, de sculptures, entouré par l'aréopage de ceux que l'on va appeler les Impressionnistes et dont il sera le catalyseur. Efa et Salva Rubio, après Monet, Django, offre à Degas la scène d'un théâtre où il peut être analysé en détail par celle qui sera sa seule vraie amie Mrs Cassatt. Un album une fois de plus splendide sur un peintre compliqué et génial qui méritait bien cet hommage précis. (Ligne Claire)

Beaucoup de subtilité dans ce très bel album qui se dévore d'une traite. Le sentiment de plonger dans les remous d'un artiste qui ne cessa jamais de se remettre en question, malgré la façade qu'il entretenait toute sa vie ! Vivement recommandé ! (Sceneario)

Le travail de recherche de Salva Rubio est des plus conséquents et d'une richesse incroyable. L'écrivain et historien réalise un déroulé chronologique rigoureux, très intéressant et parfaitement romancé, qui offre au lecteur un moyen de mieux appréhender la personnalité de cet homme au caractère bien particulier. Le récit est prenant et, malgré certaines caractéristiques négatives de l'artiste, le lecteur se laisse aisément séduire par ses côtés passionné et jusqu'au-boutiste dans son art. Un véritable régal pour les yeux et une nourriture pour l'esprit. (La Ribambulle)

Une vie et un album plaisant à découvrir avec un dessin en couleurs directes qui font évidemment écho à la peinture de Degas. (Krinein)

Ricard Efa transcende le scénario de Salva Rubio en fondant son graphisme dans le style de Degas, si bien que l'on ne sait pas parfois s'il s'agit de cases dessinées par l'auteur ou de fragments de toiles. Le dessinateur espagnol invite au voyage dans des décors lumineux, des coulisses de l'opéra à l'atelier du peintre, en passant par les expositions de refusés et les salons où cause le Tout Paris de l'époque. Tout en couleurs directes, chaque case est soignée dans les moindres détails. Les personnages respirent par leurs regards. (Bd Best)

Après nous avoir entraîné dans l'univers de Monet avec leur remarquable Monet, nomade de la lumière, Salva Rubio et Efa nous propose de lever le voile sur un pan du mystère Degas, peintre brillant et visionnaire mais homme invivable et intransigeant qui cherchait à ouvrir une voie entre un classicisme qu'il détestait et l'impressionnisme qu'il méprisait. S'appuyant sur une solide base documentaire, tels les carnets dans lesquels le peintre retranscrivait ses états-d'âmes ou les témoignages de ses contemporains et des artistes avec qui il a œuvré, les auteurs composent un portrait complexe et contrasté en prenant comme biais la relation qu'il entretenait avec Mary Cassatt dont il se sentait, artistiquement au moins, proche. Si sacrifiant amitiés et amour à son art, Edgar Degas fut un tout à la fois un insupportable misogyne, un misanthrope probable ainsi qu'un antisémite et un antidreyfusard convaincu, il n'en révolutionna pas moins la peinture et marqua l'histoire de l'art de son empreinte, indélébile. (Sdimag)

Après Monet, Salva Rubio et Efa s'attachent à la vie d'Edgar Degas, figure emblématique de la peinture de la seconde moitié du XIXe siècle, posée à la croisée des chemins de l'Impressionnisme qu'il méprisait et de l'Académisme qu'il exécrait. Mais plus que l'œuvre, c'est le personnage haut en couleurs qui intéresse Salvia (sic) Rubio, au point que cet album est en fait une (auto)biographie à deux voix, celle de Mary Cassatt à travers ses souvenirs et celle de Degas, au travers de ses mémoires. (BDGest)

Par le truchement de la peintre Mary Cassatt, Rubio raconte la vie d'Edgar Degas. On le découvre lycéen et on suit toute sa carrière, son accession à la gloire, ses derniers jours. Le scénariste a effectué un pointilleux travail d'historien pour coller au plus près à la réalité. Sans concession, sans flagornerie, il présente l'homme qu'il était, aigri, capable d'aimer mais pas d'être amant ni aimant. En postface, Salva Rubio revient sur la façon dont il a construit sa biographie, comment il a mené son enquête. (Bd Best)

Del original francés, el libro fue traducido a tres idiomas: castellano, inglés (Estados Unidos) y neerlandés. Hubo, algo infrecuente más reseñas en castellano (diez) que en francés:

Con una ingente labor de documentación, Salva Rubio conduce la historia de Degas con el análisis de su numerosa correspondencia y el apoyo de sus diarios, que desde muy joven escribió y llenó de apuntes de dibujos,

pensamientos, etc., permitiéndole elaborar un personaje muy rico en matices, con tintes maquiavélicos en algunos aspectos y profundamente auto torturado en otros. (Fnac.es)

Se ha traducido al castellano Degas, la danza de la soledad, del guionista Salva Rubio y el dibujante Efa, una novela gráfica que explora la personalidad del genio. Aunque en este caso trae una novedad, no está centrada completamente en Degas, también aparece la pintora Mary Cassatt, con quien tuvo una estrecha relación. Con los pensamientos de ambos narrados en primera persona se elabora un retrato de un personaje fundamental en la historia del arte. (Alicante Plaza)

En el caso de Degas, Rubio nos presenta a un personaje solitario, algo huraño y muy rebelde que, decidido a convertirse en la voz de una época y a no dejarse arrastrar por la corriente de otros impresionistas como Manet —con el que tendrá una relación de admiración-odio sobre la que se hace bastante hincapié en la lectura— conseguiría su objetivo luchando, sobre todo, contra su propia personalidad, arrastrada en no pocas ocasiones por una notoria incapacidad para producir, incluso cuando el éxito le llegó de manera arrolladora. (Fancueva)

Un estupendo cómic para aquellos amantes del arte y que nunca se han atrevido a lanzarse al mundo de las viñetas. Destaca el gran trabajo visual que muestra el cómic en la que cada viñeta imita el estilo de Degas. (...) Salva Rubio y Ricard Efa vuelven a colaborar, tras los exquisitos Monet, nómada de la luz y Django, mano de fuego, en un cómic conmovedor que retrata en toda su complejidad a uno de los grandes genios del arte del siglo XIX. (20 minutos)

Degas. La danza de la soledad (Norma Editorial), de Salva Rubio y Ricard Efa, rememora la vida del famoso pintor impresionista Edgar Degas más allá de la fama, incidiendo tanto en su difícil carácter como en la relación que mantuvo con la pintora Mary Cassatt, y se pregunta a cuánto tuvo que renunciar para alcanzar la fama. Las luminosas viñetas de este álbum se aproximan con virtuosismo al estilo del pintor hasta casi mimetizarlo. (La Vanguardia)

Este cómic me ha ayudado a conocer más a uno de los pocos pintores impresionistas que logró triunfar en vida y no una vez muerto. Nos va a sumergir en su compleja personalidad no exenta de polémica y comentarios. Su ambición y su personalidad serán los ejes principales para conocer a uno de los grandes pintores de la segunda mitad del siglo XIX. (20 Minutos)

Rubio nos pone frente a frente ante un guion que alternar las voces y adivina los pensamientos para volver a armar las piezas, con una expresividad abrumadora. Lo que Salva propone es una personalidad artística increíble, una propuesta de contrastes a varios niveles, (...) El séptimo arte logra no decepcionar a sus fieles con este título. El dúo patrio consigue detener el paso del tiempo y nos trae la soledad del inmortal Degas y sus complejas relaciones con las mujeres. (Séptimo y Noveno)

Degas. La danza de la soledad es la biografía más sofisticada del pintor, con unas viñetas al pastel que no sólo recrean sus delicadas bailarinas y sus óleos intimistas, también sus miedos, sus frustraciones, sus ambiciones... (El Mundo)

Rubio condensa a la perfección todos estos aspectos de la obra de Edgar Degas. (...) sin limitarse a ser un resumen de anécdotas y hechos sobre el artista, aportando una calidad humana a los personajes que potencia el disfrute de la lectura. También deja muchas cosas a interpretación del lector, lo cual te involucra mucho más en la lectura. (...) Si el guion es una verdadera delicia por cómo abarca todos los aspectos del protagonista, el dibujo de Efa es un pilar imprescindible. (...) la experiencia es absolutamente enriquecedora desde el punto de vista biográfico y artístico. En definitiva, Degas. La danza de la soledad es un regalo para los amantes de la pintura. (EsLaHoraDeLasTortas)

Rubio y EFA realizan un análisis muy complejo, de lo más fascinantes que se han podido leer recientemente en este boom de la biografía de artistas que estamos viviendo en estos momentos sobre todo pero no solo a través del cómic de publicación francobelga, porque sabe interconectar con un trabajo exquisito al hombre mortal, ese que nunca supo abandonar su soledad, y al artista inmortal, al que honra el mismo aspecto de este cómic. Una biografía espléndida y completa, de las que dejan huella desde la admiración pero sin la ceguera que puede provocar esa emoción. (Cómico Para Todos)

Un trabajo hecho a conciencia que nos relata la vida, obra y peculiaridades, de uno de los grandes genios de la pintura del siglo XIX. Rubio hilvana un guion sublime, en el que todas las piezas encajan a la perfección, con una gran documentación detrás, apoyado por un Efa en estado de gracia, con un dibujo sobresaliente y un color espectacular, que nada más abrir el álbum capta tu atención. (Javier Mesón)

En cuanto al inglés, el libro apareció inicialmente en formato e-book a través del sello Europe Comics (de Media Participations, misma empresa que el editor original, Le Lombard). Mucho más tarde, apareció en papel, lo que puede haber limitado el número de reseñadores.

While there isn't a plausible way for the artist to 100% copy the art style, you can tell that this was a VERY ambitious project to capture the style and tone of Degas' notable impressionist artistic style. Everyone is drawn in pastel, or a passable simulacra of pastel paintings. This is not reserved for the handful of reproductions of his famous paintings we see alluded to, but a stylistic choice done throughout the entire comic. if this was, in fact, all hand-drawn the amount of time that went into this had to have been quite immense. (ArcadiaPod)

Finalmente, aparecieron dos reseñas en neerlandés:

De stripbiografie die Salva Rubio en Efa maakten over Degas is briljant, omdat ze als de verteller de enige vrouw hebben gekozen in het leven van de eenzame Degas, en dat is dan ook nog eens een vrouw waarmee hij nooit een relatie aan heeft durven gaan. Maar Rubio, de scenarioschrijver, heeft zijn

verhaal over Degas zorgvuldig gebaseerd op echte historische bronnen, en alles wat je hier ziet en hoort klopt dus ook echt, op een paar details na, maar dat wordt in het nawoord uitgebreid uitgelegd – dat er soms gegist moest worden, maar dat het naar alle waarschijnlijkheid zo gegaan is. Al met al een behoorlijk waarheidsgetrouwe biografie. (Moors Magazine)

Na Monet, op zoek naar het licht (2017) en Django (2021) levert het duo Efa en Rubio weer een prima album af. De tekenstijl van Efa (Ricard Fernandez) leent zich goed voor het neerzetten van een verhaal als deze. Heel toepasselijk en mooi om naar te kijken. Enkele situaties uit Degas' schilderijen komen terug in het boek, geheel of gedeeltelijk. Dat doet Efa goed hoor! De moeite van het bekijken waard. In een dossier van 17 pagina's geeft schrijver Salva Rubio, die gepromoveerd is in de Schone Kunsten en geschiedenis, een nadere toelichting op de handel en wandel van Degas. Dit is inclusief wat meer historisch perspectief en een nadere beschouwing op de relatie die de schilder met Mary Cassatt had. Reuze interessant en goed onderbouwd! Als je van dat soort thematiek houdt natuurlijk. (Striptip.nl)

Más allá de la opinión subjetiva de críticos y reseñadores, ¿tuvo la obra una recepción objetivamente significativa? En este sentido, solo podemos compararla con nuestra obra biográfica anterior: *Monet, Nómada de la luz*. Ésta fue traducida a ocho idiomas (francés, español, inglés, italiano, alemán, neerlandés, ruso, chino), y lleva publicadas tres reimpresiones en Francia. La editorial tampoco mandó revista de prensa a sus autores y se encuentra igualmente perdida, pero el autor conserva dieciocho reseñas en francés, nueve en español, seis en inglés y una en alemán. La primera obra salió el 17 de marzo de 2017 y la segunda el 17 de septiembre de 2021.

Finalmente, con respecto a las ventas, a día de hoy (marzo de 2023), *Monet* ha vendido 12865 ejemplares en los territorios francófonos (Francia, Bélgica, Suiza, Canadá, etc.) y *Degas* ha vendido 4599 copias sumado francés y neerlandés. No tenemos datos de las ventas en español, ya que los editores nacionales no comparten ese tipo de datos con los autores.

Aunque proporcionamos los datos con ánimo testimonial, es complicado valorar el comparativamente el alcance de ambas publicaciones: podría argumentarse que *Monet* es un pintor más conocido que *Degas*, que esta última obra salió en un momento de mayor saturación de biografías de artistas, la diferencia en la acumulación de ejemplares vendidos en esos tres años, la salida al mercado aún durante la época de consecuencias pandémicas y un largo etcétera de decisiones editoriales, entre ellas la fecha de salida, la efectividad de la portada, el dinero invertido por el editor en publicidad y marketing etc.

En todo caso y como decíamos antes, ese es simplemente el final del camino para una obra. Tras ella deben llegar muchas otras, cada una con un proceso de trabajo, metodología, investigación artísticas, etc., distintos en cada caso y cómic.

4 BIBLIOGRAFÍA

Academia. (s.f.a). *Home*.

<https://www.academia.edu/search?q=%22novela%20histórica%22>

Academia. (s.f.b). *Home*.

<https://www.academia.edu/search?q=%22comic%20historicista%22>

Academia. (s.f.c). *Home*.

<https://www.academia.edu/search?q=kunstlerroman>

Academia. (s.f.d). *Home*.

<https://www.academia.edu/search?q=%22cómic%20biográfico%22>

Academia. (s.f.e). *Home*.

<https://www.academia.edu/search?q=%22cómic%20de%20artista%22>

Álvares, C. (2021). Spirou, Dolores, Lola: La figure de l'orphelin/e et la memoire de la Guerre Civile Espagnole dans trois recits graphiques en français. *Neuróptica: Estudios Sobre el Cómic*, 3, 21-34.

https://doi.org/10.26754/ojs_neuroptica/neuroptica.202137251

Armstrong, C. (1991). *Odd man out: Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas*. The University of Chicago Press.

Baile, E., Sanchís, V., & Rovira-Collad, A. (2018). *Unicómic XX*. Universidad de Alicante.

Battagliero, F. (2016). Bocco: Infancia y violencia de estado en el cómic: de la obra individual a la denuncia colectiva. En J. Lluch-Prats, J. Martínez, & L. Souto, *Las batallas del cómic: perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea* (págs. 3-49). Diablotexto Digital.

Blanco-Cordón, T. (2021). Influencias y confluencias entre la bande dessinée franco-belga y la historieta autobiográfica femenina en España. *Neuróptica: Estudios Sobre el Cómic*, 3, 38-57.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8525598>

Bloch-Robin, M., & Marcilhacy, D. (2020). De la mémoire à la post-mémoire: représenter le premier franquisme, de la transition démocratique espagnole au XXIe siècle. *Les Cahiers de civilisation espagnole contemporaine, de 1808 au temps présent*, 24. <https://doi.org/10.4000/ccec.9207>

Bórquez, N. (2013). Historias y viñetas, una versión del pasado traumático. Carlos Giménez: variaciones entre España y Argentina. *Olivar*, 14(20), 1-37.

<https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2013v14n20a06>

Catalá Carrasco, J. L. (2018). Exilio y memoria en la nueva novela gráfica española: Los surcos del azar (2013). *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, (59), 155-170.

- Chartier, R. (2008). *Escuchar a los muertos con los ojos. Lección inaugural en el Collège de France*. Katz Editores.
- Cohn, N. (2021). *Who understands comics? Questioning the universality of visual language comprehension*. Bloomsbury Academic.
- Crippa, F. (2014). La representación del trauma de la memoria en dos novelas gráficas contemporáneas. *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, (12), 143-156. <https://revistas.uva.es/index.php/sigloxxi/article/view/1513>
- del Rey Cabero, E. (2019). *Reseña Consequential Art: Comics Culture in Contemporary Spain*. Edited by Samuel Amago and Matthew J. Marr. University of Toronto Press.
- Delorme, I. (2019). *Quand la bande dessinée fait mémoire du XXe siècle. Les récits mémoriels historiques en bande dessinée*. Presses du réel.
- Delorme, I. (2020). L'Art de voler et L'Aile brisée, d'Antonio Altarriba et Kim, sont-ils des récits mémoriels historiques en bande dessinée? *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 24. <https://doi.org/10.4000/ccec.9346>
- Editeurs De Talents. (s.f.). *Les Grands Peintres*. <https://www.glenat.com/bd/collections/les-grands-peintres>
- Efa, R. (noviembre 2016-marzo 2023). *Entrevistas personales*.
- Eisner, E. W. (1993). Forms of Understanding and the Future of Educational Research [Formas de conocimiento y el futuro de la investigación educativa]. *Educational Researcher*, 22 (7), 5-11.
- Flantrmsky, O. C. (2022). Cómic y novela gráfica como literatura menor: debates y validez como producto cultural. *Folios*, (56), 3-16. <https://doi.org/10.17227/folios.56-13477>
- Fuster, C. (2020). *Viñetas en guerra. El cómic como recurso para repensar la Guerra Civil Española*. Universidad de Valencia: <https://roderic.uv.es/handle/10550/79588>
- Galán, H., & Rueda, J. C. (2016). Those wars are also my war: An approach to practices of postmemory in the contemporary Spanish comic. *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*, 8(1), 63-77. http://dx.doi.org/10.1386/cjcs.8.1.63_1
- García, J. (2020). Cívico: Sobre la posibilidad del ensayo gráfico: a propósito de Frédéric Pajak. *Tebeosfera*, (14). https://www.tebeosfera.com/documentos/sobre_la_posibilidad_del_ensayo_grafico.html
- García, D., & Romero, R. (2021). Pictura et sequentia: huellas de las bellas artes en la narración figurativa de Antonio Altarriba entre 1977 y 1991. *Cuadernos del*

Centro de Estudios de Diseño y Comunicación, (125), 119-136.
<https://doi.org/10.18682/cdc.vi125.4558>

García-Navarro, C. (2016). Viñetas de memoria "Los surcos del azar" de Paco Roca. En J. Lluch-Prats, J. Martínez, & L. Souto, *Las batallas del cómic: perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea* (pp. 118-132). Diablotexto Digital.

Gasca, L., & Mensuro, A. (2014). *La Pintura en el Comic*. Cátedra.

Gómez, D. (2013). *Tebeo, cómic y novela gráfica: la influencia de la novela gráfica en la industria del cómic en España* [tesis doctoral]. Universitat Ramon Llull.
<http://hdl.handle.net/10803/117214>

Gorrara, C. (2018). Not seeing Auschwitz: memory, generation and representations of the Holocaust in twenty-first century French comics. *Journal of Modern Jewish Studies*, 17(1), 111-126.
<https://doi.org/10.1080/14725886.2017.1382107>

Gracia, J. A. (2019). Fricciones entre cómic y arte contemporáneo. *Papeles de Cultura Contemporánea*, 22, 86-107.
<https://doi.org/10.30827/pcc.v0i22.15608>

Gracia, J. A. (2019). *Intermedialidad en el cómic adulto en España (1985-2005). De la historieta a la pintura, el audiovisual y la ilustración* [tesis doctoral]. Universidad de Zaragoza. <https://zaguán.unizar.es/record/106177>

Gracia, J. A. (2021). El Cómic desde el Ámbito Académico en España. *Tebeosfera*, (18).
https://revista.tebeosfera.com/documentos/el_comic_desde_el_ambito_academico_en_espana.html

Gracia, J. A. (2022). *El cómic español de la democracia La influencia de la historieta en la cultura contemporánea*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Gracia, J. A., & Asión, A. (coords.). (2018). *Nuevas visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Gracia, J. A., Asión, A., & Ruiz, L. (coords.). (2021). *Dibujando historias. El cómic más allá de la imagen*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Groensteen, T. (2000). *Why are Comics Still in Search of Cultural Legitimization? Comics & Culture: Analytical and Theoretical Approaches to Comics*. Anne Magnussen and Hans-Christian Christiansen.

Groensteen, T. (2009). *Why are comics still in search of cultural legitimization? sle*.

Groensteen, T. (s.f.). *Biographies of Famous Painters in Comics: What Becomes of the Paintings?* <https://bit.ly/3H4MpD5>

Halévy, D. (1995). *Degas parle*. Editions de Fallois.

- Harris, S. D. (2015). Trauma y tebeo: Representación del pasado violento en la novela gráfica española. Bennington College. En P. Folguera, J. C. Pereira, C. García, J. Izquierdo, R. Pallol, R. Sánchez, C. Sanz, & P. Toboso, *Pensar con la historia desde el siglo XXI: actas del XII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea* (pp. 6101-6121). UAM.
- Hatfield, C., & Beaty, B. (2020). *Comics Studies: a guidebook*. Rutgers University Press.
- Heer, J., & Worcester, K. (2009). *A Comic Studies Reader*. University Press of Mississippi.
- Hernández Cano, E. (2020). Entre memoria y política: las historietas de Felipe Hernández Cava sobre la España del siglo XX (1973- 1996) . *Les Cahiers de civilisation espagnole contemporaine (de 1808 au temps présent)*, 24. <https://doi.org/10.4000/ccec.9411>
- Hinojosa, H. (2018). Una memoria ilustrada: problemas de la narrativa gráfica histórica contemporánea en Chile. *CuCo, Cuadernos De cómic*, (11), 52-80. <https://doi.org/10.37536/cuco.2018.11.1199>
- Hoffmann, W. (2007). *Degas: a Dialogue of Difference*. Thames & Hudson.
- Hudoshnyk, O., & Krupskyi, O. P. (2022). Science and comics: from popularization to the discipline of Comics Studies. *History of science and technology*, 12(2), 210-230. <http://dx.doi.org/10.32703/2415-7422-2022-12-2-210-230>
- Humphrey, A. (2014). Beyond graphic novels: illustrated scholarly discourse and the history of educational comics. *Media International Australia*, (151), 73-80. <http://dx.doi.org/10.1177/1329878X1415100110>
- Jenkins, K. (2003). *Re-Thinking History*. Routledge.
- Jiménez, J. (2011). Formas y contenidos. Evolución del lenguaje y de los argumentos en la historieta española. *Arbor*, 18(extra 2), 43-61. <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.2extran2113>
- Kamash, Z., Soar, K., & Van Broeck, L. (2022). *Comics and archaeology*. Palgrave MacMillan.
- Lacombe, B., & Echegoyen, P. (2015). *Leonard et Salai*. Jacoby & Stuart.
- Latorre, Y. (2002). Evolución de la "novela de artista" el arte como asunto romanesco en la narrativa actual. En J. Martínez, M. Álvarez, M. Cuesta, & C. Garrigós, *Norte y sur, la sátira, transferencia y recepción de géneros y formas textuales estudios de literatura comparad* (págs. 599-604). Universidad de León.
- Lluch-Prats, J., Martínez, J., & Souto, L. (2016). *Las batallas del cómic. Perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea*. Diablotexto Digital.

- Lluch-Prats, J., Martínez, J., & Souto, L. C. (2016). Propuestas entre la imagen y la palabra: el cómic y sus contornos. En J. Lluch-Prats, J. Martínez, & L. C. Souto, *Las batallas del cómic: perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea* (pp. 6-14). Universitat de València.
- Lorduy, L. (2016). Roberto Alcázar y Pedrín como paradigma sociológico del periodo de la autarquía en España (1939-1959). *CuCo: cuadernos de Cómic*, (7), 66-86. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8344813>.
- Marín-Viadel, R., & Roldán, J. (2019). *A/r/tografía e Investigación Educativa Basada en Artes Visuales en el panorama de las metodologías de investigación en Educación Artística. Arte, individuo y Sociedad*. Ediciones Complutense.
- Martín, S. (2021). La experiencia franco-belga como cantera de reflexión en José Luis Munuera. *Neuróptica: Estudios sobre el cómic*, (3), 79-93.
- Masarah, E. (2021). Reseña de La memoria de la represión franquista en el cómic. Óscar Freán Hernández y Philippe Merlo-Morat. *CuCo*, (17), 163-166. <https://doi.org/10.37536/cuco.2021.17.1569>
- Masarah, E. (2021). *La memoria de la represión franquista en el cómic*. Editorial Universidad de Alcalá.
- Matly, M. (2016). De la tristeza a la indignación. El exilio y la cárcel en los cómics de la Guerra Civil Española. En L. Souto, J. Lluch-Prats, & J. Martpinez, *Las batallas del cómic: perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea* (págs. 224-247). Diablotexto Digital.
- Matos, D. (2016). El cómic periodismo como testigo: memoria y desmemoria. En L. Souto, J. Lluch-Prats, & J. Martpinez, *Las batallas del cómic: perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea* (pp. 248-264). Diablotexto Digital.
- Max. (2016). *El tríptico de los encantados (Una pantomima bosquiana)*. Museo Nacional del Prado.
- McMullen, R. (1984). *Degas. His life, times and work*. Houghton Mifflin Company.
- Michel, A. (2017). *Degas and his model*. David Zwirner Books.
- Michonneau, S. (2020). Quelles sont les conditions historiques de la fabrique de la mémoire ? *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 24. <https://doi.org/10.4000/ccec.9096>
- Mitaine, B. (2012). Memorias dibujadas: la representación de la Guerra Civil y del franquismo en el cómic español. El caso de Un largo silencio. En G. Tyras & J. Vila, *Memoria y testimonio. Representaciones memorísticas en la España contemporánea* (pp. 148-167). Verbum.
- Moreno, J. R., Ponsoda, S., & Blanes, R. (2021). By Toutatis! Trainee Teachers' Motivation When Using Comics to Learn History. *Frontiers in Psychology*, 12, 1-11. <https://doi.org/10.3389%2Ffpsyg.2021.778792>

- Moula, E. (2009). *Teaching history through comics: ideological discharge and political projections*. 2nd International Conference of Education, Research and Innovation.
- Mowll Mathews, N. (1987). *Mary Cassatt*. Harry N. Abrams Publishers.
- Mowll Mathews, N. (1994). *Mary Cassatt: a Life*. Villard Books.
- Munsolw, A. (2002). *Where Does History Come From?*
<https://www.historytoday.com/archive/where-does-history-come>
- Ósk Ómarsdóttir, S. (II.). (2017). *Vinland: la saga de Freydis Eiríksdóttir* [cómic]. Thule Ediciones.
- Pérez, J. C. (2018). The Representation of Traumatic Memory in Spanish Comics. Remembering the Civil War and Francoism in Panels. *European Comic Art*, 11(2), 55–78. <http://dx.doi.org/10.3167/eca.2018.110204>
- Pérez Navarro, C. (II.). (2013). *Robinsón Cruasán* [cómic]. Thule.
- Pintor, I. (2020). Reescrituras políticas del pasado: una aproximación gestual e iconológica a la representación del pasado en el cómic español contemporáneo. *Bulletin of Spanish Visual Studies*, 4(2), 259-283.
- Pons, Á. M. (2011). La industria del cómic en España. Radiografía de ¿un mito o una realidad? *Arbor*, 187(extra 2), 265-273.
<https://doi.org/10.3989/arbor.2011.2extran2123>
- Real Academia Española [RAE]. (2014). *Novela*. <https://dle.rae.es/novela>
- Real Academia Española [RAE]. (2023). *Ensayo*. <https://dle.rae.es/ensayo>
- Real Academia Española [RAE]. (s.f.a). *Bibliografía*.
<https://dle.rae.es/bibliograf%C3%ADa>
- Real Academia Española [RAE]. (s.f.b). *Nota*. <https://dle.rae.es/nota?m=form>
- Real Academia Española [RAE]. (s.f.c). *Biopic*. <https://dle.rae.es/biopic?m=form>
- Real Academia Española [RAE]. (s.f.d). *Ficción*. [https://dle.rae.es/ficción](https://dle.rae.es/ficci%C3%B3n)
- Reff, T. (1976). *Degas: the Artist's Mind*. The Metropolitan Museum of Art, Harper & Row Publishers.
- Reff, T. (1976). *The Notebooks of Edgar Degas. A Catalogue of the Thirty-Eight Notebooks in the Bibliotheque National and Other Collections (2 vols.)*. Clarendon Press.
- Rewald, J. (1972). *Historia del impresionismo*. Seix Barral.
- Roberts, K. (1982). *Degas*. Phaidon.

- Rubio, S., Aroca, L. (Il.). (2022). *La Bibliotecaria de Auschwitz* [cómic]. Planeta Cómic.
- Rubio, S., Colombo, P. (Il.). (2017). *Le photographe de Mauthausen* [cómic]. Le Lombard.
- Rubio, S., Dalmases, C. (Il.). (2022). *La Pirámide Inmortal* [cómic]. Norma.
- Rubio, S., Danide (Il.). (2021). *Les Zazous 1: All too soon* [cómic]. Glénat Editions.
- Rubio, S., Danide (Il.). (2023). *Les Zazous 2: You don't know what love is* [cómic]. Glénat Editions.
- Rubio, S., del Rincón, R. (Il.). (2018). *Max 1: Le silence après le tango* [cómic]. Color: Amélie & Lerolle, Editions du Long Bec.
- Rubio, S., del Rincón, R. (Il.). (2018). *Max 2: Fox-trot sur une tombe* [cómic]. Color: Amélie & Lerolle, Editions du Long Bec.
- Rubio, S., del Rincón, R. (Il.). (2022). *Le Premier Dumas 1: Le dragon noir* [cómic]. Glénat Editions.
- Rubio, S., Efa, R. (Il.). (2017). *Monet: Nomade de la Lumière* [cómic]. Le Lombard.
- Rubio, S., Efa, R. (Il.). (2020). *Django Main de Feu* [cómic]. Editions Dupuis.
- Rubio, S., Efa, R. (Il.). (2021). *Degas: la Danse de la Solitude* [cómic]. Editions Le Lombard.
- Rubio, S., Guerrero, M. (Il.). (2022). *Nemoralia vol. 1* [cómic]. Editions Robinson.
- Rubio, S., Ocaña, E (Il.) (2022). *Viollet-Le-Duc, l'homme qui ressuscite Notre-Dame*. Editions Delcourt.
- Rubio, S., Sagar (Il.). (2019). *Miles et Juliette* [cómic]. Editions Delcourt.
- Rubio, S., Sagar (Il.). (2021). *Brel, une vie a mille temps 1: Quand on n'a pas que la musique* [cómic]. Glénat Editions.
- Rubio, S., Sagar (Il.). (2022). *Brel, une vie a mille temps 2: Ne me quitte pas* [cómic]. Glénat Editions.
- Sabbah, J. (2020). Historia e historización, ficción y metaficción en Los surcos del azar, de Paco Roca. *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 24. <https://doi.org/10.4000/ccec.9477>
- Saks, A. L. (1996). Viewpoints: Should Novels Count As Dissertations in Education? . *Research in the Teaching of English*, 30 (4), 403-427.
- Sepúlveda, A. (s.f.). *Guía análisis cine histórico*. <https://www.academia.edu/search?q=%22cine%20histórico%22>

- Spin Weave and Cu. (2015). *Unflattening*. <https://spinweaveandcut.com/unflattening/>
- Suárez, C. (2018). Memoria histórica en viñetas: representaciones de la Guerra Civil Española a través de la narrativa gráfica y los testimonios familiares. *Caracol*, (15), 286-307. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v0i15p286-307>
- Tebeosfera. (2020). *Sobre la posibilidad del ensayo gráfico*. https://www.tebeosfera.com/documentos/sobre_la_posibilidad_del_ensayo_grafico.html
- Universidad Complutense. (s.f.). *Cómo hacer un trabajo académico en ciencias sociales*. <https://biblioguias.ucm.es/trabajosacademicos/citas-referencias>
- Usieto, B. (2015). Las meninas, Santiago García y Javier Olivares. *CuCo*, (5), 116-119. <https://doi.org/10.37536/cuco.2015.5.1136>
- Vollard, A. (1927). *Degas, an Intimate Portrait*. Crown Publishers.
- VV. AA. (1988). *Degas*. The Metropolitan Museum of Art, National Gallery of Canada.
- VV. AA. (1997). *The Private Collection of Edgar Degas*. The Metropolitan Museum of Art, Harry N. Abrams Publishers.
- VV. AA. (1999). *Mary Cassatt, Modern Woman*. The Art Institute of Chicago, Harry N. Abrams Publishers.
- VV. AA. (2016). *Edgar Degas (Masters of Art Series)*. Delphi Classics.
- VV. AA. (2022). *Tebeoría. Teoría sobre historieta en España*. ACyT Ediciones.
- Werner, A. (1978). *Degas Pastels*. Watson-Guptill.
- White, H. (1973). *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*. Johns Hopkins University.
- White, H. (1978). *Tropics of Discourse*. The Johns Hopkins University Press.