



Entrevista con **Latino Imparato**

Por Amadeo Gandolfo y Pablo Turnes

DOI: [10.37536/cuco.2022.18.1953](https://doi.org/10.37536/cuco.2022.18.1953)

Latino Imparato, veneciano de nacimiento y residente en Francia desde la década de 1980, se ha dedicado principalmente a la edición y traducción de cómic. Durante su trayecto en el oficio, conoció a dos figuras principales de la historia del cómic que le marcarían un camino a seguir: Alberto Breccia (Montevideo, 1919 – Buenos Aires, 1993) y Hugo Pratt (Rimini, 1927 – Pully, 1995). Su trabajo como editor así lo prueba, en especial con su libro Ombres et Lumières (Luces y Sombras, Vertige Graphic, 1992), una serie de conversaciones con Alberto Breccia publicada poco antes de la muerte del dibujante. En dos sesiones virtuales, pudimos conversar con él desde su nueva residencia en Tarnac, en la campiña francesa de la región de Occitania. Desde allí dirige su proyecto editorial Rackham (<https://www.editions-rackham.com/>). Aquí repasamos su historia, su visión del campo de la BD pasada y actual, sus críticas a la concentración de los grandes grupos editoriales y, por supuesto, sus aventuras junto a Breccia y Pratt.

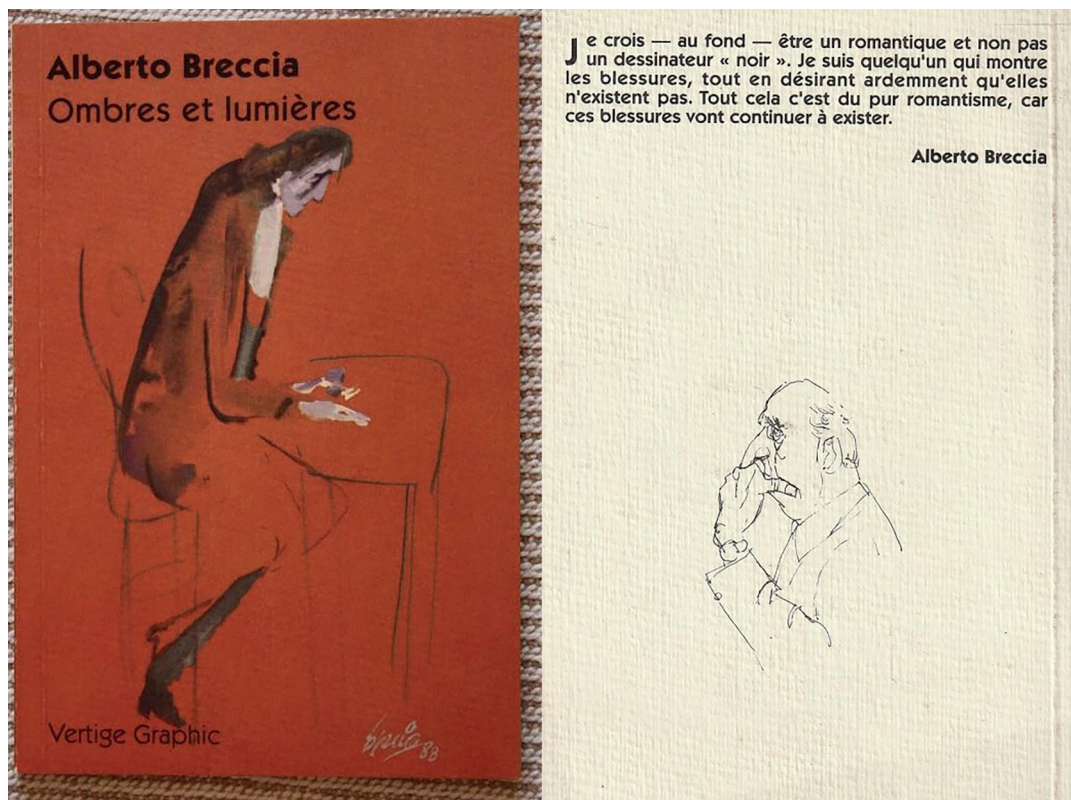
Pablo Turnes (PT): Nos interesaba hablar con usted, pero al mismo tiempo también queríamos tratar de evitar las preguntas que ya le han hecho tantas veces.

Latino Imparato (LI): Sí, pero las respuestas pueden no ser las mismas [risas].

PT: También puede suceder, pero digo, como siempre habla de Breccia, sobre su obra, un poco sobre Muñoz, a nosotros nos interesaba más preguntarle a usted, su retrospectiva respecto de la industria editorial, pero también sobre su actualidad.

LI: Sí, pero sepan que es una cosa que es mucho más larga, o sea, yo y Alexandre [Balcaen] hemos hablado de estas cosas, pero hay otras editoriales, más que todo editoriales independientes, que se han trasladado fuera de París. Antes todo el mundo estaba concentrado ahí por razones obvias, pero en los últimos años, mismo antes que se produjera todo el

quilombo [problema] del COVID, había una necesidad de cambiar. Yo nací en el campo, entonces, para mí, la ciudad siempre ha sido un esfuerzo enorme porque es un ambiente que no me pertenece, que no entiendo, que me molesta y si lo hacía, lo hacía por obligación. Desde que pude vine aquí. Después hay otras razones, razones profesionales porque, claro, en Francia vivir en el campo, fuera de grandes ciudades te sale mucho más barato, la vida es otra cosa, París es una trampa en el sentido de que todo está muy caro, los alquileres, por ejemplo, lo cual para una editorial es un gasto bastante importante. Aquí los alquileres están a menos de un cuarto por la misma superficie, entonces hay ventajas concretas muy rápidas. Y, después, también, para salir un poco del ambiente muy cerrado que es el ambiente de la edición, de la historieta, el ambiente mediático que es una burbuja bastante cerrada y al final un poco tóxica. Para vivir el oficio de otra manera, más conectado con la gente porque, si no, terminás para ver siempre las mismas personas que

Cubierta de *Ombres et Lumières*. Vertige Graphic, 1992.

hablan siempre las mismas cosas, que se cruzan entre ellos todo el tiempo y es algo agotante y te falta el aire. Yo empecé en 1985, entonces, bueno, conozco muy bien el ambiente y al final me aburrí [risas].

Amadeo Gandolfo (AG): Ya que mencionó que usted comenzó en 1985, esto es algo que particularmente me interesa a mí, pero supongo que a Pablo también, que es la cuestión de todos los otros actores que son necesarios para poder hacer historietas, que van más allá simplemente del autor.

LI: ¿Para poder dibujarla o publicarla?

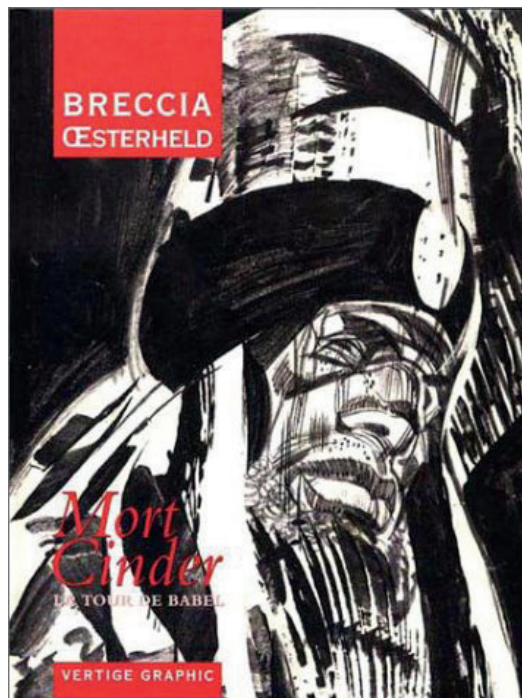
AG: Publicarla. Entonces, mi pregunta, que es muy sencilla: ¿por qué usted

decide o la vida lo lleva a devenir editor de historietas, esa labor tan particular?

LI: Esa es una respuesta que nos va a conectar con el otro tema de la entrevista. Yo siempre he leído historietas, siempre, desde niño tenía gran pasión por ella, pero siempre he sido un lector cualquiera. Las cosas cambiaron cuando conocí a don Alberto [Breccia]. Yo lo conocí como fan, nuestro primer encuentro fue así, era la época en que Glénat, aquí [en Francia], había publicado la primera edición de *Perramus*. Glénat había organizado una presentación en una librería, en París, de propiedad del mismo editor, y recibí una invitación. Voy a esta presentación y veo un montón de gente tomando champaña —en la época se ha-

cían todavía estas cosas— y, en un rincón, sentado en una silla, parado, con un vaso en la mano, don Alberto. Y claro, uno lo conoce, porque la cara de Alberto es inconfundible, entonces me acerqué como se puede acercar cualquier fan y le dije: «Maestro, encantado de conocerlo, yo he leído todo lo que salió en Europa de sus trabajos, tengo una enorme admiración por lo que hace» y bueno, empezamos a hablar y nos encontramos de nuevo el día después, porque en la época trabajaba en una librería en París, y la idea, que surgió en una noche, fue de hacerle una muestra de originales. Y bueno, él llegó muy desconfiado [risas]. Pero después me explicó que con esta historia de las muestras le habían afanado [robado] un montón de páginas. Vino con Víctor de la Fuente, el dibujante, que era su gran amigo, porque dice: «A lo mejor Víctor entiende francés y si hay trampas y cosas me lo puede decir», y empezó así. Y luego, bueno, con los años empezamos a escribirnos, en la época no había internet, entonces nos escribíamos cartas que demoraban casi un mes para llegar de París a Haedo [en la provincia de Buenos Aires], y fax, yo tengo una pila así de faxes de Alberto intercambiados en esa época.

Quiero decir que el encuentro con don Alberto, para mí, ha sido la cosa que me cambió un poco de perspectiva, o sea, de simple fan empecé, y él me enseñó, lo que es efectivamente la historieta, lo que es el lenguaje y cómo se puede ver si una historieta está bien o está mal, si un dibujo está bien o está mal. Ha sido, desde este punto de vista, mi maestro, junto con José Muñoz, que conocí poco antes y también, hablando con él, cambió completamente mi visión de la cosa y me sentí casi, bueno,



Cubierta de *Mort Cinder. La tour de Babel* de Héctor Germán Oesterheld y Alberto Breccia. Vertige Graphic, 2000.

con las herramientas para editar. Y no es casual que el primer libro que he publicado es una historia de Alberto Breccia y otra historia de José Muñoz, es como una especie de bendición que le dieron los dos a una carrera [risas].

PT: Breccia, sobre todo los últimos años, estaba muy enojado con la figura del editor, de los editores de historietas en general. Decía que siempre apostaban a lo fácil, a lo comercial, que no tomaban riesgos y eso lo que hacía era estancar a la historieta en vez de llevarla a ciertos límites.

LI: Claro, los dos han tenido unas relaciones espantosas con las editoriales, y estamos hablando de las editoriales grandes, editoriales industriales. Bueno, en

la época no eran nada respecto a lo que son hoy, eso hay que decirlo. A Alberto le cerraron las puertas de las editoriales francesas, por ejemplo, es una particularidad francesa, ¿eh?, porque lo que pasaba en Italia o lo que pasaba en España era otra cosa. En España, en Italia, ninguno de los dos tuvo problemas muy gordos en hacerse publicar. El problema era otro; el problema era que la estructura general de la edición de historietas en Italia y en España era bastante... ¿Cómo puedo decirlo? No había la estructura comercial, no había las doscientas y pico de librerías especializadas en historieta que hay en Francia, las editoriales no eran editoriales sólidas, no tenían recursos, surgían y morían, a veces, en el espacio de un año. Y los problemas... bueno, lo publicaban, después, si hablamos de España o de Italia, el problema quizás era hacerse pagar, no tanto que lo publiquen, ¿no? En Francia era distinto porque en Francia había todo esto, pero había también una concepción de la historieta muy centrada en el estilo, en la historia de la historieta francesa. Los franceses tienen una cosa muy especial, bueno, otros pueblos también, que piensan que cuando hacen una cosa la hacen mejor que los demás, entonces miraban con una cierta, ¿cómo decirlo?, una mirada un poco fría, porque no se parecía a lo que ellos hacían. Entonces, cuando Alberto presentaba cosas como el *Informe sobre ciegos*, por ejemplo, su última historieta... Yo me acuerdo porque estaba, él llegaba de Madrid, porque él arreglaba la cosa para hacer una vez por año una especie de gira Madrid-París-Milán o Madrid-Milán-París. Porque en la época, como no había internet, como no había escáner, estas cosas, los dibujantes viajaban con los originales, Alberto tenía

una... yo le llamaba el maletín, en realidad era una valija [maleta] enorme en la cual tenía cuatro cosas y como veinte kilos de páginas de historietas, porque se mostraban las páginas. Llega a París y yo le arreglo una cita con una editorial importante en la época que era Casterman, que además era la editorial que publicaba a José Muñoz. Yo conocía al otro tipo, muy bien, era el director general. Vamos con una caja de cartón con todas las páginas adentro, entonces nos reciben muy amablemente, siempre las frases de circunstancia: «Maestro, por aquí»; «Maestro, por allá»; «Nos encanta lo que hace». Y llega el momento de mostrar el trabajo, yo tenía la caja en la mano, la pongo en la mesa, saco la tapa y los dos vieron la primera página y, les juro, hicieron un salto para atrás como si hubieran visto el diablo. Con Alberto intercambiamos una mirada muy rápida, porque los dos... bueno, no hacía falta que nos explicáramos lo que estaba pasando, él mismo, que no entendía una palabra de francés, eso lo había entendido perfectamente. Y ahí empezó un momento bastante penoso en el cual los dos no sabían cómo decir que no y, al final, con una frase súper enrollada dijeron que no lo podían publicar, no que no querían, que no lo podían publicar. Y claro, porque uno mira, estábamos en 1991, uno toma la página del *Informe*... El lenguaje, la estética no correspondían en absoluto a lo que era considerado como normal en la época. El caso de José [Muñoz] es otro, después de publicar tantos libros el problema era muy simple: que un editor no publica un autor que no vende y, a pesar de todas las críticas enormes que el trabajo de José, de Carlitos Sampayo tuvieron antes, las ventas no estaban en el nivel que la editorial consi-

deraba apropiado. Claro, yo me di cuenta, yo soy italiano, llego a Francia y me doy cuenta de entrada que, por la historieta, con los franceses no tengo la misma referencia y es el país de al lado imagínense toda la historia de la historieta argentina, todo lo que ha pasado. Claro, cuando uno empieza a ver la cosa se da cuenta dónde está el problema: aquí hay una estética que no tiene nada que ver. Y hoy menos, porque mismo en la historieta hay una forma de globalización, pero en la época las cosas estaban muy marcadas y no había puntos de contacto. Y al final, por ejemplo, *Informe* lo publiqué yo porque nadie quiso publicarlo.

AG: En ese sentido, a nosotros nos interesa preguntarle sobre esta diferencia entre lo que eran la industria italiana y la industria francesa de historietas y ha-

biendo usted crecido en Italia, qué diferencias encontraba en esa especie de pasaje de antorcha que a veces pareciera que sucede: la historieta italiana, años cincuenta, años sesenta, setenta inclusive, tiene momentos de muchísima creatividad, pero luego queda un poco en segundo plano frente a la francesa. Quería preguntarle cómo vivió usted ese momento de transición.

LI: Yo no lo sé, lo que opino es que los autores italianos siempre tuvieron cierta creatividad en un marco completamente distinto, como les decía, porque Italia estaba —está todavía— totalmente colonizada por unos géneros muy particulares como son el cómic americano y el manga japonés. Pero en esa época no había todavía esta situación, la gente estaba mucho más abierta, en Italia circulaba mucho más y los lectores estaban mucho más sensibles a lo que venía de Norteamérica, a lo que venía de la Argentina. En Francia, como les decía antes, siempre han estado convencidos de ser los mejores. Hace una semana leí una cosa y dije: «No es posible...», no sé si se enteraron, descubrieron un guion desconocido de [René] Goscinny, no terminado y todo, hicieron artículos y todo en la prensa y en uno leo: «Goscinny fue el que inventó el oficio de guionistas de historieta», y digo, pero en Argentina ya existía, suficiente pensar en alguien como [Héctor] Oesterheld que había empezado antes o al mismo tiempo y sobre el cual podríamos decir la misma cosa. Los franceses se apoderaron de esto, transformaron a Goscinny, ¿cómo puedo decirlo?, en el punto de arranque de todo este oficio, lo cual no es verdad. Y con todo era así, en la época era así, los tipos... Bueno, en los años ochenta estaban

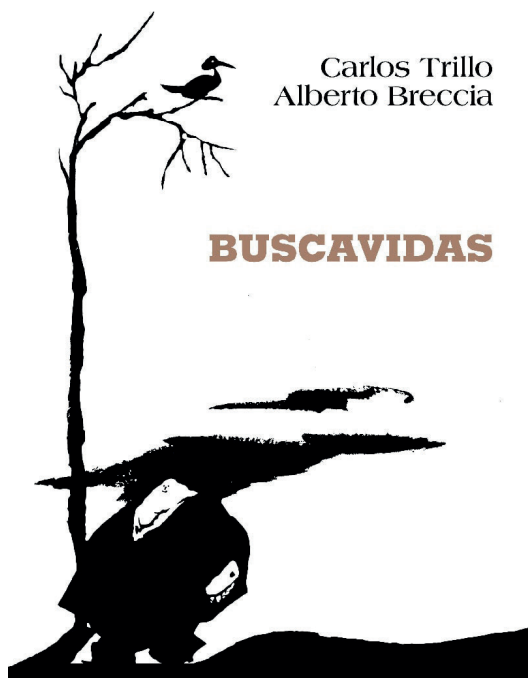


FIG. 3. Cubierta de *Buscavidas* de Carlos Trillo y José Muñoz. Rackham, 2019.

en gran crisis, o sea, con el estertor de la *bande dessinée* franco-belga que continuaba reproduciéndose siempre igual, siempre igual, siempre igual, la industria empezó a perder lectores y al mismo tiempo en Italia, por ejemplo, había experiencias gráficas en la historieta innovadoras que en Francia no había.

Hay que pensar en las relaciones que hay entre industria, editorial y creación, porque la creación no es algo así, abstracto y totalmente libre, la creación está muy, muy condicionada por la industria. Yo lo veo hoy, por ejemplo, en los países nórdicos, Suecia, Finlandia, donde hay dibujantes, hay un mercado, lectores de historietas y la historieta es una cosa muy marginal, no es algo masivo como puede ser aquí o en Italia, España, leer historieta la consideran una actividad de niños, cuando crecés pasás a otras cosas, a cosas serias. Entonces, publicar allá, en una gran editorial, en la más importante del país o en la más independiente es exactamente lo mismo, vendés exactamente la misma cosa, entonces las editoriales no imponen marcos estéticos a los autores; los autores o creadores los consideran mucho más libres. Aquí son libres, pero esta libertad la pagan como un cierre, las puertas se cierran cuando se trata de publicar y esto es porque aquí hay una industria editorial fuerte que maneja millones de euros por año, tienen sus propias ideas, ellos quieren publicar lo que se vende porque lo hacen para ganar dinero, ¿eh? Hoy día mucho más que antes, hoy día las grandes editoriales francesas, por ejemplo, son propiedad de grupos financieros.

PT: Yo le quería preguntar, justamente respecto a esto, porque usted hace

va a París a mediados de los ochenta y lo que nosotros vemos es que es en esa segunda mitad de la década empieza la decadencia de las revistas regulares en Italia, en España, en Argentina sucede algo similar. Hay como algo a nivel generalizado, me parece a mí —no estoy seguro de por qué—, pero que hace que ya ese formato se venda menos y no sea tan interesante. Me parece que ahí es cuando, corrigame usted, hay como un traspaso de esas industrias, sobre todo la italiana donde había más posibilidades de experimentación a Francia que es donde ya había otras reglas. Entonces, una pregunta sería: ¿por qué le parece que hay una decadencia de la revista? ¿Y qué se juega en ese pasaje a la industria francesa?

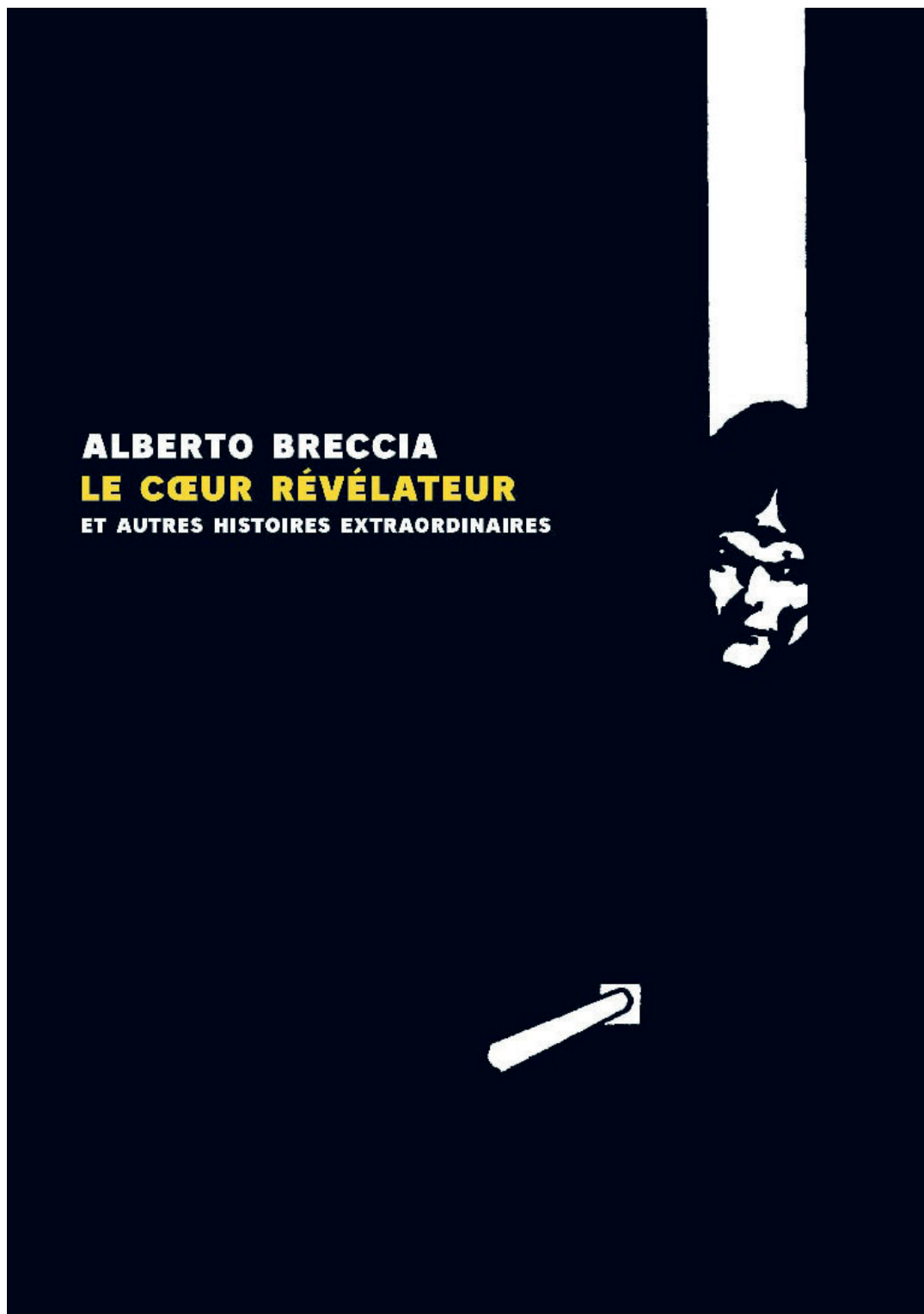
LI: Globalmente hay que decir una cosa, que es que estas revistas existían desde años y no supieron renovarse, o sea seguían siempre iguales, siempre iguales en un formato que al principio te puede interesar y al final termina aburriéndote. Esto es en general, o sea, los editores de historietas son conservadores tanto como los lectores, el lector de historieta, el normal, es un lector muy conservador. Aquí entramos en consideraciones casi de carácter psicológico, pero bueno, dejamos esta cosa de lado. Hay dos causas distintas; una: la historieta en Italia está muy conectada con los kioscos, todas las historietas, las más famosas, las más leídas en Italia históricamente se vendían en los kioscos, en la librería no había historietas, entonces cooptaron formatos típicos de kiosco como en la Argentina, o sea, hasta copiaron cosas inventadas allá. En Francia es distinto, en Francia siempre la historieta estuvo en la librería, entró

desde el comienzo, desde los años cincuenta. Hay dos públicos distintos, esta es la primera cosa. En Italia creo que las causas de esta decadencia han sido dos esencialmente: de un lado, lo que les decía, la incapacidad de transformarse; del otro, el hecho de que... bueno, eran todas iniciativas editoriales muy débiles desde el punto de vista económico y para seguir vendiendo bien y publicar en kioscos uno necesita mucha plata porque los kioscos, ustedes saben, hoy día, ya en la época era así, si le das a los kioscos cien, en las mejores de las hipótesis te venden cincuenta y los otros cincuenta te los mandan de vuelta, hay un enorme desperdicio, entonces, para compensar eso uno tiene que tener recursos económicos y en Italia nadie los tenía. Francia es distinto, a lo mejor lo conozco mejor porque estaba ahí: las revistas se transformaron como en un espacio de ensayo, le pedíamos una historia a Fulano, la publicaban en la revista y veían lo que pasaba, si los lectores decían: «Ay, me interesa», entonces el libro salía, si no, se quedaba en la revista. Hay que decir una cosa, las páginas que publicaban se las pagaban bien, el autor recibía una suma que correspondía al trabajo, no es como hoy, hoy es imposible. ¿Qué pasó? Pasó que el mercado empezó a crecer, entonces empezaba una historia en la revista, la hacían llegar hasta el final y después publicaban el álbum. ¿Después qué hicieron? Como querían acelerar, acelerar, acelerar, algunos editores, en Glénat, por ejemplo, fue el primero en hacerlo, empezaba la publicación en la revista, la cortaban y sacaban el álbum. Claro, mucho más interesante desde el punto de vista económico, una vez que era seguro el interés de los lectores, era mucho más interesante publicar el álbum

en las librerías más que vendiendo revistas en los kioscos. La revista te sale muy cara, el libro te sale menos caro y tenés ya una red de distribución mucho más grande y con los lectores que van ahí. ¿Y al final qué pasó? Pasó que aplicando este método por algunos años el lector dijo: «¿Por qué tengo que comprar la revista si dos meses después tengo el álbum completo en las librerías?». Entonces las ventas fueron bajando, bajando, bajando, hasta cuando tuvieron que cerrar. Este ha sido el tema.

AG: Estamos hablando, también, de esta cuestión de la concentración, ¿no? De la concentración editorial en Francia. ¿Usted cree que esta concentración editorial en Francia de los últimos veinte años o más, en realidad, treinta, ha llevado a una mayor uniformidad en las propuestas estéticas?

LI: Bueno, entren en una librería y díganme [risas]. Es evidente, o sea, yo lo veo desde el punto de vista de un editor chico, de un editor independiente. El proceso empezó a comienzos de los años 2000, pero hubo una gran aceleración después de la gran crisis financiera del 2008. Nosotros, por ejemplo, nos hemos dado cuenta en esta época, porque en esta misma época todas las pequeñas editoriales entraron en crisis económica. Las editoriales industriales no solamente tenían obligaciones de resultado económico importante, porque como eran propiedad de tal *founder*, de tal grupo financiero y todo, le pedían unas ganancias que no tenían medida respecto a antes. Gallimard a finales del siglo pasado, una de las más importantes editoriales francesas, cuando tenía dos por ciento de ganancias netas



Cubierta de *Le Cœur révélateur* de Alberto Breccia. Rackham, 2018.

sobre el facturado global, todo el mundo consideraba que era un muy buen resultado, y después empezaron a pedir el quince, veinte por ciento. Eso determinó, primero, la producción: un aumento de la producción que se vio multiplicada por diez en el espacio de veinte años. Eso constituyó mucho el manga, porque el manga llegó, los franceses se encontraron frente a un corpus ya publicado de miles y miles y miles de páginas y empezaron a sacar un libro atrás de otro. Ese es el primer problema, eso para nosotros ha sido un desastre porque llegaban tantos libros a las librerías, y siguen llegando, que prácticamente la vida de un libro en librerías es de unas semanas, cuando nuestros libros, como hacemos publicidad, como confiamos en el trabajo del librero, como confiamos en el interés del lector que va a la librería y mira lo que hay y elige, a este ritmo infernal hemos perdido mucho la visibilidad de nuestros libros. Otra cosa fue que las editoriales industriales antes no se ocupaban mucho de ciertos géneros o subgéneros muy publicados por las editoriales independientes y ahí, claro, en el marco de esta producción, que hay que producir, producir, producir, empezaron a interesarse todos. Y claro, cuando tenés al lado tuyo una editorial que puede ofrecer diez veces lo que puedes ofrecer tú o que puede decirle a un autor: «Te voy a dar diez veces más», ¿qué puedes hacer? Esa ha sido la cosa, o sea, se aprovecharon de todo el trabajo hecho por las editoriales independientes. Hay muchos colegas que se enojan muchísimo, pero, dios mío, es la práctica normal del sistema capitalista, eso ha pasado en cosas muy distintas, ha pasado en la informática, en la medicina: hay un tipo que descubre una cosa y después llega el gigante y se apodera.

Ese ha sido, decimos, un momento muy, muy crítico. Empezando de ahí, las editoriales que estaban en una fase de expansión volvieron a ser lo que eran antes, o sea, estructuras muy chicas, muy confidenciales, muy subvencionadas también, porque en Francia hay eso, el gobierno da dinero, no mucho, pero da, mucho más que lo que da el gobierno español, muchísimo más que lo que da el gobierno italiano, que no da nada. Y bueno, nosotros nos hemos equivocado, en 2000, 2001 hemos pensado, bueno, en fin, años de trabajo, de esfuerzo, van a concretarse en una situación un poco más agradable y confortable, desde el punto de vista del trabajo, económicamente. Duró cuatro, cinco años y después, ¡pum!, marcha atrás.

PT: Con Amadeo siempre pensamos que es un tanto trágico lo que le pasa a Breccia, que es que empieza a ser re-



Cubierta de *Historieta. Regards sur la bande dessinée argentine*. Vertige Graphic, 2008.

conocido en Francia, en buena parte por su trabajo como editor en Vertige Graphic, en ese momento, que es justo cuando él muere. Él no llega a ver esas ediciones de los años noventa donde se lo empieza a reconocer más como autor. Me gustaría preguntarle a usted si a partir de entonces en Francia, por lo menos para un cierto círculo, Breccia empieza a convertirse en una gran referencia, a ser incorporado como uno de los grandes maestros de la historia de la historieta. Con José Muñoz sucede lo mismo, en menor medida con Carlos Nine, pero también pensando en lo que está sucediendo ahora en Estados Unidos, que es que han empezado a descubrir a Breccia y lo están editando.

LI: Sí, bueno. No sé dónde empezar [risas]. Bueno, yo empecé a publicar a don Alberto por convicción personal, sabiendo ya que económicamente no iba a ser un éxito, pero pienso que el oficio de editor es también eso. Empezaron a circular las cosas, hubo otro editor muy importante y gran amigo, que falleció hace tiempo, que se llamaba Guy Vidal, que era editor en Dargaud y que después pasó a los Humanoïdes Associés. En 1991, organizamos, en el marco del Festival de Angoulême, que no quería ni hablar de Breccia, pero con una galería que en la época existía en la ciudad, una muestra retrospectiva, de todas las cosas que nunca se habían visto fuera de la Argentina. Pasó Vidal a ver la muestra junto con su colega, que se llama Bruno Lecigne, y vieron esta cosa y se quedaron así, se cayeron al suelo. Y ahí nacieron tres ediciones de *El Eternauta*, las adaptaciones de Poe y de Drácula que estos señores habían visto allí por primera vez. Desde el punto de vista econó-

mico no funcionaron, pero empezaron a circular en el ambiente de los autores, de los ya confirmados o de los que querían meterse hacia la historieta y ahí es que la obra, todo el trabajo de Breccia subió a la altura que le correspondía. Pero siempre dentro de un marco muy pequeño, o sea, los profesionales o los aspirantes, candidatos a ser dibujantes.

En el público la cosa está procediendo muy, muy lentamente, hoy día, a pesar de las muchas ediciones. Para decirle, el libro que yo vendí más de Alberto, en absoluto, de todo lo que publiqué, ha sido las adaptaciones de Lovecraft, pero no tanto por el trabajo de Alberto cuanto por Lovecraft mismo que es algo re popular, tiene seguidores en el mundo entero, unos locos que les fascina este universo y es cierto que Alberto lo vendió muy bien desde el punto de vista gráfico. Por ejemplo, el último *Buscavidas* que publiqué, no sé si lo vieron, donde está la historia dibujada y atrás conseguí juntar todos los dibujos, todos los lápices que Alberto había hecho, esto, bueno, los dibujantes se quedaron deslumbrados porque, claro, hay una relación entre el estudio, el dibujo y la realización final, uno puede estudiar la composición de la página, la composición de cada cuadro. Es casi un curso de historieta este libro, pero el lector común, nada, y al final el libro se vendió muy poco, por lo que el hecho de que se publique en Estados Unidos es... Yo no lo sé, los herederos de Breccia decidieron ceder la integralidad de los derechos por el mundo entero a excepción de la Argentina a la editorial Fantagraphics. Yo no sé, sinceramente, lo que pasó, cuáles fueron las razones por las que decidieron así, no considero que sea una buena solu-

ción, pero bueno, esa es mi opinión que no tiene ningún valor. Y, evidentemente, como imagino les pagaron un adelanto sobre los derechos, tienen que recuperarlo y empezaron a hacer estas cosas. Yo estoy contento de que se publique en Estados Unidos, pero no creo que sea el resultado de un gran camino estético que llega a hacer decidir a los editores de Fantagraphics: «Carajo, hay que publicar a Breccia porque uno no puede no publicar un gigante de la historieta como él».

AG: En ese sentido, ahora que acaba de mencionar esta nueva edición de *Buscavidas* con los lápices al final, a nosotros nos interesaba mucho preguntarle por toda la novela de los originales de Breccia.

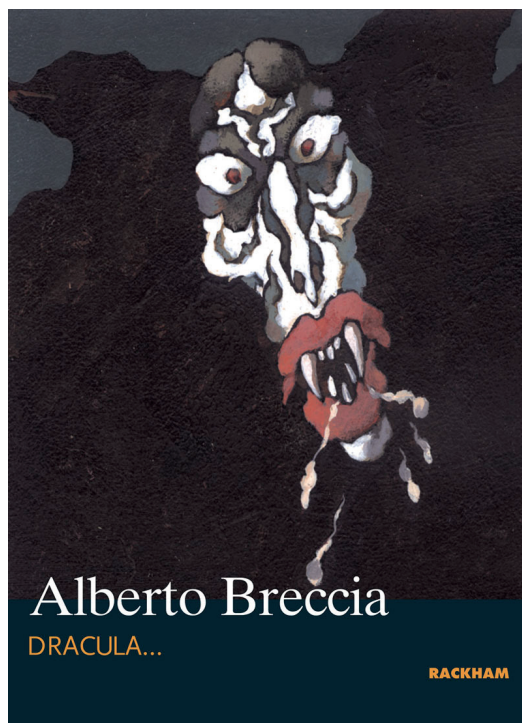
LI: ¡Ay, dios mío!

AG: [Risas] Y, sí, es un tema complejo...

LI: No es complejo, es terrible.

AG: Exacto. ¿Cuál es su opinión acerca de dónde le parece a usted que deberían estar esos originales y cuál debería ser su tratamiento?

LI: Ahora... tengo que contar una cosa. Alberto tenía un sueño, el sueño era que en su Mataderos [barrio de Buenos Aires] le abrieran un rincón, ahí donde él creció y donde tenía sus lazos sentimentales más fuertes, le hicieran no sé, una casita, algo muy chico con todas las cosas que él hizo. Y después agregaba: «Pero mejor no hacerlo porque me van a afanar todo» [risas], o sea, él tenía confianza cero en las instituciones argentinas. Y bueno, todas las varias cosas que han pasado después le



Cubierta de *Dracula...* de Alberto Breccia. Rackham, 2008.

dieron la razón. Yo creo que los originales tendrían que estar allá donde Alberto quería, mi sueño es que un día eso sea posible. El hecho es otro, es que los originales de Alberto, igual que su carrera editorial, han sido un desastre, o sea, como en la época los originales circulaban mucho, muchos se perdieron, muchos se los robaron ya cuando él estaba vivo, por ejemplo, un tipo, un español le robó todos los originales de *Buscavidas*. «Los originales de *Buscavidas* no existen»... ¡Existen! Seguramente este tipo vive en algún lugar, en España, con un cajón que adentro tiene todas las páginas del *Buscavidas* y él nunca consiguió recuperarlas. Después, una gran parte de los originales estaban en Milán porque en Milán estaba Marcelo Ravoni que fue, por casi treinta años, el agente de Alberto. Cuando Alberto decidió separar-

se de Marcelo porque, bueno, él pensaba que Marcelo tenía otros intereses, le interesaban otras cosas —y en parte tenía razón porque en esa época a Ravoni le interesaba mucho más el dibujo animado que la historieta—, se los dio a un amigo, el amigo los guardó por unos años. Después no quería más porque eran como seiscientas páginas, se las dio a otro y este otro no se sabe muy bien lo que hizo. La viuda de Alberto, Irma [Dariozzi], su segunda mujer, vino a Europa hace veinte años. Viajó a Milán para intentar recuperar todo este material y no consiguió hacerlo. Una parte se había quedado en París, eso lo guardé yo por veintisiete o veintiocho años y ahora todos estos originales están en el Museo de la Bande Dessinée en Angoulême, porque yo tampoco me puedo imaginar la responsabilidad que es tener tantos originales en casa, ya era una cosa que me quitaba el sueño. Además, en un momento me pasó una cosa terrible: en la pieza donde estaban se rompió un caño y una gota nada más, no hubo un desastre, pero como no era una pieza donde yo entrara todos los días, me di cuenta de que hacía una semana estaba cayendo agua y había dañado bastantes originales, a mí me traumatizó eso, fue una cosa terrible porque no sabía qué hacer.

Otra parte de los originales, los que estaban en casa, en el taller de Alberto en Haedo, cuando Alberto murió, los hijos que tenían conflicto con la viuda decidieron ponerlos en una firma en Buenos Aires, una de estas firmas donde te alquilan unos espacios que dicen seguros, de donde desaparecieron... Yo me di cuenta que habían desaparecido porque Alberto era una persona muy, muy precisa, él anotaba todo en una libreta, sabía exactamente

dónde se encontraban todas las páginas porque cada vez que trasladaba una página lo escribía, yo vi las libretas, ¿eh? Por ejemplo, con todo lo que tenía yo tenía listas y listas y listas, cuando se movía algo borrábamos de la lista y lo poníamos en otra, eso siempre ha sido así. Yo sabía lo que había: estaba *Mort Cinder*, estaba la primera parte de *Perramus*, había muchas otras historias y las veo apareciendo en internet. Estos originales fueron robados, él o los que los robaron los vendieron a un coleccionista español, en grueso, ¿eh?, casi por kilo, una cosa espantosa, a mí me han hablado de cifras monstruosas. El español los guardó, enseguida los vendió a otro coleccionista en Italia, en Bélgica, en Francia y ahí se desató, por fin, toda esta historia, o sea la obra de Alberto considerada patrimonio nacional argentino, INTERPOL involucrada en las investigaciones, pero al final no pasó nada. O sea, sí, en Italia la policía se fue a ver a los tipos, secuestraron los originales, pero en Francia no pasó nada. En Francia fue una cosa muy ridícula porque me convocaron a mí y quisieron que les demostrara la procedencia de los originales que tenía yo, o sea, ni se interesaron por lo robado en Buenos Aires. Yo salí de la oficina de policía... típica cosa de policía, mentalidad de policía, los tipos no quisieron hacer nada. En Bélgica tampoco, en España menos que menos, a pesar de tener comunicaciones muy detalladas de INTERPOL y de la jueza argentina que seguía el caso, entonces una buena parte de los originales de Alberto queda desparrramada por el mundo entero.

Más allá del valor en sí, hay un problema que es mucho más grande, que hay cosas que no se pueden publicar correctamente

y que se publican muy mal, por ejemplo, fotografiando revistas, revistas donde ha sido publicada de cualquier manera, de los años sesenta, años cincuenta que eran cosas... No estaban hechas con un espíritu de, ¿cómo puedo decir?, de conservación, era una cosa que se consumía muy rápidamente porque era una cosa barata, impresa en papel barato. Por ejemplo, la última edición de *Perramus* es un desastre. Si hay una crítica que tengo que hacerle a quienes manejan los derechos es esta, que no se preocupan mínimamente de coleccionar los originales que se pueden coleccionar, ¿eh?, no todos, pero muchos sí. Y fornecen a los editores que publican por el mundo las obras de Breccia con material de muy mala calidad en el cual la obra no está valorizada, al contrario. Bueno, es muy triste la cosa. El último *Perramus* es un desastre. Cuando Breccia decía: «Cuando yo hice *Perramus* me gustaba simular la sensación del color utilizando solamente los grises», lo que es cierto, porque todo fue creado sobre los matices de gris y, cuando lo ves impreso, la mitad de los grises han desaparecido porque se han vuelto o todo blanco o todo negro, decía: «Pero ¿qué carajo de edición me estás haciendo? Estás traicionando el espíritu mismo de la obra».

PT: Yo hablé con Mariano Buscaglia en la muestra que se hizo en 2019 [*Breccia Cien. El dibujo mutante*, en la Casa Nacional del Bicentenario, curada por Laura Caraballo y Thomas Dassance] y le pregunté respecto a esto, los originales y qué iban a hacer y me decía que en realidad ellos también tenían un problema, volviendo a esta cuestión de las instituciones argentinas, porque, por ejemplo, el Museo de Bellas Artes no los quería,

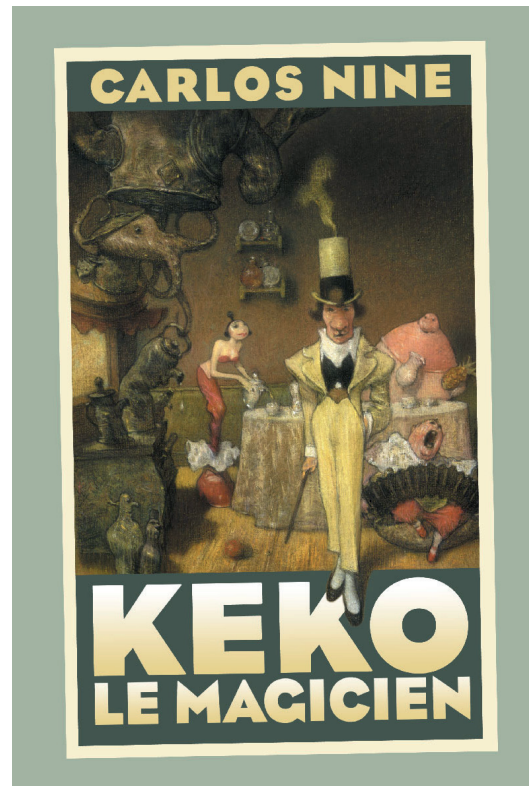
al Museo de Arte Latinoamericano no le interesaban. No sé si habían intentado o no con la Biblioteca Nacional, que tal vez sea un posible destino porque ahora tiene un archivo de historieta y humor gráfico, pero terminó en comodato en Angoulême, que creo que dura dos o tres años, que se puede renovar tal vez... Digamos, lo trágico sería: Breccia en Argentina es conocido parcialmente y recién en los últimos diez años, pongamos, se han publicado obras que nunca se habían publicado enteras en Argentina, pero en esa brecha de tiempo hay un montón de gente que nunca lo conoció. Y al mismo tiempo, en Europa, es como para un núcleo más de autores o de gente que le interesan esas cosas, pero que está completamente alejada de su realidad latinoamericana, de donde fueron hechas. Con Amadeo siempre vemos esto, que lo que han hecho los franceses con Breccia, con Muñoz, tal vez ahora con Nine, es lo que hacen con muchos otros autores también, con algunos italianos como Pratt, por ejemplo, que es que los incorporan a su corpus, al estatus de gran autor, pero en esa incorporación lo que hacen es borrar toda la historia detrás.

LI: Estoy de acuerdo.

PT: Con Amadeo estuvimos en 2017 en Bonn, en Alemania, donde en el museo había una gran y muy interesante exposición sobre historieta y estaba claro que hay una construcción de la historia mundial de la historieta basada en tres polos que son: Estados Unidos, Francia (o lo franco-belga), y Japón. Sudamérica está completamente borrada de ese mapa.

LI: Es una actitud colonial, o sea, la misma que hay en muchos otros campos, eso no me extraña. Efectivamente lo que decía, el hecho que se borran los orígenes es la misma cosa que les decía antes cuando te dicen que Goscinny inventó el oficio de guionista de historietas, olvidando que hay un tipo que se llamaba Héctor Oesterheld que hacía eso desde hacía muchos años. O sea, la Argentina ha sido un lugar de donde salieron grandes artistas y grandes ideas. Ahora hay una decadencia que es real, que es una decadencia mucho más grande que lo que puede ser el marco de la historieta y, entonces, uno mira la Argentina de hoy día sin pensar en la de los años cincuenta, sesenta y antes mismo, los cuarenta. Y bueno, esa es una cosa que tienen que hacer ustedes [risas], que tienen que trabajar y luego esperar que alguien tenga dos mangos para meterse en una cosa así. Y ese es otro problema, cuando hubo el homenaje por el aniversario de la muerte de Alberto, para mandar y recibir de vuelta los originales ha sido un desastre, por una muestra que duró siquiera un mes y con muy poca publicidad. O sea, hay una cosa, ¿cómo puedes declarar la obra de Alberto Breccia patrimonio nacional y después, en la práctica, desinteresarte tanto de hacerla vivir, por lo menos lo que queda? Y quedan cosas, ¿eh? Pero bueno, qué les puedo decir, un día Alberto va a tener su pequeño museo en Mataderos como él quería, hay que tener esperanza. Por el momento yo estoy feliz de que por lo menos lo que tenía yo esté, aun de manera temporal, en el museo de Angoulême, porque allá por lo menos tienen una estructura que favorece las visitas de gente que quiere estudiar, que quiere mirar, que quiere escribir.

Después, recién me entrevistaron sobre la historieta argentina, y tienen una idea muy parcial, muy deformada de lo que es, por ejemplo, la idea de dónde arrancó esta entrevista y las preguntas que me hacían era que la historieta argentina era una historieta de contenidos políticos; ¿por qué? Porque lo que conocieron aquí era, efectivamente, historias de carácter político. Yo dije: «No». Bueno, la historieta argentina tiene una matriz política como la tienen todas las historietas de otras partes del mundo. En realidad, en Argentina se hacían cosas tal cual como se hacía en todos los países, entonces, clasificar a la historieta argentina como una historieta de expresión política es falso. Aquí, en Francia, se crearon esta idea por lo poco que conocen.



Cubierta de *Keko le magicien* de Carlos Nine. Rackham, 2009.

AG: Sí. Inclusive acá, en Argentina, pasa lo mismo, pasa que hemos tenido una historia de muy pocas republicaciones, de muy pocas recuperaciones. Y muchas obras que en su momento fueron masivas no han vuelto a ver la luz del día. Hace un par de años se comenzaron a hacer algunas republicaciones de *Patoruzú*, por ejemplo, y eran unas ediciones muy hermosas, pero muy caras, entonces, obviamente, de esas ediciones se hicieron dos, tres, y luego fueron descontinuadas con la crisis de los últimos años. Entonces, una vez más, ese intento de recuperar queda trunco, también, en ese momento. No hay continuidad y eso es un problema porque, al final...

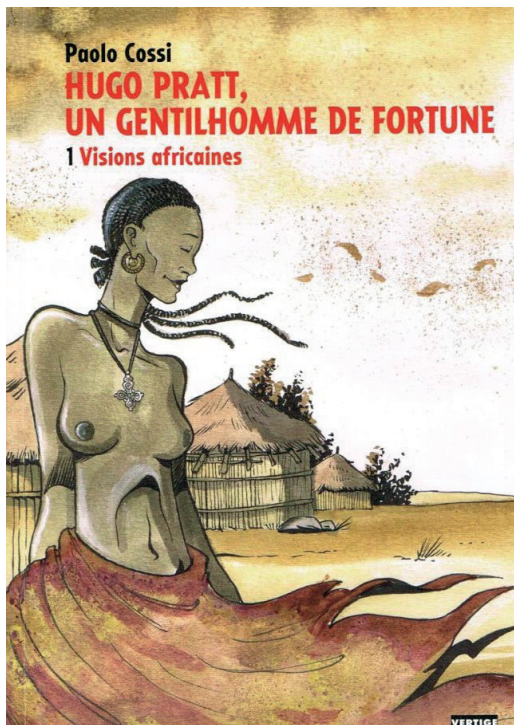
LI: Es como lo que decíamos antes, depende de la situación económica general, la situación económica de las empresas que publican. Y eso, bueno, en Argentina la situación es tal, hoy día, que sinceramente no veo cómo alguien pueda meterse a hacer estas cosas.

AG: Sí, hay un par de editoriales que lo están intentando, sobre todo Hotel de las Ideas está haciendo un trabajo muy interesante de crecimiento de un portfolio editorial con vistas a futuro, pero es una editorial que tiene, justamente, un modelo francés, tiene justamente un modelo europeo; una mezcla entre un modelo francés y un modelo americano estilo Fantagraphics. Pero es solo una editorial que ha logrado tener un modelo exitoso, no es que haya muchísimas. A mí me interesaba preguntarle por Hugo Pratt, usted conoció a Hugo Pratt.

LI: Es el otro personaje importante de mi carrera porque, como le expliqué, Alber-

to Breccia me dio las herramientas teóricas y construidas a lo largo de charlas interminables, hablábamos horas y horas y horas, mucho en los viajes, porque hemos hecho bastantes viajes aquí, en Europa, juntos. Y el otro personaje muy importante para mí ha sido Hugo Pratt, al cual conocí exactamente en situaciones, decimos, casuales. Resulta que yo recién había llegado a París y al mes, mes y medio me dicen: «Están preparando una gran muestra en el Grand Palais», que es la gran muestra que hicieron de Hugo en aquella época, y dije: «Bueno, voy a ver». No sé si conocen París; el Grand Palais es un edificio muy grande construido a finales del siglo XIX donde se hacían —ahora no se hacen más—, grandes muestras. Y voy y me equivoco, porque no conocía mucho París, y salgo una estación antes del subte y me quedan como quinientos metros para llegar caminando, para llegar había que cruzar un jardín, lo cruzo y me doy cuenta que en un rincón hay como cincuenta, sesenta personas. «¿Qué está pasando?», yo pensé que había pasado algo malo, alguien sintiéndose mal, entonces, por curiosidad natural me acerco a ver qué estaba pasando. Veo que en el medio había un banquito, en el jardín, donde estaba sentado Hugo, que lo reconocí porque su cara aparecía en todas las revistas. Me pongo a escuchar lo que decía, estaba sentado con las piernas abiertas, vestido con una campera de lana y una bufanda enorme que le llovía así, le hacía una cosa redonda en el cuello y me pongo a escucharlo y contaba, como siempre, sus historias de no me acuerdo qué estaba contando, si eran historias de judíos sefardíes o qué sé yo. A cierto punto me mira en la cara y me dice —una cosa fenomenal—, en dialecto venecia-

no que yo soy natural y entiendo muy bien, me dice: «¿Qué querés vos?». Y yo lo miro y le contesto en el dialecto veneciano: «Nada, te estaba escuchando». Él me hizo una sonrisa y al final se levanta y me dice: «Vení, vení», y me dijo: «¿Quién sos?, ¿de dónde venís?, ¿qué estás haciendo acá, en París?». Y bueno, yo le cuento un poco, me dice: «Vení conmigo, vamos a visitar mi muestra». Y me hizo entrar en el Grand Palais, que todavía no estaba abierto, todavía estaban colgando los cuadros y visité toda la muestra con él. Luego de una hora, hora y media de esta visita, no paraba de hablar Hugo, como siempre, y me dice: «Bueno, vamos a almorzar». Y fuimos a almorzar a un restaurante en Montmartre, nos emborrachamos y ahí empezó una amistad que duró hasta su muerte.



Cubierta de *Hugo Pratt, un gentilhomme de fortune. 1. Visions africaines* de Paolo Cossi. Vertige Graphic, 2010.

Y bueno, el papel de Hugo en mi carrera ha sido que, como él conocía prácticamente a todo el mundo en el ambiente de la historieta francesa y además hablaba, decía: «Ábranme la puerta» y todo el mundo se la abría sin discusiones, entonces me hizo conocer a todo el mundo, autores, editores y todo. Esa ha sido otra cosa que me admiró mucho, cómo empujaba adentro y era un tipo muy generoso, tenía una gran generosidad, los dos eran hombres de otra época, de otro siglo y bueno, esa ha sido la historia que empezó de esta manera... las cosas pasaban así. Ese fue el primer episodio de muchos y siempre con este tipo de coincidencias o encuentros en los lugares más absurdos, muy especiales. Con los dos, en dos niveles distintos, ambos han sido dos personajes importantes para mí. Yo creo que sin uno o sin el otro yo no estaría aquí, hablando con ustedes.

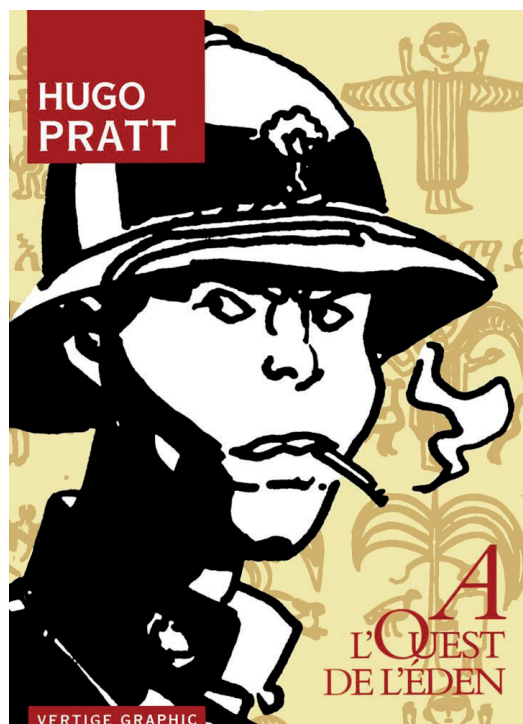
AG: ¿Usted editó algo de Hugo Pratt?

LI: Sí, hay que decir que cuando yo empecé, empecé con un par de amigos en una editorial que se llamaba Vertige Graphic y en esta editorial, en la cual duré yo del 85 al 99, publicamos siete libros de Hugo. Después él murió y todo cambió; yo tenía una relación muy personal, mucho más que la que pueden tener un autor y un editor. Y bueno, le caía bien, no sé por qué, pero le caía bien, porque era un tipo muy solicitado, le pedían cosas, era una cosa terrible cuando yo iba a verle en Suiza, donde vivía, tenía montones así de propuestas. Y bueno, le publiqué tres libros que ya se habían publicado en Francia a comienzos de los ochenta, muy mal publicados, si no me equivoco por Dargaud, unas ediciones espantosas bajo

todo tipo de vista: la edición y la impresión eran una cosa terrible. Se lo edité, él me dio los documentos y después publiqué dos libros de él, uno de ellos un libro donde cuenta sus viajes a las islas del Pacífico, con lindísimas acuarelas. Y otro de conversaciones grabadas y después transcriptas para el libro, que salió publicado y que él me hizo publicar de nuevo con una serie de dibujos a pluma y pincel maravillosos, eran todos recuerdos de su niñez en África, de la guerra, de la Argentina y su vuelta a Europa. Era un tipo muy especial, podía ser un tipo cariñoso y todo, como un atorrante, te podía hinchar las pelotas, según el día, pero bueno, a lo largo de los años tenía unas técnicas para convencerte. Era capaz de llamarte a las dos y media de la mañana, levantabas el teléfono y era él que te llamaba para contarte una cosa que estaba pasándole por la cabeza. Era un tipo así. Yo me divertí mucho con los dos. Una vez, la única vez en todos esos años, nos juntamos en la casa de la última mujer de Hugo, que es argentina, y había hecho un montón de empanadas, no sé cuántas, centenares de empanadas y pasamos la noche chupando y me morí de risa, me acuerdo que el día después seguía riéndome porque eran todas cosas... bueno, muy especial. De ahí salió la famosa historia, no sé si la conocen, de la puta barata, ese episodio muy famoso de la carrera de Alberto¹ y contado por los dos, o sea, es una

¹ Nota del entrevistado: Tomando una copa en Palermo, Hugo criticó Alberto porque según él solo aceptaba trabajos muy comerciales teniendo capacidades de hacer cosas mucho más personales y de más alto valor plástico. Y le dijo «Sos una puta barata» o algo así. Alberto me contó que fue algo que lo empujó a dejar la historieta comercial y meterse a hacer cosas mucho más personales.

de las pocas cosas que estoy seguro que es cierta porque la han contado los dos y con la misma versión de la historia... muy divertida.



Cubierta de *À l'ouest de l'Éden* de Hugo Pratt. Vertige Graphic, 1998.

AG: A mí me despierta esta curiosidad de pensar qué recuerdo y qué importancia tenía para Pratt la Argentina, qué lugar le daba a Argentina dentro de su evolución como artista.

LI: Muy poco [risas]. O sea, hay que distinguir, él siempre cuidó mucho su propia imagen, con cierto complejo de inferioridad respecto a los Creadores —con ce mayúscula—, por eso, por ejemplo, no sé si vieron... Hay una serie de serigrafías con grandes ampliaciones de unos cuadros, hay una con los soldados de la reina de Inglaterra, otra con una pareja que baila tango, otro que hice yo sobre

una bailarina de flamenco, son detalles, él hacía un cuadro y después recortaba unos cuadraditos más chicos con detalles mínimos, una pincelada, un trazo de pluma y lo hacía grande, cincuenta por cincuenta, y para decir simplemente: una historieta también puede ser arte. Él tenía ese complejo y siempre rehusó de presentarse como creador absoluto. Hay un episodio bastante jodido respecto a cuando se publicaron por primera vez en Europa las historias que él hizo con Oesterheld, del cual él sacó el nombre de Oesterheld y tuvo que intervenir no me acuerdo qué organismo internacional (creo que era Amnesty). Bueno, publicó una carta y entonces el editor volvió a acreditar el guion a Héctor Oesterheld, en la época en que Héctor había desaparecido. O sea, en la realidad, en Argentina aprendió a ser dibujante de historieta, pero Italia... Eran pibes, tendrían dieciocho, diecinueve años, no sabían nada de historieta, todo lo que sabían era lo que stockeaban de las historietas que veían. Yo no sé, yo siempre le oí hablar de la Argentina más que nada por su lado, por la vida, por lo que vivió, por su relación con las mujeres, con los hombres, por las situaciones un poco aventureras en la Patagonia, pero desde el punto de vista del oficio y de lo profesional nunca le oí decir nada, no es una cosa a la cual le dio gran publicidad, él le tenía un cariño muy especial a la Argentina, pero no desde el punto de vista profesional. Es como si hubiera decretado que aprendió todo solo, lo cual no es cierto, porque en las historias de él, en la manera de contar, hay mucho de Oesterheld, en el personaje de Corto Maltés, por ejemplo —en mi opinión, no sé lo que piensan ustedes— hay mucho de los personajes de Héctor.

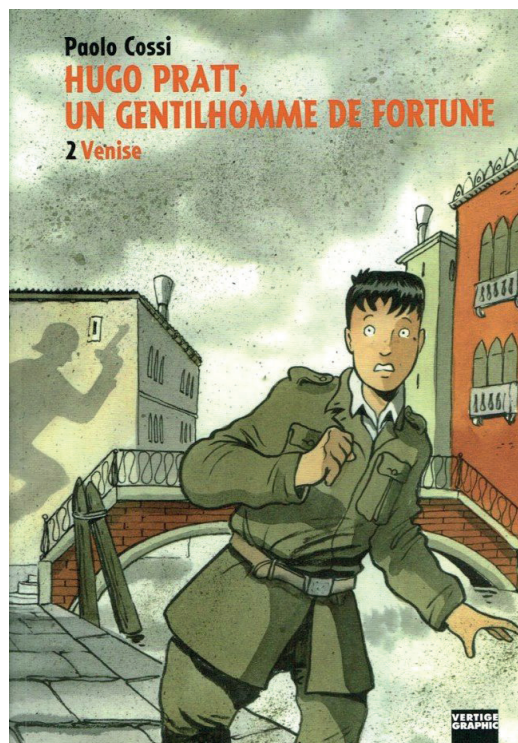
AG: Sí, sin lugar a dudas, yo estoy de acuerdo.

LI: Después hay que decir que es normal, un autor, un creador tiene una evolución que es... o sea, nadie inventa nada, nadie crea desde cero, uno tiene un recorrido profesional, un recorrido humano en el cual se acumulan cosas y cosas que otros hicieron antes, el genio es agregarle algo nuevo, darle una evolución a estas cosas, presentarlas de otra manera, darles su propio sentimiento, sus propias sensaciones, y él lo hizo, yo considero que es un enorme creador, pero tampoco nació de la nada, se creó por un milagro muy especial, toda su carrera en Argentina ha sido para él un momento evidente.

Eso es muy especial de aquella época, que él siempre hizo las siluetas, las últimas historietas que dibujó eran, ¿cómo decirles? La manera de trabajar, la manera que utilizaba Alberto también, los dos tenían colaboradores y siempre lo declararon. Recién hubo una polémica que a mí me dio cierta tristeza respecto a Enrique Breccia y su padre... Pero bueno, en aquella época estaban a un ritmo tal que era imposible dibujar una página sin tener asistentes, sin que uno te dibujara, qué sé yo, los caballos, el otro los árboles, el otro las manos. O sea, para ellos era absolutamente normal, cosa que aquí, en Francia, no lo es, porque aquí, ¿cómo puedo decirte? Fue una manera de darle cierta nobleza a la historieta y crearon el papel del autor, el autor que hace todo: piensa, imagina, dibuja, escribe, todo, él solo con su mano, su cabeza, todo, una cultura que se desarrolló en oposición a la americana, por ejemplo, estoy hablando tanto del norte como del sur de América, en la cual

hacer historieta en un estudio con mucha gente trabajando era la cosa más normal del mundo. Aquí [en Francia], si uno tiene asistente no lo dice, ¿eh? Es algo como que uno tiene casi vergüenza, para ellos era normal. Hugo, yo me acuerdo, cuando iba a su casa trabajaba con Lele Vianello, que era su asistente y, bueno, le dibujaba los decorados. Hugo hacía los lápices, los globos con los textos y luego se lo pasaba a Lele que hacía el decorado con pluma y pincel. Hugo, hacia el final, las caras, las sombras, le daba el toque, le daba la atmósfera. Igual, Alberto siempre dijo que tenía colaboradores... Siempre tuvo colaboradores, esta historia que les decía, de la polémica de las declaraciones de Enrique que decía: «Eso es mío, eso es mío, eso es mío», trabajamos todos en la misma historia, es normal, Alberto tenía entregas diarias de no sé cuántas historias paralelas, ¿cómo hacía? Es imposible, si no tiene un asistente no se puede aguantar. Entonces, claro que en *El Eternauta* [de 1969] hay, seguramente, unas partes que las dibujó Enrique, pero Alberto siempre lo dijo, me parece que... Yo leí una entrevista, ¿no? No leí el libro, solamente la entrevista, parece que lo hizo todo él y que el padre se apoderó del trabajo de él, lo cual es una exageración, no parece corresponder a la realidad. Bueno, ahí entramos en una cosa casi psicológica... Cambiemos de asunto porque si no podemos hablar horas y horas.

PT: Un breve paréntesis: sobre Breccia, hay un montón de cosas que dice Enrique, que en realidad no son cosas muy desconocidas, son cosas que ya ha mencionado en otras entrevistas, más que nada la cuestión en lo que se pone más en detalle eran ciertas actitudes de



Cubierta de *Hugo Pratt, un gentilhomme de fortune. 2. Venise* de Paolo Cossi. Vertige Graphic, 2011.

su padre como saboteando su entrada a Europa, como que los editores no lo querían aceptar por ser hijo de Alberto.

LI: Una cosa, Alberto decía siempre: «Mi hijo es un dibujante mucho, mucho más valioso que yo, él es un verdadero artista». Los dos hicieron cosas distintas, las cosas que Enrique publicaba —y no sé si sigue publicando— aquí en Europa, les puedo decir, desde el punto de vista del dibujo son muy buenas y desde el punto de vista de la historieta muy comerciales, sin interés, historias que van a desaparecer del mapa porque no tienen ningún valor, es exactamente el contrario de lo que hizo Alberto, que se concentraba justamente en eso. Yo nunca he visto a Alberto, en todos los años, decir algo negativo sobre

lo que hacía Enrique, entonces no veo en qué manera, no sé, a lo mejor no conozco las cosas, pero no veo en qué manera lo podía sabotear. Enrique estaba en un sistema editorial terrible, pero nadie... No sé, él se metió en eso, era un poco lo que se hacía en Argentina en los años cuarenta, una historieta muy popular con editores con soportes populares, o sea revistas baratas, donde no había un recurso editorial muy coherente y tampoco podía haber un recurso artístico muy coherente. Es un oficio que te define cualquier crecimiento desde el punto de vista estético, seguís haciendo siempre las mismas cosas, las mismas cosas, las mismas cosas... Es todo igual, porque claro, es eso lo que te piden, te piden nada más eso, entonces no lo sé. Lo que puedo decir, Alberto siempre dijo: «Enrique me ayudó a hacer *El Eternauta*», «Enrique me ayudó a hacer *Mort Cinder*», por ejemplo, para citar dos obras.

AG: En ese sentido, hablando un poco de colaboraciones y de esta cuestión en la que yo también coincido con usted, que generalmente la historia de la historieta siempre ha sido mucho más colaborativa que basada en el genio absoluto, que es una construcción esa imagen del autor. En ese sentido, a mí también me interesaba preguntarle si usted, cuando editaba a Breccia o a Pratt tenía algún tipo de *input*, tenía algún diálogo con ellos acerca de cómo presentar la obra, si le hacía sugerencias a alguno de ellos o simplemente usted tomaba la obra que ellos le daban y la republicaba tal y como estaba.

LI: En estos casos tomaba lo que me daban porque tenían una autoridad tal

y, además, no había que cambiar nada porque, o sea, yo no tenía nada que opinar, primero porque era pibe, entonces me aplastaba literalmente ante esos dos monstruos de la historieta, lo que decían era, para mí, la tabla de la ley. Y después, con veinte, treinta años después, así es, te puede gustar, no te puede gustar, pero del punto de vista técnico los dos sabían y no había que opinar nada, tenían decenios de años de dibujo de historieta atrás de ellos que ¿qué les iba a decir? No había nada que decir, eran cosas buenas.

Un trabajo que siempre me apasionó era cuidar muy bien la traducción de los textos, que es muy importante, es una cosa que siempre, hasta los años noventa, siempre ha sido muy, muy fracturada, por ejemplo con Pratt, con el *Corto Maltés*, yo que lo leí en italiano la traducción francesa me pareció flojita, o sea, no quiero decir que tradujeron blanco por negro, es que le faltaba la atmósfera particular que Hugo ponía en sus guiones, todos los matices que hay en los textos, ese es un problema de habilidad del traductor.

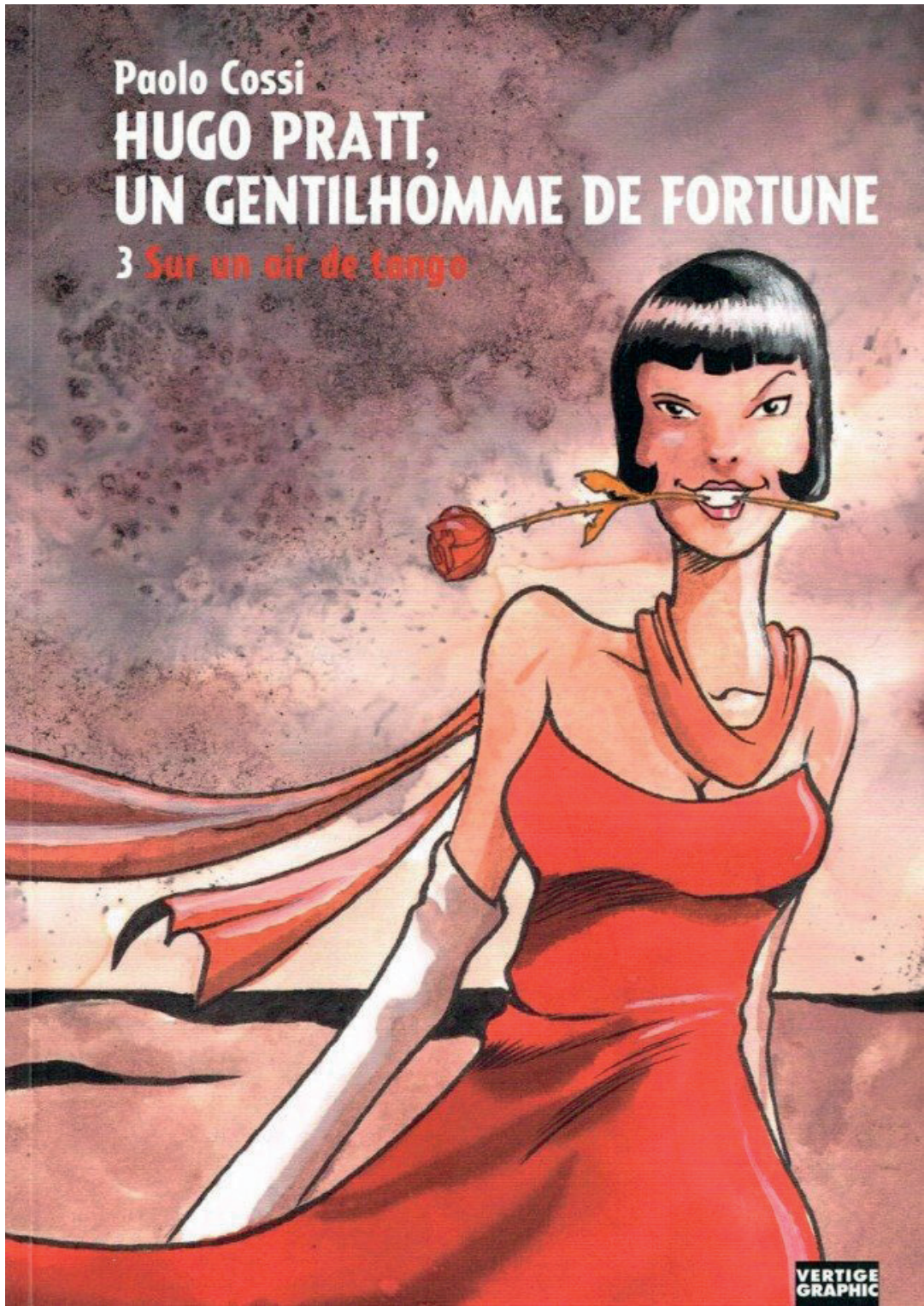
Yo siempre intenté cuidar mucho esas cosas, igual que con la de Alberto, las traducciones. Hace poco, con unos amigos, hemos hecho una charla en Twitch, a lo mejor la pueden ver, es un canal que gestiona un amigo mío que es dibujante, hablando justamente de las traducciones francesas de las obras de Alberto, a las cuales le cambiaban mucho. En la primera edición de *Mort Cinder* habían cambiado literalmente todo, todo. Yo, como muchos otros editores chicos siempre hemos tenido un principio fundamental que es el respeto de la obra. El respeto de la obra quiere decir reproducirla siempre

con las mejores condiciones posibles, respetar la voluntad, los intentos del creador, cuidar la producción, la rotulación, la impresión, todo, es una cosa que distinguió desde el comienzo a las editoriales chicas respecto a las industriales a las cuales les importaba nada estas cosas, ellos calculaban solamente en término de gastos, o sea: «Si una cosa me va a costar mucho no la voy a hacer»; eso es un concepto que un editor chico no tiene. Muchos son los editores independientes que han publicado libros que les salieron mucho más caros que lo que podían incautar vendiendo toda la tirada.

PT: Una cosa, volviendo a lo de Pratt, me llamaba mucho la atención esto que usted decía de que él tenía una especie de complejo de inferioridad respecto a los grandes maestros, que es, me parece, algo también generalizado en muchos historietistas, por lo menos en Argentina. Es interesante que Pratt tuviera un complejo de inferioridad con respecto a Milton Caniff o alguien así, pero al mismo tiempo, en Argentina, en general los dibujantes tenían un complejo de inferioridad frente a Pratt, porque lo consideraban el mejor, y en las otras generaciones, gente como Muñoz, como [Roberto] Fontanarrosa, como Nine, querían ser Pratt. A lo que voy es: me llama mucho la atención esta no mención de Pratt respecto a su formación como artista y como especie de protoautor que después es lo que va a ser con *Corto Maltés*, cuando en los cincuenta en la Argentina, la Escuela Panamericana de Artes publica un tomo dedicado especialmente a los dibujos y bocetos de Pratt, cosa que era muy rara de hacer en esa época, porque ningún

otro dibujante tenía ese tratamiento. Entonces la cuestión de reconocerlo como autor empieza en Argentina de alguna manera.

LI: Yo estoy hablando respecto a Europa, en Argentina lamentablemente no estaba. La carrera de Pratt coincidió con un momento muy particular de la historieta de acá, o sea, un cierto número de personas, autores, críticos, editores se dieron cuenta que había que darle más importancia a la historieta como arte, como práctica creativa, por eso es que aquí inventaron el término «novenio arte», nació en esa época, fines de los sesenta, comienzos de los setenta, justo cuando Hugo se radicó en París y participó en estas cosas. No creo que tuviera un complejo de inferioridad. Yo creo que Hugo quería hacer también su parte diciendo: «Yo soy creador, igual a un pintor, igual a un escultor, igual a un director de cine» y no sé si fue por eso que ocultó esta parte de su formación como efectivamente la mayoría de los creadores famosos de la época ocultaba, como si hubieran nacido genios, ¿no? Y esa es una cosa... Sí, ¿cómo decirlo? Que está muy cerca de la representación romántica del artista, del tipo que se pone ahí, hace así y, como por milagro, se le sale la idea de la cabeza, cuando en realidad hay años y años y años de práctica, de trabajo muy duro. Es por eso que hay un genio y millones que fracasan, porque el tipo es el que aguantó todo eso, el que consiguió, que nunca retrocedió y siguió a pesar de todo lo que podía pasar. Para mí, el genio es más que todo una cuestión de fuerza de años, de capacidad de aguantar contra todo, la calidad principal es esa. Pero esa no es una cosa que le vas a decir a un pibe; es un



Cubierta de *Hugo Pratt, un gentilhomme de fortune. 3. Sur in air de Tango* de Paolo Cossi. Vertige Graphic, 2013.

problema de esta época en la cual todo el mundo piensa que ha nacido cantor o bailarín o qué sé yo y se ven los resultados, que estamos en una mediocridad, igual en la historieta, ¿eh? Ustedes no saben los proyectos de historietas que yo recibo, son cosas espantosas [risas]. Sí, porque cada uno es como los tipos que van a la tele y hace una semana que empezaron a cantar, igual, uno piensa que puede ser gran dibujante de historietas con la primera página que dibujó en su vida, pero si le vas a decir: «Mirá, para llegar a ser dibujante reconocido tenés que hacer uno así por veinte años», ahí se termina la cosa, se termina el cuento [risas]. Es así. Entonces, bueno, para darle nobleza al oficio tuvieron que generar el mito y, en el mito, efectivamente el laburo no está.

AG: También pensaba en una cosa que veníamos hablando, que es que lo que hace Pratt tiene que ver con cómo lo reciben a él y cómo se construye su imagen, que es borrando su pasado latinoamericano, digamos, porque la historieta argentina ahí no desaparece.

LI: Te voy a dar un ejemplo, porque también es una cuestión de carácter, de época, de situación. Ponemos los dos, pero Alberto siempre, siempre insistió sobre una cosa: autodidacta y obrero de la historieta, eso lo repetía, lo repetía, cada vez que le decían: «Contame tu historia», él siempre empezaba por la historia de Mataderos, siempre. Alberto aprendió a dibujar solo, no hizo ni cinco minutos de escuela, de academia, nada, dibujaba en la cocina de su casa. Me contaba que ya dibujante profesional, estaba desesperado porque no conseguía dibujar manos, di-

bujaba a Mort Cinder y la mano le salía muy mal. Publicaban todas las semanas cinco, seis páginas más o menos, es decir casi una página por día, ¡y qué página! Trabajaba todo el día y después se ponía a hacer manos para mejorarse, hasta que un día, desesperado, se encerró en el baño a llorar porque no conseguía hacer manos. Y él siempre lo dijo. Hugo no habló nunca de estas cosas, y te dice: “Sí, porque yo frecuenté la escuela de acuarela de no sé qué en Londres”. Yo creo que si fue a esa escuela fue una tarde, en realidad aprendió todo solo, pero son dos cosas, dos actitudes completamente distintas y coinciden, también, con dos situaciones distintas.

PT: Una de las personas olvidadas es Gisela Dester, que es la que continuó el trabajo de Pratt en Argentina y que era su pareja también. Teniendo en cuenta las polémicas que ha habido en Angoulême respecto al poco reconocimiento de las autoras de cómic, todavía hay una resistencia muy sexista, como que el autor es un hombre, ¿no? El genio es siempre un hombre.

LI: Sí. No sé si vieron las publicidades de la Escuela Panamericana, hay un grupo maravilloso de dibujantes sentados en el jardín de su casa con piscina, tomando whisky, con un auto norteamericano aparcado atrás, ¡es fantástico! [risas]. Sí, y no hay mujeres, o sea, las mujeres son el premio por la fama y el éxito, pero mujeres dibujantes ni hablar. La historieta sigue siendo un oficio masculino, pero también a razón de cinco, seis, siete años que en los festivales se empiezan a ver mujeres, ¿eh? Yo me acuerdo en Angoulême, hace unos quince años, los hombres

eran el noventa y ocho por ciento de los visitantes, ni hablar de los dibujantes, ver una mujer era rarísimo, mismo acá en Francia. En Italia, por ejemplo, eran casi cien por cien hombres, las mujeres empezaron a aparecer hace diez años, a tener un mínimo de representación, la cosa está cambiando muy rápidamente. Ahora hay muchas, muchas mujeres, es un signo de los tiempos, ¿no? Pero efectivamente siempre han sido puestas en oficios subordinados: la rotulación, el color. Haciendo color hace unos pocos años el noventa por ciento eran mujeres, es una fotografía de la sociedad.

AG: No podíamos evitar pensar, cuando hablábamos sobre la cuestión de los originales de Breccia, en el paralelismo que existe en el tratamiento de los originales y el destino de los originales con el caso de Jack Kirby en Estados Unidos, que también se perdieron un montón, se los robaron, se arruinaron. Una pregunta de curiosidad es si Breccia tenía conocimiento de Kirby, si lo ubicaba o si había visto alguna vez algo que él había hecho, solamente porque no podíamos evitar pensar en los paralelismos en este punto particular, digamos.

PT: Nos pareció, como paralelismo, que son dos tipos que salen de familias pobres, de barrios bajos, que son autodidactas, que les cuesta, que van desarrollando un estilo propio, una forma de dibujar, muy reconocible, por eso nos llamaba la atención. Yo nunca encontré ninguna mención de Kirby por parte de Breccia. Sé que conocía a Will Eisner y que lo admiraba, entonces queríamos saber eso, si alguna vez mencionó algo de Kirby, ¿lo conocía?

LI: No. A Alberto no le gustaba el mundo de los superhéroes, no le gustaba absolutamente. Él sentía una admiración enorme por Eisner, por el dibujo, lo consideraba muy elegante, y por la manera que tenía de armar la página, que era de una imaginación y una credibilidad enorme. Los dos; era recíproca la cosa. Yo me acuerdo de que asistí... fue muy divertida la cosa porque vamos a un festival de una ciudad que se llama Erlangen, en Alemania, y ahí estaba Eisner. Ellos se habían cruzado varias veces, pero como uno no hablaba inglés y el otro no hablaba en español, se daban muchas palmadas, muchas sonrisas, pero no se hablaban. Y ahí había un señor que oficiaba como traductor de Eisner, que era un colombiano ingeniero en Siemens, porque Siemens tenía una fábrica muy grande al lado, que había vivido como quince años en los Estados Unidos, entonces hablaba perfectamente inglés y dice: «Ay, qué gran ocasión, podemos por fin hablar», y se sentaron y hablaron ¿de qué? La pregunta era: «¿A ti te gusta más dibujar a lápiz o, después, trabajar con el pincel?», o «¿Hacés deporte?» dice: «Sí, antes o después de dibujar», cosas así, y siguieron hablando de eso por dos horas. Uno se imaginaba grandes discursos teóricos sobre la historieta, pero cero, nada, hablaban de cómo se manejaban, sencillamente, en la vida de todos los días. Fue muy divertido. O sea, ninguno de los dos sentía la necesidad de preguntarle algo sobre su trabajo, sobre por qué había hecho tal cosa o tal otra, pero yo creo que ya lo sabían mirando la obra, que la obra de uno le hablaba al otro suficientemente, lo que le interesaba era la curiosidad, decían: «¿Qué hacés vos?», «Yo hago pesas ¿y vos?», «Yo, tenis», cosas así [risas], muy

divertido, «¿Cuántas horas trabajás por día?», esas eran las preguntas.

Y bueno, yo no lo sé al final, de Kirby seguramente no me habló, pero los superhéroes... El personaje hecho de un bloque único, perfecto, era algo que a Alberto no le interesaba, como no le interesaba la belleza, me decía: «A mí me dicen siempre que no soy capaz de dibujar a las mujeres, que hago a las mujeres todas feas», decía. «Lo que es feo es lo interesante, la humanidad en su conjunto es fea, vas en un colectivo y ves la gente que hay, si encontrás uno que corresponde al concepto de belleza en el colectivo, es un milagro, recién, quizás, hay uno». Y a él lo que le interesaba era el lado común, más normal de la vida, lo oscuro. No, los superhéroes y lo que le parecían los superhéroes, no le interesaban.

PT: ¿Va a asistir a Angoulême este año?

LI: Lamentablemente tengo que estar [risas]. El año pasado estaba re contento que como no lo hicieron no tuve que ir, o sea, es un ejercicio que para mí se convirtió en algo muy aburrido, es una especie de ritual, como ir a la misa, ya sabés lo que va a pasar... La única cosa buena es que es una manera de encontrar gente, amigos que vienen de lugares muy lejanos, que de otra manera no podría encontrar, pero los festivales en sí... No, hay festivales que sean más interesantes como festival, Angoulême se convirtió en algo demasiado grande, demasiado complicado y demasiado comercial donde no pasa nada. Yo lo conocí en otra época donde era, efec-

tivamente, algo muy estimulante desde el punto de vista humano, desde el punto de vista profesional, realmente se descubrían cosas. Ahora, bueno, uno tiene una buena conexión a internet, va a ver unos diez, quince ciclos en la web y ya está al tanto de lo que pasa. Es muy difícil caer, por ejemplo, sobre proyectos nuevos interesantes. Es más que todo una celebración de la industria de la historieta. Hubo una época donde no era así porque el mundo no era como hoy. Hoy, para mí, es más que nada una obligación, como dice un amigo, acá en Francia todos los trabajadores tienen que ir una vez por año a ver al médico, es obligatorio, tienen que ir un día a hacer una visita, te revisan entero, no sirve para nada, pero es obligatorio. Angoulême me parece la misma cosa: es algo que no tiene ninguna utilidad, pero es obligatorio, sí, uno tiene que ir. Entonces nos veremos allá, yo estaré, como siempre, re ocupado, con veinticinco visitas, entonces vamos a poder hablar cinco minutos, pero eso también es una cosa que antes no era así, antes era realmente una ocasión para encontrarnos, no había divisiones entre editores ricos y editores pobres, autores famosos y autores que recién empezaban, estaba todo mezclado, lo cual era mucho más estimulante. Hoy está todo dividido físicamente, es decir, los famosos se van a tal hotel, los debutantes se van a tal lugar, los editores conocidos tienen sus propias cenas cerradas con invitaciones; antes podías ir donde querías, era otra época, era otro mundo.

Bueno, no sé si tienen otra pregunta, si he contestado bien y si les dije lo que ustedes querían oír.



BRECCIA

conversations
avec Juan Sasturain

RACKHAM

Cubierta de *Breccia: Conversations avec Juan Sasturain*. Rackham, 2019.