

http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/lalia_la_carnadura_del_horror.html

TEBEOSFERA / DOCUMENTOS / TEXTOS

LALIA. LA CARNADURA DEL HORROR. (TEBEOSFERA, BUENOS AIRES, 26-XII-2009)

Autor: **LALIA, JAVIER MORA BORDEL, JORGE PALOMERA** +...

Publicado en: TEBEOSFERA 2ª EPOCA 5

Notas: Entrevista celebrada el 13 de agosto de 2009 en el domicilio y estudio de Horacio Lalia, por Javier Mora, colaborador que realizó para Tebeosfera este trabajo ayudado por Jorge Palomera.



Detalle de la portada de uno de los libros de Lalia adaptando a Lovecraft.

LALIA. LA CARNADURA DEL HORROR.

Javier Mora y Jorge Palomera se reunieron con Lalia en su domicilio bonaerense, en su estudio, y allí departieron sobre su carrera y sobre la historieta. Mora, en aquel momento redactor jefe de Tebeosfera, puso la tilde sobre el horror, género en el que este autor ha descollado particularmente, si bien la conversación se extendió a gran variedad de temas.

Lalia en el *Tinta Nakuy* celebrado en Tucumán, en agosto de 2009.



Javier Mora: Horacio, lo primero, lo más obvio. ¿Cuándo sientes por primera vez la vocación por el dibujo? ¿Fue el dibujo en sí o ya sentías la pasión por la historieta?

Horacio Lalia: No, en definitiva, dibujar, siempre me gustó dibujar. De chico dibujaba, y allí donde iba de visita con mi padre, pedía un papel, un lápiz y dibujaba. Así que el dibujo siempre fue una constante. La historieta viene después por añadidura; es decir, yo, cuando era chico, con 9 ó 10 años, hacía historieta, como muchos chicos, tenía mi personaje. Pero después ya, entrando más o menos en los 16 años, ó 17, tuve la posibilidad de entrar (si se quiere, así, "entre comillas") en el mundo de la historieta porque empecé como ayudante de un profesional, de dos profesionales muy importantes y, por supuesto, yo ya con esa posibilidad y por querer contar cosas, a partir de ahí ya la historieta me estaba gustando. Pero comienzo dibujando. Creo que como la mayoría de los chicos que quieren contar

sus historias.

JM: ¿Y qué historietas te llaman más la atención de pequeño? ¿Cuáles son las que más te gustan?

HL: De pequeño lo que a mí me quedó mucho eran las adaptaciones que se hacían en historieta. Por ejemplo, acá había revistas como *El Tony*, o *Patoruzito*, donde había grandes adaptadores: Salinas, Del Castillo, Premiani... Y empezaba a leer esas historias, como *El hombre que ríe*, esas historias, también había cosas de Balzac. Y eso es lo que a mí me ayudó y me gustó de la historieta, más que el hecho de que fueran de aventuras fue el poder pasar a los libros, el pasar a leer. Yo siempre comento que arranqué con las adaptaciones, y eso fue algo que quedó como algo que tenía pendiente: algún día voy a adaptar cosas. Cuando yo empecé a trabajar en cosas de la

historieta, allá por los años cincuenta, yo tendría 10 u 11 años, y cinco o seis años después entro en el tema de la historieta.

JM: O sea, que tuviste una revelación, hubo algo profético.

HL: Podríamos decir. A veces pasa.

Jorge Palomera: ¿Cómo eran las historietas que contabas vos, aún antes de saber muy bien qué era la historieta o lo que eran los personajes?

HL: No, bueno, cuando yo tenía 10 y 11 años hacía mis historietas y tenía un personajito que vagaba por un bosque... cosas así.

HL: Claro. Yo no le di importancia en ese momento; ya después le fui dando más importancia a la cosa. Yo era un muchacho, en aquel tiempo, que conocía a un profesional de la historieta que hacía un personaje conocido en ese momento, que después la revista tendría el nombre del personaje y el personaje era el principal. Claro, sí, me impactaba, un muchacho que va y que presenta sus cositas ahí, a ver qué pasa, qué puede pasar. Además tengo que reconocer que tuve mucha suerte porque, cuando voy a eso, a verle y eso, me dice: ¿Querés hacer historieta? Bueno, preparame dos tiras o así de *Misterix*. Llévase estas tiras, mírelas, y me hace otras dos tiras. ¿Cómo las hago, a lápiz? Sí, sí, a lápiz, y luego me las trae. Bueno, las hago a lápiz, se las enseño, le gustan. Las haces muy bien. Luego dice: ¿Las puedes pasar a tinta? Sí, sí, cómo no. Las paso a tinta. Se las llevé. Le gustaron. Y bueno, me dice: mire, la semana que viene, es muy posible, que cuando arranque el otro mes, mi ayudante se va. En ese momento era Rubén Sosa el ayudante, que había sido alumno de Breccia. Si le interesa... Bueno, sí, cómo no me va a interesar, ibábaro! Se va Sosa, entro yo. Y al estar más o menos trabajando unos 15 ó 20 días con él, llega Alberto Breccia, que yo ya de nombre lo conocía un poco más que a Zoppi. No estaba tan metido en la historieta pero conocía más o menos la historieta. Y me lo presenta; ah, te presento a Alberto y tal. Y, bueno, sigo trabajando, bien, [1]. Tenía que ver con algo de eso y estuve dos años con él. Quiere decir que yo trabajé desde el año 1957 al 1963 con ellos, y hasta el 1960 con los dos, con Eugenio desde el 1957 hasta el 1960, y del 1960 al 1963 con Alberto Breccia, que ya lo tuve como profesor en la Panamericana y en IDA.

JM: Antes nos contabas que comenzaste como ayudante de Zoppi. ¿Cómo te sentiste cuando estuviste delante del dibujante de *Misterix* y de tantas cosas?

ya conozco a dos trabajadores de la historieta, me llevo muy bien, muy buena persona Zoppi, excelente tipo, gran tipo el Zoppi... y a los dos meses y medio aproximadamente se va también lo que era el ayudante de Breccia. Se iban porque comenzaban a publicar en *Hora Cero* la mayoría de ellos. Y entonces, pues Zoppi me ofrece: este chico es del barrio y puede ir un rato con cada uno [risas]. Y yo dije: "¡Pues bueno!". Iba de las ocho de la mañana hasta las dos de la tarde. Estaban a siete cuadras de diferencia uno del otro así que a las 11 de la mañana salía de casa de Zoppi e iba a la del Breccia y me quedaba hasta las dos de la tarde. Y eso lo estuve haciendo casi seis años. Es decir, los tres primeros años trabajé con los dos, y los otros tres años trabajé con Breccia solamente, porque inclusive yo hice la Escuela Panamericana de Arte, unos pocos meses, y después dos años en IDA, que era otra escuela. Fue así: Breccia, Borisoff, Pereyra... se separan de la Panamericana de Arte y forman IDA. Las siglas eran... tenía que ver con algo de directores de arte. No me acuerdo, pero por eso le habían puesto IDA

Boceto de Gor, el enterrador, por Horacio Lalia, en una convención de la historieta en Argentina

JM: Bueno, tenía un dibujo muy "torturado" precisamente por la vivencia personal que sufrió.



HL: Sí, era un tipo muy torturado. Eran muchos los problemas que sufría, por enfermedad en la familia, de la esposa sobre todo. Comenzó a padecerla en el año 1965, la padeció la señora de Zoppi también. Antes de que yo entrara a trabajar con él, en el año 1956, la había padecido la menor, que es cuando él se tiene que ir para Inglaterra. De hecho, se va con la esposa y con los tres chicos, Patricia, Cristina y Enrique, se queda la cuñada. Y él, a los dos meses y pico, se tuvo que volver de Inglaterra porque llegó la enfermedad y se llevó a la menor, que murió. Fue la primera. Los chicos, por suerte, ninguno heredaron nada de esa enfermedad, pero las tres murieron de lo mismo: la hermana, la señora Breccia y la señora de Zoppi tiempo después (las

demás murieron mas jóvenes). Tenía muchos problemas Breccia, tenía muchos problemas. Él ya tenía un dibujo "torturado" en su trabajo entonces, y cuando le dijeron eso se puso perro. Ese día me dijo: "¿Te parece? Me están diciendo una cosa, esto, lo otro... ¡una barbaridad!" Pero era verdad, era... duro. El dibujo, la técnica, el estilo, la forma... todo. Y ellos que eran tan redonditos, tan impecables, todos los dibujantes eran clásicos. Tuvieron un impacto muy duro con esta obra, cómo no.

JM: Cuando fuiste alumno de Breccia en la Escuela Panamericana, ¿qué compañeros de pupitre te encuentras ahí?

HL: Mis compañeros de pupitre... me acuerdo de dos o tres. De los cuales yo no tengo mucha memoria porque... La tanda anterior que había tenido Breccia fueron: José Muñoz, Rubén Sosa, Lito Fernández y Leo Durañona, todos esos, que salieron en *Hora cero*. De la camada que fui yo, me acuerdo de dos, pero no recuerdo que quedara ninguno, ni siquiera cuando fui al IDA. Después, que tuvo otra camada interesante de donde salieron Macagno, Mandrafina... De mi camada no recuerdo ninguno que se haya profesionalizado o que haya tenido más o menos éxito en la profesión; por lo menos los dos o tres que yo recuerdo.

JM: ¿Cuándo consigue su primer trabajo como historietista?

Fue en *Hora cero*. Voy y le llevo el trabajo a Oesterheld a ver qué le parecía. Lo miró, le gustó y sobre la mesa cogió un papel y me escribió 15 cuadros.

JM: Ja. En un minuto, ¿no?

Eran 15 cuadros, un nido de de ametralladora japonés tomado por norteamericanos. Y dijo: Me lo traes la semana que viene. Se lo hice, lo vio, le gustó, me hizo otro de 20 cuadros, que era de un submarino norteamericano que había tenido una avería y había sido tomado por alemanes. Y, luego, me voy a enterar de que fueron publicados en los dos últimos números de *Hora cero*. El último no llegué a verlo, o yo no sé si se habrá publicado, supongo que sí. Son casi los dos últimos números, prácticamente. El penúltimo, de octubre, lo conseguí pero lo perdí, pero el otro no sé, no lo pude conseguir nunca. Esos fueron mis primeros trabajos. Oesterheld, en ese momento era el director de *Hora cero* (pero no era el dueño; antiguamente, con el hermano, habían sido los dueños, pero ya no). Después se va y no lo puedo ubicar, así que entro en Columba, ya estaba trabajando para los ingleses o haciendo algunas cosas y entro en Columba.



The Running Man, una de las obras de Lalia para el Reino Unido.

JP: ¿Qué hacías para los ingleses?

HL: Para los ingleses, guerra.

JP: Esto era a mediados de los sesenta.

HL: Sí, yo arranqué en el año 1964, haciendo algo con Breccia. Hice algunos cómics: un par de episodios de Sargent Trelawney, que era un personaje que había hecho ya un español, De la Fuente, y lo había hecho muy bien, y después yo hacía algunas cositas que eran casi todas de

guerra. Luego, más tarde, entré en Columba, en el año 1966, y venía mal aquel año porque la historieta siempre tenía esos vaivenes, salvo en la década del 1950, que fue brillante, pero yo no alcancé aquello porque la década del 50 la empecé yo más tarde, entré casi a mediados de la década de los sesenta, cuando ya todo empezó a bajar un poquitito, de 1965 al 1970. Bueno, yo me casé, tuve que entrar a trabajar en otro lado, un año y pico, hasta que empecé en *La Razón*, en el suplemento de *Ciencia viva* como ilustrador. Estuve así hasta el año 1970, haciendo esporádicamente alguna historieta para Columba y haciendo un proyecto, no, dos proyectos con Oesterheld: uno para Chile, de guerra, y, después, ilustrando en el año 1969 para Bruguera de México *Sargento Kirk*, un libro de *Sargento Kirk*. Y después hicimos *Mac Perro*, que era una variante de *Billiken*, con otro compañero, él hacía el guión y yo el dibujo. Entonces, esporádicamente hacía cosas pero estaba trabajando eminentemente como ilustrador en *La Razón*.

JM: ¿Hasta cuándo trabajas de esta manera esporádica? ¿Cuándo decides tomar las riendas de la historieta?

HL: En el 1970 nos vamos de *La Razón* y pongo un negocio, con el que estuve hasta el 72. Yo decía ¿qué hago aquí?

JM: ¿Era de ilustración? Digo, el negocio.

HL: No no, era un *dulcería / librería*, lo montamos con la tía de mi señora, a mi me gustaba cocinar, y yo dije, bueno... Claro, porque yo estaba trabajando en Columba en ese momento, y para ganar el dinero que podía ganar en *La Razón* en ese momento, la bajante de la historieta era tanta que había que alcanzar una producción en historieta que no permitía alcanzar un capital con mi trabajo. Yo me decía: si yo hago esto, en tres años no dibujo más, en dos años, dos o tres años, y termino, como diciendo: me fundo, fundo lo único que tengo como capital. Entonces preferí ponerme un negocio y no hacer tanto para ver cómo venían las cosas. Y, bueno, el primer año, el negocio, bien; el segundo año, ya no tanto y yo decía, qué estoy haciendo, yo estoy tirando ocho años por la borda de todas las cosas que he estado haciendo, tengo que hacer algo. Y surge por intermedio de una persona conocida, director de *Billiken* al que cada tanto le llevaba algo, y lo voy a ver y conversando me dice: ¿por qué no vas a ver a un señor de la editorial Record que está enviando trabajo para Italia? A lo mejor piensa sacar algo para acá; a él le va a gustar lo tuyo. Y así fue como yo llegué a Record, fui a ver a [Alfredo] Scutti, le llevé trabajo, le gusta y ahí arrancamos. A partir de ahí yo le dije a mi esposa, mirá: esta es definitiva, si esto no funciona acá nos vamos a cualquier lado pero ya no lo intento más, yo en la historieta a saltos no vuelvo más, lo de la historieta ya veníamos desde el 64 trabajando que sí que no en otros lados, y trabajo no me faltaba pero tenía que recurrir a otras cosas. Si esto no funciona... Gracias a Dios, con Record funciona, hasta el año 1975, que aparece mi primera obra con Record que es *Nekro* [*Nekrodamus*]. A partir de ahí tuve la suerte de colaborar en todos los números. Lo cual no era fácil, porque ya estaban estipulados los personajes, y yo no era un tipo que venía del 64, allí había gente que había empezado después que yo pero también había gente que había empezado en el buen nivel del año 1958 o el 59 o el 60, que tenían más oficio que yo trabajando. Yo entraba allí casi para arrancar una etapa nueva, y había que ganarse la posibilidad de estar en el *staff*, y por suerte con [historietas] unitarias yo empecé a entrar en el *staff* y en el año 1974 sale la primera revista, *Skorpio*, que se publicaba desde antes en Italia pero salía no acá. Sale acá y yo empiezo con unitarias, yo entro en los primeros números a aparecer con unitarias. En esos números ya estaba trabajando Fernández, Zanotto, Del Castillo, García, Arias, gente que evidentemente venía con una trayectoria mayor que la mía, de más tiempo, y se fueron sumando otros. Yo entré con mi lugarcito, haciendo unitarias de terror, los dos primeros episodios que me dieron fueron con Robin Wood (en ese momento Robin estaba trabajando para Record por causa de una desavenencia que había en Columba), y después hice varios con Roger King (que era Galicho, pero firmaba Roger King), que era un guionista que trabajaba desde hacía bastante tiempo. Y en año 1975 me dan mi primer personaje, que por supuesto entra en la revista y tengo la suerte de que se lo den a Oesterheld; no por una consulta, ni mucho menos, pedían que yo hiciera un personaje y Scutti tuvo la feliz idea de pedírselo a Oesterheld, que estaba trabajando para la editorial.

PAPIFUTBOL

¡La toma Lalia, se la pasa a Garcia, nuevamente a Lalia! ¡¡¡Está frente al arco!!!
¡¡¡Pateaaaaa!!! Y, no, qué van a hacer un gol estos dos...



Papi Fútbol, páginas humorísticas que Lalia realizó con García y tras Altuna.

JM: ¿Y Oesterheld aparecía por la editorial, trabajaba allí?

HL: Sí. Lo vi varias veces en Record, con su maquinita en su rincón trabajando. La última vez que lo vi estaba allí, en su rinconcito, haciendo sus guiones. Tuvimos una charla trivial en la que me dice: "Le estoy buscando una novia a Gor[2], ¿viste? Porque este pobre tipo, tan feo..." [Risas] Esta pequeña palabra la tuvimos en el final de 1975 o a principios del año 1976. Luego estuvimos todo este año pensando que viajaba, porque él viajaba mucho. Él hizo el primer año de Nekrodamus, 17 guiones, en realidad, todo el 1975 me hizo los guiones, y parte del 76 los hizo él también. Luego lo siguieron Trillo, Saccomano y otro muchacho que era amigo de Albiac, De los Santos. Eso fue la primera etapa, hasta el año 1978, que es lo que salió en el primer álbum que editó Record. Pero no son todas las historias, de las 22 historias hay 17 de Oesterheld, las otras cinco de los otros tres: dos de Trillo, dos de Saccomano y una de De los Santos. Después vino la segunda etapa de Record que es de Ray Collins, entre el año 1981 y el 1982, pero son 17 capítulos nada más, que esos sí se perdieron. No, no quiero decir que se perdieran, fueron publicados en *Skorpio* pero no entraron en el álbum; en el álbum entraron solamente del año 1975 al 78, y entraron por el tema de Oesterheld.

JM: Quizá un poco por ese halo de mitificación que rodeaba a Oesterheld entonces...

HL: Sí, un poco en parte tuvo que ver con eso. Lógico.

JM: Jorge y yo, que queremos ser guionistas, tenemos mitificado a Oesterheld. Me gustaría conocer cómo te planteaba los guiones. ¿Tenían algo de especial, eran más floridos en descripciones, eran escuetos?

HL: No, lo que pasa es que yo estaba más habituado a trabajar con él. Él tenía una manera especial de trabajar pues inventaba según iba trabajando. Era por todo lo que había leído. Porque si vos te pones a desglosar sus guiones te das cuenta de que tienen muchas ideas que tienen que ver con la literatura. De repente vos encontrabas en sus argumentos detalles de algunos cuentos, de algunas cosas, que él tomaba de sus lecturas e iba desarrollando, así, una historia. Cuando lo agarra Trillo o Saccomano, quisieron mantener por respeto la línea que llevaba el anterior guionista y ellos hacen una aventura pero no sabían por qué camino iba a agarrar Oesterheld; ni yo lo sabía. Cuando hacemos la segunda parte, que la hacemos con Collins, que tenemos amistad de muchos años, él me decía: qué tenés ganas de dibujar, cómo es el tema, lo hablábamos, lo charlábamos. Con Oesterheld era otra cosa, yo ya sabía como él trabajaba, y estaba acostumbrado a trabajar con él y era un placer trabajar con el tipo por las cosas que hacía.

JP: O sea, que el trabajo que hacen Trillo y Saccomano era como... como pensando que iba a volver Oesterheld.

HL: De alguna manera sí, pensaban que sí porque todavía no se sabía exactamente [qué había pasado con él]. Pasa el año 1975 y en el '76, en Italia, todavía pedían el personaje; eso pasa después en el año 1977, hacia la mitad del '77, y para el '78 se corta, el personaje se corta porque ya sabíamos lo que había pasado y empezamos a hacer *Lord Jim* con Albiac.

JP: Siguiendo con "Nekro", después de Ray Collins, ¿quién lo continúa?

HL: Después de Collins queda un *impasse* del año 1982 al 89. Acá ha pasado algo en el medio que es... empezamos en el 1989 cuando Scutti agarra otra vez con la representación en Argentina de Eura, o "Lancio" [*Lanciostory*]. Eura venía a ser el departamento de historietas de Italia acá. Cuando vuelve en el '89 Scutti lo va a tener. Scutti, en el '84, deja de trabajar porque dejó de trabajar con Salvoni, dejó de ser socio con Salvoni y hubo problemas con la editorial. Scutti se queda sin trabajo y entonces Zapietto y Galicho, dos guionistas, se ponen aparte y varios dibujantes se van con ellos, entre ellos yo. Con Scutti quedan algunos, por ejemplo: **Mastanotto**, que era jefe de arte, no sé si Lucho Olivera, y no sé quien más. La mayoría se van a trabajar con nosotros, porque, claro, no tenían trabajo. Los italianos seguían dando trabajo a los guionistas y así lo hicieron durante casi cinco años. Hasta el '89 hasta que a Scutti le vuelven a levantar el dedo otra vez, y a partir de ahí: le dijeron, vale, Scutti está de vuelta, pero fulano, mengano y perengano vuelven a la editorial y entre ellos estaba yo, y Scutti, que era como que nos había excomulgado (porque nos habíamos ido dado que nosotros nos habíamos jugado la posibilidad del trabajo, ya que él no tenía trabajo para nosotros, dando tumbos esos cuatro años), entonces recobramos Nekrodamus. Ahí es donde entra [Gustavo] Slavich, el guionista, que había trabajado con él esos cuatro años, y había hecho con él cosas Mazzitelli. Se lo dan [Nekrodamus] a Slavich. Y se tiene que juntar conmigo, hablar del personaje, tiene que ver lo que Oesterheld hizo con Nekrodamus, aparte era un chico joven, 32 años, que tenía una experiencia relativa como guionista, pero tuvo que liarse con un personaje que había tenido el arranque con Oesterheld. Tuvo que leer todo eso. Pero al final fue la etapa más larga, porque la hicimos del 1989 al '94 acá; en Italia salió hasta el 1996. Fue la más larga, que es la que se está publicando ahora en Thalos.



JM: O sea, en Thalos se está retomando la edición.

HL: Sí, se hizo un Génesis para esta nueva etapa. Se hizo un guión, de los hermanos Accorsi, basado en un hueco que se produce en el primer capítulo de Oesterheld, con la princesita y eso. Me lo comentaron: vamos a hacer un guion que no tenga que ver con Oesterheld. Lo arman ellos y para las generaciones que no habían conocido el inicio de Nekro, para ver como salió Nekro, no conocían la etapa del 1975 al 1981, o que hubo un corte en el 1980 y que en el '81-'82 se hizo otra vez. Entonces hacemos un Génesis que sale en *Pandemónium*, en el primero, que es especial en el que salió el personaje para anunciar la salida de Nekro. Sale en la primera revista para anunciar el álbum, es como el enganche para el álbum, para el primer álbum y para el conocimiento de la gente.

JP: O sea, las cuatro revistas van a salir en un tomito.

HL: Claro, ahora salieron en realidad..., la idea de Carlos era la siguiente, estas cuatro revistas salían para el interior y el álbum iba para acá, pero resulta que van las cuatro revistas con distintas tapas, pero en las revisas van saliendo dos historietas y media y se corta hasta el próximo número para espaciar hasta los dos meses. En el álbum creo que son ocho u once episodios.

JP: Oí que incluso habían tenido la idea, si esto prosperaba, de hacer una edición en caja.

HL: Ésa es la idea. Hacer una cosa de lujo después, hacer una especie de caja para guardar los seis álbumes, ésa es la idea que tiene Thalos. Sería hacer cuatro revistas y álbum, cuatro revistas y álbum. Y después hacer una versión de lujo donde se buscaría una especie de libro que sería

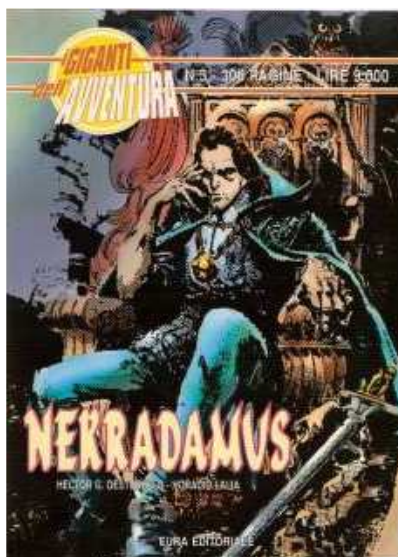
como para meter los seis álbumes y venderlos así en comiquería (como una *slipcase*), que tenga la forma de un libro y se vendería la obra completa. Esa es la idea que espero que se mantenga.

JP: Es algo que acá nunca se ha hecho. Este tipo de objeto lujoso puede llegar a un público o a lugares donde habitualmente no se podría consumir. A gente que, en otros lugares, no les interesaría una revista pero sí un producto como éste. De la Flor está sacando ediciones en tapa dura de *Todo Mafalda*, *Todo Inodoro*, lo de Liniers, que son libros que están arriba de los 150 pesos.

HL: Sí, sí. Pero eso tiene que tener un costo más elevado, por el envase, que va a ser como un libro. Esperemos que se vaya haciendo, ojalá sea así.

JM: Horacio, alguien me contó que tal vez haya posibilidad de publicar *Nekro* en Europa.

HL: Mirá. Yo creo que la idea viene por ejemplo por un periodo de Glénat España. Yo me vengo a enterar por un chico, por un argentino que está trabajando dentro de Glénat y que bregó bastante por publicar cosas de argentinos. A él le interesó *Nekro* y lo propuso, y parece que funcionó, y me llamó a mí para comentar el tema de los derechos. Aquí chocamos con algo de lo que hablábamos al principio. Ellos estaban interesados en lo de Oesterheld, que sería el primer álbum que editó Record. Ellos quieren editar eso y no sabían lo de la segunda parte. Yo les hablé de la segunda parte y a ellos les pareció bueno, pero les interesó saber si podríamos hacer la primera. Entonces les comenté: yo no tengo los derechos de la primera parte. Les expliqué todo el tema, cómo era Record, cómo era Scutti, y que yo no quería tener problemas con la editorial ni con ese señor, por esto, por esto y por esto. Bueno, lo lamentamos mucho, dijeron, porque los originales son suyos. Nos gustaría poder editar las dos cosas, si nos interesara en este corto tiempo, volveremos para editar la segunda parte (que es la que yo tengo, y Slavich, totalmente nuestra), la más larga. Les expliqué lo del Génesis también.



Portada de *Gianti dell'Aventura*, por Horacio Lalia, en la que la editorial italiana Eura cometía el error de cambiar el nombre de *Nekrodamus* por *NekrAdamus*, como más tarde importó a España Norma Editorial para su *Dossier Negro*.

JP: ¿Y la segunda, la que nunca se publicó acá?

HL: No, eso también se lo mandaron a Italia. Generalmente Scutti no se había quedado con los originales, los originales se quedaban en Italia. En la última etapa él lo único que hace es recibir una copia para él y otra para los italianos. Yo les sacaba copia y me quedaba con los originales. Iba a ver a Scutti y no le daba tiempo ni a hacer una película. Le decía: mira, aquí te traigo el capítulo, le hacía dos copias, y le decía, una para vos, otra para Eura, ahí está todo tranquilo...

Por eso te digo que con la última parte fue distinto, porque ya veníamos trabajando con Galicho y Zapietto y, después, ya venían arreglando el pago en dólares, que Scutti nunca nos pagaba antes en dólares sino en pesos, y lo de la devolución de los originales que ellos tienen parte de los originales. Entonces, cuando entramos con Scutti dijimos, macanudo, pero esto es así, así y así. Y como nosotros sabíamos que estamos respaldados por la editorial y teníamos que ir para que se la diera a él, que recién le habían levantado el dedo, pues no podía negarse. Y así quedaron.

JP: Antes de que le bajaran el pulgar a Scutti, eso de que él se quedara con los originales o el tema de la cotización en dólares..., ¿ustedes desconocían que se podía trabajar así?

HL: No, no, generalmente, en la mayoría de las editoriales argentinas, incluyendo Columba, no se entregaban los originales [a los autores]. En el año 1983, u 84, cuando a Slavich les interesaba Columba me llama a mí porque íbamos a hacer un personaje, que fue cuando estábamos en los últimos episodios de *Nekro*; querían hacer un personaje que se llama Carlton, y le interesó a Columba, porque estaba haciendo una renovación. Entonces me llamó a mí. ¿Te interesó?, y le dije, macanudo, no tengo inconveniente, no tengo contrato de exclusividad con Record así que fuimos a Columba y..., macanudo, bárbaro, empezamos a hacer Carlton. Ese personaje salió en las dos editoriales con el mismo nombre, en las distintas revistas, cosa que pudo pasar en Argentina anteriormente pero siempre se le cambiaba el nombre. Fueron 10 capítulos de Carlton en Record y 10 capítulos en Columba. Esto fue así porque los 10 primeros se los vendimos a los italianos. Les gustó y dijimos de hacer 20 capítulos. Entonces, hicimos 20 capítulos, de los cuales los 10 primeros no se publicaron acá pero los otros se publicaron en *Skorpio*. Fue el único personaje así, raro. Lo que yo te decía [sobre los originales]: Lo primero que dije al llegar a Columba fue: yo no dejo los originales, los originales

son siempre míos, a partir de ahí, si están de acuerdo, hablamos. Bueno, está bien. Entonces hablemos de precio, pero los originales no los dejo, me los llevo. Y atravesó. En Columba, el mundo... ¡senté un precedente! Después me enteré yo de que a los dos o tres meses había otros que pedían los originales [risas] Era difícil, había otros que siguieron en la suya, pero yo creo que era lo lógico entonces. Y claro, con lo del muchacho de Glénat, cuando me dijo que era una lástima lo de *Nekrodamus* porque los originales deberían habérmolos devuelto, yo le dije, bueno, las cosas están así, no tengo interés en comenzar un litigio con esa editorial. No quiero tener ningún tipo de problema. Me dijo que lo sentían mucho y que si estaban interesados en la segunda parte que me llamarían para hablarlo y quedamos en eso.

JM: Viendo la longevidad que ha tenido *Nekro*, ¿por qué piensas que ha sido así, y qué te ha aportado a ti como historietista?

HL: Mira, con *Nekro*... yo había hecho algún personaje antes, pero *Nekro* fue el primer personaje realmente que tuve yo la oportunidad de hacer, porque siempre había trabajado con unitarios, con pequeñas cosas, pero fue el primer personaje al que le tuve que dar carnadura, a él y a Gor, y estaba lo de trabajar sobre el guión de Oesterheld. Además, está el hecho de que me abrió la puerta, de que por él me fueran conociendo un poco más. Porque evidentemente a mí me empezaron a conocer a través de unitarias y algunas cosas que había hecho, pero para mí el espaldarazo fue *Record* y *Nekro*. Entonces, te puedes imaginar que es el personaje que yo llevo como insignia. Yo no quiero que me reconozcan solamente por *Nekro* pero fue el que me abrió la puerta. Tengo otro personaje querido pero *Nekro* quizá es el que más, fue el que más tiempo hice, aunque hubo etapas, y eso es algo que uno, ahora, viendo la posibilidad de que vuelva a salir reimpreso, es una cosa muy digna, me dio la fuerza en muchas cosas, sobre todo en el ámbito de la historieta.

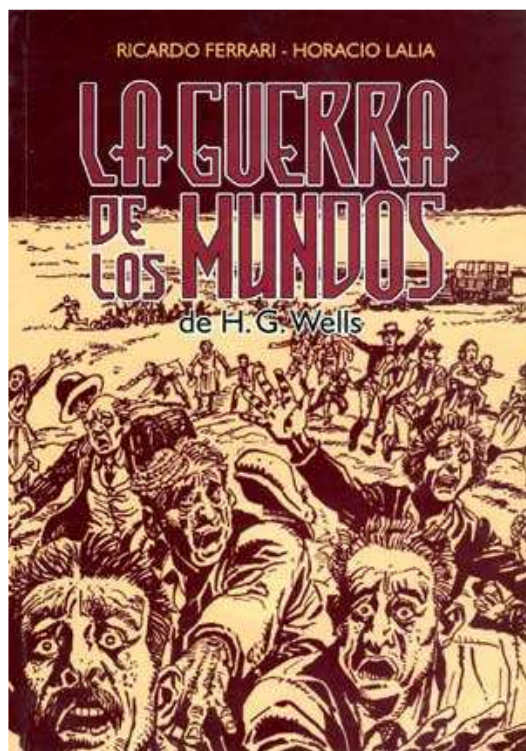
JP: Si pudiera haber una tercera etapa y pudiera elegir con quien escribirlo... ¿con quién sería?

HL: Esto está pensado desde hace tres, cuatro años, y trabajamos incluso con algunas cosas gráficas, algunos cambios y todo porque estuvimos hablando otra cosa con Gustavo [Slavich]. Queríamos ver si lo podíamos reflotar para el mercado norteamericano, hacer una versión nueva de un *Nekro* más jodido, ¿viste?, un Gor también más jodido todavía; que no fuera un demonio que se quería redimir, sino un demonio directamente, que al principio era una cosa como esta, que si es invencible, que si luego hubo que sacarle poderes, y cuando lo agarro nosotros era un espadachín, un gentil hombre que iba caminando por ahí. Y yo dije, sí, está bien, era la aventura, iba salvando mujeres por ahí, y le aparecieron poderes. Cuando le agarran en la segunda etapa, que tiene que hacer revivir a Gor, porque también tuve que matar a Gor, los otros dijeron, no hombre, como vas a matar a Gor, tiene que salir Gor, así que hubo que revivir a Gor. Cuando la agarra Zapietto y Collins, y le tiene que empezar a poner poderes. Y ya después con Slavich ya arrancamos con un poco más de poderío en el personaje, no tenía los poderes del principio pero había recuperado las cosas del demonio. Lo que pasa es que era como un tipo que se quería redimir, que siempre llevaba esa culpa, que el tipo no quería ser un demonio. Con Schimpp dijimos de crear un *Nekro* más jorobado y esa fue la idea, pero todavía estamos haciendo [con Schimpp] historias antiguas de vampiros, de los 1700, 1800, viste, ya hicimos unos cuatro cuentos, calculamos hacer doce, y quizá nos quieran sacar un álbum. Que no siempre estamos con lo mismo y a *Nekro* lo podemos sacar en cualquier momento.

JM: Por lo que veo no continúas el camino de Oesterheld, o sea, Gor va a seguir sin novia.

HL: Lo que tenía Gor, de entrada, era una princesita muerta que él la cuidaba, porque Gor era un cuida tumbas, y ella era una mujer muy bella y él estaba enamorado de ella. Pero estaba muerta. Y cuando aparece *Nekro*, que es un muerto, él se va como ayudante y ahí queda la princesita, pobrecita, fue su única novia, claro, pero ¿quién iba a querer a Gor? Lo que hagamos con Schimpp va por otro lado, no tiene absolutamente nada que ver. Con *Nekro* está bien, algo aparecerá, pero Gor va a ser en alguna medida como fue siempre, el segundo personaje. Que por suerte no se comió al primero, por suerte... Uno trata de tener cuidado porque siempre en esas duplas los segundos se comieron a los primeros, viste, es decir, se comieron a los protagonistas. En *Nekro*, Gor era el gancho, Gor era el que iba y, por ejemplo, traía el problema, o hacía de pelote, y *Nekro* entraba por presencia y luego venía a solucionar los temas. Pero Gor era el inicio, era la sal de la historia. Por eso hubo que revivirlo, ¿cómo íbamos a matar a Gor? Y en la otra etapa que hicimos con Slavich, otro personaje que era el perro, *Lepra*, en algún momento lo mata, y el público allá pide que lo revivamos. Y entonces en un capítulo que hicimos de *Rasputín* aparece de nuevo *Lepra*. Fue de los últimos que hicimos, y aparece otra vez. Pero yo no creo que en la nueva etapa Gor tenga suerte. [risas]

JM: Con *Nekro* te especializas de lleno en el terror. ¿Siempre habías tenido este gusto personal por el terror, fue por imposición editorial, una casualidad?



HL: No, no. Lo que pasa es que yo siempre tendía a hacer laburos con clima. Yo trabajé para los ingleses, para los alemanes, para los franceses, para ninguno hice terror. O poca cosa, del año 1986 al 90 más o menos, hice algunas cosas de terror con los yanquis, pero no era una cosa exclusivamente terror. Más que nada era por los temas que yo tenía, si hacía policial, por ejemplo, me fueron llevando poco a poco a la historietita de terror, que yo te digo sinceramente que me llevaron a adaptar a los clásicos, que era un proyecto que tenía yo.

Todo lo que está saliendo de Lovecraft, Poe, que salió ahora el segundo libro de Colihue, y otros escritores (tengo 20 o 25 escritores todos de terror elegidos por mí). Es decir, que a mí no me lo impuso nadie. Me gustaba trabajar con climas y me daban temas de ese tipo, pero hice historietita bélica, hice deportiva, hice aventura, algo de aventura, o esto que hice con Ferrari, una vuelta a *La guerra de los mundos* que yo le propuse hacer a Schimpp como guionista, hacer esos clásicos que tienen que ver con la aventura y la fantasía, para salir un poco de lo que estábamos haciendo de terror. Con Collins estamos haciendo una serie negra que se llama *Maura*, que es un policial, más o menos después de la II Guerra Mundial acá en la

Argentina, de nuevo para salir un poco de lo que es del terror. Pero uno siempre vuelve, en cierta medida uno vuelve, pero a mí no me lo impusieron nunca, sino que me daban algunas cosas de terror y otras las elegí yo.

JM: Digamos que podamos encontrar una coincidencia: a Breccia le decían los de King Features lo del estilo "torturado" y a ti te asocian con este clima de intensidad.

HL: Claro, pero además porque tiene que ver con la personalidad de uno. Yo podría haber estado dibujando otro tipo de historietas, lo que pasa que yo me volqué en eso porque lo veía, porque me gustaba, y porque conceptualmente vi mucho de eso y me fue quedando. El mismo Breccia me lo dijo, vos tenés otro concepto.

JM: Retomando esta idea, es aquí cuando encuentras tu estilo propio, cuando podemos hablar del grafismo tan reconocible que tienes.

HL: Claro. Lo que pasa es que eso lo voy adquiriendo; lo venía trayendo en los años sesenta pero lo voy a adquirir un poquito más cuando entro en Record y hago Nekro. Ya Nekro me da la posibilidad de sacarme un poco más. Después hay etapas, etapas distintas. Hay etapas, por ejemplo, de Lord Jim, hay etapas por ejemplo de inspector Bull, hay etapas de Carlton, la segunda parte de *Nekrodamus* para mí personalmente es distinta; uno tenía 10 años más y hay otro grafismo, es otra cosa, ya uno venía con un estilo más definido. En Record es donde yo me pude afianzar, porque me dieron la posibilidad de trabajar con más continuidad y pude ir encontrando lo que puede ser mi estilo. Finalmente, uno piensa siempre que otros estilos son mejor, sin embargo yo tengo otro estilo, yo lo reconozco. Bueno, bárbaro, fenómeno. Otros son más definidos que yo. Bueno, yo dibujo, yo siento o dibujo de esa forma, lo que pasa es que uno ve otros estilos y dice, genial. Bueno, está bien, qué se yo, yo puedo reconocer tu laburo... Me pasó con una propaganda que hice para Renault el año pasado.

JM: Decían que tú habías sorprendido porque habías dibujado al actor que aparece en la ilustración publicitaria sin conocerlo...

HL: No, no, ellos me dijeron: nosotros tenemos el *casting* hecho, ¿ve este tipo? Bueno, yo, me dijo el director, quiero algo más Belmondo, se parece este tipo pero quiero algo más Belmondo, más parecido a él. Y así surge el personaje, así yo se lo hago, les gustó y lo hicimos. Pero ya estaba el tipo elegido, el modelo ya estaba elegido, lo que pasa es que aparentemente no difiere mucho del modelo pero él me dijo que tirara un poco más a *belmondiana* la cosa. Si salió o no salió, no sé, a ellos les gustó. El dibujante que aparece dibujado en ese anuncio no soy yo, el *casting* ya estaba hecho cuando me contrataron, y el tipo es un modelo, es un actor, se parece a mí por la barba y por las manos que están dibujando, que sí son las mías, pero el tipo era un actor, por lo que el tipo dice si macanudo pero ya estaba elegido y yo no hice ese papel como algunos han señalado. Volviendo a lo que decíamos, unas veces sabes que puedes tener un estilo,

pero es lo que estaba diciendo antes, de repente yo reconozco que hay gente que es mucho más neta que yo para los estilos, ¿viste? Pero bueno. Bienvenida sea.

JM: Es muy reconocible tu trabajo por la intensidad que hablábamos antes, que hay... hay un trasfondo que mueve a los personajes, que los empuja, que les da tres dimensiones, esa vitalidad, como si se salieran de la hoja de papel. Yo es lo que echo en falta en el cómic actual, el grafismo en el guión, se cae más en el tema documental en la tenue.

HL: En el tema reinterpretación, sí. La interpretación, o sea, el reconocimiento de los personajes es una cosa que yo machaco siempre en el curso con los chicos, en la parte creativa. Es que se tienen que meter en ese apartado del personaje y trabajar con eso, no hacer la fachada del personaje, sino conocerlo, trabajarlo un poco desde dentro. Y yo con eso, trabajando con Albiac, trabajando con el mismo Breccia, con Collins, me doy cuenta de que son tipos que trabajan desde dentro a los personajes. Uno está habituado a trabajar con ellos y se mete en la cosa, y creo que es lo que corresponde para que sea una cosa creíble. Si vos estás leyendo una historia gráfica, vos tenés que hacer como pasa con una obra de teatro o como en una película: vos te tenés que creer lo que te están contando aunque sea una obra de ficción. Lo importante es cómo esta hecho para que vos te creas lo que te están contando, porque podés decir, sí estaba bien, pero este tipo está disfrazado, este tipo esta... Ahí hay algo que no funciona. Yo creo que si vos te metés *de adentro* en los personajes, por eso me gustan esos personajes que uno puede trabajar desde dentro, que tengan esa carnadura, ese laburo, que tengan profundidad. Y en eso a mí Nekro me ayudó mucho, porque si bien yo venía haciéndome en mi estilo, a mi forma, eso me ayudó mucho a entrar, a penetrar en el conocimiento del personaje.

JM: ¿Cuáles son tus géneros favoritos?

HL: En general, bueno, el terror es uno de mis géneros favoritos, pero en general la aventura y la fantasía. En realidad todo lo que tenga un buen clima, salvo por ejemplo la romántica. En general me gustan todos los temas, incluyendo *cowboys*, que yo he hecho cosas de *cowboys* para los americanos. Ahora mismo estoy haciendo una cosa de Marte, no tengo problema, pero tengo preferencia por los temas con clima, llámese, historias épicas del pasado, del futuro, o algo como *Maura*, por ejemplo, que fue de la II Guerra Mundial, que no deja de ser una épica, ¿viste?, porque es de la mitad del siglo pasado, no es actual... Tal vez en alguna medida yo no esté muy a gusto haciendo cosas muy actualizadas. No sé, debe ser algún ancestro, algo que pasó, que yo estoy más en el pasado, estoy más en lo épico, me siento mas cómodo en eso.

JM: Literaria y cinematográficamente, ¿cuáles son las historias con clima que más te han influenciado o que más te hayan gustado como lector o como espectador? Que te hayan motivado, que te marcaron.

HL: Si vamos a las adaptaciones que hicieron en cine, ninguna, porque son horribles, son de quinta [categoría], muy mal hechas, tanto las que se hicieron de Poe, como las de Lovecraft. Un desastre, porque se hizo con poco presupuesto, eran de quinta o de sexta. No lo de Roger Corman, que tuvo cosas mucho mejores, digo cosas fuera de Corman, cosas horripilantes, mal llevadas, mal manejadas, de bajo presupuesto, cosas terribles. Que a mi me impactaran y que me gustaran, sin relación directa con este, por ejemplo: *2001 una odisea de espacio*. Fue fantástico, me pareció sensacional, me pareció bárbaro, por ejemplo, hablando del impacto imagen y de la carnadura de los personajes: Ben-Hur. Cosas que me fueron marcando: *Corazón valiente*. Bastantes policiales, y todas estas cosas que te gustan cómo están contadas, cómo están llevadas, y que de alguna manera es algo de lo que vos os estás alimentando. Entre la historieta y cine hay un retroalimentado desde hace muchos años, de 20 años a esta parte, tienen mucho que ver, porque si bien la historieta tiene un lenguaje y el cine tiene su lenguaje, hay cosas en lo que son muy parecidos y que la historieta fue sacando del cine. Ahora en los últimos años el cine se está aprovechando del cómic, en cuanto a enfoques, en cuanto a planos, en cuanto a manejo de muchas cosas eso te produce, inclusive cómo colocan la cámara, y en eso estoy peleando porque no estoy demasiado convencido, gustoso, con ciertas cosas, y siempre estoy probando, trabajando, uno siempre está buscando y esta trabando y es fantástico como se maneja la cámara en el cine, y no hablemos de los efectos, porque los efectos ya son increíbles...

JP: ¿Y libros?

HL: Me gusta mucho la ciencia ficción, leo mucha ciencia ficción. Me gusta Bradbury, Asimov menos. De Alfred Bester leí *El hombre demolido*, lo leí en el año 1968 y a mí me quedó grabada. Se hizo la película incluso. Muy, muy buen escritor Sturgeon. Y ahora Stephen King, un tipo que he leído bastantes cosas de él y me parece un tipo impactante. La aventura, bueno, me he comido mucha aventura, viste, pero no me llama tanto.

JM: Conrad, tal vez, por tu adaptación de *Lord Jim*.

HL: Y Conrad, sí. Por la adaptación de *Lord Jim*. Por esa época lo tuve que leer. *El corazón de las tinieblas*, importantísima. Tenía algo leído de *El corazón de las tinieblas* y cuando Carlos Albiac me propone algo, hacer algo con Lord Jim, no fue hacer la historia sino tomar el nombre del personaje. La historia no es la historia de Conrad, no tiene que ver con la historia de Conrad, y no es el *Lord Jim* de Conrad, él tomó el nombre nada más y voló, hizo otra cosa... Albiac y yo no vimos nada de Conrad, no vimos nada. Eso siempre pasa cuando vos ves que están dando algo que es importante, y vos decía, bueno, vamos a verlo pero... Lo mismo nos pasó con *La guerra de los mundos*. *La guerra de los mundos* nosotros la empezamos a hablar con Ferrari antes de que se estrenara la última de Spielberg. Le ofrecimos el producto a Record en el 2004 ó 2005, y la película se estrenó en el 2006. Cuando le pido las historias a Ferrari, le digo: *La guerra de los mundos*, *Robur el conquistador*, *La isla del Dr. Moreau*, *La máquina del tiempo*, *Jekyll* y *Mr. Hyde*, guiones muy buenos, espectaculares, bárbaros, que pueden estar a la altura de Ferrari, luego tenemos *El fantasma de la opera*, *El mundo perdido*, *El faro del fin del mundo*... y le digo, podemos empezar con *La guerra*



de los mundos pero no vimos ni los afiches (...) No fui a ver la película [de Spielberg], yo tenía la película de 1952, porque no tenía más remedio, ya que la vi, y el libro de Wells. Y Ferrari lo tomó desde un punto de vista interesante: el del comandante marciano. Lo que él hace en estas historias es darle un vuelvo, hace que un secundario u otro tipo cuente, es un planteamiento interesante. Por ejemplo, en *Dr. Jekyll* y *Mr. Hyde* él empieza con la carta que deja Jekyll antes de su muerte, que se la deja a un amigo, Stapleton creo que se llama, donde le cuenta quién es Hyde, y a partir de la carta arrancamos la historia, de atrás para adelante, y se desarrolla la primera parte, el primer episodio y el segundo en mil ochocientos sesenta y pico, y los restantes episodios en la actualidad. Está muy linda, muy bien manejada, y con elementos de psicología; lo manejó bien, no hay abuso de texto, está muy bien contada, no hay sobrecarga de textos y eso, está muy bien contada y espero hacer un buen laburo con ello.

Entonces, cuando le dijimos [al editor] vamos a arrancar con *La guerra de lo mundos*, dijo, uuuuuh, bueno, está bien, me gusta la idea, el proyecto me interesa, lo vamos a hacer. Yo me puse contento porque después de todo lo que estaba pasando, lo de reeditar material nuestro publicado fuera para que lo viera la gente de acá, pues esto era como decir "bueno, ya me están comprando un proyecto, ya me están comprando algo nuevo, no es una reedición de tal o cual". Eso me gustó. Justo en ese momento hicieron la película. No la fuimos a ver. Él hizo su trabajo, yo el mío y no quisimos ir a verla. Seis o siete meses después ya fuimos a ver *La guerra de los mundos*, porque yo no quería antes, yo sé lo que Spielberg trabajando y... claro, si vos te metés con algo te dicen "síiiii, porque como está la película, algo te queda". Era evitar un poco eso. Algo nos pasó con *Lord Jim*, tratamos de no ver algunas cosas sobre Conrad para no... y todo lo que hicimos tratamos de hacerlo sobre lo que nosotros queríamos. Es más, yo tengo la alegría, en uno de los laburos que vio Alberto Beccia, que me dijo algo de lo que estoy muy orgulloso: "Mirá, yo conozco Londres, porque estuve viviendo dos meses, y te puedo garantizar que es muy buena la documentación, es excelente el clima que has conseguido de Londres". ¡Está bien, maestro, con lo que me dijo era más que suficiente! ¿De dónde había tomado eso? Yo nunca estuve en Londres, yo traté de documentarme, de meterme en el personaje, de ver cómo era aquel bajo fondo, como funcionaba, y aparentemente funcionó la historia. Todo era meterse en la carnadura del personaje.

JM: Entonces, tu obra *Lord Jim* no está inspirada directamente en el libro de Conrad.

HL: No. Sólo tomamos el nombre, nada tenía que ver con Conrad. Tomamos el nombre e hicimos 10 capítulos de *Lord Jim*, que podríamos haber hecho 24 ó 30. Luego, hicimos algo a mitad del ochenta, en el año 1984 u 85, un poco antes de que se fuera de las manos de Scutti, algo con Grasci, que se llamaba... era un boxeador inglés del bajo fondo y salió publicado en Italia primero y luego acá, en *Skorpio Super*; se llamaba Johnny Cross. Se desarrollaba este personaje también en Londres, cuatro o cinco capítulos fueron.

JM: ¿Qué más cosas hiciste con Albiac?

HL: *El inspector Bull*. Estuvimos seis meses hablando con Albiac para hacer este. Primero se hizo



para *Hora cero*, que lo sacó en tres, no cuatro capítulos en el año 1989, porque el título ya lo había comprado este... Cascioli. Y lo tenía desde el 1986 y largó dos números y lo quiso cortar porque no tiraban, no habían hecho propagado y tiró 12.000 ejemplares, casi 13.0000, mientras que Fierro tiraba 10.000. Me acuerdo que Lima (que dirigía Fierro, era el segundo de Sasturain), me dijo: "cómo, si no le están haciendo promoción". Tal echamos la bola; siguió cuatro números más y al sexto lo cortaron, y tiraba 13.500 ejemplares mientras que Fierro no se movía de 10.000. Pero Fierro siguió hasta el año 1990. Pues esto, en el 1988 o 1989 salieron seis episodios de Inspector Bull, los primeros que salieron después de Italia. Los hicimos para Scutti pero para Italia, creo que Scutti no los sacó porque él ya no tenía los originales, con Albiac estábamos trabajando directamente para los italianos. Después se sacó una versión de cuatro capítulos de Columba, que me los compraron en la época con Slavich, cuando me compraron las unitarias de terror y Carlton, compraron tres o cuatro capítulos pero con el color salió una cagada que no se podía creer de lo lavado que estaba. Eso fue la segunda parte, y la tercera fue la de *45 toneladas*. Pero nunca los 13 episodios salieron completos en álbum, siempre cinco o seis,

y hay por lo menos seis episodios que no salieron jamás. Yo confío en que Colihue lo podría sacar en un libro, son 182 páginas. Thalos andaba con ganas de Inspector Bull, que fue la última que hicimos con Albiac... que con él trabajábamos muy cómodos, pero para hacerlo laburar, era terrible.

JP: ¿Y lo vuestro que salió en HACHA? El Inquisidor creo que se llamaba.

HL: Ah, sí, lo hicimos nosotros, El inquisidor se llamaba. Pero lo cambié y le puse El verdugo, porque los dos primeros capítulos son de Slavich y los otros dos son de Schimpp, que Schimpp se puso a trabajar cuando Slavich se fue a la televisión. Hicimos cuatro capítulos que a lo mejor se van a publicar el año que viene, calculo que lo van a hacer. Luego me junté con Slavich por el tema de Nekro; como está haciendo guiones para la televisión, la historieta le gusta pero ya está en otro campo.

JM: Tú publicaste varias historietas de terror en España, en la revista Creepy.

HL: ¿Lo de España? Estoy seguro que Scutti o los italianos lo hicieron pero yo nada. No hubo ningún contacto con Toutain ni con autores de esta época. Me hubiera gustado. Con el único que tuve contacto fue con [Rafael] Martínez, cuando fui en el año 1996 y después de varios meses pude entrar en Albin Michel. Un editor francés que le había gustado lo mío de Lovecraft a los ocho meses me consiguió un laburo, y luego con *Belzarec*, una cosa para Albin Michel que hicimos con Gustavo Schimpp; solo salieron dos libros de los tres que pactamos, dos libros en color. Todo esto fue pactado directamente con una de las muchachas que dirigía, Elisabeth, que era de Albin Michel y luego pasó a Dargaud; ella era la que tenía relaciones con el extranjero y la que viajó a Buenos Aires, en 1998, que fue el mismo año en que salió el primer libro de Lovecraft allá, en Francia, y en octubre o noviembre se llevó varios proyectos entre los cuales estaba *Belzarec*, que habíamos hecho con Schimpp. Les gustó, macanudo. Y yo quería hablar con el señor Martínez, pero no lo podía enganchar nunca. Y un día me llaman de París por teléfono y era Rafa Martínez, qué caramba, no pude agarrarlo en España y me llama desde París [risas]. Me dice, "no, claro, me he enterado del tema que va a sacar ahora Albin Michel, cómo es el asunto". Le dije que Elisabeth había estado acá y él me contestó que me quería representar. Y le dije, hay un tema: que no es mío el trabajo solo, hay un guionista, y el guionista quiere trabajar solamente con la editorial. Le dije, por mí no hay problema pero el guión es de él y no quiere intermediación. Y me dice: "entonces, no te voy a poder presentar en Estados Unidos, que hay muchas cosas y..." Bueno, mirá, yo lo lamento, y ahí terminó la cosa. Estuvo casi cuatro años sin hablar conmigo y ahora quería prender con eso, pero eso lo conseguimos acá cuando vino Elisabeth, y, bueno, estuvo otros dos años y pico sacando todo lo que sacaba Albin Michel, Norma lo sacaba, pero no sacó un solo álbum de Lovecraft, no sacó un solo álbum de Lovecraft. El anteaño pasado, en septiembre, más o menos, me llama Jesusa Iglesias, que es la mujer, y me dice que tenemos interés en editar el Lovecraft, los derechos son tuyos, queremos saber. Supongo yo que debería ser el núm. 1, que en el primero figura él, y en el 2 y el 3 ya salieron con esta chica. Y, sí, yo tengo los derechos para poder hacerlo, el uno; digo: al final cayeron. Pasan dos meses, llamo, mando un mail, y

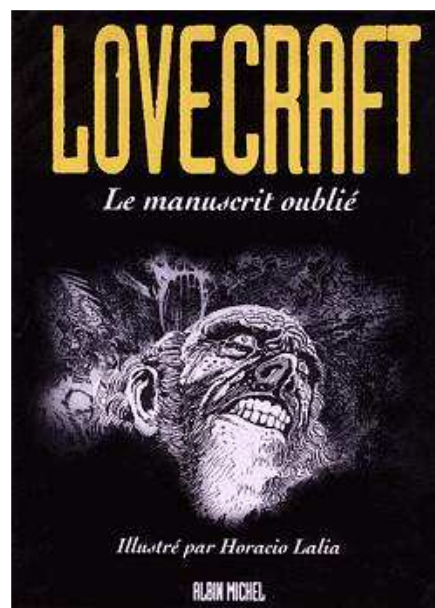
como a los quince días más, me contesta otro señor que el señor que estaba antes se había ido pues quedaba él en lugar del jefe de arte. Le dije que yo tenía un proyecto de Lovecraft que me dijo Jesusa que tenían interés de publicarlo y... dijo, vale, ya lo miro... Pasa otro mes, y me digo voy a esta encima. Al final me dicen, lo que pasa es que ahora en España están saliendo otras cosas de este tipo y hemos pensado en pararlo para ver si más adelante podemos hacer algo. Eso era en octubre de 2007, en marzo de 2008 sale *Lovecraft*, editado por Norma, por un dibujante que es un chico uruguayo, que yo no lo conozco, que era su primer libro, que él no había editado nunca con Norma, que el editor le compró el libro, que tiene algunas historietas, y que se lo publicó. Ah... bueno..., digo yo, está fantástico: hablaron conmigo y no se publicó porque había mucha cosa... y le publican el libro de Lovecraft. Luego me dijeron es que Norma tiene un tema, es todo económico, porque seguramente a este chico es el primer libro que sacó y Norma no sé lo que le pagaron; todos me dijeron: es algo económico, ellos quieren hacer algo con vos pero a vos os tenían que pagar más, y esto lo hicieron con un montón de trabajos en los últimos dos años, van al mejor postor y si les conviene más, así, en vez de pagar diez pagan dos. Y éste fue el último contacto que tuve con Norma.

JM: Un contacto accidentado el tuyo con el mercado español.

HL: Sí, y lo lamento mucho, porque en el mercado español cada vez que entró mi laburo yo no tengo nada que ver con eso. Estuve en España en el año 1996, hablé con este hombre, me vi con Jiménez y con Altuna, y me presentaron a guionistas y dibujantes, pero sólo estuve un par de días, pues luego me fui a Roma. El único contacto editorial que tuve fue con Norma, que tenía idea de hablar con este tipo, Martínez, y hablamos en el café y logramos arreglar algo pero terminó todo así. Yo que podría tener libros en España, bien editados, pues no los tengo. Y ahora vino esta cosa de Glénat que nosotros no lo tenemos, el Nekrodamus, y que no está editado en España.

JM: Albin Michel la compró Glénat Francia, pienso que no le costaría trabajo negociar contigo, ¿no?

HL: La parte de historietas la compró, no la parte de librería. Y Glénat podría publicar en España, pero si lo hablamos, porque yo tenía un contrato con ellos por cinco años, con Belzarec, y si quieren publicar todo eso ya tienen que hablar conmigo. De Glénat [Francia] me mandaron una carta muy conceptuosa, hablando muy bien del material, me dijeron que ellos estaban a cargo ahora, y eso me lo mandaron a fines del año 2007, por estas fechas hace un año y medio. Si ahora quieren reeditar algo no tengo la menor idea. Estamos por editar un cuarto álbum que yo tengo hecho, que son historietas basadas en Lovecraft y otros escritores. Es decir, Lovecraft colaboró con esos escritores y ellos colaboraron con Lovecraft, son cinco o seis historias, 85 páginas, o sea, son tres álbumes y ahora un cuarto, con este, y vamos a esperar un poco para sacarlo, y en ese ínterin sale la venta a Glénat y... esto se ha quedado. Me dijeron que estaban por sacar el Poe y la reedición del segundo de Lovecraft, el de *El manuscrito olvidado*, el 3 también lo van a sacar y espero que el 4 también, que en eso estamos.



JM: Cambiando de mercado pero siguiendo en Europa. ¿Cuándo empezaste a trabajar para Inglaterra? No me refiero a tu primera etapa, en Fleetway, sino a estas historias con Alan Grant y otros guionistas en 2000 AD...

HL: Esto empieza en 1976, desde que vino Al Giolitti, que en ese momento era agente de IPC / Fleetway para toda América Latina. El tipo viene acá, contrata a algunos dibujantes, me contacta a mí también, vio mis laburos, y me hizo un contrato. Y ahí empiezo a trabajar, más o menos hasta el año 1979 u 80, y después tengo una segunda etapa del año 1982 al 86 u 87. En ese interín, yo hice *Hell Trekkers*, que es una historia que empezó siendo de nueve capítulos y luego se alargó a diecinueve, pero que terminó con 30 capítulos. La había empezado [José] Ortiz, no sé porque motivo José Ortiz la dejó y me la ofrecieron a mí. Antes de esto hago dos historias cortas y luego me mandan dos historias de *Judge Dredd*. Y después me mandaron una historia que era lo más increíble que a vos se te puede ocurrir que te pongan ahí, que era como diciendo: "si vos hacés esto es pa matate". Era espectacular, era dura [de guión], porque el tipo protagonista tenía que aparecer en un cuadro que había que descomponerlo en diez opciones porque tenía que ir por una autopista, pasaba, y se descomponía... ¡Era ilusorio, eran dos carillos así de largos, explicativos, pero no se podía! Lo llamo, al tano este, y le digo, viejo, discúlpeme, esto yo no lo puedo hacer, es que esto es terrible, y si yo hago otra cosa me van a decir que no corresponde.

Lo devolví y esto fue mi problema: me crucificaron. No sé cómo fue el tema. Hice otra cosa, pero Juez Dredd ya no. Al tiempo, habrá pasado un año, y estoy hojeando la revista, y veo un trabajo de Ezquerra, español. ¡La historia era la misma pero él hizo lo que se le cantó, no tenía nada que ver con lo que le habían explicado en el guión! [risas] Ah, les llamo, al Giolitti, y le digo pero esta publicación y tal y tal, le digo, para hacerla así yo la habría hecho también, pero la devolví respetuosamente porque no quería tener un problema pero si la hubiera hecho así no hubiera tenido ningún problema. Me llama de vuelta y me dice, evidentemente no tiene nada que ver una cosa con otra. Entonces ¿por qué me cortaron el coso a mí? Y ya me dijo, bueno, estas cosas pasan... Y, sí, estas cosas pasan pero me la cortaron a mí... [risas]

JP: No sabía que habías hecho *Hellblazer*.

HL: ¿*Hellblazer*? Ah, no, no, hay dos páginas de muestra que me pedían de *Hellblazer*, que por supuesto las vio Olivetti y dijo, ¿no te contestaron?, y... no, me dieron bola. Yo les mandé las muestras, por internet, y no me contestaron. Era un buen laburo, pero viejo, así está, me las pidieron, yo las armé. Había una señora que me mandaba cosas, Karen Berger creo que era, y no obtuve nunca la respuesta, ahí quedó. También hice dos o tres páginas de muestras del bicho este, de *Alien*. Que también habíamos hecho una muestra y la iban a mostrar a varios editores. ¿Vos me contestaste? No. Vamos optar por hacer cosas porque parece que no funciona la parte del dibujo; que te dicen que no, o bien te boludean todo el tiempo, y ya me cansé que me boludeen, ¿viste? Trataré de hacer lo que me interesa a mí hacer, y lo que está bien, porque para perder tiempo estúpidamente no tiene sentido.

JM. No entraste en el mercado norteamericano, entonces.

HL: Entré, sí. Entré en el mercado norteamericano. Estoy por una puerta chiquita, estoy con un editor chico, Scott Brown, con quien ya hice el tercer álbum; dos ya me los mandó, el tercero está en Internet. Hice varias unitarias y ahora estoy haciendo ese de Marte, marcianos, del futuro, que también tiene 100 páginas más o menos. Y tengo tratos con otros con los que ya tengo un proyecto, ***Len Aurlent***. Porque ya directamente entrar por el otro lado, a hacer cosas, es el pedo. Vertigo, por ejemplo. Pero eso de sentarme yo a escribir, ya lo hice ya no tengo ganas. Superhéroes por supuesto no voy a hacer, ni pretendo hacer superhéroes. Pero ese personaje me gustaba, tenía ganas de hacerlo; lo coloreamos acá y todo, me lo coloreó Talarico, pero no, me pasó seis meses dando vueltas y pasó, que sé yo, no les interesará. Carlo y Christian me animaron a hacerlo y bueno.

JM: Carlo y Christian son los que te han hecho la página web, ¿no?

HL: Sí, sí, que la tenemos que cambiar, faltan cosas y habría que quitar otras. Pero lo que estoy mostrando ahí no es para el público en general, es para los editores. Estoy mostrando lo que hago para editores. Ahora, estoy en contacto con un suizo, el mismo representante de Alcatena, para vender el material que tengo hecho. Estoy esperando una contestación de unos alemanes que quieren editar *Lovecraft*, que buscan cosas que hayan tenido un éxito para hacerlas allí. Están buenas las publicaciones de estos editores y, bueno, ahora le llevó el material a ver que pasa con eso. Y también está enganchada una señora que está dirigiendo la parte de Dark Horse que compró los derechos de Warren, de las de terror de Warren[3]. Compró los derechos y ahora los estaba haciendo, a partir de marzo del año pasado la iba a sacar al público; los mandó, al parecer les interesó, ha ido a San Diego hace 100 días, a ver si compraban algo, porque me mandó unitarias para publicar de terror, así que esperamos que haya buen resultado.

JM: Volvamos a uno de los personajes del que hemos hablado, Belzarec. ¿Podemos decir que es tu primer personaje totalmente propio, tu creación más personal?

HL: No, no difiere demasiado de los otros. Porque Belzarec lo pergeñamos con Gustavo Schimpp, que me explicó que quería hacer una guerra de demonios en la Tierra pero que empezaba arriba y terminaba en la tierra. Me tira los guiones, yo los leo, charlamos, empiezo a trabajar y hago la misma creación que hice con Nekro, con Bull o con Carlton. No hay una cosa que quiera decir con esta obra que tenga más que ver conmigo totalmente, es más o menos lo mismo.. Es un personaje interesante, pero no hay una diferencia, Javier, de que esto parece más mío que lo otro. Lo charlamos con los guionistas, lo hablamos, después la armo, lo fuimos repasando, inclusive yo terminé un capítulo que faltaba pues salieron dos álbumes y salió un tercero que yo lo hice también, que lo redondeé, y lo tengo todo terminado, pero no difiere mucho de la historia de cualquiera de los otros.

JM: En tu relación con los guionistas, ¿cuál es el que más te ha aportado, el que más te ha hecho imaginar cosas, el que más te ha motivado?

HL: Yo creo que Albiac. Mira que yo lo he hablado con Trillo, algo he elaborado con Ferrari, con Zapietto, todos son muy buenos, pero Albiac es un tipo que no solamente es muy bueno, Albiac

tiene cosas: es un tipo muy volado que entiende mucho de cine y te plantea cosas muy interesantes. Son muy buenos guionistas todos, sin hacer de menos a los otros porque posiblemente tengan una visión de la historieta más de guionistas, pero éste [Albiac] tiene además que conoce Imagen, digo esto porque él es un entendido en ese tema y cuando te pide una escena o algo... entonces, con él es un plus de cosas. Yo presto atención a todos los guionistas, porque yo creo que la historieta tiene que estar hecha entre dos. Eso de que se tiene que lucir uno y el otro... no, un buen laburo es recrear al guionista. La historieta es la suma de ambas partes. Albiac es un plus porque es un tipo con el que tienes que poner más cuidado porque conoce. No es que tengas que dibujar mejor, pero es un plus de buscar la vuelta en alguna cosa porque él está detrás de esto, ¿viste?, porque evidentemente entiende de la cosa. Con los otros estás bien, bárbaro, fantástico, maravilloso, porque conocen lo que es la escritura y conocen lo que es el dibujo. Pero Albiac, además conoce mejor el dibujo porque estudió cine, cosa de Imagen y entonces sabe. Te das cuenta, te aporta, y a uno lo obliga un poquito a un plus mayor, aunque yo trato de poner la mayor seriedad posible en todo, pero con éste tenés que... te hace carburar un poquito más la cosa.

JM: HACHA, la Asociación de Creativos de la Historieta Argentina, ¿cómo surge, por qué?

HL: HACHA surge por una necesidad, de eso. Surge en el año 1996, por una necesidad por demostrar lo que uno estaba haciendo, porque acá, con el tema de Columba y el tema de Record, empiezan a cerrarse todas las cosas y el laburo nuestro se va fuera. Estamos hablando en los últimos quince años, de los ochenta en adelante. Se trata de juntarnos para empezar a sacar una revista entre varios profesionales amigos e intentar sacar un producto que sea nuevo, que salga al mercado porque no había revistas, y como estaban los fanzines y una serie de cosas, nosotros dijimos: vamos a aportar algo que aparentemente fuera más profesional. Aquí estábamos Alcatena, García, Durán, Mazzitelli, Manco, Slavich y yo, y un par de chicos que por ahí estaban. Después se va Slavich y entra Schimpp. Nosotros hicimos así cuatro, en el quinto número yo no participé porque paramos casi un año. A fines del año 1998 sale el quinto, o a principios del 99, y en el especial de 2000 nos volvemos a juntar, ni Manco ni Slavich están, ya estaba Gustavo Schimpp, Mazzitelli hace algo con Quique [Alcatena] y hacemos el del 2000, que es el último, y nos juntábamos para la feria de *Fantabaires*. Y hay dos especiales, uno de Quique y uno mío, pero eso con material hecho, con material reimpresso. No son fáciles de conseguir[4]. La idea era que íbamos a sacar en pequeños libros las cosas que habíamos hecho; habíamos comprado la máquina impresora para hacer estas cosas (Gustavo la había comprado, porque entiende, él era técnico de impresoras), y una impresora chiquitita que nos hacía las tapas a color y, bueno, estábamos como para hacer eso y otras cosas más y se fue al diablo el papel, la tinta, y se fue al diablo todo, y no pudimos seguir. Como vinieron las cosas, lamentablemente hubo que dejarlo. Seis de HACHA y los dos especiales. Después iban a salir otras cosas más pero no pudimos hacer más de lo que estábamos haciendo: vino la debacle y después de eso...

JM: Un trabajo de unión ante la necesidad cuando se había hundido la industria...

HL: Nos tuvimos que hacer editores a la fuerza. Los tres primeros los hicimos con un tipo que hacía las veces de editor. Era un desastre[5]. El cuarto lo sacamos nosotros y los demás también. Hubo que hacer de editores, sacar el permiso de distribución, uno tuvo que figurar como director, hicimos todo el recorrido. No me arrepiento, fue una linda época, un lindo intento.



Primera página de la adaptación El llamado de Cthulhu, de H. P. Lovecraft, por Horacio Lalia en la revista Pandemonium, en el especial dedicado al escritor anteriormente citado.

JM: ¿Qué es lo que provoca la debacle de la industria argentina de la historieta?

HL: Mirá, eso lo venimos hablando en los últimos 15 años. El tema de discusión. Muchos dicen la televisión, los videojuegos, luego la entrada del manga y de los superhéroes en los noventa, que también tiene mucho que ver... Fue un conglomerado de cosas, más la circunstancia de que nosotros, los profesionales, estamos trabajando para fuera, que en alguna medida teníamos que trabajar, porque los editores de acá no se renovaban, ni Columba ni Record hicieron en su momento lo que tenían que hacer y los muchachos jóvenes ya no tenían dónde meter su trabajo, en los lugares donde podían empezar como empezamos nosotros, y por eso nos animamos a sacar *HACHA*, para poder sacar algo con la idea de que si eso funcionaba íbamos a ir metiendo chicos en la parte de guión, que empezaron a colaborar con nosotros, y también queríamos ir mechando para empezar a colaborar, y guionistas también. Pero no funcionó, porque no había editoriales. Tuvo mucho que ver cómo se fueron quedando los guionistas y con que, lamentablemente, no se renovaron. El flujo que entró en el noventa con los superhéroes y el manga, bueno, fue invadiendo el mercado y los chicos se fueron alimentando de eso y no le fueron dando bolillo al producto nacional. Eso fue una de las causas, no la única, además de los videojuegos, de la computadora, que sí pueden haber jorobado, como pueden haber jorobado... dicen el cine, pero no, el cine no, que el cine no influyó tanto. La televisión puede haber influenciado, acá, del año cincuenta en adelante, pero después siguieron, hasta el 1990 que hubo un pico para abajo que duró hasta el 2000 y el 2001 y que recién empezó a levantar un poquito ya que al 2003 comenzó a subir un poco más la cosa, pero no vuelve a ser lo mismo de antes, es difícil.

JP: Ahora hay un auge, un renacer de la edición de la historieta argentina, pero no como un medio de vida; puede ser que haya dos grupos de gente, los nuevos que queremos laburar y que estamos dispuestos a laburar por poco dinero para poder generar contenidos y aprender, y por otro lado la gente que ya ha laburado mucho y tiene muchos años en esto y que tiene muchas cosas que ya las ha publicado, porque acá no

se publicó nada, pero bajando sus pretensiones porque no sería lo que le corresponde ganar.

HL: Esto está bien, pero el hecho de que haya una experiencia de este tipo, aunque es dura, ayuda también a comprender que este no es un oficio que uno pueda hacer acá nada más, ayuda a comprender que hay que tomar experiencia para poder intentarlo en otro mercado, y poder vivir de la historieta. Acá eso es un problema.

JP: Eso quería decir, es resurgir engañoso, porque es un resurgir de la impresión de la historieta argentina pero no de la industria.

HL: Nunca tuvimos una industria, vamos a empezar por ahí. Nosotros, en los años cincuenta tuvimos de todo: había editoriales, había revistas. Desde finales de los cuarenta, todos los cincuenta y los primeros sesenta, nosotros en los cincuenta cuando se popularizó tanto la historieta, ahí teníamos nosotros que habernos quedado. Y en los setenta que comenzó a subir un poquito, hubo una subida, ni Columba ni Record se preocuparon de otra cosa que ganar gaita, sobre todo Record. Y nosotros laburábamos pero lo que tenía que haber hecho la industria entonces era haber aprovechado esto. Nosotros no teníamos asociación de dibujantes, asesoría jurídica no se encargaba de nada, ¿viste? Industria tenía Francia, puede tener España, puede tener Italia, tiene Estados Unidos, tiene Japón, pero ¿nosotros? Nosotros nunca tuvimos industria. Los editores, cuando les vino la cosa, bajan la cortina, se acomodan, y bueno. Ni siquiera España, España se cayó, antes era Barcelona el centro editor en los años setenta, maravilloso, pero ¿ahora? Pero los americanos, los japoneses, los franceses, esos tienen una industria, nosotros no. ¿Ahora vamos a hacer una industria?, si en aquella época no la hicimos, ahora nos va a costar. Remontar eso va a ser difícil y más remontar con los que vamos quedando y la gente joven que va intentando... Lo que tenemos de bueno es una Escuela. Eso es real, una escuela reconocida; a nivel mundial puede ser la cuarta escuela reconocida después de la americana, la japonesa y la europea. Porque, tanto los editores americanos como los ingleses como otros ya respetan el trabajo de "los argentinos", y eso es muy importante, sobre todo en los últimos 15 años. Los que tenían miedo a la distancia, como los yanquis (los ingleses llevaban más tiempo contratando gente, desde los cincuenta), ya se vienen confiando más desde los noventa. Es una escuela reconocida, es decir, va un argentino, manda un buen material y lo miran distinto. Hay tal cosa, el grafismo, la forma, la fuerza, la forma de caer el laburo, cómo se cuenta..., hay una escuela que está reconocida y eso es importante. Pero, de ahí a remontar y hacer una industria es un poco difícil, es algo que no estuvo nunca. Sí, en un momento dado la historieta era popular, se pudo aprovechar aquello, pero no se aprovechó. En la década de los sesenta se siguió con la inercia: sacaban dos obritas, dos, tres, cuatro revistas que había, una tenía cuatro revistas, otra editorial tenía otras cuatro, por meses hubo doce revistas, y seguimos por veinte años, y a partir de los noventa empezó la inundación de materiales extranjeros, porque se empezaron a parar, quedaron cinco editoriales solas, se murió *Fierro* en el noventa también y, ¿quién quedaron?, quedaron Record y Columba, que duraron cinco o seis años más, pero haciendo siempre lo mismo, y hubo un momento en que no fue más. Se acabó. Y lamentablemente tenemos el público, vas a los eventos y ves a gente joven que viene a ver manga y superhéroes, pero también viene gente grande que tiene la reminiscencia de la historieta de los sesenta y de los años setenta, así que el público está, pero captarlo no es fácil. Y menos todavía si vos pensás lo que los chicos están haciendo, muchos, no todos: los temas. Hay que pensar si a la gente le interesan los temas que se están proponiendo. Es otro tema que es bastante jodido y... las cosas que estás viendo, los fanzines, que no son malos fanzines pero tenés que ver el guión, qué es lo que están contando: cuentan historias de su vida, cuentan que sé yo, no cuentan una aventura, muy pocas cosas de eso, y al lector no sé si le interesan ese tipo de cosas, hay lectores que no le interesan, y si les das un buen laburo, algo con contenido. ¿Qué es la historieta que funciona? La historieta que funciona es la que está bien hecha, la que tiene contenido de guión, la que tiene contenido de dibujo. Y lo que está bien hecho no es solamente lo que está bien dibujado, hay que hacerlo con buen contenido. Te dicen, cuál es la historieta ideal, el tema ideal... no, no hay un tema ideal, tiene que haber una cosa bien hecha, con contenido. Y le puede gustar al más chico, al más grande. A cualquiera.

JP: De la gente nueva, ¿quién te parece interesante?

HL: Hay varios: el chico Saez Valiente, Salvador Sanz, Luca Barela, Calvi... sí, pero tampoco son "la nueva generación". Los chicos de La Productora, hasta Agrimbau, pasando por Gustavo Sala y Barela, todos pasaron los treinta años, pocos tienen 23 ó 24, todos los demás son treintañeros largos. Toda esa generación apareció cuando eran los movimientos de fanzine pero ahora de los veinte no hay, ellos ya no son la "nueva camada", son una camada poco publicada pero realmente hace 20 años que están haciendo historieta. El que pudo metió laburo, fue y metió laburo, pero los chicos de las nuevas camadas están saliendo algunos, sí, pero ¿cómo los ves, dónde los ves? No tienen oportunidades de mostrarse. Si hay chicos que andan bien, chicos que fueron alumnos míos en mi taller y que están laburando bien, pero ¿dónde los podés ver? Tienen que intentarlo fuera, no hay posibilidades de hacerlo acá.

JM: A no ser que recurran a Internet.

HL: Sí, tienen sus páginas, dentro de eso hay mil opciones que por ser tantas no se ven. Hay muchas posibilidades, esto es una herramienta calificada, con esto la cosa es distinta a hace 20 años, la cosa es distinta desde hace cinco o siete años, del 2000 para acá. Contactarse con una gente, con un editor que te vea la página y se consiguen laburos así. También tiene su contra: ha habido gente que le han hecho laburar y que luego no le han pagado... si no hay contrato por medio es difícil. Pero, en fin, hay posibilidades de mostrar sus páginas, suben sus cosas, las muestran, y eso también ayuda. Es lo que hay.

JM: Está todo muy... con muy pocas opciones.

HL: Lógico. Va creciendo pero no va creciendo en la medida que debería crecer. Y es como dice Jorge, hay cosas que aparentan ser, pero luego no son así. Las publicaciones están, el público también, pero no es una cosa de venta. Es jodido.

JM: El autor argentino, como el español, tiene que recurrir a una especie de emigración desde el interior para poder sobrevivir.

HL: Es que no hay una industria, es lo que veníamos diciendo. Hay materia prima como para laburar y es un trabajo que, si se aprende, puede hacerse en cualquier lado.

JM: El otro día, Cacho me lo comparaba con el fútbol, porque desde aquí se exportan jugadores a todo el mundo.

HL: Hay quien lo compara con el fútbol, dicen: aquí se forjan jugadores que luego se exportan a otros mercados más potentes. Pero el fútbol es una industria. Es otra cosa, y desde hace muchos años. En esta tierra hay grandes jugadores y hay clubes donde los van juntando, los prueban. Nosotros [los historietistas] no tenemos editoriales para hacer eso. Los clubes son las editoriales. Toman a esos chicos, los hacen, tienen un lugar donde desarrollarse, pero en la historieta eso no lo hay. Está el germen, sí, pero la formación es importante. El tipo debe tener la paciencia para aprenderlo [el oficio] y hacerlo para poder utilizarlo en todo el mundo. Salvo Japón, que es imposible entrar, podés entrar en cualquier mercado; tienes que hacer tu experiencia, por supuesto, pero es un oficio para laburar en cualquier lado.



JM: Es una ventaja de la globalización. Sergio Cabrera está despuntando en Inglaterra con los cómics por iPod y tiene hasta 10.000 descargas de cada título (cada descarga cuesta un euro). Él lo compara: cuando yo editaba vendía, como muy muy mucho, 2.000. Y es un argentino el que está teniendo más éxito con esto. Es sintomático. En España el primer premio Planeta se lo llevaron dos de Argentina, primer premio FNAC, un argentino.

HL: Es lo que hablábamos del estilo. Es la forma de contarlo, la intensidad, el contenido. Aquí hay una escuela. No hay una industria pero hay una escuela.

JP: ¿Porqué crees que las grandes editoriales no apuestan por la historieta?

HL: Porque no hay negocio, dijeron. [Jorge Palomera habla del negocio de hacer humor gráfico, de De la Flor y de Sudamericana] Pero De la flor es De la flor. Ahora está intentando publicar Sudamericana, pero no te olvides de que Sudamericana es una empresa extranjera. Y el humor, no te olvides, que entra en todos lados, en diarios, en revistas. Pero ponte a mirar ¿cuántas revistas de humor hay? No hay revistas de humor. La *Barcelona*, sí, que es un fanzine, y trae notas más que nada, no trae dibujos. En el humor gráfico, sacas *Clarín* y no hay nada. *Página 12* es igual, es la misma historia, entrás por *Clarín*, por *Página 12*, es una parte de algo. *La Nación*, esos son los que podrían hacer algo en la industria, con toda la parafernalia que tienen podrían meter historieta, más historieta y para ellos no sería un mal negocio, pero siguen diciendo que no es negocio. Una vez que se lo planteamos dijeron, sí, tenemos máquina pero no tiramos menos de 20.000 ejemplares, y ahí no hay negocio. Pero les decíamos, con la promoción que podéis hacer. Yo se lo dije antes de que saliera la primera tanda de la *Biblioteca Clarín* [que fue un éxito]. Le dije, vamos a ver, escúcheme una cosa, ustedes tienen televisión, tienen imprenta, y la historieta nunca llegó a la televisión, la propaganda de la historieta. Si ustedes la hacen cuatro veces por día, si eso entra, se vende, no tendría ningún tipo de problema. Una vez Columba hizo algo, pero una vez, no varias veces, pero una vez.

JP: No sé si el primer número que salió en esta primera colección, que fue Mafalda, vendió 50.000 ejemplares.

HL: Pero no, a Quino lo volvieron a reeditar. Sacaron una segunda edición y se vendió. Vendió 120.000. Te digo esto porque yo al tipo lo veo cuatro o cinco veces después de esto y tenía 35.000 de promedio [de ventas], pasó la media de los 20.000. Si la historieta tuviera la posibilidad de llegar a mostrarlo en televisión ¿cómo no va a vender!? Se vende, el público está.



JP: Con Thalos tenés un montón de proyectos.

HL: Tenemos entre diez y doce historias para lo que estamos haciendo con Ferrari. Ahora sale *De la tierra a la luna*, me lo dijo ayer que me mandó un mail. Está lo de *Nekro*, que ya salió la cuarta revista. Ahora me dicen que sale *Poe* y que sale la reedición del segundo de *Lovecraft*. Después, quieren sacar *Belzarec* y tienen que sacar una que también hablamos: sacar un álbum con unitarias que a mí me interesaban. Después está el cuarto de *Lovecraft*, que también lo quieren hacer. Yo con ellos tengo un arreglo hasta abril del año que viene, económico, y son cosas que van saliendo. Me quieren comprar las dos cosas que estamos haciendo, las tres, porque ahora estoy haciendo *Maura*, y va a salir algo que hice con Ferrari en *Magma*, el "Atamán". También quieren hacer un álbum con historias de vampiros. Y reiniciamos con Jorge Morahín reiniciamos *Krantz*, que es un personaje que hicimos en el año 1982, que se cortó en la tercera porque los italianos, cuando empezamos a hablar de los rosacruces, se cagaron y cortamos en el tercer capítulo. Desde entonces me vienen jorobando con eso, pero mucha gente se acuerda de

esa historia, y ahora estamos haciendo el *remake* y los 12 capítulos iniciales los acomodó un poquito él y yo los estoy dibujando. Y en esto también ya se prendió [Pablo] Muñoz, que se enteró porque habló con Morhaín, y dijo eso lo quiero publicar yo.

JM: Podríamos decir que tu punto fuerte son las adaptaciones literarias a la historieta.

HL: Ahí sí que te puedo decir que eso es un producto propio. Empezamos hace diez años, con un par de cosas que me las hizo Ray Collins y después hicimos un relato gráfico y mi señora me llevó el tema de las adaptaciones. Eso sí, es una cosa más propia, de cualquier manera, estos proyectos nuevos que estamos haciendo los perfeñé yo, yo busqué al guionista y le ofrecí la

posibilidad de hacerlo, y los tres o cuatro que lo estamos haciendo fueron amigos en general, y los estamos haciendo así, de onda. Por suerte tenemos en Thalos una salida.

JM: Qué autores prefieres adaptar. Lovecraft es obvio...

HL: Mira, Lovecraft es un poco circunstancial porque, cuando yo se lo ofrecí a Martínez tenía dos. Y le di otros dos o tres escritores más, dos o tres adaptaciones más. Habíamos hecho algo de Stevenson y había otros dos o tres, y ellos eligieron Lovecraft cuando lo vieron porque decían que de la literatura a la historieta era el autor que más posibilidades tenía. Y a partir de ahí dijeron, ¿cuántas más tienes?, porque tenía dos y querían hacer un álbum. A partir de ahí tuve que hacer otras cinco historias más, se hizo el primer álbum, se hizo un segundo álbum, un tercer álbum... yo tengo casi 25 adaptaciones de Lovecraft. Después empecé con Poe. Tengo de [Ambrose] Bierce cinco o seis, de Stevenson tengo otras cinco o seis, y de otros autores. Generalmente no tengo autores preferidos, aparte de Lovecraft, que fue donde más me metí y tengo más imágenes. Hay autores que los lees y te van generando imágenes. Yo tengo cerca de doscientas y pico adaptaciones y tengo más de 1.000 cuentos leídos, que son bárbaros, pero muchos no me sirven para la adaptación, sólo uno de cada cuatro que leo creo que lo puedo adaptar, no es más. Hay cosas que son interesantes, pero o son muy extensas o muy literarias para poder contarlas gráficamente. Por ejemplo, "El pozo y el péndulo" es una historia que es tan buena, de Poe, pero no podés hacer tres páginas con ella, no le puedes dar más, porque es una reiteración y en historieta no se aguanta.

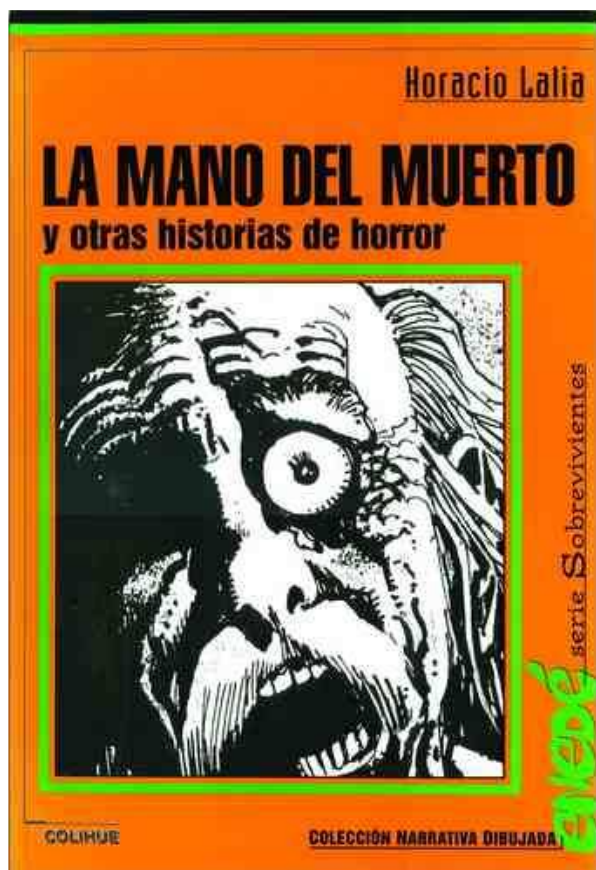


Las sugestivas historias de Lovecraft sirven a Lalia para adaptarlo magistralmente.

JM: Las adaptaciones de Lovecraft, ¿qué diferencia hay con la que hizo Alberto con los Mitos de Chtulhu?

HL: Yo traté de no ver cosas de Alberto, durante bastante tiempo, y es un poco como el tema de las películas. Este chico uruguayo hizo lo mismo, sabía que nosotros habíamos adaptado y no había leído nada de nosotros. Evidentemente, siempre te van quedando cosas. Intenté evitar la comparación, y Breccia es un de mis maestros, viste, más que nada está en la forma en que yo lo puedo contar. Algunos te dicen comentarios y siempre caen en la manida comparación, rompen demasiado la bola, porque no me gustan las comparaciones, sinceramente, por el hecho de que Breccia, ahora, Breccia y como lo hacía, pero es siempre eso, lo de Breccia es más... Sí, macanudo, el trabajaba más libre y yo trabajo más como... novela gráfica. Yo trato de contar algo que cualquier tipo lo pueda entender como un guión, haya leído el libro o no. Breccia te lo tira y hace una cosa más libre, trabaja más para el tema de la historieta; el tipo que leyó el cuento lo interpreta pero el tipo que no leyó el cuento le puede gustar el dibujo pero por ahí son maneras distintas de encarar la historieta. Pablo de Santis, el director de Colihue, diferencia muy bien cuáles son las dos formas de actuar. Él lo define muy bien: Breccia es una punta y yo soy otra

punta. Él tiene una manera de contar y Lalia tiene la manera opuesta de contar. Las dos son válidas y cada uno tiene su forma. Yo lo cuento para que cualquiera pueda entenderlo, y Alberto lo contaba para quien lo entendía y, si no lo entendía, mala suerte. Siempre cuando vos dibujas te tiene que gustar lo que estas dibujando para que le guste a los demás. Él dibujaba de otra forma, él que lo entendió, lo entendió, y el que no, pues no. Yo trabajo para un público que lo entienda. Si no, no tiene sentido. O sea, uno trata de meterle ese clima. Unos dicen: Breccia cuenta para la historieta y Lalia cuenta para los fanáticos de Poe, y bueno, son puntos de vista que unos dicen con más o menos razón o con más o menos conocimiento. Yo cuento distinto a Breccia, pero yo no hago comparación. Yo trato de seguir mi camino y de hacer mi forma de trabajo, y cómo se lo entrego a la gente. Yo tenía una idea de cómo él trabajaba, tampoco la conozco a fondo, por lo que yo estuve con él, o por lo que yo sé cómo era él o cómo se manejaba él, pero eso no quiere decir que yo tenga más razón que él. Son formas distintas.



JM: ¿Qué autor literario te dio más dificultades a la hora de encarar la adaptación?

HL: Poe. Parece mentira pero Poe. ¿Y por qué Poe? Porque tiene momentos para mí que es muy gráfico, pero tiene momentos muy literarios. Y tiene cosas muy piolas, como "El pozo y el péndulo", y es que vos agarrás diez cuentos del tipo y cuatro o cinco son buenos cuentos que sí te dan para adaptar, pero de Lovecraft agarras diez y los diez cuentos que lees son gráficos. A mí por lo menos me produce eso. Y me dicen, no, pero si es muy hermético, Lovecraft te cuenta y nunca da definiciones, este tipo de cosas. Pero a mí me las da, a mi manera, yo trato de interpretarlas y de volcarlas después, que sé yo. Por el lado de Lovecraft tengo buenas críticas, porque los que siguen a Lovecraft hablan bien del trabajo, no debo estar muy equivocado si los que siguen el trabajo de Lovecraft, lo que lo leen, lo aprecian. Que hagan la comparación con Breccia, no sé, posiblemente sólo la hagan en el aspecto técnico, de cómo encara uno y de cómo encara otro. Con los otros autores que yo estoy adaptando, Bierce es un autor que me gusta muchísimo, por el cinismo que tiene, la forma en que lo cuenta, y es un tipo que cuenta con imágenes, son todas cosas que lees del tipo que tiene trasfondo y que te da

imágenes y eso es lo que yo busco, también me motiva mucho. Stevenson, alguna de sus cosas me parecen fantásticas.

JM: ¿Algún autor argentino?

HL: Argentino hubo uno, que me gustaba mucho, que yo lo hice: Quiroga. Después hay otros que son un poco problemáticos por los derechos, me gusta Mujica Láinez, me gusta muchísimo, y me gustaría mucho hacer algo de este amigo de Borges, Bioy Casares. Pero, ¿viste?, chocas con el problema de los derechos y es un tema. De los que más me gustan, Quiroga me gusta muchísimo, de él hice el *Almohadón de plumas* y pude haber hecho otras cosas.

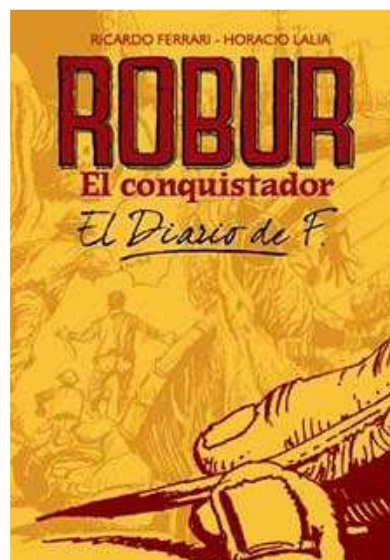
JM: Dónde nace esta necesidad, no por adaptar sino por hacer interpretaciones, como las de Verne, donde cambiáis los puntos de vista.

HL: Sí, sí. *Robur el Conquistador*, *De la tierra a la luna*... él cambia el punto de vista en todo. Por ejemplo, en *De la tierra a la luna* el punto de vista es el del tipo que hace el cañón, el inventor del cañón. Él mete un personaje que es del gobierno, que en realidad es un agente encubierto del gobierno y que se va a tomar el invento como un arma, no como un lanzamiento, cosa que el autor no sabe y cuando el autor se entera se pelea y lo mata y el despelote se monta cuando el tipo va al juez y le cuenta toda la historia y el juez lo exime al tipo de la culpa porque el otro termina siendo un agente encubierto y en vez de utilizarlo como un lanzamiento a la luna lo terminan utilizando como un arma de guerra. Está bueno, porque es utilizado como un cuento distinto al original, le da una vuelta e tuerca. Más que nada nace como una necesidad mía, de que a mí me gustaría hacer tal cosa y, hablando con Ferrari, me dije se lo voy a ofrecer a ver si le

gusta. Y cuando iba a salir en la *45 toneladas* el Inspector Bull, fui a ver a un amigo de él, un tal González y cuando salimos, en un cafelito, le dije: tengo este proyecto para hacer ¿te interesa?... Si, dale, vamos. Y después pensé en el guionista y lo fui a hablar; así pasó con Schimpp, con Collins y con Morhain. Así salió un poco la necesidad de salir del horror para entrar en la aventura y en la fantasía, que si bien *El fantasma de la ópera* y *La guerra de los mundos* tienen algo de terror y un punto en el cual tiene mucho que ver el clima, tiene mucho más que ver la aventura y la fantasía. Era una necesidad de parte mía salir un poquito del terror.

JM: Un cambio de registro para no aburrirte, imagino.

HL: Si, pero para no aburrirme yo, no para no aburrir al público, pues el público lo compra, consume ese tipo de cosas. Yo me siento cómodo pero para salir yo un poquito de esto. Pero no puedo porque, ¿viste?, sigo haciendo una historia de vampiros con Schimpp. Él fue el que tiró de mí, me dijo ¿qué te parece?, yo quiero hacer contigo una cosita de vampiros, de relatos antiguos de vampiros. Tengo una barbaridad de libros, si quieres te los mando para que los leas. Mandámelos a ver qué pasa. Veo algunas y digo, es interesante. Luego... otra vez el terror, los vampiros. Si no, ya te digo, hago lo de *Maura*, lo que estamos haciendo con Ferrari, estamos haciendo otro proyecto lindo del que hicimos un primer episodio con Collins, el *Arsenio Lupin*. El lo toma no como es Lupin, pero no como el ladrón de guante blanco que es, sino como un actor pues no se le conoció la cara real del tipo. También íbamos a hacer otro personaje, *Rocambole*, que es un personaje de fin de los 1800 y hasta 1930 o 19veintipico, que fue un personaje que mi viejo o mi mamá me contaban, historias de Rocambole, allá cuando yo era pibe. Siempre me quedó eso de Rocambole, con ganas releerlo. Collins consigue el libro original de 300 páginas y, me dijo, voy a leerlo, después te lo paso. Me dice, leerlo vos a ver qué te parece. Lo leí. Las 100 paginas como por un tubo entraban, pero después (cosa que pasaba con los libros de fines de 1800, a la mayoría de los escritores), al pasar de las 100 páginas había un mejunje que no entendías nada, ni quién era un personaje ni quién era el otro, y empezaba a ramificarse la cosa y se perdía, era como si después no pudieran hacer el remate. Qué te parece, me dijo, pues las 100 primeras páginas y después para de contar. Él es un ávido lector y te puede hablar tres días de lo que es literatura. Lo mismo, las 100 primeras páginas y después es una cagada, algo completamente confuso, y no sólo pasa con éste, pasa con varios escritores de la época, la mayoría de los cuentos no tienen remate, terminan como si el tipo se cansó de escribir. Al final [Collins] le tuvo que hacer algo porque si no no tenían gancho. Y teníamos como Plan B la posibilidad de hacer Arsenio Lupin y me tiró el primer guión y me gustó, estuvo lindo. Ahora quiere terminar el segundo [guión], y después vemos para arrancar con el proyecto, que también que es un poco dentro del clima pero para salir del horror





Algunos de los estudios de personaje para la obra *Belzarek* que Horacio Lalia realizó y que dan fe del detallismo con que el autor cuida sus creaciones

JM. Vienen tocando lo policíaco, la aventura, el terror...

HL: Ahora estoy tocando terror porque no tengo mas remedio, con los vampiros, pero con lo otro estoy tocando aventura y fantasía, con lo otro estoy tocando policial, con Arsenio Lupin tomamos una cosa también policial y siempre cosas que tengan que ver con lo épico. Ojala podamos hacer una cosa interesante. De proyecto, estoy haciendo cuatro proyectos a la vez. Ahora estoy completando algo para el yanqui éste, 70 paginas para fin de año que tienen que ver con una colonia terrestre dentro de 300 años, en Marte, están los marcianos que viven bajo tierra y, bueno, lo estoy haciendo porque es un tema más económico que otra cosa. Y lo otro, es como ir probando suerte por intermedio de tal o de cual, al menos de los cinco proyectos están tres colocados y los otros dos están ahí. Ya estamos como para decir estamos empezando a hacerlo y lo ideal es que del primero al segundo esté la venta hecha tener la tranquilidad de que no estamos probando y de a ver qué hacemos entre trabajo y trabajo. Es mas seguro. Uno aspira a eso: vas preparando lo que querés hacer, y si sale lo primero ya trabajamos mas tranquilo.

JP: ¿Seguís dando clases acá?

HL: Sí, sí, lunes y sábado. El taller lo seguí manteniendo, yo no me he ido por los chicos, preferí quedarme con el taller de acá y no tener que ir a lidiar allá, en aquel tema tan comercial. Yo prefiero quedarme en mi taller, trabajando de otra manera, es otra cosa...

JM: ¿Cuál es tu rutina de trabajo? ¿Cuántas horas dedicas al tablero por día?

HL: Cuántas horas... Yo vengo calculando diez horas. Empiezo a las nueve y pico de la mañana y termino a las nueve y media de la noche. Ojo, hablemos de que bajo a almorzar, salgo una hora y pico a caminar, y a tomar un mate, un par de horas y después me quedo hasta la hora de la cena. Y luego me quedo un par de horas en la computadora a ver mensajes y eso. El sábado a la mañana y el lunes a la noche tengo clase, y el domingo a la mañana algo hago. Estoy

laburando de lunes a domingo.

JP: ¿Y por qué das clases?

HL: Clases doy porque es una... me gusta... me gusta más dibujar que dar clases, pero... y por otro lado porque es una entrada para mí, que es importante. No lo hago tanto por una entrada de dinero, es por una necesidad de poder hacerlo. Hubo un tiempo en que me pedían que hiciera clases. Yo no sentía, o creía que no podía, estaba medio en duda. Porque el tema no es el conocimiento que puedas tener sino la transmisión, que ahí es donde uno... Lo que puedes saber, el chico puede entender lo que estás diciendo, porque no es tan fácil el tema de la comunicación. Hasta que un día me decidí porque insistieron en el Centro de Alcalá Ramos, que estuvo un tiempo detrás mío en un lugar en que enseñaban música, artesanía, danza y fueron a poner un curso de historieta y dije, bueno, lo vamos a hacer. Me puse a armar un programa pensando la forma de enseñanza, y eso de que te contestas con evasivas. Pensando en esas cosas armamos un programa que, al principio, yo aprendí mucho con los chicos pero me dí cuenta de que podría transmitir, que lo entendían, que los conceptos para ellos eran claros. Y cuando los primeros empezaron a laburar, como los chicos de La Productora ya entonces me puse la satisfacción de decir que, bueno, los conceptos los utilizaron y les sirvieron como para poderse inventar una carrera, un laburo, y ya con los años me seguí metiendo en el tema y lo seguí haciendo porque me gusta dar clases. Me gusta más sentarme en el tablero porque puedo hacer muchas más cosas, pero el hecho de hacer docencia me gusta, porque la experiencia del laburo este es importante.



Explicaciones de anatomía del autor en el Instituto Horacio Lalia para las artes aplicadas a la historieta

JM: Horacio, te damos las gracias por tu amabilidad. También queremos darle las gracias a Jorge Palomera por su participación en la entrevista, y decirte que ha sido un placer.

HL: El gusto fue mío, el tenerte acá. Espero que fuera bueno.

[1] Instituto de Directores de Arte, creado por Pablo Pereyra junto con Ángel Boltinoff y Alberto Breccia.

[2] Gor es el acompañante deforme de Nekrodamus.

[3] Creemos que se refiere a Harris Comics.

[4] Se refiere a las publicaciones HACHA presenta... que fueron cuatro: *Desde el umbral de la cripta*, de historietas de Lalia con Albiac y Slavich; *Fata Morgana*, de Alcatena, pero consistente en ilustraciones; *Historias del Desierto*, de García Durán; *Tokoyo Monogatari*, de Schimpp y Alcatena.

[5] Figuraban como editor responsable: Belkys Montiel, como director editorial: Pablo J. Muñoz, y como coordinador editorial: Santiago Chaumont. De *Hacha presenta* el director editorial fue Luis García Durán.

CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

LALIA; MORA BORDEL, JAVIER; PALOMERA, JORGE (2009): "LALIA. LA CARNADURA DEL HORROR." EN *TEBEOSFERA*, 5. BUENOS AIRES : TEBEOSFERA. Disponible en línea en:
http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/lalia_la_carnadura_del_horror.html

© 2009 Javier Mora. Transcripción y edición de Manuel Barrero. Revisión de Rafael Ruiz.

© 2009 Los autores y editores de las imágenes expuestas y sus herederos legales. Las imágenes se utilizan únicamente con afán divulgativo y sin ánimo de lucro.

