Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos
Mitologías hoy

"Crear el propio lector, un lector nuevo". Entrevista con Lucas Nine

"Create Our Own Reader, A New Reader". Interview with Lucas Nine

Tania Pérez Cano
Universidad de Massachusetts-Dartmouth (Estados Unidos)
tperezcano@umassd.edu

Lucas Nine es un historietista, ilustrador y animador cinematográfico argentino, nacido en Buenos Aires en 1975. Ha publicado las novelas gráficas *Dingo Romero* (España, 2004; Francia, 2008), *El Circo Criollo* (Argentina, 2009), Thé de Noix/ Té de Nuez (Francia, 2011; Argentina, 2015), *Les contes de suicidé* (guión de Lautaro Ortiz, Francia, 2016) y *Borges, inspector de aves* (Argentina, 2017; Francia, 2018). A lo largo de su carrera, su obra ha sido publicada en libros, diarios y revistas de Argentina, Bolivia, Chile, Francia, España, Alemania, México, Brasil, Italia y Japón. Sus ilustraciones para libros infantiles fueron exhibidas en la Feria del Libro Infantil de Boloña (Italia,1995) y premiadas por ALIJA (Asociación de Literatura Infantil y Juvenil de Argentina), en 2005 y 2007. Fue guionista y director de uno de los segmentos del largometraje Ánima Buenos Aires (2012), premiado en varios festivales de animación del mundo en ese año (Festival Internacional de Cine de Animación Annecy, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, ganadora del Primer Premio en la categoría de Animación). Como autor, Nine ha colaborado con editoriales como Alfaguara, Norma, Sudamericana, Richmond, De Ponent, Random House, Les Reveurs, Warum, entre otras, y publicado en medios tales como Telam, Clarín, La Nación, Caras y Caretas, Billiken y Fierro. La siguiente entrevista es el resultado de un intercambio por correo electrónico, y de una conversación virtual sostenida durante varios meses, sobre todo a partir de la publicación de su novela gráfica Borges, inspector de aves.

ISSN: 2014-1130
vol.º 20 | diciembre 2019 | 253-260
DOI: https://doi.org /10.5565/rev/mitologias.672

TPC: Para empezar, me gustaría que me hablaras del conjunto de tu obra. Has participado en proyectos diversos, como el de Historietas por la identidad, haces ilustración infantil, animación, y también tienes novelas gráficas como Borges, inspector de aves, que explora la figura de Jorge Luis Borges como mito cultural a través de la intertextualidad y la parodia. ¿Cómo se relacionan esas distintas facetas de tu trabajo?

LN: Creo que la relación pasa por el uso narrativo de la imagen, que, en algún caso, puede no ser dibujada, como ocurre con el trabajo que hice para Historietas X la Identidad que mencionas, donde utilicé fotografías por cuestiones relacionadas con la naturaleza práctica del proyecto más que por una elección estética. De cualquier manera, creo ser un dibujante en primer lugar, y un narrador en segundo término, aunque por momentos me pregunto si no seré un dibujante en retirada y un escritor que cubre rápidamente el terreno abandonado por el adversario. Para complicar las cosas, habría que sumar a esto una gran afición por el dibujo animado y el cine. En resumen, una linda ensalada que se condimenta con una cierta voluntad esquizofrénica en lo tocante a cuestiones estilísticas o, mejor dicho, al recubrimiento final que convierte lo que llamaríamos estilo en una parte del discurso. Yo soy el primero en estar intrigado por este asunto.

En el caso de Historietas por la Identidad, el proyecto tenía una finalidad concreta: la idea, patrocinada por Abuelas de Plaza de Mayo, era usar la historieta para que sirviera de vehículo en la búsqueda de los nietos que aún falta encontrar. En la Argentina, el proceso militar que produjo los "desaparecidos" también se apropió de muchos de sus hijos, entregándolos en adopciones ilegales. Muchos de ellos ignoraban su situación; la mayor parte del trabajo de Abuelas gira en torno a esta problemática. Era requisito de las historietas, aparte de exponer la información relativa a cada caso, el mostrar fotografías de los padres –desaparecidos, casi siempre– u otros familiares directos que hubiera disponibles. En el caso sobre el que trabajé, contábamos también con una hermana de la persona buscada, ella misma también "encontrada" por Abuelas. En mi historieta decidí trabajar exclusivamente con fotografías –las pocas fotografías que quedaban de aquella pareja– por una razón de unidad estilística, pero también porque no sentía como correcto que el dibujo invadiera, "estetizara", esa historia. La fotografía era una herramienta mucho más potente. Preferí meterme en los intersticios que dejaban las que teníamos, ampliar algún detalle (un reloj sobre una heladera, la pileta en la que ambos lavan los platos). Un poco como el espejo convexo de Van Eyck, que retoma la escena desde otro ángulo, las espaldas del matrimonio Arnolfini, el espacio concreto en el que se mueven los actores, más allá de la efigie oficial que presentan frente a la "cámara".

El rótulo "desaparecido" puede también ejercer una presión inmovilizante: quería sortear esto restituyendo lo cotidiano.

En *Borges…* reutilicé el *collage* fotográfico en ciertas partes, fondos ante todo, un poco emulando los *collages* de Alberto Breccia, de cuya obra esta historieta es a la vez homenaje y parodia (de forma que el serio "breccismo" de la imagen entre en colisión con lo absurdo de la intriga). Se puede decir que Breccia habilitó este recurso desde lo conceptual.

En *Les contes du suicidé*, adaptación de tres cuentos de Horacio Quiroga, volví a utilizar la fotografía en el último de los relatos, "El retrato". En este caso se trata de una razón de orden narrativo: los personajes, dibujados, se refieren a una serie de operaciones fotográficas –al cuarto oscuro como un laboratorio alquímico, al aspecto vampírico de la imagen, tal como aparece en "El Retrato Oval" de Poe–. Esto me ponía frente al problema de que una parte de la historieta estuviera narrada por la interacción de sus protagonistas y la otra por las fotografías que van obteniendo y que conforman una especie de *flashback*; debía diferenciar netamente los dos discursos de alguna manera, de modo que decidí utilizar imágenes de cuño fotográfico –que parecen ser o están creadas a partir de fotografías– para representar, justamente, ese tipo de imagen. Finalmente, lo fotográfico va desplazando al mundo "real" (lo dibujado) hasta anularlo por completo. El pasado se come al presente.

TPC: Con respecto a la novela gráfica en particular, hay varias opiniones. Algunos la ven como una forma diferente del cómic, mucho más elaborada y con mundos narrativos más complejos; para otros, se trata solo de una "forma larga" del cómic. ¿Qué piensas sobre esto? ¿Incide en la manera en que concibes tus novelas gráficas? ¿Crees que los creadores pueden tratar de cambiar el modo en que se leen las novelas gráficas?

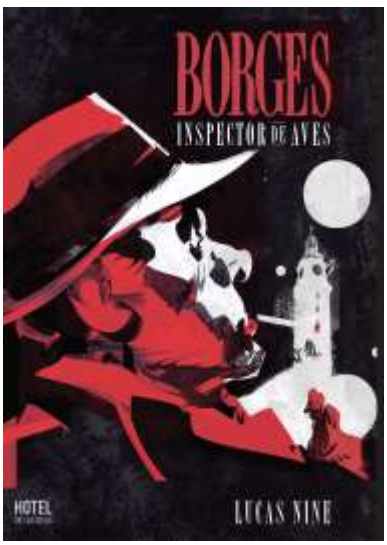
LN: Sí, más allá de que sea discutible como etiqueta, incide en términos de estructura. No estoy seguro de que la complejidad sea fatalmente su patrimonio (por lo menos, con respecto a otras formas previas dentro del género), pero permite arcos narrativos mucho más amplios… hasta un cierto punto, al menos. Noto que, en general, el lector promedio no está dispuesto a dedicar a una novela gráfica el mismo tiempo o el mismo grado de atención que podría dedicarle a una novela clásica. Esto puede tener que ver con el acostumbramiento a velocidades de "lectura gráfica" del pasado (*strips*, *comic books*) o con la emulación inadvertida del vértigo cinematográfico. También es cierto que el formato impone otra interacción: es raro que un lector relea una novela gráfica, pero es frecuente que un *comic book*, leído en quince minutos, se relea interminablemente hasta su desaparición física… con

lo cual estaríamos hablando de modos de lectura totalmente distintos; aproximaciones que tienen que ver incluso con lo material. La historieta es un género que admite una dimensión táctil, acaso destructiva.

Por otro lado, ¿qué es lo que define a una novela gráfica como tal? Una historieta concebida por entregas como *El Eternauta* puede funcionar como novela gráfica sin mayores trámites. También son interesantes los accidentes que traen los cambios del formato original. Un libro que recopila las tiras de *Dick Tracy* impone ritmos y reiteraciones originalmente relacionadas con la entrega de la información necesaria para que el lector diario pudiera seguir la intriga, pero que, trasvasadas a este nuevo continente, se convierten en elementos estéticos de orden rítmico, de manera que Chester Gould se termina acercando misteriosamente a Edgar Allan Poe (quizás estuviera en sus planes).

Creo que, efectivamente, los creadores que operan sobre cualquier género cambian el modo en el que ese género es leído. Crear el propio lector, un lector nuevo, es parte de su tarea.

TPC: Una continuación de la pregunta anterior: muchas de tus novelas gráficas tienen referentes literarios, ya sea a géneros como el policial y la novela negra, ya sea a autores y lo intertextual, como *Dingo Romero* (España, 2004; Francia, 2008), *Thé de Noix/ Té de Nuez* (Francia, 2011; Argentina, 2015), *Les contes du suicidé* (Francia, 2016), y desde luego, *Borges, inspector de aves* (Argentina, 2012 y 2017). ¿Crees que la novela gráfica está más cerca de la narrativa literaria?



LN: No necesariamente. Una de las primeras novelas gráficas presentadas como tal al público de la que yo tenga noticia, *He Done Her Wrong*, de Milt Gross (publicada en 1930), omite la palabra por completo. Pero es cierto que el formato extenso permite un mayor tipo de experimentación, incluida la de la palabra. Por ejemplo, puede enfrentar al lector a una hibridación entre texto e imagen más cercana a la que propondría un texto ilustrado que a la de la historieta. Es lo que traté de hacer en *Borges…*: el poner a una figura de la "alta literatura" como protagonista de una "especie menor" tiene algo de eso. Mi Borges trata de abrazar el género como una forma de liberación (de la misma manera en la que acepta el

cargo de Inspector de Aves), pero no puede dejar de ser quien es, de modo que el texto que lo rodea, su voz en *off*, es abundante; un error, si nos atenemos a las reglas clásicas de la historieta, que condenan el exceso de texto o la redundancia entre lo escrito y lo dibujado. Borges es necesariamente torpe en este sentido, abiertamente redundante, y abusa de la paciencia del lector… llevando a la historieta a un estado cercano a su disolución como lenguaje. Pero quizás este sea el patrimonio de la novela; la conciencia que guarda la obra de ser ante todo un formato (pienso en *El Quijote*, modelo de la novela moderna), su autonomía intrínseca, la deja siempre al borde del tiro de gracia. Es el género suicida por antonomasia. A lo mejor estamos frente a un gran proceso de liquidación, quién sabe…

Además, y un poco a pesar de todo lo que comentaba antes, hay formatos que se han perdido, y la novela gráfica, en la medida en que no sea reducida a una etiqueta, podría rescatar: por ejemplo, el del libro ilustrado, hoy relegado al campo infantil. Hay montones de combinaciones posibles entre la imagen y la palabra que se han perdido en el tiempo y, en este sentido, el rótulo de novela gráfica podría ser una manera viable de redescubrirlas antes que la invención de algo realmente novedoso.

TPC: Argentina es uno de los países latinoamericanos con más fuerte tradición y producción en la historieta. ¿Cómo influye esa tradición en tu obra? ¿Qué otras influencias reconoces en tu trabajo como historietista? ¿Piensas en términos, por ejemplo, de "tradición latinoamericana de la historieta"?

LN: Sería difícil pensar en esos términos, porque de hecho es difícil que los países latinoamericanos reconozcan una común tradición literaria, más allá de algunos nombres gastados por el uso. El hecho es que el material latinoamericano (historieta, literatura, cine) circula poco por Latinoamérica, excepto quizás en los países puntuales en los que ha sido creado. Pero, en otro sentido, se podría hablar de una tradición latinoamericana dentro de la historieta argentina. La Argentina fue un país con una industria editorial sólida y una particular vocación por la imagen (creo que el fenómeno tiene que ver con el hecho inusual de que sus mayores editores fueran al mismo tiempo dibujantes: Columba, Quinterno, Divito, Landrú, Cascioli). Ese mercado enorme –y cierto riesgo que estos editores estuvieron contentos de asumir– atrajo a una gran cantidad de dibujantes de países latinoamericanos y europeos, que también fueron parte de lo que se llamó la "Escuela Argentina": Chile, Uruguay, Brasil, España, Italia… Hugo Pratt, por ejemplo, se formó en la Argentina, junto a una camada de dibujantes italianos llegados tras la Segunda Guerra. Sería más justo hablar de una "tradición latina" (si atendemos a los europeos) antes que solo latinoamericana.

Esa tradición gráfica popular me formó como dibujante, especialmente en lo que se refiere a sus puntas: los primeros años del siglo XX (Cao, Mayol, Sirio, Zavattaro) y ciertos desprendimientos tardíos que produjo bajo la forma de los Breccia, Muñoz, Carlos Nine, Mandrafina, etc. Creo que este último grupo de gente articula un lenguaje visual común, complementario en algunos casos, una especie de alfabeto gráfico –similar al musical, generado por el tango varias décadas antes– posible de ser desarrollado, ampliado, investigado. No es tanto una cuestión de voluntarismo nacional sino de curiosidad, curiosidad egoísta, en todo caso. Uno intuye que hay oro en algún lado, y el hecho de que esté más bien cerca implica un menor esfuerzo.

Pero no hay que pensar a estas escuelas como burbujas cerradas. La influencia norteamericana en cómic y en cine de animación es fundamental, junto con la gráfica europea –los alemanes del *Simplicissimus*, por ejemplo–, la rusa, etc. Cada tanto uno reconoce parientes gráficos en las antípodas. Hace unos años me crucé con el talentoso Nicolas Nemiri, un artista francés que vive o vivía en Hong Kong. Geográficamente, no debería tener nada que ver con nosotros. Y, sin embargo, es parte de todo esto, aporta piezas faltantes al código al que me refiero…

TPC: Volviendo al tema de la tradición, además de la nacional, tu relación con la historieta es genealógica, por decirlo así. ¿Cómo ves esa relación con la obra de tu padre, y de qué manera incide en tu propia creación?

LN: Ese es ya un problema de índole metafísica, en el sentido de que no recuerdo haberme decidido por el dibujo de manera consciente, y en esa falta de decisión original –grave pecado– seguramente esté la obra de mi padre gravitando de algún modo. Se podría decir que crecí entre los espacios sobrantes del papel –es decir, aquellos en los que no estaba dibujando–, invirtiendo un poco la mecánica habitual de la cosa, en la que es uno el que hace el dibujo y no al revés. Para colmo de males, los resultados que obtenía mi padre invitaban a pensar que todo este asunto era bastante fácil. A la larga, esto me dotó de la inconsciencia de los papanatas. Sigo aquí porque es difícil sustraerse al embrujo de los mapas del tesoro.

TPC: ¿Cómo calificarías el mercado editorial argentino de la historieta hoy?

LN: Hubo una formidable industria cultural argentina en el pasado, que hoy casi ya no existe. Pero, más allá de eso, y a pesar de que han aparecido varias editoriales pequeñas, decididas a reemplazar con la novela gráfica todo lo que se ha perdido en materia de edición de historietas (las revistas han desaparecido), el panorama es de una

mediocridad aplastante, con pocas excepciones. Pareciera ser que el objetivo inmediato de la edición local es producir variantes regionales, ligeramente inferiores, de los productos probados y sancionados por la moda en el exterior. En este momento, hemos logrado obtener un clon de Jaime Hernández –apenas llevamos cuarenta años de retraso– que no está nada mal, visto de lejos. Y así el resto. Un mínimo aparato crítico reemplaza al consumo en retirada, otorgando cierta ilusión de vida a todo el conjunto.

Lamentablemente, la historieta argentina más interesante se publica en este momento en Europa, y esto, como la lógica indica, no es una posibilidad sostenible en el tiempo. Para que una tradición esté viva, tiene que producirse y consumirse localmente, en primer lugar… si luego es festejada en otros lados, mucho mejor, pero debería mantener algún tipo de diálogo consigo misma, si no quiere terminar relegada al campo de lo meramente turístico.

TPC: Me habías comentado antes que sigues con curiosidad la recepción de Borges, inspector de aves, puesto que se lee diferente fuera de Argentina. ¿Por qué crees que se lee diferente, y hasta qué punto el conocimiento del lector sobre Borges y Argentina influye en esas diferencias en la recepción?

LN: Porque mi libro juega bastante con el contexto, con lo que la historieta no dice pero el lector sabe. Por eso, si yo pongo a su protagonista ejerciendo como Inspector de Aves –aludiendo a la famosa degradación que el peronismo le propinó al Borges real con una designación que el escritor nunca aceptó, una historia que, de cualquier modo, tiene algo de mítica y que aquí en la Argentina ya es archiconocida– el lector sabe de antemano que se va a enfrentar a una especie de AntiBorges. El mecanismo humorístico que la historieta propone está cargado de esa ironía pudorosa del sobreentendido, que obliga al lector a reconstruir el relato a partir de algunos indicios provistos por la abundante voz en *off* del escritor. Como buen AntiBorges, intenta mostrarse vital y desinhibido. Allá él.

Por supuesto, esta oposición entre Borges y el peronismo para un lector francés implica un esfuerzo de la voluntad: antes pensará en espejos y bibliotecas, el juego con el infinito, vagos diseños geometrizantes, algunos ingleses que se pasean por el fondo. Tratamos de subsanar un poco esta divergencia con un prólogo que intentaba restaurar el contexto original, pero lo cierto es que, dejando a cargo del lector una parte tan importante del juego, cambiar a éste implica modificar la obra. El caso, por supuesto, ya había sido previsto por el mismo Borges y su Pierre Menard. Sin embargo, el pudor irónico –que algún editor juzgó insalvable para el lector francés– fue comprendido allá sin mayores problemas, señal de que en el fondo no somos tan

herméticos o especiales; el libro apareció entre una selección de lo mejor de 2018 realizada por la revista francesa *Les Inrockuptibles* y nadie quedó demasiado desconcertado.

TPC: ¿Crees que las dicotomías que pones en juego en Borges, inspector de aves entre cultura popular y de élite, peronismo y conservadurismo, se leen de otra manera en el contexto político argentino actual?

LN: Creo que en la Argentina esas categorías –y los símbolos que las sustentan– todavía se siguen leyendo de una manera bastante parecida a como se ha hecho siempre. Aquí salieron algunas notas sobre el libro, y en los medios especializados los comentarios de los lectores eran similares a los que generó luego la edición francesa, dirigidos a la obra. En los medios masivos, en cambio, los comentarios consistieron más bien en una serie de insultos destinados a figuras o ideas políticas. La mención de Borges implica la del peronismo, y el efecto es devastador. Difícilmente se dé en otra parte.

Por otro lado, la dialéctica entre la élite y lo popular, la famosa consigna de Sarmiento, "civilización o barbarie", que cuajó en la fórmula paradójica del "conservadurismo liberal", todo eso funciona como una línea de tensión por donde avanza el melodrama (porque de un melodrama folletinesco se trata). Mi Borges y su Borges antitético, que lo espera en el fondo de un modesta quinta de veraneo cual un Kurtz agazapado en la espesura, logran finalmente confundirse en una síntesis final. Digamos que el Inspector de Aves emprende el vuelo.

TPC: Para terminar, me gustaría saber en qué estás trabajando ahora mismo, y si hay proyectos futuros de los que nos puedas contar.

LN: Acabo de publicar en Francia un nuevo libro, *Budapest ou Presque*, una historia de vampiros (o mejor, de paraguas) ambientada en una Hungría más imaginaria que real; también acabo de terminar un proyecto de animación, "Madre Grogan", y he estado trabajando en la edición de un proyecto inédito de Carlos Nine, llamado "Buster Mix".

En este momento estoy comenzando a dibujar un libro que explora las borrosas fronteras entre lo humano y lo animal, pero por desgracia no llevará como título "La isla del Dr. Moreau".