

Estudios y Crítica de la Historieta Argentina, 5

Sebastian Gago
Iván Lomsacov
Roberto von Sprecher
(editores)

Recuerdos del presente
Historietas argentinas contemporáneas

Lucas Berone, Laura Caraballo, Ángel Dalmazzo,
Laura Fernández, Sebastian Gago, Juan Carlos
García, Pilar Heredia, Iván Lomsacov, Federico
Reggiani, Nacha Vollenweider, Roberto von
Sprecher

Escuela de Ciencias de la Información
Facultad de Derecho y Ciencias Sociales
Universidad Nacional de Córdoba
2013

Gago, Sebastian
Recuerdos del presente : Historietas argentinas contemporáneas /
Sebastian Gago, Iván Lomsacov y Roberto von Sprecher, editores. -
Córdoba: Escuela de Ciencias de la Información, 2013. - (Estudios y
Crítica de la Historieta Argentina ; 5)
144 p. ; 21x15 cm.

ISBN:

I. Historieta Argentina. I. Iván Lomsacov II. Roberto von Sprecher. III.
Título

CDD 741.5

Fecha de catalogación:

1a. Edición: abril de 2013

Colección Estudios y Crítica de la Historieta Argentina.

Directores: Roberto von Sprecher y Federico Reggiani.
(<http://historietasargentinas.wordpress.com>)

Diseño de portada: Nacha Volenweider.

Este libro ha sido posible gracias al subsidio de la Secretaría de Ciencia y
Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba.

Impreso en: Taller General de Imprenta. Universidad Nacional de Córdoba.
Pasaje Félix Aguilar 949. Barrio Observatorio. Córdoba.

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Algunos derechos reservados. La presente obra está liberada bajo una
licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Sin obras derivadas
2.5 Argentina, que permite copiar, distribuir, exhibir y ejecutar la obra en
todo o en parte, bajo las condiciones de atribuir el crédito correspondiente
a los autores y no usar la obra con fines comerciales. Más información
sobre la licencia en: <http://creativecommons.org/license/by-nc-nd/2.5/ar/>

Índice

Prólogo | 5

Encuentros y desencuentros (historieta),
por Roberto von Sprecher y Nacha Vollenweider | 8

Fierro versus Skorpio en los años ochenta:
la historieta contemporánea en cuatro dimensiones, por Lucas
R. Berone | 13

Carlos Trillo: el hombre que casi siempre
supo ser contemporáneo,
por Sebastian Gago y Roberto von Sprecher | 29

El lugar de lo cómico: algunos desplazamientos
en el humor gráfico, por Federico Reggiani | 50

Tecnología en la ciencia ficción :
variaciones sobre el cuerpo y la identidad, por Ángel
Dalmazzo | 65

Ciudades ajenas: experiencias urbanas de la otredad.
Tres recorridos en historieta, por Pilar Heredia | 78

La épica y las sagas en el manga: reescribiendo historias,
por Juan Carlos García | 87

Dos estaciones: el pasado como fragmentos arrojados al
presente,
por Laura Fernández y Sebastian Gago | 101

Veinte verdades: menemismo, el peronismo que no fue,
por Iván Lomsacov | 112

Informe sobre ciegos de Alberto Breccia:
la puesta en imágenes de la incertidumbre, por Laura Caraballo
| 131

Carlos Trillo: el hombre que casi siempre supo ser contemporáneo

Sebastian Gago y Roberto von Sprecher

Hacer balances indica que algo ha concluido: un período, un proyecto, una esperanza.

(Schmucler, 1997:156)

En este texto se realizará una aproximación a algunos aspectos particulares de la trayectoria de Carlos Trillo ¹ en el campo de la historieta argentina. En primer lugar, sobre cómo construye una posición como contemporáneo, como *lo nuevo* (Bourdieu, 1995: 235 y ss), en los años setenta. Y en segundo lugar, sobre sus relaciones de contemporaneidad con la historieta argentina posterior a su posicionamiento inicial y particularmente con la historieta argentina actual -con el tiempo *presente*-, considerando como tal la que empieza a producirse fuera de la industria editorial en quiebra, aproximadamente desde mediados de los noventa, y su desarrollo posterior, incluyendo esto sus relaciones con los guionistas y dibujantes *nuevos*.

Hacer época significa indisolublemente *hacer existir una nueva posición* más allá de las posiciones establecidas, por *delante* de esas posiciones, en *vanguardia*, e, introduciendo la diferencia, producir el tiempo. (Bourdieu, 1995: 237)

Desde una perspectiva etimológica, *contemporáneo* se refiere a lo que existe en un mismo tiempo: del latín medieval *contemporarius*. Pero cuando se trabaja sobre una *historia larga* - de un país, del mundo, niveles macro-sociales de análisis- se incluyen períodos que exceden a lo que existe estrictamente en el presente, a los que conviven en el mismo tiempo, sin que deje de ser un problema convenir qué número de años de convivencia o de particulares acontecimientos debe compartir un conjunto de agentes sociales para ser considerados contemporáneos.

Entonces si cuando indagamos la *historia larga* podemos construir lo contemporáneo con períodos extensos, que -por ejemplo- tienen en común estructuras con algún rasgo fuertemente distintivo común, cuando trabajamos sobre una *historia corta* como la de la historieta argentina -cien años a la

1 Fallecido el 7 de mayo de 2011.

fecha- resulta fructífero trabajar sobre períodos más breves, donde -en término de individuos vivientes- los contemporáneos se definan en relación con una construcción epocal que gire alrededor de compartir ciertos momentos y ciertas tendencias de esos tiempos. Ponemos nuestra decisión metodológica en diálogo con Bourdieu (1995: 229), quien señala: “Los pintores de vanguardia tienen muchas más cosas en común con la vanguardia del pasado que con la retaguardia de esta vanguardia”.

Para construir periodos más breves, para las historias cortas, nos resulta útil recurrir a las categorías de *lo nuevo* y *lo viejo* de Bourdieu (1995: 235 y ss.), realizando algunas modificaciones según nuestras necesidades de estudio:

En cada momento del tiempo, en el campo de luchas que sea (campo social en su conjunto, campo de poder, campo de producción cultural, campo literario, etc.)², los agentes y las instituciones que intervienen en el juego son a la vez contemporáneos y discordantes. El *campo del presente* no es más que otro nombre del campo de las luchas (como demuestra el hecho de que cada autor del pasado continúa presente en la medida exacta en que todavía siga resultando un envite). La contemporaneidad como presencia en el mismo presente sólo existe prácticamente en *la lucha* que *sincroniza* unos tiempos discordantes o, mejor dicho, unos agentes y unas instituciones separadas por un tiempo y en la relación con el tiempo: unos, que se sitúan más allá del presente, sólo tienen contemporáneos a los que reconocen y que les reconocen a ellos entre los demás productores de vanguardia; los otros, tradicionalistas o conservadores, sólo reconocen a sus contemporáneos en el pasado (...)" (Bourdieu, 1995: 238/240).

Las periodizaciones son marcas en el tiempo que se trazan como una herramienta metodológica e interpretativa a partir de ciertos criterios, son recortes: y la forma de hacerlos produce sentidos particulares en cuanto es resultado de las luchas por categorizar la historia. Explícita o soterradamente existe, de parte de los investigadores, una lucha por construir lo contemporáneo. Al mismo tiempo, existe la lucha por temporalizar el campo por parte de los agentes que en él intervienen. En el caso particular que tratamos, veremos cómo un individuo puede, tanto en su rol de

2 Y el campo de la historieta; en el caso que nos ocupa, el de la historieta argentina, claro está.

investigador/crítico como de productor cultural, construir lo contemporáneo y a su vez temporalizar el campo.

En la *historia larga* podría optarse por considerar que lo contemporáneo comprende un cierto número de años tomando como referencia el promedio de lo que puede durar la vida de los individuos (setenta u ochenta años por ejemplo), o podría extenderse desde el momento en que se registran los hechos estructurales que significan una situación nueva relevante, más allá de la vida de un individuo. Así, por ejemplo, podría considerarse que la Edad Moderna no ha concluido y que es también historia contemporánea, en tanto se considere que la modernidad no ha concluido. Cuando se tiene en cuenta la modernidad para construir lo contemporáneo, se están tomando en cuenta ciertas circunstancias significativas, pero las mismas podrían ser otras.

Puestos en la tarea de construir lo contemporáneo de la historieta argentina –el *campo presente*–, optamos por considerar contemporáneos a aquellos guionistas, dibujantes y editores que comenzaron a construir sus trayectorias en los años noventa por fuera de las que fueron las últimas grandes editoriales industriales de historietas, que distribuían sus tiradas en kioscos: Editorial Columba, Ediciones Record, Ediciones de la Urraca, El Globo Editor, y alguna más. Agentes en un contexto reducido a unas pocas editoriales, pymes o auto-editores, agrupados en fanzines, en alguna agrupación independiente como la AHÍ (Asociación de Historietistas Independientes), y que tras la crisis de 2001/2002 volverán a adquirir cierta visibilidad pero en blogs, y la pronta convivencia de blogs con pequeñas editoriales y editores (pymes comerciales o auto-editores independientes que en algún momento llegan a publicar a otros independientes). Esta contemporaneidad se construye (o la construimos) alrededor de ciertas condiciones y modos de producción: serían contemporáneos por compartir condiciones y modos que son la única opción que deja la desaparición de la industria. Se pueden constituir en *lo nuevo* a partir de la desaparición de los agentes – los propietarios de las editoriales– que habían dominado el campo por más de siete décadas.

La contemporaneidad que construimos tampoco es biológica en cuanto se construye un grupo multi-etéreo forjado en ciertos espacios de encuentro (eventos, presentaciones, blogs y los comentarios a los mismos, redes sociales como *Facebook*), que va constituyendo reglas nuevas para el funcionamiento del campo o al menos de la amplia la región de autonomía que se constituye. No obstante, al mismo tiempo, algunos de los productores culturales *nuevos* trabajan para colocar su producción en mercados europeos o estadounidenses, convirtiéndose en

contemporáneos de productores culturales reales formados en el período de existencia de una industria, o directamente formados en otros mercados –como Carlos Sampayo–, entre los que se destaca Carlos Trillo, quien además ha sido lectura de esos agentes *nuevos*, más que la producción de Héctor Germán Oesterheld. A su vez hay una relación de referencia y respeto entre *los nuevos*, que no participaron de la etapa industrial, y buena parte de *los viejos* que sí lo hicieron y que fueron leídos por los primeros en sus inicios; relación notoria en la historieta *El Canon McMillan* de Max Aguirre (en von Sprecher y Reggiani, 2011: 7 y ss.). Aunque, como señaláramos, hay *nuevos* y *viejos* que conviven en relación a la búsqueda de fuentes de trabajo en el mercado exterior o en los pocos espacios gráficos a los que pueden vender su trabajo dentro del país: diarios y revistas de rock, infantiles, femeninas y alguna satírica como *Barcelona*, además de la revista *Fierro* segunda época, con un pago prácticamente simbólico.

Así se va produciendo la profesionalización de algunos de los autores *nuevos* en dos direcciones: **A.** A nivel local, en diarios y revistas, frecuentemente añadiendo los dibujantes trabajos de diseño; y en el caso de los guionistas, otro tipo de escrituras, como publicidad o cuentos infantiles, que ha resultado un sector en crecimiento dentro del mercado editorial. **B.** A nivel del mercado europeo, y en algunos casos del estadounidense o de otros países, lo cual, como vimos, los contemporaneiza con algunos productores de la era de la industria local que se volcaron directamente al mercado exterior. Pero esos productores no trabajan para el mercado exterior recién desde la crisis. Ya en las postrimerías del período de la industria, especialmente a partir de los ochenta, Trillo y Wood –sin ser en absoluto los pioneros, dado que había numerosos antecedentes previos– tuvieron en claro que era mucho más productivo trabajar directamente para el mercado europeo –en especial el francés y el italiano– que pasar por los intermediarios locales, que habitualmente ni rendían las ventas que hacían al exterior. A partir de ese momento, Trillo pasó a publicar sus trabajos primero en Europa y luego en Argentina.

La profesionalización para el mercado europeo de los *nuevos* (el caso de Diego Agrimbau, por ejemplo, ya que vamos a estar hablando principalmente de guionistas) complejizan las categorías de contemporaneidad en cuanto ciertos guionistas y dibujantes del grupo post-crisis terminan compartiendo condiciones de producción con algunos productores que venían de la época industrial. Ese encuentro también se va a dar en otros espacios, como *Fierro* segunda época o el proyecto de historietas de Télam, la agencia de noticias del Estado nacional. Y de hecho, en esos espacios guionistas *nuevos* trabajan con dibujantes del período industrial, y guionistas formados en el período industrial y en el

mercado europeo trabajan con dibujantes *nuevos*. El caso más notable de apertura y contemporaneización con los agentes *nuevos* es el de Carlos Trillo, quien en su trayectoria atraviesa distintas contemporaneidades e incluso puede vivir distintas contemporaneidades simultáneamente. Cosa que ocurre también con algunos de los *nuevos* (Luciano Saracino, Salvador Sanz) y algunos de los *viejos* (Enrique Breccia, Eduardo Maicas), lo cual hace que esas categorías sean oscilantes, múltiples y cambiantes.

Consideramos a Carlos Trillo como un autor que continuamente *hace época*, es decir, construye el tiempo en el campo. Lo que, por ejemplo, Robin Wood solamente realiza en la forma del guionado (reducción de los textos comparativamente a los que le demandaba Editorial Columba) en tanto comienza a trabajar directamente para el mercado europeo, en particular el italiano, pero nunca supera los límites de la historieta de aventuras (lo cual, claro, para algunos será una virtud, pero como virtud lo ubica en la retaguardia del campo).

La visibilidad del posicionamiento de Trillo en el campo de la historieta se produce en los años setenta, en particular entre 1975 y 1980. En esa época, para *hacerse un nombre*, posicionarse dentro de *lo nuevo*, realizó sus apuestas -en particular junto a Guillermo Saccomanno- por convertir a Editorial Columba y a Wood en *lo viejo* (siguiendo la teorización de Pierre Bourdieu, 1995: 213 y ss.)³.

Entre los años sesenta y mediados de los setenta, Trillo venía escribiendo cuentos, textos de humor, y guionando algunas historietas, principalmente en las revistas *Patoruzú* (humor) y *Anteojito* (infantil). En noviembre de 1972, publicó un artículo humorístico ("*El humor político de los argentinos o la enciclopedia de los animales*") en el primer número de la revista *Satiricón*. Esta publicación adquirió su carácter innovador en el marco de las esperanzas de libertad creativa depositadas en el corto período democrático que se avecinaba en el país. Resultó particularmente renovadora en el campo del humor gráfico argentino y no sólo influiría en su desarrollo posterior sino que también buena parte de quienes publicaron allí serían nombres importantes del mismo en el futuro, como Andrés Cascioli⁴. Desde su número dos, Trillo

3 Para profundizar sobre el particular, leer Gago S. y von Sprecher, R., 2012; von Sprecher, R., 2011

4 Que en 1978 -plena dictadura- editaría *Humo*®, que incluiría historietas, y a través de otras publicaciones de Ediciones de la Urraca, iría posteriormente editando las principales manifestaciones de la nueva historieta europea -la segunda ola, de 1975 en adelante-, como creando espacios para constituir algo nuevo en la historieta argentina en relación a las publicaciones de

trabajó y firmó junto a Alejandro Dolina tres historietas irónicamente realizadas al viejo estilo europeo del dibujo con el texto de apoyo fuera del cuadro. Otras las realizó para los suplementos especiales de *Satiricón*, además de guiones para historietas satíricas dibujadas por Pérez D'Elía al estilo de las adaptaciones de películas que hacía la revista estadounidense *Mad*⁵. Su último artículo fue publicado en el número 21 (de agosto de 1975). *Satiricón* fue clausurada en marzo de 1976⁶, lo mismo que *Mengano* -otra revista de humor-, que apareció en 1975 con Trillo como jefe de Redacción y que publicó el primer episodio de *Un Tal Daneri* -con dibujos de Alberto Breccia-. Lentamente Trillo fue logrando visibilidad en el campo y *Un Tal Daneri* va a ser clave en la constitución de las líneas narrativas en las que se va a destacar.

Otros momentos claves lo constituyen la publicación de *El Loco Chávez* -con dibujo de Horacio Altuna-, publicada en el diario *Clarín* entre 1975 y 1987, y *Alvar Mayor* -con dibujos de Enrique Breccia-, publicada desde octubre de 1977 en *Skorpio* N° 36, momento en que esta revista de Ediciones Record agregó a su título "Gran color" y color a unas pocas historietas, entre las que se contó durante algunos números esta serie ambientada en la Conquista de América.

Antes de publicar estas tres historietas claves para su posicionamiento, Carlos Trillo produjo algunos escritos sobre historieta y humor que, consideramos, le dieron una competencia particular en tanto que el conocimiento previo de la historia de la historieta y del humor gráfico le permitió un mayor grado de reflexividad en su producción, lo cual fue importante para el logro de mayores márgenes de autonomía en un campo por entonces dominado por las normas de las editoriales. Esa autonomía creció a partir de la década del ochenta, cuando Trillo se dedicara a escribir casi con exclusividad para Italia y Francia, con normas menos estrictas que las locales.

Editorial Columba y Ediciones Record. En ese proceso participaría Carlos Trillo, claro que publicando principalmente historietas producidas para Europa.

5 Para profundizar la información, remitirse a esta entrada del blog sobre Carlos Trillo titulado *Soretas Azules*: <http://soretasazules.blogspot.com.ar/2012/10/los-ultimos-tiempos-del-humor-argentino.html>

6 *Satiricón* fue editada en cuatro etapas: 1972-1974 (su cierre se debe a la prohibición por decreto del gobierno de Isabel Perón), 1975-1976 (cierra por censura de la última dictadura militar), 1983-1986 y, finalmente, 2004-2005, ya en el periodo post-crisis del campo.

A esos ensayos del orden de la divulgación los escribió con el humorista Alberto Bróccoli para la colección *La Historia Popular / Vida y milagros de nuestro pueblo*, del Centro Editor de América Latina: *El Humor Gráfico* (1971b), *La historieta* (1971a) y *El Humor Escrito* (1972). Son preludios para las publicaciones que realizaría luego, con Guillermo Saccomanno, en revistas de Ediciones Record: *El Club de la Historieta* en *Skorpio* e *Historia de la Historieta* en *Tit-Bits*.

En el pequeño libro *Las Historietas*, Trillo y Bróccoli ensayaron una aproximación al desarrollo de la historieta, y particularmente de la historieta argentina. Un espacio y un énfasis particular fueron puestos sobre Héctor Oesterheld y su producción, claro referente en el futuro posicionamiento de Trillo en el campo de la historieta nacional.

En este ensayo, los autores realizaron una observación sobre los textos de apoyo que utiliza Oesterheld y que, posteriormente, Trillo prácticamente eliminó de sus historietas, diferenciándose así de quien sería su referente de posicionamiento pero no su contemporáneo en relación con la forma de utilizar textos y dibujos en sus propios guiones:

La historieta [se refieren a *Bull Rockett*] no se permite rellenos ni estiramientos. Es un trabajo acabado y perfecto con diálogos bien elaborados y frecuentes interpolaciones de textos verticales [cartuchos, textos de apoyo] que distan mucho de ser innecesarios y aclaran continuamente los sentimientos de los personajes, sentimientos que los dibujos no son capaces de traducir convenientemente. (1971: 48)

Pocos años después, Trillo se distinguiría por un tipo de guionado que utiliza los dibujos para expresar los sentimientos de los personajes –prescindiendo casi totalmente de textos de apoyo, de “textos verticales” –, al estilo del últimas y célebres entregas dominicales de *Terry y los Piratas*, de Milton Caniff, y que –no casualmente, consideramos– reproducen en *La Historieta* (1971: 83). En julio de 1977, en la sección *El Club de la Historieta* publicada en el número 33 de *Skorpio*, Trillo hizo una declaración de principios al respecto, luego de resaltar que durante cinco días en su propia historieta *El Loco Chávez* no había aparecido ningún texto:

Chaplin decía que “el cine aprendió a hablar para darse cuenta que cuando calla se encuentra a sí mismo”. La definición corre para el cine y, seguramente, también para la historieta (...).

Volviendo a *Las Historietas*, aquel libro de 1971, más adelante los autores resaltan los dichos de Oesterheld en su conocido texto sobre cómo se hace un personaje de historietas, publicado en la revista *Dibujantes* (N°27, 1957), en el cual otorga al “argumentista” o “guionista” un lugar central en la creación de historietas (1971: 76/77).

Las Historietas fue un borrador tanto de *La Historia de la Historieta Argentina* como de su futura posición de agente de consagración en el campo y del desconocimiento de Editorial Columba y particularmente de Robin Wood, quien desde 1967 era el guionista más destacado y popular de aquella contemporaneidad del campo de la historieta argentina:

El contenido de las revistas de Editorial Columba es invariable. Hay alguna historieta de guerra, invariablemente pro-yanqui; alguna de espionaje, como Dennis Martin, donde los comunistas son malísimos, torturadores, arteros y traidores, mientras que los occidentales hacen gala de una generosidad y un arrojo sin límites; algún policial donde el bien (la policía) derrota al mal (los ladrones y los asesinos). Hay en las revistas de Columba dibujantes excelentes (Lucho Olivera, Ángel Fernández, Carlos Voght [sic], Casalla, Gustavo Trigo o Marcos Adán, Dalfiume), y algún guionista correcto como Roberto Monti (que también firma Robin Wood y Robert O’Neill) y que, si bien cae en falsedades de tipo ideológico, sabe consumir excelentes historias como *Nippur de Lagash* (dibujada por Lucho Olivera), *Jackaroe* (dibujada por Dalfiume) y *Mi Novia y Yo* (dibujada por Voght). Tal vez la mejor historieta de las revistas de Columba será *El Cabo Savino*, una gauchesca que excede en imaginación las fronteras del género y que dibuja Casalla sobre textos de firmas cambiantes. (1971: 97)

7

En el texto precedente hay un dato clave para interpretar las diferencias con Wood y Columba: lo ideológico, pues referirse a

7 Considerar Roberto Monti como verdadero nombre de Robin Wood, y a Robin Wood –el verdadero– como un pseudónimo es, como mínimo –aunque inverosímil–, un acto de ignorancia no dispensable para quienes estaban escribiendo un libro que se centraba en la historieta argentina; y como máximo, un acto de mala fe y provocación. Si habláramos en términos de la época usaríamos las palabras “lucha ideológica”.

que Wood “cae en falsedades ideológicas” es una forma de introducir la *falsa conciencia* marxiana.

Posiciones dobles. Reflexión, historia y agente de consagración

La tarea de reflexión –no académica, no teórica, más al estilo del periodismo especializado– sería retomada ahora con la firma conjunta de Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno en las revistas de Ediciones Record. A partir del número 15 de *Skorpio* –noviembre 1975– comenzaron a publicar en los números mensuales –no así en los extras, y con alguna excepción en los llamados “libros de oro” – la sección *El Club de la Historieta*, con el subtítulo “-Noticias-Biografías-Comentarios-Críticas-”. Un mes después, en *El Libro de Oro de Tit-Bits* de diciembre de 1975, empezó a publicarse *La Historia de la Historieta*, entregas que luego serían recopiladas en *Historia de la Historieta Argentina* (Record, 1980). En una página de introducción, donde comienzan afirmando que era “Hija del folletín y hermana del cine...”, concluyen:

Hasta ahora, ninguna publicación ha encarado una revisión minuciosa de la historieta. Por eso nuestro proyecto, el que nace de la necesidad de revalorizar a todos aquellos que fueron y son vanguardia en una de las más manifestaciones más trascendentes de la cultura popular.

Al poco tiempo de ocupar un espacio en el campo de la historieta argentina, Carlos Trillo participaba de la operación de ocupar dos posiciones: por un lado como autor –guionista–, y por otro se instalaba en el espacio por entonces vacío de la reflexión, importante con respecto al crecimiento de la autonomía del campo, modelo para los guionistas y dibujantes de la *contemporaneidad* actual (a partir de la crisis de la industria y la aparición de la historieta independiente). Desde este espacio, se auto-erigía, junto a Saccomanno, como “revalorizador” en el campo de los agentes destinados a la consagración. Asimismo, ambos serían también valorizadores del presente, por ejemplo en la tarea de minimizar la importancia de Editorial Columba en esa historia en la que prometían encarar “una revisión minuciosa de la historieta”. Como toda historia, la construida por Trillo fue parcial y además se convirtió poco a poco en la *historia oficial* de la historieta argentina, resaltando y omitiendo, estableciendo una jerarquía de obras y autores. En resumen, doble posición en el campo como productores culturales reales y como agentes de consagración.

El Club de la Historieta comenzó ocupando dos páginas y, en algunos números, llegó a abarcar hasta cinco. Desde el número inicial de *Skorpio* –y hasta la aparición de *El Club...*– se publicaban

otras páginas de comentarios sobre autores de la historieta, que no llevaban firma, y en algunas de las cuales existe cierta coincidencia respecto de a qué obras y autores son resaltados en *El Club de la Historieta*. Estas páginas incluían algunos autores que publicaban o publicarían en Ediciones Record y otros clásicos, especialmente del comic norteamericano, aunque también italianos y algún argentino.

Desde *Historia de la Historieta Argentina* (1980) se realizó una operación de *distinción* y de *hacer época* (Bourdieu, 1995: 235 y ss). Analizando la historia y sus condiciones de producción, se verifica cómo Trillo y Saccomanno operaron construyendo esa historia. Produjeron sentido por presencias y por ausencias, refiriéndose en por lo menos un cuarto del libro –que tenía 190 páginas– a Oesterheld, a sus historietas y a un reportaje que le habían realizado los autores, sin decir que estaba desaparecido ni hacer referencia a su militancia política. Dedicaron un espacio mínimo –tres páginas– a Editorial Columba y a Robin Wood, que aún eran parte destacable de la historia que reconstruían, siendo Wood un autor muy valorado por los lectores y, con seguridad, más leído que Trillo y Saccomanno. En cambio, una editorial reciente y de ventas menos masivas como Record –editora de la compilación– recibe más espacio.

Cabe destacar que, si bien desde el primer número de *Skorpio* se anunciaba la publicación de historietas de Robin Wood –además de otros guionistas como Alfredo Grassi, Ray Collins (Eugenio Zapietro) y Oesterheld, todos colaboradores de Columba–, la presencia de este autor se limitó a unos pocos episodios unitarios en los primeros números de la publicación (al igual que el dibujante Enrique Villagrán).

Lo mismo acontecerá en *El Club de la Historieta*, que va a destinar frecuentemente espacio a Grassi y a Ray Collins –de hecho, estos autores, uno a través de *Henga*, *Hor*, etc., y el otro con *Precinto 56*, se constituyeron en dos de los guionistas centrales de Record, a los que se agregarían Saccomanno y más tarde Trillo–, pero no a Columba ni a Wood, salvo casos excepcionales⁸. Con ello se verifica el apocamiento simbólico de

8 En el número 47 de noviembre de 1978 dedican unas líneas e imágenes al aniversario de la revista *El Tony* de Editorial Columba: “El Tony cumple cincuenta años” dedicando un contemporizador párrafo que no demasiado coherente con la tendencia a ignorar –disminuir simbólicamente– a esa editorial: “En la actualidad con 50 años cumplidos, la revista fundada por Ramón Columba sigue aportando todos los meses su renovada cuota de fantasía ante una de las audiencias más numerosas que tiene las revistas de historietas de la actualidad”. De hecho, el índice de lectoría de

Columba y Wood que se operó en ambas publicaciones. El autor que va a ser más frecuentemente destacado en esta sección de *Skorpio* es Oesterheld (tanto antes como después de convertirse en un desaparecido). En general, dedican espacio a clásicos norteamericanos (Chester Gould y *Dick Tracy*), a la historieta argentina (Alberto Breccia, Durañona, Grassi, Ray Collins, Zanotto) o a Hugo Pratt. Incluyen obras de argentinos que no eran publicadas ni conocidas en Argentina (como *A lack Sinner*, de Sampayo y Muñoz). A veces hacen referencias a –y señalan diferencias con– textos académicos: con aquel famoso capítulo de Umberto Eco en *Apocalípticos e Integrados*, se burlan de la definición de historieta de Román Gubern en *El Lenguaje de los Comics* o critican otra idea del mismo autor en *Literatura de la Imagen*. Estas referencias dotan a su labor crítica de cierto tono teórico-intelectual, generando al mismo tiempo instancias de consagración específicas más allá de la masividad y el nivel de ventas, propiedades que dominaron estructuralmente el campo hasta el quiebre de las grandes editoriales.

Poco a poco, empezarán a introducir noticias sobre las innovaciones que vienen produciéndose en la historieta europea desde fines de los años setenta, lo cual cobra importancia, ya que en esa época la única forma de enterarse de qué pasaba en el exterior solía ser que alguien trajera las revistas personalmente, dado que muchas no llegaban por correo debido a una censura no demasiado explicitada. En julio de 1977, en una nota de una página titulada “¿Qué anda pasando en Europa? El renacimiento de la aventura”, dedican una página a resaltar la revista italiana *Alter Alter* (que deriva de *Linus* y *Alter Linus*), con la reproducción de una viñeta, y a *Metal Hurlant*, la renovadora revista francesa de la agrupación *Los Humanoides Asociados*, reproduciendo la tapa del número 4 de la revista. En esa misma entrega, además del cierre de *Patoruzú*, anuncian la vuelta de *Bull Rockett* a *Tit-Bits*, “nuevamente escrita por el maestro Oesterheld y dibujada por Ángel Fernández”. En el número 56, de octubre de 1979, dedican una sección completa –cuatro páginas– de *El Club...* a Moebius –Jean Giraud–, el autor más destacado de *Los Humanoides Asociados* (en 1980 ganó en Lucca el premio al mejor artista extranjero).

Claro que esto simplemente estaba consolidando un posicionamiento de Trillo que se extendía de Argentina a Europa: en *Skorpio* N° 78, de diciembre de 1978, una corta columna al final de *El Club*, ilustrada con una caricatura de Trillo realizada por Pérez D’Elía para una historieta de tiempo atrás, rezaba:

Columba era superior al de Record.

NOTA DE LA REDACCION ¡¡NOTICIA DE ULTIMO MOMENTO!! EL TRILLO - AMARILLO (THE YELLOW - TRILLO). El mayor galardón que el mundo de la historieta otorga todos los años, en Lucca, Italia, a sus cultores, ha sido ganado este año por un joven y exitoso guionista argentino, nuestro colaborador **Carlos Trillo**. Justo reconocimiento a su talentosa producción, el nombre de Carlos Trillo pasa a figurar entre los grandes de la historieta mundial. (...). [subrayado y negritas son del original].

Anteriormente, el premio al mejor autor extranjero había sido obtenido dos veces por dibujantes argentinos de larga y prestigiosa trayectoria: José Luis Salinas y Alberto Breccia. En realidad, el reconocimiento que este premio significa a nivel de legitimación en la historieta y en el campo de la edición internacional de historietas fue obtenido por Trillo a una edad temprana, básicamente a partir de dos obras dibujadas por Enrique Breccia: *Alvar Mayor* y *El Peregrino de las Estrellas* (que, al otorgarse el galardón, había sido publicado en Italia y luego aparecería, en Argentina, en *Skorpio*).

En el número siguiente se publicó un informe de seis hojas firmado por el dibujante Juan Zanotto sobre el Trigésimo Salón de Lucca, Italia, más una semblanza de Trillo a cargo de Saccomanno, en razón de la obtención del premio. Para Ediciones Record, este acontecimiento tuvo un resultado no muy benéfico. Al viajar un tiempo después a Italia (no asistió a la entrega del premio), Trillo descubrió el entramado del negocio del director de la editorial, Alfredo Scutti, que compraba las historietas en Argentina a un precio mucho más barato que el que luego cobraba para su publicación en Italia, donde las obras gozaban de buenas ventas. El resultado final fue que, a partir de esos viajes, Trillo terminó negociando directamente con editoriales europeas, eliminando al intermediario y obteniendo mejores rentas y reconocimiento. Y luego otros autores, como Ray Collins, siguieron ese camino. El guionista de *Alvar Mayor* convirtió al mercado europeo en su eje de trabajo *profesional* y desarrolló la competencia para comprender las demandas e intereses de cada zona (Italia, Francia). Record seguiría publicando un tiempo sus historietas, pero luego, salvo excepciones, sus trabajos serían publicados primero en Europa y luego en Argentina.

Posicionamiento inicial

Volviendo a las historietas claves para visualizar el posicionamiento inicial de Carlos Trillo (*Un Tal Daneri*, *El Loco*

Chávez y Alvar Mayor), hay que señalar que en el momento en que el autor realiza esas historietas, fundadoras de su posición en el campo, en el mercado de la industria de historietas argentinas es claramente líder Editorial Columba. La apuesta que Trillo realizó con *Un Tal Daneri* era totalmente incompatible con Columba, más allá de que esa historieta le diera prestigio y no visibilidad, que conseguirá cuando realice *El Loco Chávez* para *Clarín* y *Alvar Mayor* para *Skorpio*.

Un Tal Daneri: Un primer episodio de esta historieta fue publicado en *Mengano*, otros dos en *Sancho* –una revista literaria– y el resto en Europa. *Un Tal Daneri* es la iniciación e introducción de un plus de capital literario en los guiones de Trillo, plus que aplicado a un tipo de expresión por entonces considerada “menor”, agregó prestigio, aunque no visibilidad ni masividad ni dinero. Al narrar renueva la narrativa de historieta con una fuerte marca borgeana, refractada por el imaginario de Alberto Breccia sobre Mataderos. Para el campo, Alberto Breccia era renovación y experimentación, lo cual podía dar lugar al repudio de lectores con códigos de recepción formados en el “dibujo realista” –como sucedió en el caso de la segunda versión de *El Eternauta*, publicada en 1969 en revista *Gente*–, o al reconocimiento por los sectores más intelectuales y por las publicaciones europeas de la vanguardia de aquel entonces. La apuesta de Trillo resulta como inversión a mediano plazo y no como ganancia económica, envite propio de las regiones relativamente autónomas de los mercados de bienes simbólicos, que resultan ser un “mundo económico al revés” (Bourdieu, 1995): si bien existía un desfase temporal entre la oferta y la demanda –derivado del hecho de que se apeló a un lector con un horizonte cultural más amplio que el lector tradicional de las publicaciones que dominaban el mercado editorial en cierto periodo en Argentina–, a mediano plazo, hacer binomio con Alberto Breccia va a rendirle a Trillo fuertes intereses para su prestigio principalmente europeo pero también mundial (especialmente a partir de la visibilidad que le va a dar el premio Yellow Kid ganado en el 78).

El Loco Chávez: El mismo año de *Un Tal Daneri*, Trillo realiza una diversificación de inversiones, simultáneamente económicas y simbólicas, con la publicación de *El Loco Chávez* –con dibujos de Horacio Altuna– en la contratapa del diario *Clarín*. Esta historieta por entregas tuvo una primera tanda de episodios en los cuales el protagonista es un periodista corresponsal en el extranjero, que están más cercanos a lo que suele denominarse historieta de aventuras con un tono de comedia, de simple decodificación por parte del lector. Cuando *El Loco Chávez* regresa al país en febrero de 1976, los relatos entran en una vena más costumbrista, con

elementos de aventura, de humor y centralmente de aventuras amorosas y romances. Juan Sasturain señala al respecto:

De tira de aventuras a comedia de situaciones. El mismo Trillo lo explicó larga y reiteradamente: las peripecias más o menos convencionales del primer ciclo se transformaron tras el desembarco argentino en el libre registro de la vida cotidiana; empezó – saludable y originalmente– a pasar poco y a *no pasar nada*. (Sasturain, 2004: 11)

La obra tiene algunas características cercanas a lo que luego sería la historieta autobiográfica o la falsa autobiografía, ambas concentradas en la vida cotidiana. El bar como lugar de encuentros es uno de los escenarios claves de la cotidianeidad que Trillo construye. Hay personajes directamente inspirados en personas reales, como Malone, gran amigo del Loco Chávez, claramente basado en Guillermo Saccomanno (que había guionado para Columba una serie titulada *Sam Malone*). Algunos de estos rasgos volverían a aparecer en *El Negro Blanco* –dibujada por Ernesto García Seijas– que, también con guión de Trillo, en 1987 reemplazaría a *El Loco...* en el mismo espacio de la última página de *Clarín*.

Alvar Mayor:

Chaplin decía que “el cine aprendió a hablar para darse cuenta que cuando calla se encuentra a sí mismo”. La definición corre para el cine y, seguramente, también para la historieta como lo viene demostrando Pratt desde hace tiempo, como lo enseñó Caniff en un memorable y ya clásico episodio de la década del 40 (...). (Carlos Trillo, en *El Club de la Historieta, Skorpio* n° 33, 1977).

Alvar Mayor es la tercera historieta de los inicios de Trillo que puede considerarse como fundacional de su contemporaneidad, que supuso construirse con *lo nuevo* y desplazar otros autores, editoriales, normas y modelos, como *lo viejo*.

Si bien Trillo había realizado, anteriormente a esta serie, guiones para *Nekrodamus*, iniciada por Oesterheld – frecuentemente reemplazado a causa de los avatares de su vida de militante–, *Alvar Mayor* es su primera serie importante y que va a lograr un rápido reconocimiento en Europa.

En esta historieta, dibujada por Enrique Breccia, Trillo aplicará con rigurosidad aquella cita de Chaplin ya citada por nosotros, que el mismo Trillo citara, que podría traducirse como la aplicación de una visión de lo cinematográfico sin voces en off, donde la

narración debía ser hecha sin textos de apoyo, sin cartuchos, sin esos elementos de tono literario tan caros a la narrativa de Oesterheld y que en Editorial Columba se habían multiplicado, más que con objetivos expresivos, con el fin de que la lectura de cada historieta pudiera prolongarse, de que permitiera a sus revistas “durar más”.

Trillo adopta, y propone, una nueva *norma* que venía a plantear que no se debía decir con textos de apoyo aquello que se podía decir con imágenes, y que, en todo caso lo que era remitido por necesidades narrativas a los textos de apoyo podía serlo a los globos de parlamentos o pensamiento, aunque ello supusiera una contradicción parcial con la forma de narrar de Oesterheld, a quien recurre para reconsagrarlo y, en esa misma operación, consagrarse. (von Sprecher y Reggiani -Eds-, 2011: 36)

Trillo moviéndose siempre hacia *lo nuevo*

El envejecimiento les llega, a las empresas y a los autores cuando permanecen adscriptos (activa o pasivamente) a modos de producción que, sobre todo si hicieron época, están inevitablemente datados; cuando permanecen encerrados en esquemas de percepción y de valoración que, convertidos en normas trascendentales y eternas, impiden aceptar o percibir la novedad. (Bourdieu, 1995: 235)

Carlos Trillo tiene una característica destacable: no envejeció en el campo de la historieta argentina, más allá de que lo hiciera biológicamente y falleciera a los sesenta y ocho años de edad, en 2011.

La obtención de otro premio Yellow Kid en 1996, que fuera un guionista conocido y reconocido en Italia y su viaje en los ochenta a Europa, contribuyen a una operación de aristas múltiples. Verbigracia:

a. Probablemente fue el guionista argentino que mejor reconoció y comprendió el funcionamiento del mercado europeo, con el cual pudo negociar y vender directamente. A partir de ello, la mayoría de sus obras pasarán a ser publicadas primero en Europa y luego en Argentina. Su obra es escrita pensando claramente en las posibilidades del mercado europeo, espacio apreciado por los productores y lectores argentinos, aunque sin llegar a tener el nivel de ventas de las producciones de comic books de Estados Unidos o del manga japonés (que serían dos fenómenos particularmente notables en los noventa).

b. En el mercado local, a inicios de los ochenta Trillo dejó Ediciones Record para concentrarse en *Humo® Registrado*, *El*

Péndulo, *SuperHumor* y luego en la revista de historietas *Fierro*, todas de Ediciones de la Urraca, de Andrés Cascioli. Más adelante, publicó *El Negro Blanco* como tira diaria en *Clarín*. En las publicaciones de Ediciones de la Urraca como *SuperHumor*

(...) se brinda a los lectores una combinación de arte, e información mediante su oferta de humor, ciencia ficción, notas de divulgación, entrevistas y, finalmente, historietas de autor. [...] La estrategia (...) es enfrentarse a las publicaciones de Record, fundamentalmente a *Skorpio*, su competidora en el mercado. Si las publicaciones de Columba resultaban una oposición directa en términos cuantitativos, *Skorpio* implicaba su adversaria en términos cualitativos. Significativamente, y antes de la aparición de Ediciones de la Urraca, las notas editoriales de Record se referían en los mismos términos a las publicaciones de Columba. Como vemos, se trata de una puja en el campo que utiliza argumentos similares en distintas etapas con el propósito de obtener el liderazgo en el mercado. (Vázquez, 2010: 283-384)

Un plus de reconocimiento le llegaría a Trillo por sus historietas, que se referían directamente a situaciones relacionadas con la dictadura y la represión y auto-represión (como *Las Puertitas del Señor López* y *Bosquivia*). La mayor parte de lo publicado en *Fierro* había sido hecho para Europa y sumaba el prestigio que esa revista tuvo al menos en su primera época (publicando autores extranjeros y locales que no se habían podido publicar antes de la finalización de la guerra de Malvinas, pero al mismo tiempo los más destacados). Publicar en *Fierro* aumentó el prestigio de Trillo en Argentina, pasando ya a ser considerado uno de los grandes contemporáneos (posición compartida con unos pocos autores, como Carlos Sampayo, José Muñoz y Juan Giménez, que también publicaron en *Fierro* lo que habían hecho para Europa).

c. El siguiente reposicionamiento consiste en crear su propia editorial, El Globo Editor, que publica la revista *Puertitas* - diciembre de 1989 a junio de 1994-, donde aparecen importantes historietas que había realizado para el mercado europeo: *Fulú* con Eduardo Risso, *Cosecha Verde* con Domingo Mandrafina, *Cibersix* e *Irish Coffe* con Carlos Meglia. Sin embargo, la empresa termina resultando deficitaria, como ocurría en ese momento con toda la industria local, y tras una época en la que publica más obra de autores europeos que la suya propia, cierra.

d. Publica historietas en revistas que no eran las majors industriales en Argentina, como es el caso de *Comiqueando*. Eso lo

acerca a los autores más jóvenes tanto biológicamente como en trayectoria.

e. Diversificación en la circulación de su obra: *Clara de Noche* saldrá en el semanario de humor adulto *El Jueves* (Barcelona, España) y luego en el diario argentino *Página/12*; y a la vez publicará historietas en revistas argentinas de temática infantil como *Genios* (editada por Grupo Clarín) y *Billiken* (de Editorial Atlántida).

f. Realizará colaboraciones para Editorial Columba, en una relación que no le fue muy fructífera ni pacífica, ya en el período de crisis de esa editorial, en la primera parte de los noventa⁹.

g. Trillo publicará trabajos en la nueva *Fierro* y en las pymes post-crisis. Algunas de sus series en la revista editada por *Página/12* fueron *Trillo y Grillo* (2006-2007, con dibujos de Oscar Grillo); *El Conejo de Alicia* (2007, junto a Eduardo Maicas e ilustrado por Mandrafina); *El Síndrome Guastavino*¹⁰ (2007-2008) y *Sasha Despierta* (2010-2011), ambas dibujadas por Lucas Varela y *Bolita* (2011, dibujos de Eduardo Risso). Por otra parte, con ciertas pymes editoriales conviene la reedición de algunas de sus obras de los ochenta y los noventa, o el debut nacional de historietas más o menos actuales realizadas para Europa: *Peter Kampf lo sabía* (con dibujos de Domingo Mandrafina), lanzada por editorial Ojo de pez), *Sick Bird* (con dibujos de Juan Bobillo) y la recopilación en diez tomos de *El Negro Blanco* (con García Seijas), a través de IVREA (editorial que ya no era una pyme en el momento de la publicación y que luego cerró), *Sarna* (con dibujos de Juan Sáenz Valiente), publicada por Iron Eggs, y *Borderline* y *Yo Vampiro* (dibujadas por Eduardo Risso), editadas por el sello rosarino Puro Cómic, entre otras.

En síntesis, Trillo construye una trayectoria ajustándose exitosamente a cada época, pero siempre dentro de la región del campo del *profesionalismo* o de los profesionales –aquellos que viven de su trabajo–, va cambiando de posición (además de ser autor y crítico posicionado en distintos subcampos editoriales, será luego editor) y va renovando su estatus de *joven* o de vanguardista, a medida que envejece biológicamente. Justamente, sus sucesivos posicionamientos lo llevarán al menos a no perder económicamente en la Argentina. Podemos aplicar a la operación

9 Información extraída del blog *Soretas Azules*: <http://www.soretasazules.blogspot.com.ar/2012/11/trillo-en-nippur-magnum-por-juan-carlos.htm>

10 Sobre el particular, recomendamos leer el artículo de Federico Reggiani "*Nombres propios, política y representación: Sarna y El Síndrome Guastavino*" (en Berone, L. y Reggiani, F. -eds.-, 2012. 86 y ss).

en la que se distingue Carlos Trillo, en este periodo y en los posteriores, lo que indica Pierre Bourdieu respecto de cómo “los valores de originalidad y de cambio (...) expresan también la ley específica del cambio del campo de producción, es decir la dialéctica de la distinción” (1995: 235) (...).”

Las contemporaneidades de Trillo. Ideas de cierre

Si bien Carlos Trillo siempre fue un autor contemporáneo, lo fue desde el desarrollo de un *habitus* de profesional: fue contemporáneo de los profesionales o de los que se proponían serlo, manteniendo relación con parte de las sucesivas camadas *nuevas* de creadores. Trillo -cuyas disposiciones culturales previas marcaron en cierta medida sus posicionamientos en el campo- fue innovando su contemporaneidad durante la *etapa industrial* del campo -ediciones de grandes tiradas de consumo masivo-, innovación que fue más bien producto de su exitoso ajuste a la demanda del mercado europeo -especialmente el francés- que de la apuesta a hacer obra por la obra misma sin reflexionar previamente dónde se iba a publicar y si su trabajo se iba a vender. Esta disposición, en cierta medida, lo acerca a Hugo Pratt, para quien “hay que hacer historietas que el público entienda” (Cáceres, 2011). Pensamos, al respecto, que *Un Tal Daneri* pudo haber sido una historieta puramente elaborada a partir de las reglas del arte por el arte, pero no llegó a serlo: según el propio Trillo, “terminó porque se acabaron los editores que quisieran comprarla” ¹¹. Siempre atento a los cambios del mercado y de los gustos de los lectores (sino hubiera continuado, como le pasó a otros historietistas, trabajando como trabajaba para *Skorpio*) y con un cierto margen de autonomía -algo costoso en un campo estructuralmente dominado por el interés económico- abrió el juego a una multitud de universos posibles, consiguiendo un prestigio que le permitió realizar títulos muy variados e incluso construir demanda de sus propias historietas. De esta manera, dejó de lado el tipo de historietas de aventuras predominante en las editoriales Columba y Record, renovando temáticas y líneas narrativas, sin abandonar por ello su posición de profesional. Mantuvo, no obstante, sus normas iniciales sobre el lenguaje de la historieta, las que aún no han envejecido.

Podemos, puntualmente, conectar las características de *El Loco Chávez* -que, como dice Sasurain, pasa de ser una tira de aventuras a comedia de situaciones de la vida cotidiana- con las contemporaneidades múltiples de Trillo, quien incluso llegará a realizar dos episodios autobiográficos para la segunda época de la

¹¹ Citado del blog Soretas Azules:

<http://soretasazules.blogspot.com.ar/search?q=un+tal+daneri>

revista *Fierro*, trabajo que parcialmente lo liga al grupo de autores *nuevos* -del nuevo milenio, no necesariamente demasiado jóvenes biológicamente- quienes especialmente a partir del blog *Historietas Reales*¹² invierten fuertemente en lo autobiográfico y en las -en mayor o menor medida- falsas autobiografías. En estas narrativas, claves en la constitución de una historieta autónoma en el periodo post-crisis, *no pasa nada*, tal como señalara Sasturain respecto de *El Loco Chávez*. No pasa nada en términos de lo que fuera la historieta de aventuras, como *no pasa nada* en la *sitcom* televisiva *Seinfeld* o como en *Goth World*, de Daniel Clowes, y tantas otras historietas independientes contemporáneas de otros países.

Otro elemento, más central que el de la creación de historieta autobiográfica, que vincula -y otorga contemporaneidad- a Trillo con este grupo de autores *nuevos* constituido en el periodo post-industrial del campo, es su posición de referente en tanto autor de gran inventiva, como lo fue Oesterheld en unas condiciones de producción distintas a las de los *nuevos*. Este nexo ha sido más fuerte no tanto con aquellos autores que, como el guionista y editor Diego Cortés, se interesan por hacer obra renunciando en el corto plazo al rédito económico, sino más bien con aquellos creadores que se profesionalizaron, fundamentalmente los dibujantes, con algunos de los cuales ha colaborado: los ya mencionados Bobillo, Varela y Sáenz Valiente, además de otros más jóvenes aún, con quienes que en su última etapa hizo obras que no salieron todavía en Argentina, como Pablo Túnica y Gato Fernández. Lo que también ha contribuido al mantenimiento de esa relación, es el hecho de que Trillo siempre ha estado interiorizado y ha sido reflexivo sobre las producciones de la nueva camada, interés que puede entreverse en algunas entrevistas y reportajes en los cuales el reconocido guionista menciona algunos autores *nuevos* y a sus obras. Esas *bendiciones*, no obstante, se basan en los trabajos publicados en el mercado europeo y en *Fierro* segunda época, no así en *Historietas Reales*, pese a que ese espacio nuclea a numerosos autores argentinos, conocidos y más o menos desconocidos, algunos de los cuales publican en *Fierro*. Trillo, dando crédito a un autor también consagra al espacio donde éste publica, generando un círculo virtuoso de acumulación simbólica del cual el mencionado blog queda excluido.

Por otra parte, y teniendo en cuenta su multiplicidad de contemporaneidades, en algunos de sus trabajos publicados en la nueva *Fierro* (*Bolita*, *El Síndrome Guastavino*, *Sasha Despierta*) Trillo opera un retroceso respecto de su tendencia a la innovación narrativa. Con argumentos recurrentes -ya trabajados en otras

12 <http://historietasreales.wordpress.com/>

obras del mismo autor realizadas pocos años antes (*Bolita se asemeja a Chicanos, Sasha Despierta a Sick Bird y El Síndrome Guastavino a Sarna*)- y diálogos que cuentan demasiado lo que pasa, estas historias contienen tramas de espionaje con una marcada división entre *buenos* y *malos* -estos últimos con rasgos grotescos y monstruosos-, que acaban invariablemente con la derrota de los villanos y el restablecimiento del orden. En este caso, la contemporaneidad de Trillo no se construye más allá del presente, de lo estilísticamente ya conocido y reconocido, sino más bien repitiendo esquemas previos.

Este estudio de la trayectoria de Trillo, en especial de su posicionamiento como autor contemporáneo y de sus relaciones con contemporaneidades posteriores, nos permite sugerir una idea final: la discusión, las competencias y las consecuentes prácticas entre *la profesionalización* y *el hacer obra*, es el nudo de la discusión actual en el campo de la historieta argentina, y puede definir su grado de autonomía.

Bibliografía

BERONE, Lucas. y REGGIANI, Federico. (2012) *Creencias bien fundadas. Historieta y política en Argentina, de la transición democrática al kirchnerismo*. Colección Estudios y Crítica de la historieta Argentina vol. 4. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.

BOURDIEU, Pierre. (1995) *Las Reglas del Arte*. Barcelona, Anagrama.

CÁCERES, Germán. (2011) Entrevista a Hugo Pratt. <http://laduentes.blogspot.com.ar/2011/10/entrevista-hugo-pratt-segunda-parte.htm>

GAGO, Sebastian y VON SPRECHER, Roberto. (2012). "*Campo de la historieta argentina: competencias por posicionamientos, canonización y recepción*". En revista *Antíteses*. Revista online del Programa de Pós-graduação em História Social de la Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/12923>

TRILLO, Carlos Y BRÓCCOLI, Alberto. (1971 a). *Las historietas*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

TRILLO, Carlos Y BRÓCCOLI, Alberto. (1971 b). *El humor gráfico*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

OESTERHELD, Héctor Germán. (1957). "*Cómo nace un personaje de historieta*". En Revista *Dibujantes* N°27. Buenos Aires.

SASTURAIN, Juan. (2004). "*Loco, pero no como vidrio*", Prólogo a Trillo, C. y Altuna, H. (2004) *El Loco Chávez. Biblioteca Clarín de la Historieta*. Buenos Aires, Clarín.

VÁZQUEZ, Laura. (2010). *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*. Buenos Aires, Paidós.

VON SPRECHER, Roberto. (2010). "34. Luchas en el campo de la historieta realista argentina. Civiles y militares en obras de Robin Wood y de Héctor Germán Oesterheld". En Revista virtual *Estudios y Críticas de la Historieta Argentina*. Córdoba.

http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2010/02/vonsprecher_robinwood.pdf

VON SPRECHER, Roberto. (2011). "Estudio de la historia de la historieta como campo. Luchas por la construcción de lo nuevo y de lo viejo en Argentina". En von Sprecher, R. y Reggiani, F. (2011) *Teorías sobre la historieta*. Escuela de Ciencias de la Información. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba.

<http://soretasazules.blogspot.com.ar/> (blog que recopila entrevistas a Carlos Trillo y otros textos e historietas de o sobre él).