



UNA APROXIMACIÓN A LA TRAYECTORIA TEMPRANA DE CARLOS TRILLO

Sebastián Horacio Gago

IECET – UNC y CONICET

sebastian.gago@unc.edu.ar

Resumen

Carlos Trillo fue el referente central del campo de la historieta argentina a lo largo de casi cuatro décadas. Agente multiposicional del campo cultural, innovó introduciendo formas de producción narrativa basadas en estilos dominantes en países centrales de Occidente, y, por otro lado, contribuyó a fundación del espacio de la crítica y la reflexión sobre el cómic en el país, que le permitió mantener una mirada global acerca de este medio estético y expresivo. En este trabajo, reconstruimos una parte de la trayectoria y la obra inicial de Carlos Trillo, inspirándonos en elementos teóricos de las perspectivas sociológicas de Pierre Bourdieu (1995) y de Raymond Williams (1994). Analizamos las disputas y estrategias de innovación y de *construcción del tiempo* de un campo cultural específico, observando las innovaciones en las formas artísticas y culturales que el autor introdujo (géneros, lenguajes estéticos, temas, su construcción de la posición del crítico del cómic).

Palabras clave: Trillo – historieta – trayectoria – géneros – contemporaneidad.

Abstract

Carlos Trillo was a central figure in the Argentine comic book field for almost four decades. As a multipositional agent in the cultural field, he innovated by introducing narrative production methods based on dominant styles in Western central countries. Additionally, he contributed to the establishment of comic book criticism and reflection in the country, enabling him to maintain a global perspective on this aesthetic and expressive medium. In this paper, we reconstruct a portion of Carlos Trillo's trajectory and early work, drawing inspiration from theoretical elements of Pierre Bourdieu's (1995) and Raymond Williams' (1994) sociological perspectives. We analyze the disputes and strategies of innovation and the construction of time in a specific cultural field, observing the author's innovations in artistic and cultural forms (genres, aesthetic languages, themes, and his construction of the position of a comic book critic).

Keywords: Trillo – comic book – trajectory – genres – contemporaneity.

Introducción

En este texto consideramos los inicios de la trayectoria y de la obra del guionista Carlos Trillo como parte de las luchas y las competencias en el campo de la historieta argentina, dentro del que fue un referente clave. Desde un enfoque teórico y metodológico cualitativo que se provee de herramientas de la sociología cultural y de la comunicación, indagamos las estrategias llevadas adelante por el autor –conscientes o no, dictadas por las empresas en que trabajaba o no– considerando tres dimensiones de análisis que brindan una aproximación a nuestro objeto de estudio:

- a) las disputas del autor por *temporalizar* el campo de la historieta, y los posicionamientos que asumió en relación con otras posiciones en este espacio;
- b) el uso de los géneros narrativos y del lenguaje historietístico, especialmente en relación con el *régimen del decir* o enunciación (Berone, 2014), y también –y consecuentemente– en la relación entre imagen y palabra dentro de un sistema predominantemente visual como la historieta;
- c) las características de los modelos de orden social construidos y los temas tratados en los guiones (*campo de lo mostrable* o enunciado).

Concebimos esas dimensiones como prácticas/estrategias a partir de las cuales un agente construye el tiempo del campo cultural dentro de una determinada *contemporaneidad*. Estas categorías nos permiten entender una trayectoria cultural/profesional a partir de una hipótesis de trabajo que aplica a la mayoría de los campos de producción estético/artística –al menos como los concibe Bourdieu: los agentes del campo cultural, en un determinado estado del mismo, ponderan en su producción las tensiones entre la profesionalización de su actividad y la apuesta por *hacer obra*. En el caso de Carlos Trillo –y, en particular, durante su trayectoria temprana como guionista de cómics iniciada en la segunda mitad de los años setenta del siglo XX–, ese estado del campo se caracterizó por unas condiciones de producción signadas por el predominio de la industria editorial profesional, que implicaba la forma asalariada dentro de la relación trabajo/capital. Como objetivo más amplio de indagación, este análisis de la obra temprana de Trillo nos permite reconstruir un proceso de innovación narrativa en el último período de esplendor de la historieta argentina en su fase industrial.



Para cumplir con nuestro objetivo, asumimos una perspectiva *comparativa* o *diferencial*. Eso quiere decir que analizamos una *contemporaneidad* específica construida en el campo de la historieta realista argentina, que se define por las distancias que irían, en primer lugar, de un autor respecto de los demás autores y, en segundo lugar, con respecto a sí mismo, en una etapa inscrita en un período más *largo*: la era de la industria editorial profesional.

Nuestro corpus de análisis se compone de una selección de textos críticos y tres obras de narrativa gráfica representativas de esas primeras posiciones y posicionamientos de la trayectoria de Carlos Trillo como guionista, en contextos editoriales diferentes, y que redundaron en la obtención de distintos tipos de ganancias o “capitales” (Bourdieu, 1995). Las historietas elegidas son *Un tal Daneri* (dibujada por Alberto Breccia, seriada discontinuamente entre 1974 y 1978), *El Loco Chávez* (dibujos de Horacio Altuna, 1975-1987) y *Alvar Mayor* (dibujos de Enrique Breccia, 1977-1982).

Nos limitamos al material producido y editado dentro del período recortado para nuestro análisis, es decir, la segunda mitad de los años setenta del siglo XX. El comentario y análisis de ambos universos textuales (los historietísticos y los metahistorietísticos) nos permitirá realizar una mejor comprensión al recorrido creativo inicial de Trillo y abrirá continuidad a esta investigación en un futuro trabajo académico.

Breve reseña sobre el autor

Carlos Trillo (Buenos Aires, 1942 – Londres, 2011), miembro de una fracción intelectual de la clase media porteña, fue un autor versátil e inquieto. Su formación autodidacta abrevó en fuentes como la cinefilia, su conocimiento de los cómics de las tradiciones anglosajonas y europea continental, sus gustos literarios –en particular era un ávido lector de Borges– y de otras lecturas que formaban parte de la doxa porteña de su época (el marxismo, la semiótica, el psicoanálisis, etc.).

La significativa capacidad reflexiva y analítica de Trillo fueron disposiciones culturales base para el ejercicio de una *mirada global* y permanentemente actualizada sobre la historia y el lenguaje del cómic. El autor nunca dejó de prestar atención a lo producido más allá de las fronteras del país ni de participar en discusiones teóricas y críticas sobre el medio.

La obra de Trillo marcó a generaciones de lectores y trascendió las fronteras de su país. De su pluma nacieron personajes considerados clásicos del cómic nacional, como *El*



Loco Chávez (Horacio Altuna, 1975), *Alvar Mayor* (Enrique Breccia, 1977), *Las Puertitas del Sr. López* (Horacio Altuna, 1979), *Cybersix* (Carlos Meglia, 1991), *Clara... de Noche* (1992)¹.

Además de narrador gráfico, Trillo fue ensayista, crítico y editor. A lo largo de la década de 1970, supo forjar y dar forma a un relato modélico del medio historietístico que luego sería parte de una tradición teórica e historiográfica. Al dar forma a una *historia de la historieta argentina*, Trillo fue adquiriendo un rol de pionero de la crítica especializada y la divulgación (agente de consagración), a la par que construyó una sólida posición como autor (productor cultural). A continuación, realizaremos un acercamiento sociológico a la obra y trayectoria de este guionista fundamental en la historia de las narrativas gráficas rioplatenses a través del desarrollo de las dimensiones de análisis previamente delineadas. En nuestro recorrido analítico, esas dimensiones se interpretan entrecruzadas aunque finalmente diferenciadas y organizadas en apartados específicos, con arreglo a nuestra hipótesis de trabajo.

Cómo estudiamos con y desde la teoría de Bourdieu

Inscribimos las dimensiones de análisis comentadas en un programa de estudio que sigue los lineamientos teóricos del sociólogo Pierre Bourdieu. En particular, nos interesan los puntos segundo y tercero de su propuesta de “la ciencia de las obras culturales” (1995, p. 318), que coinciden con sendos niveles de la realidad social que nos interesan en esta investigación: el análisis de la estructura interna del campo de la historieta en la década de los 70 en Argentina, y el análisis de la génesis de los *habitus* y sentidos prácticos de los ocupantes de las posiciones de ese campo. Transcribimos la cita textual del programa de Bourdieu en sus tres operaciones analíticas, que encabeza el segundo apartado de la segunda parte de *Las Reglas del Arte*².

La ciencia de las obras culturales supone tres operaciones tan necesarias y necesariamente unidas como los tres niveles de la realidad social que aprehenden: en primer lugar, el análisis de la posición del campo literario (o artístico en general) en el seno del campo del poder, y de su evolución en el decurso del tiempo; en segundo lugar, el análisis de la estructura interna del campo literario (etc.), universo sometido a sus propias leyes de funcionamiento y de transformación, es decir la estructura de las relaciones objetivas entre la posición que en él ocupan individuos o grupos situados en situación de competencia por la legitimidad; por último, el análisis de la génesis de los *habitus* de los ocupantes de estas posiciones, es decir los sistemas de disposiciones que,

¹ Los años consignados junto al nombre del dibujante, colocados entre paréntesis, corresponden al momento de inicio de cada serie, no se incluye el año de finalización.

² La propuesta de programa de investigación de Bourdieu se puede leer al iniciar el segundo apartado de la segunda parte de su libro (“Fundamentos de una ciencia de las obras”). El apartado se titula “2. El punto de vista del autor. Algunas propiedades generales de los campos de producción cultural”.

al ser el producto de una trayectoria social y de una posición dentro del campo literario (etc.), encuentran en esa posición una ocasión más o menos propicia para actualizarse (la construcción del campo es lo previo lógico a la construcción de la de la trayectoria social como serie de posiciones ocupadas sucesivamente en este campo). (Bourdieu, 1995, p. 318)

De acuerdo con el autor francés fallecido en 2002, este esquema es apto para estudiar el conjunto de los campos de producción cultural. Nosotros, pues, nos basamos en parte de ese programa analítico de la sociología de la cultura para indagar esas tres cuestiones o dimensiones de análisis de la trayectoria, el habitus –y su evolución– y las prácticas –entendidas en términos de estrategias (Gutiérrez, 2006)– del guionista Carlos Trillo. Podríamos pensar que la primera dimensión/estrategia que planteamos en el resumen del trabajo (las disputas por *temporalizar* el campo de la historieta y la construcción de una nueva *contemporaneidad*), se correlaciona con las segundas y terceras operaciones analíticas de la ciencia de las obras culturales de Bourdieu citadas anteriormente; mientras que en las dos últimas dimensiones analíticas (el estudio de las innovaciones temáticas y estético-formales y de las modelizaciones de orden y de relaciones sociales construidas en la ficción) entran en contacto exclusivamente con la tercera operación bourdiana.

Al estudiar la génesis de los habitus de los productores culturales, Bourdieu (1995) se centra no sólo en el origen social sino en la trayectoria del agente y cómo esta es producto de las disposiciones culturales, al mismo tiempo que las modela. Consideramos, al respecto, que la reposición de las estructuras sociales internalizadas del autor bajo estudio es un ejercicio necesario para la comprensión de una fase crucial de su carrera –sus primeros años como guionista de historietas de aventuras–, en la que debió ponderar y sopesar las tensiones entre la profesionalización de la actividad de productor cultural y la apuesta por la innovación creativa en un contexto de trabajo asalariado dentro de la industria editorial.

Contemporaneidad: la construcción del *tiempo* del campo

En este apartado completamos nuestro esquema teórico, que parte de los desarrollos de Pierre Bourdieu. En primer lugar, nos interesa la noción de *contemporaneidad* para el análisis de la trayectoria de Carlos Trillo, o más bien, de las maneras en que este guionista se construyó como *contemporáneo*. Esto significa una posición de innovación en el campo de la historieta argentina en los años setenta del siglo XX, lo que le permite *producir el tiempo* de un espacio de producción cultural (Bourdieu, 1995).



Desde la etimología, podemos definir lo *contemporáneo* como aquello que existe en un mismo tiempo. El término proviene del latín medieval “contemporarius”. Cuando se trata de periodizar una *historia larga* –de un país, de una región del mundo, del mundo todo o, en otras palabras, niveles macrosociales de análisis– se incluyen períodos que exceden a lo que existe estrictamente en el presente, a quienes conviven en el mismo tiempo. No deja de ser problemático convenir qué número de años de convivencia o de particulares acontecimientos debe compartir un conjunto de agentes sociales para ser considerado *contemporáneo*.

Desde un enfoque sociológico, las periodizaciones son marcas o recortes en el tiempo que se trazan como una herramienta metodológica e interpretativa a partir de ciertos criterios. La forma en que recortamos 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, los agentes que intervienen en el campo luchan por temporalizarlo. En el caso de los campos de bienes simbólicos, en numerosas ocasiones estos agentes no sólo son productores culturales sino también agentes reflexivos o especialistas respecto de su propio campo. En el caso particular que tratamos, veremos cómo un individuo puede, tanto en su rol de investigador/crítico como de productor cultural, construir lo *contemporáneo* y, a su vez, temporalizar el campo o esfera de actividad cultural.

Nos resulta interesante la perspectiva de Fredric Jameson (1997) acerca de qué implica construir períodos dentro de la historia de un campo cultural. Lejos de suponer que la periodización cultural implica la existencia de una homogeneidad o identidad en un período dado, este consiste en “...el hecho de compartir una situación objetiva, frente a la que es posible toda una gama de respuestas variadas e innovaciones creativas, pero siempre dentro de los límites estructurales de esa situación” (Jameson, 1997, p. 575-576).

De esta manera, el *período* no implica la vigencia de un estilo o modo de pensar y actuar compartido, omnipresente y uniforme, sino que a partir de esa categoría se puede concebir lo que es históricamente hegemónico o “dominante”, siempre en relación con lo excepcional o aquello que Raymond Williams (1994, p. 190) define como lo “residual” y lo “emergente”³.

³ En su investigación sobre las relaciones entre el cambio social y el cambio cultural, Raymond Williams distingue distintas formas dinámicas de producción cultural. En primer lugar, un bien cultural bajo una forma de producción *dominante*, tiene su génesis en un contexto institucional donde rigen formas claras de dominación, aunque puedan existir ciertos márgenes de autonomía de los valores estéticos y profesionales. En segundo lugar, la forma *residual* de producción cultural es definida por Williams como un tipo de “obra realizada en sociedades y épocas anteriores y a menudo diferentes, pero todavía accesible y significativa”, y agrega que lo residual “(...) es con frecuencia una forma de alternativa cultural a lo dominante en sus formas reproductivas más recientes” (Williams, 1994, p. 190). En tercer lugar, el sociólogo galés se refiere a una forma dinámica de producción *emergente*, que da lugar a nuevas formas, innovadoras o no. Según Williams “(...) casi siempre hay

En términos de periodización, si tomamos el último medio siglo de historia de la historieta argentina, los recortes deben construirse alrededor de un punto de inflexión o quiebre entre conjuntos relativamente diferenciados de condiciones y modos de producción. En ese sentido, son *contemporáneos* los autores que comparten condiciones y modos en un contexto determinado. Según este criterio, definimos la contemporaneidad no en términos biológicos, en cuanto se construye un grupo multietario forjado en ciertos espacios profesionales y de encuentro, que va constituyendo reglas determinadas para el funcionamiento del campo.

Notamos que en el último cuarto de siglo, se constituyó una nueva contemporaneidad a partir de la desaparición de la industria editorial profesional de historietas –cuyo modelo de publicación era la revista antológica que se distribuía en los tradicionales kioscos de diarios y revistas. Ese quiebre derivó en el surgimiento de distintas estructuras de producción que contaron con un mayor grado de autonomía relativa con respecto al mercado. Por lo tanto, la desaparición de la industria editorial del medio marcó un límite entre dos períodos del campo en Argentina considerando su último medio siglo de existencia: a) el cómic en su última fase *industrial*, iniciada a partir del primer momento de “conmoción del sistema de géneros” (Berone, 2014, s/p) entre fines de los 60 y mediados de los años setenta, período que culmina justo a finales del siglo XX con la desaparición de las viejas editoriales tradicionales; b) y el cómic *postindustrial presente*, que se inicia a partir de ese quiebre que coincide con el cambio de siglo.

Siguiendo la teorización de Lucas Berone (2014), podemos conjeturar que la obra temprana de Trillo es expresión de ese primer momento de *conmoción en el sistema de géneros* narrativos de la historieta (como totalidad histórica, no lógica). Berone indica que esa conmoción tuvo lugar a través de tres “operaciones”, a las que define de la siguiente manera:

1- modificación del campo de lo “mostrable” (enunciado) (no ampliación, incluso podría hablarse de “reducción”; porque de lo que se trata es de recortar el perfil de un público “adulto”, definido negativamente, como “no-infantil”), en dos direcciones: violencia (terror) y sexo (erotismo). En cierto modo, se prefigura aquí el lugar de algunas propuestas que irrumpieron en el campo de nuestra historieta, como la de las revistas de Ediciones Récord, por ejemplo.

2- modificación del campo de lo “nombrable” (enunciado) (operación de acercamiento a la cotidianidad del lector “adulto” de historietas), a partir de dos vectores centrales: la actualidad (que siempre es “política”) y la vida moderna (que siempre es “social”). Esto está anunciando el futuro lugar de la historieta en otros “medios” (las revistas

obras nuevas que intentan avanzar (y a veces lo logran) más allá de las formas dominantes y de sus relaciones socioformales” (1994, p. 190).

políticas, de actualidad, los semanarios), y su imbricación más fuerte con el campo del humor gráfico (en Satiricón, en Humor, etc.).

(...)

3- modificación del régimen del “decir” (enunciación) (aparecen “grados de legibilidad”, que van desde la legibilidad-iconicidad absoluta, buscada por la historieta tradicional, hasta ciertos niveles de legibilidad-iconicidad restringida), a partir de dos disposiciones diversas: la “caricaturización” (emparentada con la ironía, la distancia del artista) y la “experimentación” (vinculada con la elaboración, el oficio del artista). (Berone, 2014, s/p)⁴

Carlos Trillo desarrolló la mayor parte de su trayectoria de historietista dentro del último cuarto del siglo XXI, última fase del *período industrial*, dentro del que se destacan dos publicaciones erigidas respectivamente como vanguardia del campo –y donde este guionista se posicionó como firma importante, sucesivamente: *Skorpio* (iniciada a mediados de la década del 70) y *Fierro* en su *primera época* (mediados de los 80). En ese extenso período, el autor *hizo época* continuamente, es decir, produjo *el tiempo* en el campo de la historieta argentina. Si bien sus movimientos más importantes se sitúan dentro de su primer posicionamiento en la década de los 70, luego supo rehacer siempre su *contemporaneidad* operando a partir de innovaciones en los tres *campos* del sistema de géneros conceptualizados por Berone (2014). Definimos a Trillo como un agente multiposicional (Boltanski, 1973) de la historieta argentina teniendo en cuenta que, ni bien se insertó en la industria editorial profesional de la historieta argentina, desarrolló dos estrategias de *temporalización* del campo, a saber: 1) los trabajos de reflexión, divulgación y crítica; 2) las producciones de narrativa gráfica que marcaron un punto de innovación narrativa y formal.

Ambas estrategias representan formas de posicionamiento asumidas por Carlos Trillo en relación con otras posiciones del espacio cultural que definimos como el campo de la historieta argentina, e implican distintos tipos de ganancias materiales, sociales y simbólicas. El historietista se constituyó como generador y agente central del por entonces espacio vacío de la reflexión sobre el medio, así también como un autor (guionista) en constante movimiento hacia la innovación estético-expresiva. Trillo escribió, en simultáneo, dentro de varios géneros y en proyectos editoriales significativamente disímiles –aunque todos insertos

⁴ La cita corresponde a un extracto completo de una clase de Lucas Berone, en la que teorizó sobre los géneros de la historieta. La actividad académica se tituló “El sistema de los géneros en la historieta argentina contemporánea. El caso de la historieta histórica”, que Berone impartió como parte de un curso de extensión en la por entonces Escuela de Ciencias de la Información, Universidad Nacional de Córdoba, el martes 23 de septiembre de 2014. Texto inédito del autor.

en la industria editorial, ya sean periódicos, revistas literarias, de historietas de aventuras o humorísticas.

Continuamos nuestro trabajo haciendo un análisis sucinto de la primera de las estrategias mencionadas, es decir, las disputas e intervenciones de Carlos Trillo en el ámbito de la crítica y la reflexión sobre el medio historietístico en Argentina en la segunda mitad de la década de 1970.

El campo de la crítica: hacer la historia escribiéndola

La aparición en 1974 de Ediciones Récord significó el surgimiento de un espacio de crítica sobre la historieta en el país. La propuesta de este sello, cuya política consistía en la publicación de material que tenía como destino final el mercado italiano —de ese origen era su dueño, Alfredo Scutti—, promovía una mayor reflexividad sobre la historia y los principales referentes del género.

Según Bourdieu (1995), la reflexión es indicio de una mayor autonomía de un espacio de actividad cultural. En el caso del campo de la historieta argentina se dio una paradoja: el espacio de crítica surgió como parte de una estrategia empresarial de distinción con respecto a la oferta preexistente en el mercado editorial de ese entonces. El sello Récord, al que Carlos Trillo se incorporó en 1975, sostuvo publicaciones de carácter comercial aunque de un perfil distinto al de la empresa más poderosa de ese entonces, Editorial Columba. La editora de Alfredo Scutti priorizaba y recuperaba *grandes maestros* nacionales e internacionales, además de apostar a una relativa experimentación gráfica y a la inclusión de nuevos temas en la historieta de aventuras. La operación de construcción de un repertorio selecto de autores clásicos y nuevos, y la habilitación, dentro de las propias revistas de la editorial, de un espacio para el ensayo y la reflexión sobre el medio (“El Club de la Historieta” en *Skorpio* e “Historia de la Historieta” en *Tit-Bits*), hicieron de Récord una “empresa de construcción de canon” que selecciona y consagra aquellos materiales y autores más idóneos de la historieta nacional (Vázquez, 2010, p. 213).

Cierto es que Carlos Trillo había iniciado su labor de reflexión y crítica sobre el medio historietístico algunos años antes de incorporarse a Récord. En 1972, bajo el sello del Centro Editor de América Latina, publicó en coautoría con Alberto Bróccoli tres libros: *Las historietas*, *El humor* y *El humor gráfico*. Podemos conjeturar que *Las Historietas* fue un borrador de las notas de historia, informaciones y ensayos sobre el género que Trillo y Guillermo



Saccomanno realizaron durante media década en la revista *Tit-Bits* –editada por Récord. Esas notas fueron recopiladas en el libro *Historia de la Historieta Argentina* (ver imágenes 1 y 2), que la misma editora de Scutti publicó en 1980, y donde los propios autores presentaban una declaración de intenciones en relación con la construcción de una historia de las narrativas gráficas en la Argentina.

Siguiendo la teorización de Bourdieu (1995)⁵, estimamos que la operación historiográfica de Trillo fue doble y la explicamos en los siguientes puntos:

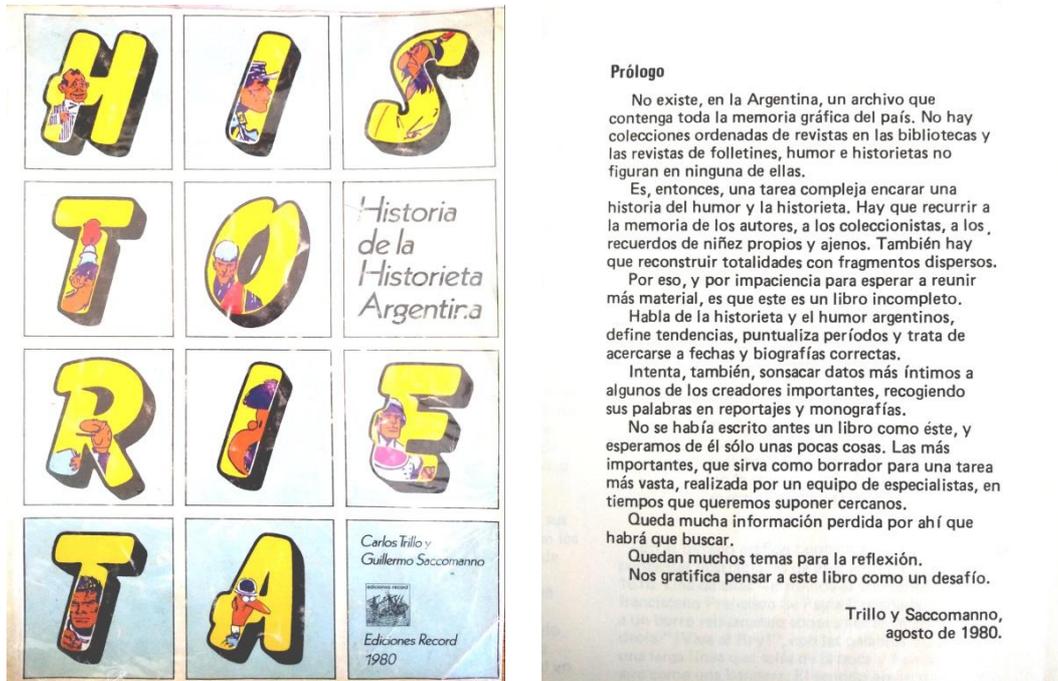
1- por un lado, rescató una vanguardia anterior que había innovado en la narrativa y la estética del cómic dentro de unas condiciones de producción de historietas marcadas por el predominio de la industria cultural (los autores clásicos del cómic norteamericano como Chester Gould y Alex Raymond, y referentes de la historieta argentina de la generación previa, tales como Alberto Breccia, Leopoldo Durañona, Alfredo Grassi, Ray Collins, Juan Zanotto, Héctor Oesterheld y el italiano formado en Argentina Hugo Pratt). Al repasar el contenido de la obra historiográfica y crítica de Trillo y Saccomanno, notamos la valoración del guionista Héctor Oesterheld como el autor central de la historia del campo (aunque en su posición de historietista, Trillo acabaría diferenciándose de la forma de guionado del creador de *El Eternauta*, pródigo en narración textual). Desde sus escritos críticos, consideraron a las obras tempranas del autor desaparecido como parte de la “era dorada” de la historieta local⁶, junto a otras producciones publicadas por Dante Quinterno y Editorial Abril.

2- Por otra parte, en la operación selectiva de forjar una historia de la historieta, Carlos Trillo y su colega Guillermo Saccomanno relegaron a un lugar secundario a las editoriales –también comerciales– de la competencia y, en particular, omitieron y remitieron al pasado a la editora Columba. En sus escritos recopilados de *Historia de la Historieta Argentina*, dedicaron muy poca atención a la producción de este sello editor, líder en público y ventas en aquel momento, y a su guionista estrella, Robin Wood (Gago y von Sprecher, 2013). La empresa editorial decana del cómic nacional quedaría prácticamente afuera de esa selección de lo mejor de la narrativa dibujada del país. Desde su posición de asalariados en una editorial comercial, ambos críticos/autores escribieron una historia oficial de la historieta, es decir, “...lograron

⁵ Para profundizar sobre este punto, sugerimos consultar: Gago y von Sprecher, 2013.

⁶ Los títulos creados por Oesterheld que alcanzaron masividad, aunque sin llegar a las ventas de Columba ni de otros sellos como Dante Quinterno, fueron los que produjo en Editorial Abril y en Editorial Frontera, en los años cincuenta. Algunas de esas series serían reeditadas por Ediciones Récord en los setenta y ochenta, lo que promovió su visibilidad y el reconocimiento autoral.

imponer un relato modélico del desarrollo histórico del campo de la historieta en nuestro país tan interesante y eficaz, que aún hoy no ha sido puesto en tela de juicio ni ha podido ser reemplazado por otro modelo” (Berone, 2010, p. 1).



Imágenes 1 y 2. Tapa y prólogo de *La historia de la Historieta Argentina*.
Fuente: Trillo y Saccomanno (1980)

A través de su labor de crítica e historización del campo, Trillo ganó en capacidad reflexiva y conocimiento del lenguaje y las formas del género. Asimismo, el autor porteño reforzó y consolidó su posición de *contemporáneo*, dotándose a sí mismo de un poder consagrador que le sirvió para legitimarse como guionista frente a otros autores del campo. Es decir, al operar la construcción de un canon de la historieta, Carlos Trillo se tornó agente consagrador para autoconsagrarse. Un ejemplo lo encontramos en la sección de ensayos críticos “El Club de la Historieta” del número 33 de *Skorpio* (julio de 1977). En ese texto, Trillo hizo una declaración de principios sobre cómo se debe producir un cómic al resaltar que, durante cinco entregas diarias, en *El Loco Chávez* no había aparecido ningún texto:

¿Puede una tira diaria dejar transcurrir cinco días sin que los personajes digan una sola palabra y que ningún texto explique lo que está ocurriendo? Sí, puede. Y la cosa puede quedar muy bien, comprensible y de gran impacto. Así lo demostró la historieta **El Loco Chávez** del diario **Clarín** entre el 29 de abril y el 4 de mayo, en un bello episodio romántico. Chaplin decía que “el cine aprendió a hablar para darse cuenta de 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 tanto tiempo, como lo enseñó Caniff en un memorable y ya clásico episodio de la década del 40’... (Trillo y Saccomanno, 1977, p. 95; las negritas pertenecen del texto original)

Agente cultural multiposicional, el autor y escritor generó un espacio de circulación de paratextos metahistorietísticos desde una concepción de la revista de historietas –un producto de la industria editorial profesional– como un material formativo que interviene en las disputas del campo cultural, a la vez que pretende ampliar los límites del campo de lectores y de lecturas. Trillo entendió que existían lectores de *El Loco Chávez* –seriada en el diario de mayor tirada del país– que también consumían las revistas de Ediciones Récord, donde otras historietas de su autoría eran publicadas, como es el caso de la consagrada *Alvar Mayor* (seriada en *Skorpio*). Teniendo en cuenta que la práctica capitalista organizada dentro de las estructuras de las publicaciones –en tanto objeto impreso– tiende a la generación de “simultaneidades” (Anderson, citado en Nascimento, 2022, p. 32), Trillo creó una *comunidad imaginada*, apostando a la fidelización de lectores (Anderson, 2008, p. 70) con disposiciones lectoras diferentes y repartidos entre publicaciones de la propia editora Récord e impresos pertenecientes a otros espacios de la industria editorial y mediática. El creador de *El Loco Chávez* empleó las secciones de crítica especializada y divulgación de las revistas de Récord como parte de una estrategia comunicacional –que en parte se autonomizaba de la política de la editorial– dirigida a integrar realidades de diferentes niveles en una propuesta de unidad con códigos culturales y gustos compartidos. Esa propuesta de unidad también incluyó una *historia del medio* y una memoria cultural y lectora compartida, respecto de las que la historia escrita por el propio Trillo, en coautoría con Guillermo Saccomanno, constituye un documento fundacional.

Tensiones entre la autonomía y el mercado

En este apartado trabajaremos otro aspecto de nuestra primera dimensión de análisis, que consiste en el estudio de la trayectoria temprana de Carlos Trillo a partir de los posicionamientos y la construcción de *contemporaneidad* que asumió como guionista.

Entre fines de los sesenta y mediados de la década siguiente, este guionista porteño se insertó en la industria editorial profesional escribiendo cuentos, relatos y artículos humorísticos, y guionando algunas historietas en distintas publicaciones de humor (*Patoruzú*, *Satiricón*) y para público infantil (revistas *Antejito* y *Antifa*).

Cabe señalar que en el momento en que Carlos Trillo realizó sus primeras historietas de aventuras, fundadoras de su *posición* como autor en el campo, la Editorial Columba lideraba el mercado en Argentina. Fue en la revista *Mengano*, en la que ejercía como jefe de redacción, donde publicó su ópera prima, el primer episodio de *Un Tal Daneri*. Allí la dupla autoral exhibe en grado máximo la disposición a la búsqueda experimental tanto en narrativa como en la estética visual. Desde ese hito inicial de su trayectoria como autor de historietas de aventuras, Trillo fue protagonista del primer momento de *conmoción del sistema de géneros* de ese campo cultural (Berone, 2014). A partir de ese marco interpretativo, discernimos la apuesta de Trillo en *Un Tal Daneri* como totalmente incompatible con la propuesta editorial y estética del sello Columba, más allá de que esa serie *noir* le diera prestigio sólo al interior del medio pero no visibilidad dentro del público, en razón de que la obra circuló por fuera del circuito masivo y tradicional de las revistas de historietas.

Su afianzamiento creciente desde su incorporación a Ediciones Récord, en 1975, deriva del hecho de haber introducido un nuevo método de guionado que, básicamente, consistió en reducir al mínimo indispensable la cantidad de texto que acompaña los dibujos de las historietas –ya sean estos globos de diálogo o cartuchos. Alejándose de las formas de la oferta cultural preexistente en un período determinado de la historieta argentina, Carlos Trillo también se alejó de la demanda preexistente en ese campo o, al menos, comenzó a construir un nuevo espacio de recepción. Consiguió desde temprano realizar títulos muy variados en estilo y temáticas e incluso construir demanda para sus propias historietas, a través de diversificar apuestas en espacios profesionales disímiles de la industria editorial del momento. Las series *El Loco Chávez*, serializada en el diario *Clarín* (1975-1987), y *Alvar Mayor*, en *Skorpio* (1977-1982), le reportaron visibilidad y éxito profesional, además de prestigio entre sus pares. *Alvar Mayor*, sin dudas su primera serie de aventuras relevante, le permitió al autor consolidar su posicionamiento inicial y ganar un rápido reconocimiento en Europa.

Siempre atento a los cambios del mercado y de los gustos de los lectores, Carlos Trillo abrió el juego a una multitud de universos ficcionales posibles. Un dato no menor es que, en la etapa bajo análisis, el autor trabajó en al menos seis espacios editoriales distintos y situados en distintas regiones del campo cultural, como por ejemplo un diario de tirada masiva y revistas de humor y de literatura y ciencia ficción. Su *multiposicionalidad* profesional y creativa prefiguró un componente central de sus disposiciones posteriores: Trillo supo ser *contemporáneo* sin quedarse quieto en un sólo lugar del campo cultural, aprovechando las posibilidades de autonomía que encontraba en cada proyecto editorial para desarrollar una variada producción y su propio estilo. Sin esa condición de “artista anfibio” (Gandolfo,

Turnes y Vázquez, 2021), Trillo habría continuado, como le pasó a otros historietistas, trabajando durante muchos años con el mismo estilo con que lo hizo para *Skorpio*. Igualmente, el no limitarse a la profesionalización dentro de la industria editorial de la historieta, redundó en la posibilidad de alcanzar un público más amplio que excedía el perfil del lector tradicional de historieta –con códigos de recepción formados en el *dibujo realista*.

Al construir su posición de autor, Trillo no limitó sus estrategias de distinción a marcar distancias respecto del tipo de historietas de aventuras predominante en la mayor empresa del mercado, Editorial Columba, sino que posteriormente –a comienzos de los años ochenta, cuando trabajaba para Ediciones de la Urraca– haría lo propio respecto del sello Récord, renovando temáticas y líneas narrativas.

Si consideramos la relación “habitus-estrategias” (Gutiérrez, 2006), estamos ante un agente cultural que desarrolló prácticas razonables, aunque no necesariamente racionales, que son explicables por la posición desde la que constituyó su habitus cultural-profesional, que incluye disposiciones tendientes al desarrollo de una mirada global e intelectual del mundo de la historieta. Ese *sentido práctico* es comprensible atendiendo a uno de los puntos centrales de la operación tercera del programa de Bourdieu (1995), que atiende al momento subjetivista del análisis: Carlos Trillo expandió sus márgenes de autonomía como creador, dentro de un campo por entonces dominado por las normas de las empresas editoriales, merced a su bagaje de lecturas y su experticia en universos culturales como la literatura, el cine y la historieta (su historia, sus géneros, su lenguaje); un capital cultural en estado incorporado que aseguró al autor un alto grado de reflexividad en su producción. Sin abandonar su posición de profesional ni salirse de las normas de la industria, Trillo se condujo con versatilidad e inventiva logrando introducir “formas innovadoras” (Williams, 1994) de producir historieta. Y consiguió, con el paso de los años, mantener sus normas iniciales sobre el lenguaje del cómic, las que con el tiempo adquirieron el carácter de *formas dominantes* de producción (cuestión que desarrollaremos en el apartado siguiente).

Finalmente, Trillo aumentó su capacidad de generar condiciones relativamente autónomas de producción a partir de la década del ochenta, cuando se dedicó a escribir casi con exclusividad para editoriales de Italia y Francia, con normas menos estrictas que las locales. Así, el mercado argentino pasó a constituirse en un lugar donde Trillo republicaría producciones historietísticas originalmente editadas en Europa. Esa estrategia, que le permitiría sobrevivir económicamente y estar al tanto de las novedades editoriales y creativas

en otros mercados situados en los centros de producción editorial de Occidente, realimentó su conocimiento y reflexividad en y sobre sus prácticas en tanto productor cultural.

Innovaciones narrativas y formales tempranas

Las innovaciones narrativas introducidas por Carlos Trillo en la historieta argentina se dieron en un marco de esperanzas de libertad creativa que se había generado en el breve período democrático de la Argentina de mediados de los años setenta (cercenado definitivamente por el golpe de Estado de marzo de 1976). En esos años, Trillo debutó como guionista de historietas de aventuras, aunque –como ya hemos referido– su obra más relevante dentro de su primer posicionamiento como productor cultural fue *Alvar Mayor*. El primer episodio de esta serie de tema histórico data de octubre de 1977, momento álgido del terrorismo de Estado dictatorial en la Argentina.

En general, los guiones de las historietas de Trillo otorgan al arte gráfico una mayor relevancia narrativa y expresiva, aprovechando las imágenes para expresar pensamientos, sentimientos y emociones de los personajes, evitando al máximo la inclusión de textos de apoyo. En relación con la tercera operación de *conmoción del sistema de géneros* en la historieta argentina, podemos reconocer en el arte de Trillo un empleo integral de la “modificación del régimen del ‘decir’ (enunciación)” (Berone, 2014, s/p).

En primer lugar, la experimentación gráfica vinculada con la elaboración, el oficio del artista, expandió las posibilidades expresivas de sus narraciones. La disminución de la “legibilidad-iconicidad” a través del *extrañamiento de la representación* (Berone, 2014), genera una exigencia al lector, quien no puede ubicarse de entrada en un lugar, una acción o una situación sino al costo de un aprendizaje de códigos nuevos (imagen 5). En segundo lugar, las representaciones grotescas y la monstruificación (de cuerpos y rostros) funcionan como recursos expresivos que dotan axiológicamente y aportan tensión dramática o emotiva al relato, las acciones y los personajes, dependiendo del caso (imagen 3). Este tipo de operaciones contribuye a una toma de distancia irónica o un desvío del artista respecto de las convenciones de los géneros narrativos.



Imagen 3. Episodio “El Corregidor de Villarica”, de *Alvar Mayor*. Fuente: Trillo y Breccia (2004)

En términos comparativos, las narraciones de Trillo —en particular *Alvar Mayor* y *El Loco Chávez*— se tornaban más amigables de leer que las producciones de las revistas tradicionales de la época en Argentina. La innovación estilística del autor porteño se resume en la fórmula “menos es más”, o más bien, “se puede hacer mucho con poco”. Esa forma cultural innovadora se inspiraba en el estilo de autores clásicos de mediados del siglo XX, y un poco antes también, tales como el italiano Hugo Pratt (formado en la Argentina) y el norteamericano Milton Caniff, quien pasó a la historia con su célebre tira *Terry y los Piratas*. No por casualidad Carlos Trillo y Alberto Bróccoli reprodujeron una página de la obra de Caniff en el ensayo *Las historietas*, en clave de homenaje (imagen 4). Ya nos hemos referido

al hecho de que, mientras Trillo iniciaba un sólido camino profesional en Ediciones Récord, comenzó a colaborar con otros medios por fuera del campo de la historieta de aventuras, tales como el diario *Clarín* y algunas revistas humorísticas y culturales. Ese carácter multiposicional de su trayectoria se manifiesta hasta en sus elecciones en términos de coautoría, que fueron inteligentes, variadas y efectivas: las duplas creativas con los dibujantes Alberto Breccia, Horacio Altuna y Enrique Breccia fueron la llave con la que Trillo entró por la puerta grande al mundo de la historieta nacional e internacional.



"Terry y los piratas",
por Milton Caniff.

Imagen 4. Página de *Las Historietas*. Fuente: Trillo y Bróccoli (1971)

Analizaremos en lo que sigue las tres obras de nuestro corpus, las más relevantes —a nuestro juicio— de ese período inicial de la trayectoria del guionista.

Un tal Daneri es un policial negro con un arte gráfico fuertemente experimental, a cargo de un ya consolidado y experimentado Alberto Breccia⁷. Iniciada en la revista *Mengano*, esta

⁷ Fue un historietista nacido en Montevideo y formado en la Argentina. Inició su trayectoria en la década de 1940 y su consagración le llegó entre fines de los años cincuenta y a lo largo de la década del sesenta con sus dibujos para varias series guionadas por Héctor Oesterheld, entre ellas: *Sherlock Time*, *Ernie Pike*, *Mort Cinder*, *Vida del Che* y la remake de *El Eternauta*.

serie de ocho episodios autoconclusivos tuvo una errática trayectoria editorial, “siendo publicada intermitentemente en diferentes medios entre 1974 y 1979” (Turnes, 2015, p. 189). La obra fue clave en la constitución de las líneas narrativas en las que el guionista se destacaría dentro de la historieta de aventuras.

Indicamos en el apartado anterior que, en *Un tal Daneri*, las decisiones narrativas y estético-formales van a contramano de la política de la industria editorial profesional de historietas que dominaba en la época. Por ejemplo, dentro del esquema de producción de la Editorial Columba, la prioridad era que sus “novelas gráficas” pudieran ser leídas en largos trayectos de viaje (Vázquez, 2010, p. 238), conforme su público destinatario estaba compuesto por las clases trabajadoras que se desplazaban en tren desde el conurbano bonaerense a la Capital del país. Por tal razón, los editores pedían a los autores que los cómics tuvieran mucho texto y que sus páginas estuvieran estructuradas en muchas viñetas de menor tamaño. Según el propio Carlos Trillo: “El error principal de un editor como Columba ha sido premiar la producción y no el talento. (...) Entonces han bastardeado la calidad de sus autores de arriba para abajo” (Accorsi, 2012, s/p). Es decir, de acuerdo a la *forma dominante* en la Argentina de ese entonces, la producción apuntaba a cubrir una necesidad de consumo en términos cuantitativos.

En relación con la hipótesis de trabajo que guía nuestro análisis, y que problematiza las tensiones entre la autonomía creativa y la necesidad de profesionalización, nos interesa observar cómo *Un Tal Daneri* rompía con ese esquema hegemónico. La serie de Trillo y Alberto Breccia circuló en los márgenes del sistema editorial dominante y su público objetivo no coincidía con la masa de lectores tradicionales de historietas. Un guión innovador que conjugaba economía textual y desperdicio de espacio en página, otorgaba centralidad al componente visual, marcado por el expresionismo del dibujo de Alberto Breccia. Y fue precisamente la pérdida de narración literaria y el desperdicio de espacio en página lo que les permitió a Trillo y a Alberto Breccia producir un efecto artístico a través de esta historieta (imagen 5).

Un tal Daneri podría considerarse una historieta de autor por excelencia, por su innovación en narrativa y en estética. Por ejemplo, la repetición de una escena que prolonga una secuencia, el mayor tamaño de una viñeta –que daba como resultado páginas con una menor cantidad de viñetas y la ralentización del relato– que implica la decisión de enfatizar un gesto, una acción o la importancia de un objeto o de un desenlace. El componente visual dicha historieta es parte de la búsqueda experimental del dibujante, disposición creativa



presente también en sus más reconocidos trabajos, especialmente *Mort Cinder* (1962-1964) y la remake de *El Eternauta* (1969), ambas con guiones de Héctor Oesterheld.



Imagen 5. Página de *Un tal Daneri*. Fuente: *Un Tal Daneri*, de Carlos Trillo y Alberto Breccia (2003)

En *Un tal Daneri*, cuyo protagonista es un detective privado y matón por encargo, se lleva casi al extremo el extrañamiento de la representación (Gago y Berone, 2018), creando una atmósfera opresiva y desdibujada. La intención de los autores pareciera ser que no se sepa de entrada el lugar, el gesto o los sentimientos de los personajes, o el nivel de violencia. El alejamiento del estilo realista y verista en la representación gráfica se expresa a través de diversas técnicas de dibujo: "...el collage, los recortes, el uso invertido de los claroscuros. Las figuras no son más que pinceladas, manchas de cuerpos apenas reconocibles y, en las peleas, los contornos se desdibujan hasta ser un puro remolino de trazos" (Fellinger, 2012, p. 226). Ese clima construido se torna una forma de representar la violencia y la represión en

que la sociedad argentina se había sumergido durante la segunda mitad de la década de 1970, entre el terrorismo estatal de la Triple A, primero, y el terrorismo estatal dictatorial, después.

Considerando el esquema teórico de Lucas Berone (2014) que refiere a las operaciones que conmocionan el sistema de géneros en la historieta argentina en ese momento, *Un tal Daneri* opera modificaciones en sus tres aristas, es decir, el “campo de lo mostrable” (se introduce la violencia como tema), el “campo de lo nombrable” (o el enunciado) y el “campo de la enunciación (o el “régimen del decir”, en el que esta obra hace época por su fuerte carga de experimentación gráfica y narrativa).

En *Un tal Daneri*, el estilo borgeano es un punto alto en la narrativa de Trillo: los hechos de las historias parecen ligados a un destino inevitable, como parte de un plan maestro que está por encima y se impone a los individuos y del cual no se reconoce autor o creador. Daneri, cuyo nombre se inspira en Carlos Argentino Daneri, personaje del cuento “El Aleph”, falla y no logra salvar a alguien que se encuentra en peligro, pero cuando lo logra, también falla. Esto sucede en el episodio “Nélida”, una vedette entrada en años, a quien Daneri salva de ser asesinada por un femicida de frondoso prontuario penal. Pero ella se lamenta porque, en el acto de salvarla, el veterano detective la privó de “un buen final”: “Con las fotos en los diarios en primera plana, como en los viejos tiempos” (Trillo y Breccia, 2003, p. 37).

Nuestro segundo caso de análisis, *El Loco Chávez*, es una tira diaria que relata las aventuras del personaje principal y homónimo, un periodista audaz e ingenioso, en cuyas andanzas se entremezclan los quehaceres profesionales y la amistad y la vida amorosa. Dibujada con estilo clásico por Horacio Altuna y publicada en el diario *Clarín* entre 1975 y 1987, la serie oscila entre la comedia costumbrista y la aventura (imagen 6). *El Loco Chávez* nunca renuncia al humor, incluso cuando se abordan temas delicados o conflictivos. Por sus características narrativas, estéticas y temáticas, esta tira diaria es sin duda un exponente de las ya referidas tres operaciones constitutivas del *primer momento de conmoción del sistema de géneros* en la historieta argentina. Ya nos hemos referido, en el apartado “Hacer la historia...”, a las innovaciones narrativas que Trillo introdujo desde esta serie y de las que él mismo se jacta en su rol de crítico, como la minimización del componente verbal-textual y la primacía de la narración visual en sus guiones.





Imagen 6. Página de *El Loco Chávez*. Fuente: *El Libro del Loco Chávez*, de Trillo y Altuna (1978)

Finalmente, nos detendremos en *Alvar Mayor* (imagen 7), en coautoría con Enrique Breccia, hijo de Alberto Breccia, serializada en la revista de historietas *Skorpio* desde 1977 hasta 1982. Pionera del género de historietas de época o ficción histórica, con toques de realismo mágico, esta serie está ambientada en tiempos de la conquista y la colonización de la América hispana.

Los relatos de *Alvar Mayor* se ubican dentro de una sociedad y un período histórico pasado reconocibles por el lector. El hilo conductor de los relatos de esta serie podría resumirse en que el protagonista, un blanco americano hijo de uno de los hombres que acompañó a Francisco de Pizarro en la Conquista del Perú, siempre es requerido como guía de viajeros, exploradores oportunistas y adelantados. Como personaje aliado destaca su inseparable amigo Tihuo, un guía nativo americano con quien Alvar Mayor recorre el continente y, no de forma continua pero sí frecuente, comparte sus aventuras.

Algunos temas e ideas del universo narrativo borgeano, que ya hemos observado en *Un tal Daneri*, se dan cita también en *Alvar Mayor*, como la fatalidad del destino, el concepto circular de la historia y la metaficción. Respecto a este último aspecto, los mecanismos de metarrelato, queda en evidencia el alto grado de reflexividad de Carlos Trillo sobre un lenguaje expresivo y un formato massmediático como es la historieta. El quinto episodio de la serie, titulado “Una profecía”, es ejemplo representativo de ello. La historia, marcada por

una lógica circular y fatalista, puede ser resumida así: Alvar Mayor recorre una selva y es alcanzado por una cerbatana de indígenas jíbaros, lo que le produce fiebre. Acechado por visiones, se encuentra con su propio yo anciano, quien le transmite una profecía: va a matar a un tal Mones con el cuchillo que este le hizo en Lima “hace treinta o cuarenta años” (pero que, desde el punto de vista del Alvar Mayor que vive el presente de la narración, ese tiempo se reduce a un puñado de años atrás). La premonición se cumple unos instantes después, en medio de la misma selva. La historia cierra con Alvar cuestionándose esa fatalidad del destino que desencadena la muerte anunciada de su amigo en manos de él mismo. El episodio resulta una condensación del mecanismo de metarrelato, la inclusión de lo onírico, la fantasía y la creación de un tiempo circular (que impregna de fatalidad al destino de los personajes).

Al igual que el detective Daneri, Alvar Mayor es un personaje que en más de una ocasión no posee control de los hechos que acontecen, y hasta se torna un testigo de acontecimientos cuyo curso él no puede torcer. Un elemento innovador en la narrativa de Trillo, y que tiene que ver con la cualidad moral del personaje, es que, una y otra vez, al inicio de cada episodio y aventura, Alvar emprende una búsqueda de algo que no sabe qué es, aunque siente que es su verdadera causa, y renuncia o rechaza pelear por causas ajenas, sobre todo si no valen la pena –salvo que se trate de conflictos donde se vea obligado, por la fuerza, a luchar.

El control de los hechos y las acciones también se expresa en el carácter múltiple del punto de vista que adopta la narrativa de Trillo (2018), y que puede apreciarse no sólo en algunos guiones de *Alvar Mayor*, sino en otras historietas del autor: suele existir más de una versión sobre la verdad de los hechos, el punto de vista objetivo se pierde y la verdad pasa a depender del lugar desde donde se ve o juzga. Ese rasgo de la poética de Trillo refuerza la particular cualidad heroica de Alvar Mayor, demasiado humana e incompleta.





Imagen 7. Historieta *Alvar Mayor*. Fuente: Suplemento de la revista *Skorpio* n° 2, *Alvar Mayor – Volumen 4* (Trillo y E. Breccia, 1991)

Ya sobre el final de este apartado, no podemos soslayar una paradoja en la trayectoria de Carlos Trillo. Si bien distanciado –desde lo ideológico, estilístico y narrativo– de la popular y exitosa *Nippur de Lagash* (creada por Robin Wood y Lucho Olivera en 1967), la serie *Alvar Mayor* se acerca a la anterior en cuanto su contribución a la invención de un género, el *cómic de época*, eso que Judith Gociol y Diego Rosenberg llaman “trotamundos” (2000) y Francisco Lladó Pol, “ambientación histórica” (2001). Tal vez la innovación en el panorama de géneros narrativos de aventuras operada por Trillo a mediados de los setenta, se haya debido a un posible *efecto de campo* o, para decirlo de otra manera, aquello que Robin Wood inició unos años antes en la Editora Columba terminó extendiéndose a la empresa donde Trillo trabajaba en ese entonces, Ediciones Récord, sello posicionado como vanguardia creativa de la

historieta argentina. Si las grandes editoras de revistas de historietas debían cubrir la grilla de géneros existentes y *Alvar Mayor* surgió como una respuesta a las necesidades de la demanda de ese entonces, ampliando la oferta de aventuras dibujadas de Ediciones Récord, podemos conjeturar que, en ese sentido, Robin Wood pudo influenciar a Carlos Trillo, su acérrimo antagonista artístico/profesional durante décadas.

Originalidad en los temas y las modelizaciones sociales

Las innovaciones de Trillo en el guionado de historietas involucraron no sólo aspectos formales, sino que, siguiendo la teorización de Berone (2014), involucraron estrategias de modificación en el “campo de lo mostrable” y en el “campo de lo nombrable”. Dentro de su programa estético-ideológico, reconocemos una propuesta narrativa que procura circunscribir una poética de la interioridad del sujeto como la superficie donde algo del orden de lo verdadero sería localizado en el relato ficcional (Berone, 2018), y que abre la posibilidad a equívocos morales de los personajes. Ya nos hemos referido en el apartador anterior al carácter múltiple del punto de vista que adopta la narrativa de Trillo. La verdad de los hechos no está afuera del sujeto, como un dato objetivo e inteligible. La narración, al no ofrecer un único punto de vista, clausura la posibilidad de objetividad, pues si la verdad depende de la coincidencia entre la afirmación y el hecho, la presentación de perspectivas dispares u opuestas sobre un hecho (encarnadas por distintos personajes con intereses diferentes) invita al esfuerzo estético del lector de reconstruir la verdad –si ello fuera posible– manteniendo la intriga en torno a la decisión y la resolución de los acontecimientos.

En correlación con ese rasgo de la poética de Trillo, encontramos en sus historietas héroes bastante cercanos a personas comunes, sin superpoderes, que dudan, se equivocan y sufren emocionalmente como cualquier ser humano. Se trata de un esquema de generación de modelos de sociedad alejados del esquematismo del cómic norteamericano de la época. En los guiones del autor encontramos complejidad en la psicología y la moral de los personajes, relativización de cualquier esquematismo moral y, como consecuencia, modelos alternativos de héroes, sobre todo en los géneros narrativos donde la existencia del personaje heroico se hace necesaria, como en *Un Tal Daneri* y *Alvar Mayor*. La dicotomía entre personajes *buenos* y personajes *malos* es puesta aquí en cuestión, o más bien “...lo que pasa es que el Bien y el Mal nunca están delimitados por la ley” (Breccia citado en Turnes, 2015, p. 191).



Ese carácter falible, complejo y moralmente contradictorio de los héroes de Carlos Trillo, se aleja de las fórmulas más exitosas de la historieta argentina del momento, surgidas del ingenio de Robin Wood, guionista estrella de la Editorial Columba a partir de 1967 y durante tres décadas. Nos referimos al modelo de héroe justiciero e incorruptible que representó, por ejemplo, la ficción histórica de aventuras *Nippur de Lagash*, creada por Robin Wood y Lucho Olivera en 1967. En las historietas de Trillo, la sordidez o el Mal parecen habitar en las redes de dependencia mutua que vinculan, aprisionan y condicionan el accionar de los personajes, y no en los personajes en sí. En los guiones de *El Loco Chávez*, por ejemplo, reconocemos temáticas recurrentes como la tensión entre la ética y la corrupción, la decadencia y el declive vital, la codicia, el desdibujamiento de la figura de la ley y de la autoridad, la inseguridad laboral, los desencuentros en las relaciones de amistad, en el trabajo y el amor, y la contradicción aparentemente irreconciliable entre el éxito económico y la libertad o autonomía del sujeto, cuestión que, por cierto, no deja de ser el asunto central de nuestra reflexión sobre este multifacético guionista (imagen 6). Estos rasgos de los temas y modelos de sociedad construidos en sus historietas, implican, de acuerdo a Berone (2014, s/p): “una operación de acercamiento a la cotidianeidad del lector ‘adulto’ de historietas, a partir de dos vectores centrales: la *actualidad* (que siempre es ‘política’) y la *vida moderna* (que siempre es ‘social’)”.

Las largas charlas de café entre amigos y la inmersión del personaje en situaciones y contextos que remiten a la agenda pública nacional e internacional, convierten a *El Loco Chávez* en una historieta *contemporánea* de su tiempo. Esto al punto de que su construcción narrativa adopta la forma de un melodrama *telenovelesco* (el género massmediático más popular entre fines de los setenta y comienzos de los ochenta), con historias que fluyen sin que el lector perciba los cambios de temas y de acciones, *pasando de todo sin que pase nada*.

Conclusión

En este texto, abordamos una serie de dimensiones para acercarnos a los inicios de la trayectoria de Carlos Trillo, situada en las postrimerías del período industrial del campo de la historieta argentina. El interés en este guionista radica en su originalidad y capacidad de *producir el tiempo* de este espacio cultural a partir de prácticas/estrategias dobles derivadas de su ejercicio de una *multiposicionalidad* compleja.

En el espacio de la reflexión, Trillo produjo investigaciones críticas de corte ensayístico que son consideradas valiosos aportes al conocimiento del campo del cómic, y le granjearon

al autor un lugar dentro de un incipiente espacio intelectual abocado a las discusiones que se daban por aquellos años sobre la cultura de masas. Desde ese lugar, defendió el estilo de guionado que él mismo realizaba, basado en una mayor importancia relativa del componente visual e icónico en comparación con el componente textual del lenguaje de las historietas. Si, como indica Bourdieu (1995), la existencia de un ámbito de crítica se torna condición necesaria para el crecimiento de la autonomía de un campo cultural, la posición construida por Carlos Trillo se ha tornado el modelo de perfil de productor cultural para los guionistas y dibujantes de la *contemporaneidad* actual de la historieta argentina. Adicionalmente, este guionista canalizó sus producciones de crítica especializada sobre el medio desde distintos espacios editoriales (libros publicados en colecciones culturales, secciones al interior de revistas de historieta y de humor), estrategia comunicacional a partir de la que gestó una *comunidad imaginada* de lectores conformada por distintas fracciones de públicos, además de conseguir mayor visibilidad para sus producciones de narrativa dibujada. Se autoerigió como *revalorizador* en el campo de los agentes destinados a la consagración, estableciendo una jerarquía de autores y obras. Asimismo, fue revalorizador del *presente* o la contemporaneidad de aquel entonces, como lo expresó en su permanente tarea de minimizar la importancia de Editorial Columba en ese relato en el que prometía “encarar una historia del humor y la historieta” (Trillo y Saccomanno, 1980, p. 5).

A la par que se hacía un nombre como crítico y agente de consagración, Trillo diversificó sus inversiones creativas, y a los pocos años se tornó uno de los guionistas más importantes de la entonces novel Editora Récord (1974-1996). El guionista porteño supo construir una *forma narrativa innovadora* en un campo dominado por las normas de la industria editorial y tensionado entre el imperativo de la profesionalización y el imperativo de la originalidad y creatividad artística. Prueba de ello fue la temprana obtención del premio *Yellow Kid* al Mejor Autor Internacional (1978).

Si supo instalar el debate de cómo hacer historietas desde su rol de crítico y divulgador, también lo logró como autor. Agente multiposicional en el campo cultural, Trillo demostró ser un guionista con un grado muy alto de conciencia de los recursos que utilizó y una fuerte tendencia a exhibir o desarrollar esos recursos al máximo, con el fin de experimentar y explorar el lenguaje de la historieta. A partir de distintas operaciones en el “régimen del decir” y en el campo de lo “nombrable” (Berone, 2014), Trillo consiguió construir la interioridad y complejidad de sus personajes y también plasmar críticas al orden social. Un ejemplo lo tenemos en la consagrada *Alvar Mayor*, donde la experimentación narrativa y la exploración gráfica adquieren la forma de experimentos metahistorietísticos en cada uno de sus episodios,



relativamente autoconclusivos. En esta serie de tema histórico, Carlos Trillo y Enrique Breccia parecen haber ensayado un tratado de las formas de la narrativa gráfica, aunque sin perder la aspiración de alcance de un público amplio y masivo, armando una efectiva narración de aventuras. En esta ficción histórica y en las otras dos obras importantes que forman parte de su posicionamiento inicial en los años setenta, y que hemos indagado, Trillo sentó las bases del programa estético-narrativo que luego desarrollaría durante toda su carrera. Ese programa estuvo orientado siempre por una estrategia: el mantenerse actualizado leyendo y viendo lo que se producía en otros mercados y renovando el estilo para producir nuevo material, en espacios editoriales y profesionales distintos. Así, a través de variantes creativas—más leves o más significativas dependiendo del caso—, a lo largo de cuatro décadas Carlos Trillo supo mantener su vigencia y constituirse en un autor *contemporáneo*.

Referencias bibliográficas

Accorsi, A. (2012). Astrovista: Carlos Trillo. Tercera y última parte de una entrevista originalmente publicada en el número 27 de la revista Brújula, en 1999, en *Soretas Azules. Blog sobre Carlos Trillo*. Entrada subida el día 15-07-2012. Recuperado de: http://soretasazules.blogspot.com/2012/07/astrovista-carlos-trillo_15.html

Anderson, B. (2008). *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras.

Berone, L. (2010). Campo literario y campo de la historieta en Argentina. Notas para un análisis en fase. Ponencia presentada en Congreso Viñetas Serias. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires.

_____ (2013). Fierro versus Skorpio en los años ochenta: la historieta contemporánea en cuatro dimensiones. En Gago, S.; Lomsacov, I. y von Sprecher, R. (Eds.). *Recuerdos del presente. Historietas argentinas contemporáneas* (13-28). Córdoba: Taller General de Imprenta, Universidad Nacional de Córdoba.

_____ (2014). El sistema de los géneros en la historieta argentina contemporánea. El caso de la historieta histórica. Clase impartida el 23 de septiembre de 2014 en el curso “¿Y qué pasó con la autonomía? Debates en torno a las nuevas prácticas en el campo de la historieta”, Proyecto de Extensión desde las Cátedras: Autonomía y nuevas posiciones en el campo de la historieta argentina. Escuela de Ciencias de la Información, Universidad Nacional de Córdoba. Texto inédito del autor.

_____ (2018). La intención es joder un poco. Algunas claves de lectura sobre la obra de Carlos Trillo. En Gago, S. y Lomsacov, I. (Eds.) *Viñetas bajo la lupa. Algunas claves de lectura sobre historieta argentina* (39-52). Colección Estudios y Crítica de la Historieta Argentina, vol. 10. Córdoba: Dirección General de Publicaciones (ex Taller general de Imprenta), Universidad Nacional de Córdoba.

Boltanski, L. (1973). "L'espace positionnel: multiplicité des positions institutionnelles et habitus de classe". *Revue de sociologie française*, Vol. 14, Nuº 1, 3-26. París: Presses de Sciences Po.

Broccoli, A. y Trillo, C. (1972). *Las historietas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Bourdieu, P. (1995). *Las Reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Fellinger, C.M. (2012). *Alberto Breccia. La pulsión de un ideario*. [Tesis doctoral no publicada]. Valencia, España: Universitat Politècnica de València. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/15177?show=full>

Gago, S. y Berone, L. (2018). Alberto Breccia: entre o sistema e os quadrinhos de autor (1958-1969). Quintas Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. 22 a 24 de agosto de 2018. Recuperado de:

http://www2.eca.usp.br/anais2ajornada/anais5asjornadas/q_comunicacao/sebastian_lucas.pdf

Gago, S. y von Sprecher, R. (2013). Carlos Trillo: el hombre que casi siempre supo ser contemporáneo. En Gago, S.; Lomsacov, I. y von Sprecher, R. (Eds.), *Recuerdos del presente. Historietas argentinas contemporáneas* (pp. 29-49). Córdoba: Taller general de Imprenta, Universidad Nacional de Córdoba.

Gandolfo, A.; Turnes, P. y Vázquez, L. (2021). "Introducción: la historieta desbordada y estallada. Un lenguaje mutante". *Cuaderno del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]*, 125, pp. 11-15. Recuperado de: <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/4550>

Gociol, J. y Rotemberg, D. (2000). *La historieta argentina. Una historia*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Gutiérrez, A. (2006). *Las prácticas sociales. Una introducción a Pierre Bourdieu*. Córdoba: Ferreyra Editor.

Jameson, F. (1997). *Periodizar los 60*. Anisacate: Alción Editora.

Lladó Pol, F. (2001). *Los cómics de la transición (el boom del cómic adulto 1975-1984)*. Barcelona: Glénat.

Nascimento, L.P. (2022). "Una aventura nueva con sabor argentino": *Quadrinhos e identidade nacional na revista Suplemento Semanal Hora Cero (1957-1959)*. Tesis de Maestría. Programa de Pós-Graduação em História. Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás. Goiânia: Universidad Federal de Goiás.

Trillo, C. y Breccia, A. (2003). *Un tal Daneri*. Buenos Aires: Doedytores.

Trillo, C. y Breccia, E. (1977-1982). *Alvar Mayor*. Buenos Aires: Ediciones Récord.

_____ (2004). *Alvar Mayor. La Ciudad de Oro de la Patagonia*. Buenos Aires: Doedytores.

Trillo, C. y Altuna, H. (1978). *El Libro del Loco Chávez*. Año 1, número 1. Buenos Aires: Ediciones Récord.

_____ (2004). *El Loco Chávez*. Biblioteca Clarín de la Historieta, vol. 3. Buenos Aires: Diario Clarín.

Trillo, C. y Saccomanno, G. (1977). “El Loco Chávez” en *El Club de la Historieta. Super Colección Skorpio*, n° 33 y 34. Buenos Aires: Ediciones Récord.

_____ (1980). *Historia de la historieta argentina*. Buenos Aires: Ediciones Récord.

Turnes, P. (2015). “La milonga del destino. Héroes y anti-héroes en Un tal Daneri, de Alberto Breccia y Carlos Trillo”. *Acta Iassyensia Comparationis*, n° 15, vol. 1. Iași, Rumania: Alexandru Ioan Cuza University. Faculty of Letters. Department of Comparative Literature. Recuperado de: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/44363>

Vázquez, L. (2010). *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.

Williams, R. (1994). *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.