

# **Renovaciones y continuidades en la historieta industrial argentina: los casos de Héctor Oesterheld, Robin Wood y Carlos Trillo (1957-1987).**

Sebastian Horacio Gago (CIECS -CONICET - UNC).

Cita:

Sebastian Horacio Gago (CIECS -CONICET -UNC) (2016). *Renovaciones y continuidades en la historieta industrial argentina: los casos de Héctor Oesterheld, Robin Wood y Carlos Trillo (1957-1987)*. II Congreso de la Asociación Argentina de Sociología. Asociación Argentina de Sociología, Villa María.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-046/126>

## **Renovaciones y continuidades en la historieta industrial argentina: los casos de Héctor Oesterheld, Robin Wood y Carlos Trillo (1957-1987). Sebastian Horacio Gago (CIECS -CONICET -UNC).**

Este trabajo tiene como objetivo describir e indagar exploratoriamente los posicionamientos, competencias y disputas llevadas adelante por tres autores en el campo de la producción y edición de historietas en Argentina. Se indaga las trayectorias de los guionistas Héctor Germán Oesterheld, Robin Wood y Carlos Trillo en un período de tres décadas comprendido entre 1957 y 1987, en el cual este medio narrativo y comunicacional estaba dominado por la industria editorial. Nuestra principal hipótesis indica que, en diferentes momentos y circunstancias, los respectivos posicionamientos y estrategias de los citados creadores, introdujeron transformaciones cualitativas en los ámbitos de producción, crítica, edición y recepción de historietas en Argentina.

El análisis contempla como dimensiones de análisis: los estilos de guionado, los dispositivos de enunciación incorporados en las obras, la representación que los propios autores tienen de su actividad como historietistas, el papel que juegan en el espacio de la reflexión y crítica del campo, y los diálogos intertextuales que tejen con diversas tradiciones literarias y de otras artes narrativas.

Nuestra metodología de investigación emplea la sociología cultural (Bourdieu, 1988, 1995; von Sprecher, 1998, 2010; Martín-Barbero, 1987; Williams, 1981), a partir de la cual estudiamos las prácticas y posicionamientos que los propios guionistas llevaron adelante en relación con una serie de condiciones contextuales –entre ellas, las otras posiciones del campo historietístico, representadas por editoriales y otros autores, el origen social de los guionistas, las relaciones de dependencia y/o autonomía respecto de los campos económico, político y artístico-cultural, entre otras.

Palabras clave: historieta, campo, discursos, renovación, Trillo, Oesterheld, Wood.

### **Una introducción a la historieta argentina como campo**

La historieta es un fenómeno cultural atravesado por las tensiones entre su origen en la cultura de masas y su vinculación con los ámbitos del arte y la política. En las décadas centrales del siglo XX, este medio expresivo se posicionó como un producto masivo de la industria cultural de Argentina, reconocido internacionalmente. La historieta nacional ha marcado puntos de referencia ineludibles a la hora de analizar la evolución del lenguaje, los cambios en el sistema de producción y en la aparición de nuevos públicos (Steimberg, 1977:12-13).

A partir de estos desarrollos y del reconocimiento recibido desde el campo<sup>1</sup> literario, la crítica periodística, el Estado y la escuela, la historieta se ha legitimado en Argentina como un objeto de estudio académico.

Nuestro trabajo retoma una serie de dimensiones particulares de las trayectorias profesionales de los autores Héctor Oesterheld, Robin Wood y Carlos Trillo, que constituyeron parte de las luchas, las competencias, en el campo de la historieta como producción industrial en Argentina.

Nuestro estudio se recorta a la etapa 1957-1977, cuando se producen una serie de continuidades y cambios en la evolución del medio: la influencia de vanguardias artísticas y literarias, el avance de la política en el discurso historietístico, las transformaciones en los públicos y nuevas posibilidades de experimentación y autonomía estética en el medio – nuevos estilos visuales y plásticos, de mayor dinamismo, una composición cinematográfica y ampliación de los temas-. Las carreras de los guionistas a los que damos cita en este análisis, si bien no en forma exclusiva, marcaron hitos en la evolución de la historieta como medio de la industria cultural desde sus tiempos pretelevisivos a la imposición de la televisión como medio de comunicación y entretenimiento fundamental. El ascenso de la pantalla chica constituye un factor contextual fundamental para entender la evolución de la historieta, no sólo en términos comerciales –descenso de ventas- sino también en cuanto a las formas culturales/editoriales –se reemplaza paulatinamente la narrativa seriada con el “continuará” por series con episodios autoconclusivos, libros de historietas o álbumes-.

En esta ponencia abordaremos tres obras claves de los citados autores: *El Eternauta* (Héctor Oesterheld - Francisco Solano López, 1957), *Nippur de Lagash* (Robin Wood - Lucho Olivera, 1967) y *Alvar Mayor* (Carlos Trillo - Enrique Breccia, 1977). Es precisamente desde estas obras que podemos pensar la consagración de los tres guionistas como referentes de la historieta argentina. Damos relevancia a los aspectos argumentales, excluyendo a los específicamente gráficos, a los que trataremos sólo lateralmente.

En primer lugar, nos proponemos abordar las estrategias y posicionamientos de los citados guionistas en relación con -y, eventualmente, dentro de- los lineamientos de las empresas editoriales para las que trabajaron o que ellos mismos formaron, y los posicionamientos que asumen respectivamente en relación con otros agentes del campo de la historieta (autores y editoriales principalmente). En segundo lugar, examinaremos las relaciones de *contemporaneidad* de los tres productores culturales, en términos de sus disputas por temporalizar el campo de la historieta en el periodo estudiado. En tercer lugar, indagaremos cómo los historietistas consideran en su producción las tensiones entre la profesionalización de su actividad y la apuesta por *hacer obra* (Bourdieu, 1995) renunciando en el

---

<sup>1</sup> Tomamos las nociones de campo y el análisis de la constitución de un campo artístico dotado de una autonomía relativa, de Pierre Bourdieu (1995). Para un análisis del estado del campo de la historieta desde esta perspectiva, consultar diversos trabajos de Roberto von Sprecher (1998, 2010).

corto plazo al rédito económico, dentro de un contexto en el que el ámbito editorial del medio era parte de la industria cultural.

Concluiremos formulando algunas líneas de interpretación, insertando la trayectoria de estos creadores en una historia cultural que contextualiza sus prácticas y posicionamientos, y en la cual estos bienes culturales son objeto de diferentes usos e investiduras sociales (Lahire, 2004:180).

### **Referencias teóricas y metodológicas: campo y contemporaneidad**

La historieta es, al mismo tiempo, un bien simbólico y un lenguaje expresivo - preponderantemente visual- formado por imágenes separadas que coexisten en un mismo soporte unidas por una “solidaridad icónica” en la cual el sentido surge por la articulación esas imágenes (Groensteen, 2007:18-19). Pensamos a las historietas como discursos, es decir, producciones de sentido materializadas, construidas desde y constructoras de lo social. Por sentido entendemos los modelos de/sobre realidad que se construyen y ponen en circulación en los distintos tipos de discursos, entre ellos en la recepción cultural (Verón, 1993). Dar sentido a algo, a alguna cuestión, implica incluirla en una historia o una tradición, organizarla a través de un significante (Nicastro, 2006:57).

Desde este enfoque, la historieta, en tanto discurso y lenguaje, es una representación, pone en juego valores que residen en el colectivo social con el que interacciona (Voloshinov, 1992:32). Voloshinov señala que el sentido se construye dinámicamente: el texto nunca está cerrado, en él están presentes múltiples voces, se construye un tejido de textos con los que éste dialoga, unas condiciones de producción de sentido (Verón, 1993). Revisaremos diferentes aspectos que atañen a las posibles interpretaciones de las historietas, socialmente determinadas, a las relaciones dialógicas de la obra con otro/s texto/s y al posicionamiento del autor respecto a su trabajo y a su propio rol dentro de un campo atravesado por las tensiones entre el arte, el mercado y la cultura de masas (Vázquez, 2010).

Nuestra investigación, de naturaleza cualitativa basada en la sociología cultural, asume una perspectiva *comparativa*. Este nos posibilita examinar unas específicas contemporaneidades construidas por los autores en el campo de la historieta argentina, y la inserción y diálogo que entablan los mismos a través de sus obras con la “esfera de bienes ampliados” (películas, historietas, televisión) y con la “esfera erudita” (literatura, pintura) del campo cultural (Ortiz, 2005:112). Nuestra pregunta central es cómo tres guionistas produjeron una diferencia y construyeron una posición como *contemporáneo*, como *lo nuevo* (Bourdieu, 1995:235 y ss.) en la historieta argentina entre los años cincuenta y los setenta, es decir, sus relaciones de contemporaneidad con el medio en sus respectivos posicionamientos iniciales y particularmente con la historieta argentina de toda esa época. A partir de sus posicionamientos—en sus roles de crítico, editor y/o autor, dependiendo del caso- los autores citados construyeron nuevas formas de producción cultural y marcaron puntos de referencia

ineludibles a la hora de analizar el lenguaje historietístico en sus componentes retóricos, temáticos y enunciativos<sup>2</sup> (Steimberg, 2005), implicando renovaciones en sus ambientes productivos y en la conformación de nuevos públicos (Scolari, 1998:13).

Entendemos lo *contemporáneo* como un momento en que se registran hechos cuyas estructuras tienen algún rasgo distintivo común, y que significan una situación nueva relevante, más allá de la vida de un individuo<sup>3</sup>. Cuando indagamos una *historia relativamente corta* como la de la historieta argentina –cien años a la fecha– resulta adecuado trabajar sobre períodos breves, donde, en término de individuos vivientes, los contemporáneos se definan por el hecho de compartir ciertos momentos y ciertas tendencias de esos tiempos (Bourdieu, 1995:229). La periodización de la historieta argentina es una herramienta metodológica e interpretativa pensada a partir del concepto de formas o prácticas culturales dominantes, residuales y emergentes de Williams (2009). En nuestro caso de estudio, los autores son contemporáneos por compartir condiciones y modos donde la opción era insertarse como asalariados de grandes editoriales que funcionaban con una lógica de producción seriada, pautada por las reglas de los géneros populares, y una distribución masiva de sus tiradas en kioscos de diarios y revistas, que acercaba al medio a la categoría de “paraliteraturas” (Boyer, 2008). Nuestra hipótesis indica que tanto Robin Wood como Carlos Trillo se reconocen deudores de la tradición creativa iniciada por Héctor Oesterheld, si bien cada uno toma elementos diferentes de ella. Estas dos formas de apropiación selectiva de la tradición fundada por el guionista desaparecido participan en procesos de construcción social de sentido divergentes.

A continuación, señalamos algunos hitos de las trayectorias de los citados autores dentro del campo de la historieta argentina durante un período anterior al *presente*.

### **Oesterheld y la “historieta nueva”**

La historieta argentina, desde sus orígenes en las primeras décadas del siglo XX hasta finales de esa misma centuria, ha funcionado bajo la lógica de la industria cultural. El período que recortamos en nuestro estudio, que abarca una parte de la segunda mitad de ese siglo, es un momento en que la producción nacional de historietas domina el campo –las editoriales de mayor peso comercial eran Columba, Abril y Dante Quintero.

---

<sup>2</sup> Los componentes regulares del lenguaje historietístico que definen a los géneros son la temática y la retórica, en tanto que los rasgos enunciativos definen a los estilos. Estos elementos constituyen conjuntos de regularidades que permiten asociar entre sí componentes de una o varias áreas de productos culturales. Por falta de espacio en este trabajo, remitimos a Steimberg (2005) la definición de los mismos.

<sup>3</sup> Con contemporáneo nos referimos, desde la etimología, a lo que existe en un mismo tiempo. La categoría no es construida según un criterio biológico sino a un grupo multietario de autores forjado a lo largo de décadas. Algunos de ellos, como Trillo y Wood, colocaron parte de su producción en mercados extranjeros. Hubo autores *nuevos* que se convirtieron en contemporáneos de aquéllos, formados en el período industrial del campo, y otros que directamente se formaron en otros mercados –como Carlos Sampayo– (Gago y von Sprecher, 2013:28).

En este contexto, surgió un tipo de producción que, sin salirse del esquema de la producción industrial de circulación masiva ni de los géneros dominantes, innovó en cuestiones como la gráfica –una parcial ruptura de las leyes de la figuración-, la narrativa y el tratamiento de nuevas temáticas. Surgió la *historieta de autor*, y su pionero fue Héctor Oesterheld, quien desarrolló su posicionamiento más significativo como guionista y editor de Editorial Frontera, entre 1957 y 1961. Geólogo de profesión y aficionado a la lectura de clásicos de la aventura (Jack London, Robert L. Stevenson) y de la ciencia ficción (Isaac Asimov y Arthur C. Clarke), este autor dirigió durante varios años la revista *Más Allá*, dedicada a la divulgación de literatura de ciencia ficción. En el terreno de la historieta, sus innovaciones incluyeron un tipo de aventura original, independiente del modelo hegemónico estadounidense, en el cual prima el protagonismo grupal en lugar del héroe individual, la profundidad y complejidad psicológica de los personajes –que no son infalibles-, la relativización de la oposición maniquea entre “el bien” y “el mal”, y finales no siempre “felices” y muchas veces trágicos. El guionista supo colar en sus guiones críticas de la sociedad en la que vivía a partir de referencias oblicuas a la misma, pudiendo acercar la aventura al mundo cotidiano del lector –no es casualidad que a sus personajes los hacen héroes las circunstancias a las que se enfrentan y no una cualidad previa o innata-.

Esos rasgos los encontramos en *El Eternauta* (Oesterheld – Francisco Solano López), un comic de ciencia ficción que sería su título más importante y reconocido. El mismo narra una invasión extraterrestre a nivel mundial, y transcurre en la ciudad de Buenos Aires, cuyos habitantes se organizan colectivamente para resistir frente a un enemigo mejor dotado tecnológicamente y militarmente.

La poética de Oesterheld se expresa, asimismo, en textos editoriales de las revistas de historietas que dirigió en su propio proyecto editorial. En el primer número del *Suplemento Semanal Hora Cero* (septiembre de 1957), donde salió seriado *El Eternauta*, se indicaba lo siguiente:

Creemos estar en la línea de la historieta buena, entendiendo por buena la historieta fuerte, la historieta que sabe ser a la vez recia y alegre, violenta y humana, la historieta que agarra con recursos limpios, de buena ley, la historieta que sorprende al lector porque es nueva, porque es original, porque es moderna, de hoy, de mañana si hace al caso. (...) Con HORA CERO SEMANAL entendemos habernos superado: estamos seguros de entregar un grupo de historietas de calidad tal como difícilmente se volverá a reunir.

El texto plasma el programa estético de Oesterheld de aquel entonces. No obstante, su producción posterior fue de calidad dispar, oscilando, a partir de finales de los años sesenta, entre producción para editoriales comerciales y argumentos de impronta política doctrinaria, en sintonía con su militancia revolucionaria. El guionista fundaría una nueva poética que, en el marco de una Argentina convulsionada por el conflicto sociopolítico, conformó a la **historieta como herramienta**

**pedagógica y de acción política (Fernández, 2010), y prefiguraría una etapa de la historieta que “revela múltiples tensiones entre el arte, el oficio y la cultura de masas” (Vázquez, 2010:17).**

En la actualidad, Oesterheld es reconocido como el autor más eminente de la historieta argentina, lugar que se ve reforzado por su condición pública de intelectual y militante desaparecido en la última dictadura. Sus obras han sido constantemente reeditadas. En particular, la lectura actual de *El Eternauta* (primera parte, en coautoría con Francisco Solano López), porta las marcas de la experiencia política y cultural contemporánea, entre cuyas dimensiones encontramos el reconocimiento del Estado y del campo literario a la historieta como producto artístico.

### **Robin Wood: un obrero de la aventura**

En la segunda mitad de los años sesenta, la historieta argentina había entrado en declive comercial y creativo. Entre sus factores causantes, mencionamos el avance de la televisión en los consumos culturales populares, el ingreso al mercado de revistas importadas a todo color de comics de superhéroes, western y Disney, más la emigración de numerosos autores en busca de mejores horizontes laborales. Comenzó a imponerse, en el plano editorial, el formato de álbum de “aventuras completas” (Vázquez, 2010:239) a la versión semanal con el recurso del “continuará”. En 1967, Editorial Columba inició una recuperación en el mercado de la mano de Robin Wood, guionista de origen paraguayo. Ese año su serie *Nippur de Lagash* –creada junto al dibujante Lucho Olivera– comenzó a publicarse en la revista *D'artagnan*. La misma narra la historia de un General Sumerio obligado al exilio luego de que la ciudad donde vivía, Lagash, fuera conquistada a traición por un rey de una ciudad vecina de la antigua Mesopotamia. Nippur, convertido en un guerrero “errante” y solitario, se impone el mandato de reconquistar a su pueblo y liberarlo del tirano, no sin antes protagonizar numerosas aventuras en distintos lugares y épocas.

Los rasgos de la narrativa de Robin Wood debe en gran medida atribuirse a las normativas impuestas por el sello en el que trabajaba: guiones con predominio del texto sobre la imagen, preponderancia del héroe individual y solitario por sobre el protagonismo grupal, y ciertas restricciones morales tales como eludir desnudos o suicidios (von Sprecher, 2010). El estilo del guionista, pródigo en la expresión de sentimientos y metáforas que crean los climas de la acción, sumado al tratamiento de temáticas filosóficas (el sentido de la existencia, la muerte y el temor a ella, la lucha del ser humano contra la injusticia y la opresión), acusa la influencia de Oesterheld, aunque con una marca original. En base a talento y habilidad, Wood logró dar forma a personajes en varios géneros y contribuyó a la renovación de la historieta de aventuras local. Con formación autodidacta y origen social obrero, el autor no tejió en sus obras vínculos o referencias al sistema literario nacional. Su narrativa responde más a un modelo con reminiscencias del relato de aventuras de Oriente (del tipo de Emilio Salgari)

mixturado con reapropiaciones de mitologías de civilizaciones antiguas (griega, egipcia, babilónica), adaptadas a un esquema de relato popular.

Con el tiempo, los trabajos de Robin Wood adquirieron notable masividad pudiendo Editorial Columba consolidar su liderazgo en el mercado nacional durante las siguientes tres décadas. Su más reconocida serie, *Nippur de Lagash*, dejó de publicarse en 1998, un par de años antes del cierre del sello Columba que marcó el fin a la industria editorial de historietas en Argentina. La masividad de la serie se expresó en su consumo por diversas clases sociales, siendo recordada en la actualidad por lectores de muy diversas edades (la fama del personaje fue tal que el sello lanzó en 1979 la revista antológica *Nippur Magnum*, que pasaría a ser su principal publicación, conteniendo dos series centrales: *Nippur de Lagash* y *Dago*). Pese a que durante décadas no contó con el beneplácito de la crítica de la historieta argentina, Wood actualmente es un autor valorado y reconocido y sus obras siguen siendo leídas, incluso por jóvenes generaciones. Indicio de ello es que el volumen de la colección *Biblioteca Clarín de la Historieta* dedicado a *Nippur de Lagash* (una recopilación de 16 episodios de la serie) es prácticamente inconseguible; por otra parte, la historieta ha sido reeditada recientemente en ocho volúmenes por ECC Ediciones.

Aún en actividad, Robin Wood ha sido un hábil narrador, y pudo aprovechar mejor su capacidad trabajando para editoriales de Italia a partir de los años ochenta, al utilizar un lenguaje más moderno, liberado del barroquismo y de las normas de Columba, aunque sin superar nunca los límites de los géneros de la historieta de aventuras. Prueba de ello es la vigencia de su personaje *Dago*, inicialmente publicado en Editorial Columba y desde hace 20 años exclusivamente en Italia.

### **Carlos Trillo: el guionista siempre “joven”**

En 1974 surge un nuevo proyecto editorial, Ediciones Récord, que produce un tipo de historietas respondiendo a la innovación del mercado europeo en cuanto a los temas posibles de tocar y en un nuevo uso del lenguaje que modifica la relación imagen-texto. El nuevo sello, una filial argentina de la editora italiana Eura, rescatará una etapa “dorada” de la historieta argentina, de mediados del siglo XX, representada por los proyectos de las editoriales Abril, Dante Quinterno y Editorial Frontera.

Carlos Trillo (1943-2011) fue parte de ese proyecto que renovó la historieta argentina en la segunda mitad de los años setenta, si bien el sistema de géneros de aventuras permaneció “dominante” (Williams, 2009), al menos durante 10 años más<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> El quiebre de las grandes editoriales y el surgimiento de espacios de autogestión editorial, derivó en mayor autonomía creativa y en la conformación de la historieta argentina contemporánea, caracterizada por la progresiva ampliación de los temas tratados, la crisis del sistema de géneros de la historieta tradicional, la presencia de los detalles de la vida cotidiana, la apertura de los sistemas de referencias culturales y políticas en el que inscriben las narraciones, y el *yo* autobiográfico (Reggiani, 2012:88).

Proveniente del campo intelectual, Trillo conocía y se nutría de información actualizada sobre artes narrativas como el cine, la literatura y la historieta. Ese bagaje de saberes y su capacidad de reflexión sobre el lenguaje de la historieta, le permitieron jugar con las reglas de construcción narrativa e innovar en el género, posicionándose a fines de los setenta como el guionista más importante de Ediciones Récord. Su estilo afianzó la tendencia de no decir con textos lo que pueda expresarse con imágenes, una economía narrativa que daba mayor peso al dibujo que al componente verbal. Ello suponía una contradicción parcial con la forma de narrar de Oesterheld, a quien Trillo, desde su posición de crítico y polemista que desarrolló en las revistas de Récord, rescató y consagró como el mejor guionista de la historieta argentina (Gago y von Sprecher 2013).

Otro elemento del estilo de Trillo, que se acerca a la tradición fundada por Oesterheld, es que sus personajes no tienen superpoderes, son héroes humanos, con defectos y contradicciones, en la mayoría de los casos no actúan en solitario sino que tienen acompañantes que en ocasiones los emparejan en protagonismo, y no siempre los buenos son del todo buenos y los malos, del todo malos. Un último aspecto a destacar, y que vemos asociado a la narrativa de Oesterheld, es la capacidad de Trillo de narrar hechos cercanos a nuestra cultura e historia latinoamericana, a partir del empleo de géneros tradicionales como el *western*, el policial, o la comedia costumbrista.

Esos rasgos a los que hemos hecho referencia los encontramos en *Alvar Mayor*, una serie compuesta por episodios de 12 páginas, publicada revista *Skorpio* entre 1977 y 1982. Las relaciones de opresión que los colonizadores españoles imponían a los nativos americanos, la corrupción, la codicia y el orgullo -entre otras miserias de la condición humana-, son algunos de los temas que involucran esta historieta ambientada en tiempos de la Conquista de América, protagonizada por un aventurero mestizo hijo de uno de los hombres que acompañó a Francisco Pizarro al Perú. La narrativa tiene elementos fantásticos y de revisionismo histórico, en tanto que su gráfica abunda en humor negro y grotesco. Según Juan Sasturain, el trabajo de Trillo y Enrique Breccia está concebido para dialogar con el universo literario de su tiempo -por ejemplo, las referencias a las leyendas precolombinas, la ambientación selvática y la inclusión de elementos fantásticos propios del realismo mágico latinoamericano vigente en la época-.

El autor supo arrojarse de un prestigio que lo posicionó como la vanguardia del campo de la historieta argentina desde sus inicios como guionista, legitimación le permitió distinguirse frente a la lógica masiva, comercial y estandarizada de la producción de Editorial Columba. A ese posicionamiento como “lo nuevo”, contribuyó su labor de crítica y reflexión sobre la historieta, que inició con sus ensayos *Las Historietas y El Humor Gráfico* (en coautoría con Alberto Bróccoli, en 1971), sus artículos en la revista *Satiricón* a mediados de los setenta y, en la segunda mitad de esa década, sus notas de comentarios y crítica en las revistas de Ediciones Récord. En esos espacios, el

autor redondeó la construcción de una *historia* de la historieta nacional que se tornaría, con el paso de las décadas, en una referencia historiográfica del campo y un filtro de consagración de obras y autores (Trillo y Saccomanno, 1980). Trillo se tornó un agente de consagración, y su posición de crítico, inédita en un medio dominado por una lógica comercial, le valió para legitimarse como autor. Consagró a Oesterheld como el canon del comic nacional para consagrarse a sí mismo como su heredero continuador (von Sprecher, 2010). Tal lógica implicaba el desconocimiento de aquello que no formaba parte de su selección, como las obras de Robin Wood y, en general, las revistas de Columba, que aún eran parte destacable de la historia que reconstruía (Gago y von Sprecher, 2013). El guionista, que pasó por distintos proyectos editoriales en Argentina y Europa, alcanzaría visibilidad y reconocimiento masivo con *El Loco Chávez*, una serie costumbrista que se publicó en una tira diaria en *Clarín* entre 1975 y 1987.

#### 4. Conclusión

En este trabajo realizamos una parcial aproximación sociológica comparativa a las trayectorias de Héctor Oesterheld, Robin Wood y Carlos Trillo en el campo de la historieta argentina en un estado del mismo anterior a la época actual. Centrándonos en una obra por cada autor, hemos indagado la manera en que desarrollaron distintas formas de producción, reflexión y edición, posicionándose en relación con sus competidores como lo “nuevo” -según el caso- en un determinado contexto histórico y cultural. Consideramos en cada caso las estrategias de los autores en relación con -y, eventualmente, dentro de- los lineamientos de los proyectos editoriales para los que trabajaron o que ellos mismos formaron -la pertenencia editorial, dentro de la etapa industrial de la historieta argentina, es una condición de producción de sentido dentro de estos recorridos profesionales.

Los citados creadores, *contemporáneos* entre sí, desarrollaron una producción exploratoria de zonas, temas y problemáticas no habituales en la historieta de ese entonces, como la crítica social, lo político, y la experimentación estética y plástica (Rivera, 1992:60-61) que recorre otros lenguajes y géneros narrativos. Establecieron, respectivamente, relaciones de contemporaneidad con la historieta argentina de su tiempo, con efectos en períodos posteriores a sus respectivos posicionamientos iniciales, cuestión que será tema de otro trabajo de investigación. No obstante, lo que nos interesa destacar es que tanto Robin Wood como Carlos Trillo se reconocen deudores de la tradición creativa iniciada por Héctor Oesterheld en los años cincuenta. No obstante, cada uno de estos guionistas toma elementos diferentes de esa herencia, dando lugar a procesos de construcción social de sentido divergentes. Los posicionamientos de Wood y Trillo como productores culturales, sus diálogos con las diversas zonas de la narrativa ficcional y la cultura argentina tendrán implicancias artísticas e ideológicas diferentes: el diálogo con el cine, la alta literatura y la participación mediante la labor

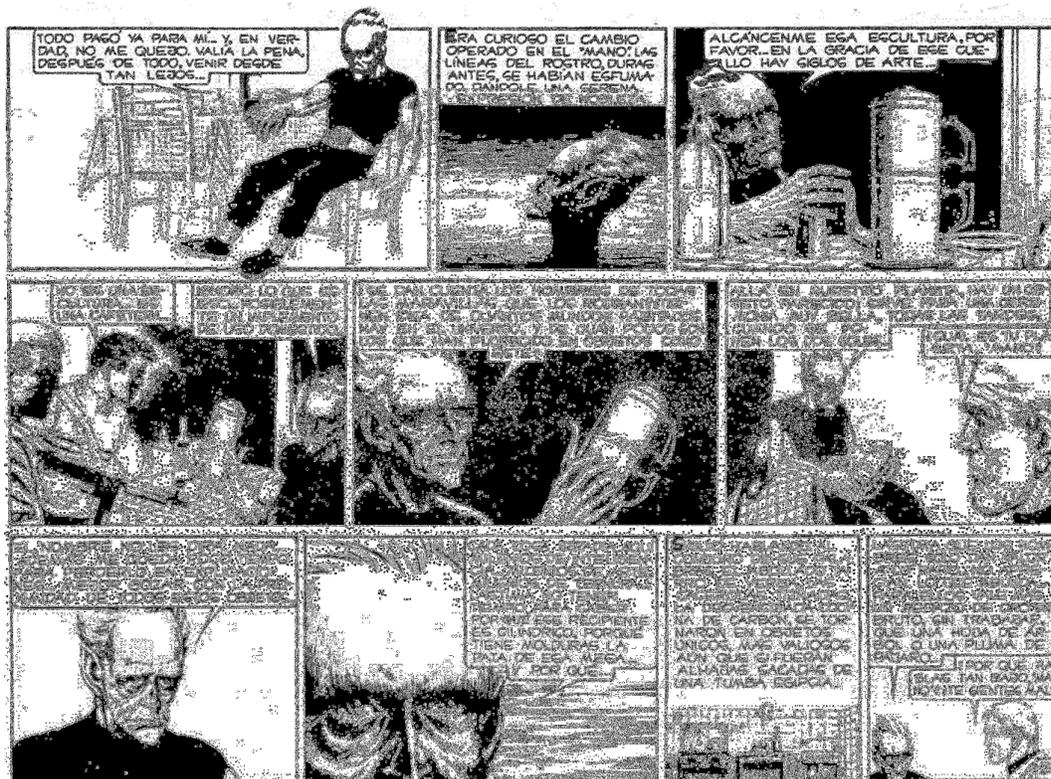
crítica y sus guiones de historieta en las discusiones intelectuales y políticas de la coyuntura histórica, en el caso de Trillo; el contacto con el relato de aventuras y el melodrama, buscando satisfacer una demanda preexistente dentro de un público masivo, pero no crear un nuevo campo de recepción (Vázquez, 2010:271-272), en el caso de Wood.

## Bibliografía

- Berone, L. (2012). “Historieta, discurso político y narración. La revista *Fierro*, entre dos épocas”. En *Creencias bien fundadas: Historieta política en Argentina, de la transición democrática al kirchnerismo* (Berone y Reggiani -eds-). Colección Estudios y Crítica de la Historieta Argentina, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus, Madrid
- (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- Boyer, A.-M. (2008). *Les paralittératures*, Paris, Armand Colin.
- Fernández, L. (2010). *La resistencia. La transformación de la historieta en instrumento artístico-pedagógico durante las décadas del '60 y '70. Héctor G. Oesterheld y la creación de una nueva poética*. Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano. UNCuyo, Mendoza.
- Gago, S. y R. von Sprecher (2013). “Carlos Trillo: el hombre que casi siempre supo ser contemporáneo”. En Gago, S. y otros (Eds.): *Recuerdos del presente. Historietas argentinas contemporáneas*, Córdoba, Estudios y Crítica de la Historieta Argentina, UNC.
- Groensteen, T. (2007). *The system of comics*. (Traducción de Bart Beaty y Nick Nguyen), Mississipi, University Press of Mississipi.
- Lahire, B. (comp.). (2004). *Sociología de la lectura*, Barcelona, Gedisa.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Nicastro, S. (2006). *Revisitar la mirada sobre la escuela*, Santa Fe, Argentina, Homo Sapiens Ediciones.
- Ortiz, R. (2005). “Religión y globalización”. En *Mundialización: saberes y creencias*, Barcelona, España, Gedisa.
- Reggiani, F. (2012). “Nombres propios, política y representación: *Sarna* y *El síndrome Guastavino*”, en *Creencias bien fundadas: Historieta política en Argentina, de la transición democrática al kirchnerismo* (Berone y Reggiani -eds-), Córdoba, Argentina, Colección Estudios y Crítica de la Historieta Argentina. Universidad Nacional de Córdoba.
- Rivera, J. (1992). *Panorama de la historieta en la Argentina*, Buenos Aires, Argentina, Coquena.
- Sasturain, J. (1995). *El domicilio de la aventura*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Colihue.
- Scolari, C. (1998). *Historietas para sobrevivientes. Comic y cultura de masas en los años 80*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Colihue.
- Steimberg, O. (1977). *Leyendo historietas: estilos y sentidos en un arte “menor”*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Nueva Visión.
- (2005). “La nueva historieta de aventuras: una fundación narrativa”. Revista electrónica *Tebeosfera*, España, 2005. Disponible na Internet: <<http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Especial/Argentina/Oscar/Steimberg.htm>>.

- Trillo, C. y G. Saccomanno (1980). *Historia de la historieta argentina*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Record.
- Vázquez, L. (2010). *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*, Buenos Aires, Argentina, Paidós.
- Verón, E. (1993). *La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona, España, Gedisa Editorial.
- Voloshinov, V. (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*, Madrid, España, Alianza.
- von Sprecher, R. (1998). “H. G. Oesterheld, campo de la historieta y campo del arte en los sesenta”. *Tramas para leer la literatura argentina*. Vol. 8, N°8, Córdoba. [http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/06/vonsprecher\\_hgo\\_campo1.pdf](http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/06/vonsprecher_hgo_campo1.pdf)
- (2010). “Luchas en el campo de la historieta argentina. Civiles y militares en obras de Robin Wood y de Héctor Germán Oesterheld”, en revista *Estudios y Crítica de la Historieta Argentina*. Acceso: [http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2010/02/vonsprecher\\_robinwood.pdf](http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2010/02/vonsprecher_robinwood.pdf)
- Williams, R. (1981). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, España, Paidós.
- (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires, Argentina, Las cuarenta.

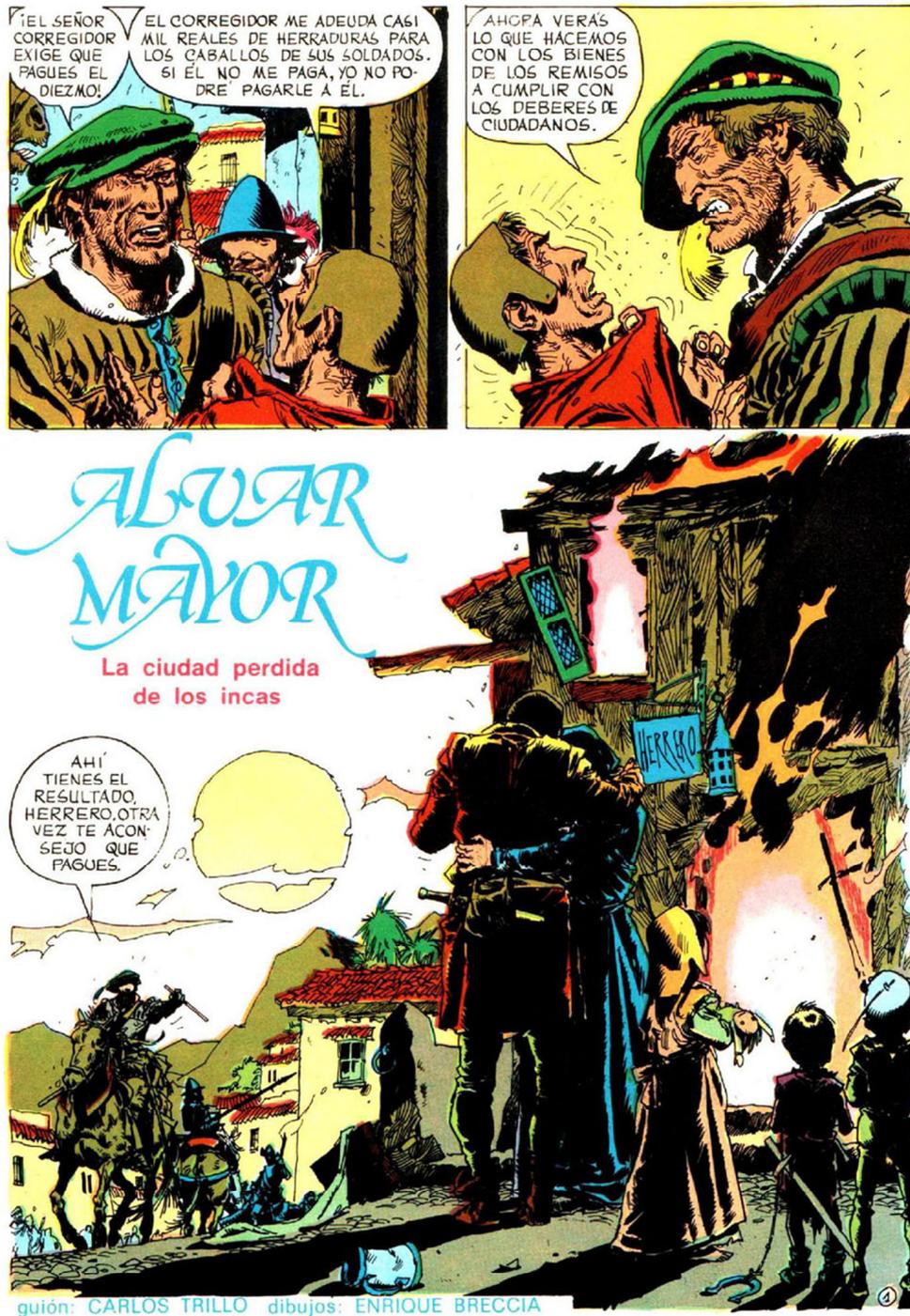
### Anexo de imágenes



*El Eternauta*. (H. Oesterheld – F. Solano López, *Suplemento Semanal Hora Cero*, 1957-1959).



*Nippur de Lagash*. Última página del segundo episodio, “Nofretamon” (R. Wood - L. Olivera, revista *D’artagnan*, 1967).



*Alvar Mayor*. Primera página del tercer episodio, “La ciudad perdida de los incas” (C. Trillo - E. Breccia, *Skorpio Gran Color*, 1977).