

**La crisis del 2001 en *La toma* (Utrera, 2016):
un trauma del pasado como reflexión sobre los conflictos del presente.**

Laura Cristina Fernández ¹

Resumen

En los últimos años el campo de la historieta argentina ha proliferado en relatos acerca del pasado reciente, en particular sobre aquellos traumas colectivos que permanecen como heridas en el presente. Esta memoria construida mediante lo testimonial, lo documental o la ficción histórica, aborda temas relativos tanto a los crímenes dictatoriales como a la guerra de Malvinas, pero también refiere a traumas del período posdictatorial, tal es el caso de la crisis del 2001.

En particular sobre este último es que trabaja la historieta que analizaremos en este artículo: *La toma*, escrita y dibujada por Emilio Utrera, publicada en una sola entrega en la revista *Fierro* en marzo de 2016. Planteada como una ficción basada en hechos reales, analizaremos los modos en los que este relato construye una memoria sobre dicha crisis del pasado y establece una perspectiva crítica para revisar nuestro conflictivo presente.

Palabras clave: historieta argentina- memoria reciente- crisis.

¹ Dra en Ciencias Sociales, Magister en Arte Latinoamericano. Becaria postdoctoral de CONICET. Profesora titular del Seminario de Lic. en Artes, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo. Historietista.

La crisis del 2001 en *La toma* (Utrera, 2016):

un trauma del pasado como reflexión sobre los conflictos del presente.

Introducción.

Este artículo aborda una rama de la investigación postdoctoral para CONICET que actualmente llevo adelante, articulada con el proyecto Narrativas Culturales de Crisis y Renovación (Horizon 2020, Marie Sklodowska-Curie), trabajo que busca analizar el recorrido de lo que interpreto como un tipo de narrativa peculiar en el campo cultural argentino de los últimos quince años. Dicha narrativa supone, a grandes rasgos, una reconstrucción del pasado reciente como la memoria del trauma, narrativa marcada, sin duda, por su condición posdictatorial.

Para investigar esta poética he focalizado mi análisis en las historietas como objeto de estudio, en particular aquellas que se ocupan de hechos históricos, sean biográficas, testimoniales y/o documentales, considerando el diálogo y los matices entre ficción y hechos reales.

A estos productos culturales los abordo como *discursos* (Bajtin, 1995; Voloshinov, 2009), analizando no solo sus relatos sino también los contextos sociales, políticos, económicos y culturales desde los cuales emergen y a los cuales intentan responder. En el caso que trataré aquí, el trauma colectivo narrado es la llamada “crisis del 2001” y el contexto de emergencia el año 2016, primer año de la gestión macrista a nivel nacional.

Estos discursos, entonces, forman parte de ese artefacto narrativo que he mencionado anteriormente, un artefacto que (re)construye eventos traumáticos de nuestro pasado a fines de establecer comparaciones o analogías con circunstancias actuales. En investigaciones previas (Fernández: 2012, 2015), he analizado una tradición de esta poética en el campo de la historieta argentina (centrándome en la figura de Héctor Oesterheld y en las relecturas posdictatoriales sobre su obra tardía), una perspectiva ideológica y política que ha sido más investigada en las tradiciones de la novela, el cuento, la crónica y el ensayo².

En el caso de las historietas que abordan el período desde finales de los noventas hasta el presente, la idea de reconstrucción o revisión del pasado presenta muchas variantes. *La toma*, escrita y dibujada por Emilio Utrera y publicada en Revista Fierro en Marzo de 2016 es parte de un subgrupo particular dentro de esta tendencia de relatos que apunta a construir una “memoria de la crisis”, entre los que también se incluye *Carne argentina* (V/A, La productora: 2003), *Causas perdidas* (Baert- Aón, Locorabia: 2015), *Vitamina Potencia* (Reggiani- Mosquito, Llanto de Mudo: 2012), algunas escritas al calor de los hechos, casi como crónicas *in situ* de la crisis, otras desde una mirada retrospectiva, en la cual el quiebre económico, político y social funciona más como escenario que como tema central de la historia.

²- Por poner algunos ejemplos diversos: Feinmann (2006), Longoni (2007), Sigal y Verón (2003), entre muchos otros trabajos.

He elegido *La toma*, de Emilio Utrera (*Barras*), para analizar en este artículo porque entiendo que combina diferentes aspectos de los demás relatos afines, dígase la crisis como tema central y la mirada retrospectiva, sumado a un posicionamiento ideológico explícito por parte del autor. Se trata tanto de una obra muy reciente, alusiva a un fenómeno contemporáneo (el de las fábricas o empresas tomadas por sus trabajadores) no abordado en otras historietas locales, como también una producción cultural que expresa un discurso estético-político, una intención manifiesta de transformar la realidad a partir de una conciencia social.

Es importante señalar que la magnitud de dicha instrumentalidad del arte en el contexto posdictatorial dista de las pretensiones revolucionarias que se encuentran en los discursos de arte/política de los años sesentas y setentas (ver, por ejemplo, en Longoni y Mestman, 2010); no obstante ese modelo de reclamo y/o conciencia social a partir del arte alienta a las prácticas artísticas que emergen desde la crisis del 2001, y la historieta no queda ajena a dicha influencia. Este posicionamiento también podría incluirse en la línea de una tradición argentina particular del arte social (de hecho, es una referencia para Utrera, como se verá más adelante), con la salvedad de destacar que las variantes partidarias, culturales, sociales y hasta filosóficas sobre dicha conciencia política contemporánea son muchas veces diferentes, incluso encontradas, dentro del mismo campo de la historieta argentina.

En *La toma*, esa mirada retrospectiva sobre el conflicto del 2001 se elabora a partir de un interés notorio por establecer una subjetividad común con el contexto socioeconómico de 2016. En las páginas siguientes buscaré dilucidar cómo la memoria de la crisis es construida en este relato puntual y cuáles son sus implicancias para las subjetividades que se forman alrededor de este fenómeno en el contexto actual argentino. Sin embargo, antes de extenderme en ese problema, intentaré reflexionar algunos aspectos pertinentes sobre la idea de *crisis*, en particular.

Aspectos teórico - metodológicos y estado del campo.

Algunos conceptos son esenciales para entender estas narrativas en su tiempo y lugar de emergencia. Cuando investigadorxs como Ana Longoni junto con Mariano Mestman (Op.Cit.), y con Gustavo Bruzzone (2008), Nelly Richard (2013), entre otrxs, se refieren a *posdictaduras*, están definiendo procesos culturales, políticos, sociales, económicos que suceden a períodos dictatoriales y que no pueden ser comprendidos como democracias en todo su sentido porque aún evidencian prácticas y lógicas internas similares, continuadas y / o heredadas de dicha(s) dictadura(s). Un ejemplo bien claro en nuestro país es la institución policial y sus métodos de tortura y desaparición de personas hasta el presente.

Los relatos sobre la memoria de traumas colectivos recientes, la memoria de la dictadura y de sus consecuencias, han sido construidos, en las últimas tres décadas, entre luchas simbólicas y sociales (Arfuch, 2013; Crenzel, 2010, 2014; Jelin, 2017; Vezetti: 2009). El pasado reciente traumático es una pregunta permanente, una discusión que se renueva en nuestras sociedades y se plasma en las narrativas que en ella se construyen. Como traumas recientes, entonces, consideramos no solo el período dictatorial sino también sus repercusiones, como sucede con las crisis (económicas, políticas, sociales, culturales), parte de este corpus de relatos sobre la memoria.

Quisiera ahora explicar la perspectiva que asumo sobre los conceptos *crisis* y *post-crisis*. Ante todo, es necesario aclarar que, en este contexto particular, la idea de “post- crisis” como tal, es inviable. Inviabile en el sentido en que entendamos el prefijo *post* como idea de superación de una crisis pasada (Gago, 2014). Por el contrario, entiendo que las crisis en nuestro país tienden a ser endémicas, una condición persistente para la propia existencia del sistema de poder. Y esta lógica, con variantes, va ganando terreno en todo el mundo (Sassen, 2015).

Como explica Verónica Gago (Op.Cit.), el posneoliberalismo, en nuestras realidades poscoloniales y críticas, determina una nueva lógica de supervivencia para las clases medias y populares. La crisis es una marca en la subjetividad en estos grupos sociales: aunque no se esté experimentando una situación de inestabilidad económica o quiebre en determinados momentos, se vive, de todos modos, con el temor a su inminencia.

El carácter cíclico de las crisis que ha vivido y vive Argentina, no implica que se repitan las mismas lógicas. No obstante, esa certeza afecta el comportamiento económico, social y cultural de importantes sectores de la sociedad que sufren más estos cambios abruptos y esa influencia se observa, en particular desde los años noventas, tanto en la concepción flexible (y Jo informal) sobre el trabajo y en el desarrollo de soluciones creativas, alternativas, para sobrevivir. Gago define a este fenómeno como “neoliberalismo desde abajo”.

También Rosalynd Williams se refiere a estos temas en su ensayo “The rolling apocalypse of contemporary history” (2012), es decir, “El escalonado (u ondulante) apocalipsis de la historia contemporánea”. Esta teórica apunta sobre el valor de los estudios contextualizados se realicen desde perspectivas de “no- historiadores”, desde las personas que experimentan, que viven, la historia. Entre muchas ideas iluminadoras, la autora refiere a algunos aspectos en una línea similar a la que trabaja Verónica Gago. Voy a detenerme sobre algunas de las ideas en común que encuentro entre estas autoras.

En primer lugar, en ambas posturas aparece la necesidad de repensar, de redefinir conceptos cuando los establecidos ya no son apropiados para las condiciones actuales. Tal es el caso del concepto de crisis o poscrisis, que ya es inadecuado para definir muchas realidades nuevas, como señalé anteriormente.

Luego, existen coincidencias entre lo que Willams señala como la emergencia de una “nueva conciencia histórica”, en particular cuando “La crisis ya no es un punto de inflexión en la historia, sino una condición histórica inmanente” (“Crisis is no longer a turning point in history but rather an immanent condition of history”) (Williams, Op. Cit.: s/n) con lo analizado por Gago sobre las economías informales en argentina. Williams entiende a esta nueva conciencia histórica como el ejercicio de armar un diseño (“an exercise of pattern-making”), un nuevo patrón o modelo.

Por último, Williams sugiere que la percepción extendida a nivel mundial, ya una creencia contemporánea, respecto de las instituciones como sistemas corruptos, supone una crisis, una falta de fe sobre los valores democráticos “no como consecuencia, sino como una transformación de una crisis económica en una crisis democrática” (“not as an aftermath but as a transformation of an economic crisis into a crisis of democracy”) (Op. Cit: s/n). Gago concuerda sobre la idea de crisis de la democracia pero, a diferencia de Williams, no lo presenta como una novedad (está claro que dicha crisis en nuestras realidades no es una

sorprea); sino como una oportunidad, como una condición sobre la cual las clases populares y medias elaboran estrategias para existir y, en cierto punto, desarrollarse.

El campo de la historieta es una de estas industrias culturales que han sufrido y sufren el impacto de las crisis económicas y en las cuales este proceso de creatividad en emergencia puede apreciarse.

Para explicar esta aseveración, es preciso referir un poco a la historia de la crisis en el mercado de este campo. En particular, durante los noventas, con el cierre de varias publicaciones y editoriales locales específicas de historieta y humor gráfico (sumado al avance de material extranjero), los historietistas que no emigraron, que no trabajaban para el exterior y que estaban comenzando en el oficio, descubrieron la implosión de la industria y, a la vez, la redefinición de los modos de producir y hacer circular sus trabajos mediante los *fanzines*. De esa camada de artistas, surgieron agrupaciones y colectivos que construyeron formas de trabajo y redes de producción que sentaron una base referencial para las experiencias posteriores a la crisis del 2001.

Tras esa crisis de los noventas, la industria como tal nunca recuperó la productividad que tuvo, por ejemplo, durante los ochentas (cuando las historietas, en revistas, desarrollaron una poética que hablaba de los años de plomo, que revisaba y adaptaba la tradición local a las demandas temáticas y estéticas del momento) (Fernández : 2015); ni mucho menos vislumbrar aquella llamada “edad dorada”, que se había quebrado para siempre tras la crisis de los sesentas (Trillo y Saccomanno: 1980; Vazquez: 2010).

Para entender el impacto de la crisis del 2001, entonces, tenemos que tomar en cuenta en empobrecimiento de las industrias nacionales durante los años noventas, la caída de los standarts de vida de las clases medias y populares, el desempleo o la degradación de los derechos laborales. Pero también, entender esas formas creativas que desarrollaron los historietistas para seguir produciendo, desde la autoedición. Se puede afirmar que esta tradición de producción independiente es uno de los cimientos más importantes para la mayoría de artistas y editoriales de la actualidad en Argentina.

A partir de 2004, hubo cambios sustanciales. La nueva gestión gubernamental (Néstor Kirchner) captó a importantes sectores de la población joven, mostrando una perspectiva diferente a la de sus antecesores respecto de las demandas sociales sobre Derechos Humanos,, trabajo y cultura. Gradualmente, las historietas locales empezaron a ser más visibilizadas en relación a políticas educacionales y culturales más amplias.

En 2006, una publicación icónica de los ochentas reapareció en la calle. Se trataba de Fierro que, entre 1984 y 1992, (desde Ediciones de la Urraca) se había convertido en una de las revistas más importantes de la primera posdictadura, tanto por su discurso social y político general como por la visibilidad que dio a artistas exiliados y nuevos de aquellos años. En este segundo período o etapa, Fierro asumió el rol (autoproclamado) de la única “gran” revista de historietas, esta vez vinculado al diario Página /12 como institución editora. Algunos años más tarde, varias revistas culturales que emergieron ya incluían un espacio para historietas.

Cabe destacar que, para este crecimiento editorial al que referimos, fue fundamental el apoyo económico del Estado. Y esta es una de las principales razones de la crisis actual del campo de la historieta.

Otros disparadores (articulados entre sí) para esta situación económicamente desalentadora son la caída del ingreso en las clases medias (que suponían un público importante para estos productos culturales) y el cese de muchas políticas culturales y educativas orientadas a nuevas narrativas y artes populares, con las que se alentó el consumo de historietas desde, aproximadamente, 2007 hasta 2015. En síntesis: los efectos del derrumbe económico de las clases populares y medias a partir de 2016 perjudicó de modo notable la industria de la historieta que se había recuperado parcialmente de la crisis del 2001.

Ejemplo de ello es el desguace de las estrategias que muchos productores y autoeditores habían elaborado a partir de subsidios, principalmente estatales, a la producción cultural. Una cantidad significativa de libros educativos y de manuales escolares dejaron de ser publicados durante 2016, lo cual no solo significó menos trabajo para los productores de estos contenidos sino también tuvo un efecto negativo para las imprentas³.

Las analogías entre ambas crisis recientes se van entrelazando diariamente en la subjetividad de las clases sociales trabajadoras más expuestas a los avatares económicos. Se reviven las imágenes de protestas, piquetes y fábricas tomadas por sus trabajadores, seguidas de violentas represiones (por policías y gendarmes, como en los casos actuales de Pepsico y Cresta Roja). Se repiten promesas económicas de “apertura” al mundo y ajuste al bolsillo de la población, como ecos de los discursos del ex-ministro Domingo Cavallo, pre-corrallito bancario. Reaparecen las políticas de recorte para la Educación pública, para la Salud y para la Ciencia, trinomio nefasto aplicado ya en los noventa, cuyas consecuencias sociales y culturales nunca llegaron a compensarse en su totalidad por los gobiernos posteriores. Se reaviva la complicidad de algunos monopolios mediáticos, la invisibilidad y la demonización de la protesta social, aunque eso es tema de otra discusión mucho más larga.

Lo concreto es que estas imágenes dialogan entre un pasado traumático y un presente de incertidumbre, marcando las percepciones y los modos de construir la realidad.

Es, además, una forma de testimonio subjetivo, emocional, de esa lógica interna del sistema económico, político y cultural en el que vivimos, que, entiendo, podría definirse de modo más preciso como una lógica *entre-crisis*.

Es probable que este término precise de algunos ajustes pero, en esta instancia de mi investigación lo encuentro más apropiado que la idea de poscrisis, con la cual marqué mi disenso algunos párrafos atrás. Lo que pretendo señalar con dicha idea es que las crisis no son situaciones extraordinarias en nuestra historia, sino momentos cruciales y periódicos que definen al sistema mismo. Los momentos prósperos o fecundos son, en cambio, pausas entre estas crisis, pausas que permiten el florecimiento cultural y social y el “entrenamiento” para la(s) crisis venidera(s).

La toma es una historieta en la cual estos procesos traumáticos son ilustrados desde la perspectiva de un grupo de trabajadores. No se trata de una crónica o un relato documental sino que es un relato basado en muchas historias reales, en experiencias populares surgidas a partir de la crisis del 2001.

³ Algunas declinaron de forma brutal su producción, apagando la mayoría de sus máquinas, ára imprimir solo ediciones chicas de editoriales pequeñas o autogestivas (como es el caso de Gráfica Pinter, en Capital Federal), situación que no se puede sostener demasiado en el tiempo. En este contexto, la posibilidad de una bancarrota y cierre es más cercana cada día (N. de la A.).

Son numerosas las imágenes icónicas sobre diciembre de 2001. Las protestas y cacerolazos. El helicóptero en el que huye De la Rúa. Los disturbios. La represión policial. Son imágenes dolorosas de una sociedad quebrada y, también, testimonios de cómo persistieron y persisten en la posdictadura lo que Roberto Jacoby (2005) denomina “estrategias del miedo”.

No obstante, esta crisis también impulsó nuevas estrategias para enfrentarla, formas de supervivencia (y de expresar el descontento) de forma creativa para las clases populares y medias.

Algunos ejemplos recordados son las asambleas barriales y los clubes de trueque, con la expedición de bonos de crédito para intercambiar por un producto o servicio, estrategia que se convirtió muchas veces en la mejor o única opción de algunas familias para enfrentar la crisis y que también fue usada por movimientos de arte-política (tal fue el caso de Proyecto Venus) como forma de economía informal y respuesta ética a un sistema neoliberal colapsado. Otro modo de resguardar la fuente laboral fue la toma de fábricas o empresas por sus trabajadores, que supusieron el rescate de lógicas de cooperativismo y de solidaridad entre grupos sociales.

Estas estrategias funcionaron aún después de los años más duros (2001 al 2004-2005). Casos como Zanon o Brückman se han convertido en emblemas de la historia de estas luchas por la recuperación del trabajo, no obstante, a largo plazo, el éxito de estas experiencias fue desigual. Si bien las tomas de fábricas permitieron que muchos trabajadores mantuvieran sus puestos cuando sus patrones se declaraban en quiebra y decidían cerrar, sabemos que no fue igual en todos los casos. Tampoco fueron similares las relaciones y acuerdos entre trabajadores y patrones. La imposibilidad del pacifismo en muchas tomas se presentó a partir de los intereses de algunos dueños en el negocio inmobiliario a partir del cierre de las fábricas, negocio que se obstruía, como es de deducir, si se permitía la administración desde los obreros.

Esta situación conflictiva en la cual el gremio o sindicato, los trabajadores y los intereses de los patrones juegan sus propias cartas, es narrada desde una perspectiva artística en la historieta de Utrera.

El relato, el discurso.

La ilustración de tapa para el número 113 de la revista Fierro (en el cual *La toma* se publica), refiere, desde la composición, síntesis formal y colores, a la tradición del arte social argentino. En particular a las obras de Ricardo Carpani y la estética de los llamados “Artistas del Pueblo” (Guillermo Facio Hébequer, Abraham Vigo, Adolfo Bellocq, José Arato y Agustín Riganelli), este grupo de artistas de las décadas del veinte y treinta que, alentados por ideas principalmente anarquistas, concibieron el arte como una forma de propaganda, de generador de conciencia para la lucha de los trabajadores. Esta apertura a lo popular implicaba una propuesta que abordaba tanto los temas como los formatos, por lo cual se potenciaron las técnicas del grabado y también el mural, en consonancia con la tendencia latinoamericanista en varios países de nuestro continente.

El “mural” representado en la tapa de Fierro, entonces, satiriza y juega con esas tradiciones, con esas construcciones en el imaginario social, presentando una imagen idealizada del trabajador, fuerte y poderosa, ante la cual el dibujante contrasta a los trabajadores “reales”,

que serán los personajes de la historieta. Estos últimos tienen expresiones rústicas, graciosas, de rasgos exagerados, siempre distanciados del modelo de belleza apolíneo-proletaria de los afiches de propaganda de comienzos del siglo XX.

Como si quisiera preparar a los lectores para lo que será una zambullida en una historia enfáticamente desmitificada y desmitificadora, la portada interna de la historieta ilustra un baño.

Un baño público, bastante sucio. Sus paredes están llenas de inscripciones: mensajes políticos, sexuales, chistes, también insultos. Este escenario será uno de los espacios importantes para el desarrollo de la trama, en donde los personajes se expresarán más libremente y, en el caso de Cristian (“el pibe”), esta expresión será artística y crítica.

Es entonces cuando la trama comienza a desarrollarse, primero con una ubicación espacio-temporal para el lector, desde un narrador omnisciente preocupado por enfatizar la idea de fortaleza de los trabajadores gráficos. Encuentro un elogio del detalle en estas primeras páginas desde el diseño general y en sus secuencias centradas en aquellos fragmentos de la imprenta a modo de sinécdoques visuales: las máquinas viejas y oxidadas, el termo y el mate, los papeles y guillotinas... Desde sus particularidades, describen la realidad desgastada, precaria, aunque articulada por la familiaridad y las lealtades, en la que el relato va a desarrollarse.

Una vez presentado el escenario, el foco se mueve hacia los trabajadores, reunidos alrededor del dueño, quien está comunicando las malas noticias: la imprenta está en quiebra.

Tanto la representación de los protagonistas y los “villanos”, como anticipaba, esquivaba la idealización o cualquier canon cercano a la belleza tradicional. En ninguno de los casos, sean trabajadores o patrones, cabe una definición heroica ni una calificación moral simple, aún en los personajes más abyectos se presenta un costado frágil que los “humaniza”.

Lo que prima es la mirada satírica. En particular sobre los antagonistas, como son el dueño y sus hijos, de color y aspecto anfibio, con una monstruosidad más ridícula que atemorizante. También en estas primeras páginas se presentan los otros vértices de este triángulo de poder: por un lado, los obreros, centrados en el personaje de “Papá Pitufo”- mote que refiere, en la historia, a su aspecto físico pero, a nivel de la trama, ilustra a su condición de anciano sabio y líder de los trabajadores- ;por otra parte, el sindicato, representado por “el Mono” y sus acólitos, quienes luego se revelarán también como antagonistas, a partir de la traición.

Alrededor de estas tres posiciones se elabora el conflicto de la historia y la aguja que los une es el personaje de Cristian, el nieto de “Papá Pitufo”. Se trata de un “pibe” silencioso, que se dedica a ver y escuchar lo que acontece, transformándolo en una crónica gráfica muy personal con cierto surrealismo mágico posmoderno. Mediante exageraciones, alegorías o metáforas, alude a los desacuerdos, las negociaciones, los disturbios y traiciones que van aconteciendo en el plano “real” del relato.

Esta historieta plantea también una reflexión sobre las diferencias generacionales, los modos de posicionarse ante el oficio, entre los jóvenes y los viejos. Esto es destacable en las escenas de abuelo y nieto, cuando “Papá Pitufo” trae al presente la memoria de las luchas pasadas y alienta a la toma de la fábrica. Mientras viaja en un colectivo atestado, este personaje explica a Cristian cómo actuaron las crisis anteriores sobre la sociedad y deja clara su posición respecto de la crisis “presente” de la trama:

“Papá Pitufo: - Me dicen exagerado, pero yo ya la pasé a esta en el ‘89, ¿sabes cuánto nos debían?/ ¡Casi un año y medio cobrando chauchas! Ya no soy un pibe, me estoy por jubilar. / Lo que pasa es que la gente se olvida las cosas. Recién ahora se están empezando a preocupar. Cuando les tocan el bolsillo.” (Utrera, 2016:14).

Mediante la voz del personaje, el autor revela una crítica que existe desde las clases populares hacia las clases medias y altas en relación a aquel quiebre institucional. Es decir, que el disparador para el “cacerolazo” en 2001 no habría sido exactamente el mayor empobrecimiento de las clases bajas ni el desguace de los derechos laborales y los “contratos basura”, que habían empeorado a lo largo de los noventa. Que la clase media y media-alta habría salido a las calles a quejarse de un gobierno recién cuando sus bienes fueron retenidos en el llamado “corralito”. Y esa falta de solidaridad, es recordada y revivida en el presente de esta historieta.

La policía, como institución, también es criticada en este relato. Se muestra a los oficiales como adalides de los más poderosos (en este caso, los patrones), ajenos a cualquier empatía de clase con los trabajadores. En una escena en particular, el autor contrasta las viñetas de la protesta de los trabajadores (en la cual también participan los familiares, niños y vecinos) con las del grupo de policías que esperan para reprimirlos. A partir de una secuencia de un chico jugando al fútbol al lado de los policías, el narrador pregunta al lector: “Gente simple. Sin experiencia. ¿Qué amenaza pueden representar?” (Op. Cit.: 29).

En esta escena, como en varias de esta historieta, la tensión dramática que crece entre los policías y los trabajadores, se alterna con el humor. Humor en pequeñas dosis: los chicos pidiendo a los policías que le pasen la pelota que ha caído del otro lado del alambrado, el hijo del patrón escondiéndola y provocando a los huelguistas, los huelguistas explotando, hartos de la situación, hartos de los jefes, hartos de que también se metan con sus pibes. Y es entonces cuando el humor da lugar al drama: el disturbio, la represión y la toma de la fábrica.

Como se señaló antes, los trabajadores no son representados aquí como un colectivo monolítico. Utrera se preocupa para construirlos de forma tan compleja como la extensión del relato lo permite, intentando mostrar ciertas contradicciones internas.

Un ejemplo de ello se puede apreciar al final de la historia, cuando el fuego obliga a concluir una discusión entre el grupo de los traidores y los trabajadores. La situación se vuelve intensa y muy violenta, lo cual da vía a la policía para ingresar al edificio tomado. “El Mono” y su grupo de traidores son arrestados, entonces, por la policía junto con muchos otros trabajadores que intentan escapar del edificio, rodeado de cámaras de televisión. Mientras es llevado por los policías, “El Mono” grita: “Viva la lucha de los obrera, compañeros!”, convirtiéndose en un “héroe de la resistencia”, a los ojos (y la tergiversación) de los medios. Más tarde, el resto de los trabajadores hace chistes respecto de esta paradoja, burlándose a la vez de las falsedades y manipulaciones cosntruidas desde la Historia Oficial:

“¿Sabías que el mono, el duende, el escamoso y el jorobado están presos por el incendio?/ ¿Y vos sabías que son los héroes de la resistencia? ¡Quedaron en la historia, boludo!/ ¿Te parece a vos? Jajaja ¡Los héroes de los obreros!” (Op. Cit: 74).

Algunas conclusiones para el final.

Respecto de la relación entre historia reciente y ficciones relativas a ella durante los primeros años de la posdictadura, Victoria Torres (2016), aludiendo al caso puntual de *Los Pichycyegos* (o *Los pichicyegos*, en ediciones posteriores, de Rodolfo Fogwill) y su escritura “al calor de los hechos”, observa:

“con la datación se marca el momento exacto de ruptura con el paradigma imperante de la literatura argentina de aquellos años, se instala a conciencia un momento fundacional que dará paso a una de las vetas más frecuentadas por los autores argentinos hasta nuestros días: el tratamiento de temáticas de nuestra historia argentina reciente a través del empleo de estéticas y procedimientos novedosos” (p. 179).

Esta poética literaria afecta también el campo de la historieta y sus relatos. Se puede rastrear referentes casi inmediatos a los hechos en lo que respecta a la desaparición y a la guerra de Malvinas (quizá pueda también revisarse si se trata de aportes “novedosos” en cuanto a recursos narrativos). De la “crisis del 2001” en particular, el referente inmediato es la ya mencionada *Carne Argentina*, no obstante, como estrategia de interpretación retrospectiva y comparada con la crisis actual, *La toma* es singular.

Incluir a *La toma* en la segunda época de Revista Fierro y, en particular, cuando el diario Página/12 se convierte en una voz de oposición a la política gubernamental desde 2016, es una decisión evidentemente política. En primer lugar, porque la “nueva Fierro” estuvo vinculada en el imaginario de las medidas culturales más progresistas del gobierno de Néstor y de Cristina Kirchner. Asimismo, Página/12 (Grupo Octubre), apoyó ese proyecto político (a veces, con algunas críticas marginales en los últimos cuatro años, cuando el gobierno “giró a la derecha” en lo que refiere a algunas medidas sociales, como el aborto).

Más clara queda esta posición en el editorial titulado “2001, Odisea del laburante”, en el cual el director de la revista, Juan Sasturain, evidencia esta estrategia ideológica, comparando la crisis actual, con la de aquel año:

“La coyuntura de sombría incertidumbre que atravesamos como país hace, además, que la evocación del clima y las circunstancias del nefasto 2001 cobren una llamativa actualidad: están tocando nuestra canción, una vez más” (p.4).

Esta historia, se presenta entonces como una interpelación a reflexionar sobre la experiencia de una crisis pasada a fines de no repetir sus peores consecuencias. También Sasturain resalta las diferencias de concepción entre esta ficción, basada en una circunstancia de trauma colectivo, y un “ensayo político”.

Como marcaba al comienzo del escrito, es destacable que en este relato el punto de vista sobre la crisis se realice desde los trabajadores, planteándolos como los históricamente oprimidos por clases más poderosas; no obstante, considerando una experiencia local, una realidad particular dentro de un drama mayor. *La toma* nos cuenta, retoma elementos de una memoria sobre ciertas luchas obreras en particular, productos de una emergencia y una coyuntura específica, pero no intenta plantear un discurso universal sobre la lucha de clases.

Esta construcción fragmentaria sobre el pasado se manifiesta como decisión consciente, como un punto de vista subjetivo, particular, de un momento pivotal de la historia reciente que el autor vivió como testigo:

“el pibe que quiere ser dibujante y la sociedad lo increpa con la pregunta: “¿Y de qué vas a vivir?”. En 2001, los jóvenes teníamos que encontrar esa respuesta mientras éramos testigos de escenarios de revuelta, en la calle o en la fábrica. Uno veía eso y soñaba con llegar a ser alguna vez el propio jefe, tomar las herramientas de producción y enfrentar el mundo con la frente en alto, y llegar a casa y ser el héroe de nuestros hijos. A esa idea adolescente la completé luego con algunas lecturas sobre pintores, muralistas y políticas sindicales. Si ellos en un contexto de represión pudieron luchar, escribir o pintar, ¿por qué nosotros no? Con ese incentivo doté a esta historia de cierto tono épico.” (Utera, en Ortiz, 2016: s/n).

Observo que este carácter fragmentario podría ser un signo identitario de los nuevos relatos (novelas, cuentos, historietas, obras de teatro, cine) que abordan los tópicos sobre el pasado reciente en Argentina. Quizá ya no haya lugar para grandes relatos, porque nos han mostrado sus debilidades y, más aún, sus mentiras.

Recordemos las posiciones de Verónica Gago y Rosalynd Williams sobre el “relato roto de la Modernidad” al cual refería al comienzo de este artículo. Estas historias, marcadas como narrativas posdictatoriales, difieren de las historietas históricas tradicionales en el sentido que no buscan plantear una idea monolítica, un relato universal o una fábula moral. Por el contrario, ellas narran a pedazos. Construyen una escena fragmentaria y emocional sobre el pasado, en el sentido de *escena* que utiliza Ranciere (2013), entendiendo que

“La escena no es la ilustración de una idea. Es una pequeña máquina óptica que nos muestra el pensamiento ocupado en tejer los lazos que unen percepciones, afectos, nombres e ideas, y en constituir la comunidad sensible que esos lazos tejen y la comunidad intelectual que hace pensable ese tejido. La escena aprehende los conceptos en acción, en su relación con los nuevos objetos de los que procuran apropiarse, los viejos objetos que intentan pensar lo nuevo y los esquemas que construyen y transforman con ese fin” (pp. 11-12)

Se revela, entonces, en estas historias la idea de la memoria, colectiva o individual, como un relato parcial, complejo e “incompleto”.

En *La toma*, no hay posibilidad para discursos grandilocuentes o pomposos. Los personajes apenas intentan sobrevivir y resistir a la crisis bajo principios más o menos éticos. Pero esta ética está formada a partir de las experiencias personales en lo social: los mayores que recuerdan las luchas y los vínculos sociales, la ayuda que llega desde la gente común, desde los iguales, nunca desde arriba, sean jefes o “líderes” sindicales. En tal sentido es que también es crítica con el rol de los gremios, señalando la acción de patotas, de grupos violentos que buscan quebrar la lucha de los trabajadores desde el interior, señalando corrupción e intereses de un pequeño grupo que se imponen al resto de los obreros.

Marta Zatonyi (2002), nos recuerda que el arte es también una forma de revelar lo que ha sido oculto en una sociedad. En este caso, proponga a esta narrativa como un dispositivo para revelar experiencias invisibilizadas, aspectos de la subjetividad de una comunidad y también el punto de vista de algunos sectores marginalizados.

Se trata de un dispositivo para visibilizar ciertas luchas, traerlas al presente rescantando su memoria. Cuando “Papá Pitufu” le dice a su nieto “el problema es que la gente se olvida” (Op. Cit.), es el autor el que está hablando a través del personaje, el que le dice al lector que

no olvide las luchas del pasado, que no olvide “la otra historia”. Esta conminación a la memoria aparece en el relato y en el discurso sobre el cual se construye, es decir, la resistencia y el posicionamiento crítico de la revista y del grupo editor que lo avala. Ese discurso que nos alerta a los lectores sobre el carácter cíclico de la Historia.

De todas maneras, no se trata de un mensaje catastrófico. Es una advertencia pero también una propuesta: a pelear, a rescatar las herramientas y estrategias sociales adquiridas en experiencias pasadas, a no rendirse ante el avance (pos)neoliberal. El acto de recordar, de traer al presente esas prácticas de resistencia, se presenta como un acto de madurez social. Un acto de conocimiento. La memoria que no deberíamos olvidar, nos dice esta historieta, es la memoria de la lucha, de la creatividad, para desarrollar estrategias o fortalecerlas, para adaptarnos y sobrevivir en este mundo posneoliberal.

Bibliografía.

Arfuch, Leonor (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).

Bajtín, Mihail (1995). *Estética de la creación verbal*. (México: Siglo XXI).

Crenzel, Emilio (2010). “Políticas de la memoria. La historia del informe *nunca más*” *Papeles del CEIC*. Disponible en: <http://www.identidadcolectiva.es/pdf/61.pdf>

Crenzel, Emilio (2014) *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. (Buenos Aires: Siglo XXI).

Feinmann, José Pablo (2006) *La sangre derramada. Ensayo sobre la violencia política*. (Buenos Aires: Booket).

Gago, Verónica (2014) *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. (Buenos Aires: Tinta limón).

Jacoby, Roberto (2005) “Miedo, estrategia de la alegría, energía”. Disponible en: <http://glosariodeurbanidad.blogspot.com.ar/2005/10/miedo-estrategia-de-la-alegria-energia.html>

Jelin, Elizabeth (2017). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. (Buenos Aires: Siglo XXI).

Longoni, Ana (2007). *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. (Buenos Aires: Norma).

Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (comp.) (2008) *El Siluetazo*. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo).

Longoni, Ana y Mestman, Mariano (2010) *Del Di Tella a “Tucumán arde”*. *Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. (Buenos Aires: Eudeba).

Ortiz, Lautaro (11-03-2016) “Prueba y error, así se hacen las cosas” Entrevista a Emilio Utrera. En *Suplemento Cultura & Espectáculos*, diario Página/12. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/18-38231-2002-11-26.html>

Ranciére, Jacques (2013) *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. (Buenos Aires: Manantial).

Richard, Nelly (2013) *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. (Buenos Aires: Siglo XXI).

Sassen, Saskia (2015) *Expulsiones. Brutalidad y complejidad en la economía global*. (Buenos Aires: Katz).

Sigal, Silvia y Verón, Eliseo (2003) *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. (Buenos Aires: Eudeba).

Torres, Verónica (2016) “Más cerca del cañón que del canon: las primeras ficciones de la guerra de Malvinas”. En: Semilla Durán, M. (comp.) *Relatos de Malvinas. Paradojas en la representación e imaginario nacional*. (Córdoba: Eduvim).

Trillo, Carlos y Saccomanno, Guillermo (1980) *La historia de la historieta*. (Buenos Aires: Record).

Utrera, Emilio (Marzo de 2016). “La toma”. En: *Revista Fierro* #113. (Buenos Aires: Página/12-Grupo Octubre).

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

Vezzetti, Hugo (2009). *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*. (Buenos Aires: Siglo XXI).

Voloshinov, Valentin (2009). *El marxismo y la filosofía del lenguaje. Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje*. (Buenos Aires: Godot).

Williams, Rosalynd (2012). “The Rolling Apocalypse of Contemporary History”. En: M. Castells, J.M.G. Caraca y G. Cardoso (eds.) *Aftermath: The Cultures of the Economic Crisis*. (Oxford: Oxford University Press).

Zátonyi, Marta (2002) *Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido*. (Buenos Aires: Kliczkowski).