



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Museo de la Deuda Externa: el uso del cómic como material didáctico. Una propuesta comunicacional

Autores (en el caso de tesis y directores):

Pablo Ariel Tripicchio

Mariana Landau, Tutora

Ana María Rita Otero, Co-tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2012

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.

Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)

La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



**Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales**

Carrera de Ciencias de la Comunicación

Tesina de Grado

**Museo de la Deuda Externa: el uso del cómic como material didáctico.
Una propuesta comunicacional**

**Tutora: Landau, Mariana
Co-tutora: Otero, Ana María Rita**

**Tesista: Tripicchio, Pablo Ariel
DNI: 24083800**

Correo electrónico: patcom65@yahoo.com.ar

Diciembre de 2012

Pablo Ariel, Tripicchio

Museo de la deuda externa: el uso del cómic como material didáctico : una propuesta comunicacional . - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires, 2014.

E-Book.

ISBN 978-950-29-1455-8

1. Historietas. 2. Viñetas. I. Título
CDD 863.022 2

Fecha de catalogación: 09/09/2013

Esta obra se encuentra protegida por derechos de autor (Copyright) a nombre de Pablo Ariel Tripicchio (2013) y se distribuye bajo licencia Creative Commons atribución No Comercial / Sin Derivadas 2.5.

Se autoriza su copia y distribución sin fines comerciales, sin modificaciones y citando fuentes. Para más información ver aquí:
<http://creativecommons.org/licenses/by-ncnd/2.5/ar/>

Índice

1. Introducción.....	6
2. Marco Teórico	11
2.1 El lenguaje del cómic	11
2.2 Cómic y Semiótica	13
3. Metodología.....	20
4. Análisis	23
4.1 El Museo como propuesta pedagógica.....	23
4.2 El análisis de las historietas	26
4.2.1-“Un Intruso en la Familia: 50 años de relaciones con el FMI”.....	26
4.2.2- “Canje Deuda por Educación”	38
4.2.3- “En DEUDA. 2: Los Imperios Contraatacan”	40
5. “DEUDA: Deuda Externa Un Dibujo Argentino”	45
5.1 Análisis de contenido: nivel de análisis icónico	54
5.2 Los íconos y símbolos van de la mano.....	57
5.3. Análisis de viñeta a viñeta. Clasificación	63
5.3.1 Primera categoría: momento a momento	63
5.3.2 Segunda categoría: acción a acción.....	66
5.3.3 Tercera categoría: tema a tema.....	69
5.3.4- Cuarta categoría: escena a escena	70
5.3.5 Quinta categoría: aspecto a aspecto.....	71
5.3.6 Sexta categoría: non-sequitur	72
5.4. La dimensión temporal de la viñeta	73
5.5. El movimiento en la historieta	78
5.6 El sonido en la historieta	79
5.7 El trazo lineal en la historieta DEUDA	81
5.8. Cómics en color vs cómics en blanco y negro	84
6. A modo de cierre.....	86
7. Bibliografía	91
Anexo	93

Agradecimientos

En Primer lugar, quiero agradecer a mi tutora Mariana Landau por darme una segunda oportunidad. Y para poder entenderlo hay que hacer memoria. Corría el segundo cuatrimestre de 2004 y cursaba el *seminario de Museos*. Mariana acepto ser tutora. Y en ese momento se crea en la UBA el Profesorado en Ciencias de la Comunicación, y me encontré en un dilema. ¿Qué hago de mi vida? ¿Sigo el profesorado y pierdo el contacto con la tutora o por el contrario dejo al Profesorado para más adelante y continúo con el proyecto de tesina?

La vida siempre nos pone en disyuntivas y hay que tomar una decisión. Opté por la primer alternativa: seguir el Profesorado y perder la oportunidad, no de terminar la tesina porque eso se puede dejar también para más adelante; sino el perder a una tutora como Mariana. Me recibí de Profesor en Ciencias de la Comunicación y comencé a trabajar en colegios. No encontraba la forma ni siquiera de diseñar un *Proyecto de Tesina* porque no tenía tiempo para nada. Es el problema de la clase trabajadora. Cuando trabajás mucho, ganás algo de plata para darte algún que otro gustito y carecés de tiempo para hacer lo que te gusta, pero cuando no trabajás uno tiene todo el tiempo del mundo.

Pero la situación me colocó nuevamente en una disyuntiva: seguir trabajando alienadamente y convertirme en un autómatas que va del trabajo a la casa y de la casa al trabajo o buscar la forma de usar ciertos espacios de tiempo libre en la escuela y volcar todo mi esfuerzo y energía para terminar la tesina. Esta vez opte por la segunda y aquí comenzó todo. En el año 2010 me contacté vía correo electrónico con Mariana pensando que tendría un no bien ganado como respuesta. Pero otra vez “la vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida”, me responde el correo electrónico diciendo que me esperaba en la Facultad para leer mi *proyecto de tesina*.

Y así fue como Mariana Landau me dio una segunda oportunidad que esta vez no la pienso desaprovechar.

Además quiero agradecer a todos lo que indirecta o directamente colaboraron en la tesina, pero sobre todo a Ricardo de “*La Revistería*”. No es mi intención pasar el “chivo publicitario” ni mucho menos. Pero fue una persona que no solo me asesoró para que le compre libros, sino que realmente me

aconsejó como un amigo, me dijo lo que tenía que leer para introducirme en el fascinante mundo del cómic.

También, quisiera dedicar esta tesina a mi papá Francisco que lo extraño mucho, a Héctor Germán Oesterheld por su valentía y por entregar su vida para que gocemos de un país más justo y solidario. Y en especial a Francisco Solano López que también nos dejó el viernes 12 de agosto de 2011.

Por último, le dedico esta tesina a mi mamá Nilda por todo su amor a lo largo de todos estos años y por fomentarme la pasión por los libros y revistas como *El Porteño*, *Humor*, *Cerdos Y Peces*, *THC*. Y no puedo dejar de agradecer a mi amigo Víctor por sus charlas terapéuticas para perder el miedo al “cuco” de la tesina.

Es todo.

Buenos Aires, 29 de agosto de 2012.

1. Introducción

El propósito de este trabajo es analizar los materiales didácticos diseñados en formato de historieta del *Museo de la Deuda Externa Argentina* de la *Facultad de Ciencias Económicas (FCE)* de la *Universidad de Buenos Aires (UBA)*. El museo está ubicado en la Avenida José E. Uriburu 781, primer piso (Edificio Anexo de la FCE).

Elegí este objeto a partir de haber cursado el seminario “*Los Museos de Arte, Ciencias Sociales, Ciencias Naturales y Tecnología. Propuestas Comunicacionales y Educativas*” durante el segundo cuatrimestre de 2004 en la *Carrera de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales (UBA)*. La profesora adjunta era Mariana Landau, mi actual tutora de esta tesina. Además es profesora adjunta a cargo de la *materia “Tecnologías Educativas”*. Esta última asignatura está incluida en la orientación “*Procesos educativos*” perteneciente al último año de la carrera de Comunicación

Me resultó muy interesante el tema de Museos. Mi mirada, antes de cursar el seminario, era como el de la mayoría de la sociedad: los museos son esos edificios grandes, fríos y burocráticos que huelen a un pasado confuso, exótico. Al terminar de cursar el seminario me di cuenta que estaba equivocado.

Son varias las razones que me motivaron realizar esta tesis sobre el *Museo de La Deuda Externa Argentina*. Podría sintetizarla en dos: la primera es que a mitad del año 2007 llegó una publicación a la biblioteca de la Escuela donde trabajo¹, se llamaba “*Deuda Externa Un Dibujo Argentino*”. Y frente a un tema tan controvertido como es el problema de la *Deuda Externa* me pareció muy llamativa e innovadora la forma de comunicarlo a través de un cómic. Jamás se me hubiese ocurrido explicar un tema tan complejo por medio de una historieta. Quizás por el mero hecho de presuponer que el cómic es un género más relacionado con la cultura del entretenimiento y el ocio adolescente.

Me equivoqué nuevamente. Al empezar a penetrar por el fascinante mundo del cómic observé que la historieta no siempre fue un entretenimiento

(1) E.T. N° 27 “Hipólito Yrigoyen”

infantil y adolescente; sino que también se tocaban temas políticos, sociales y religiosos. Un ejemplo de ello es *Maus* de Art Spiegelman:

Esa historia era la vivida por sus padres durante la Segunda Guerra Mundial, judíos que sobrevivieron al campo de exterminio de Auschwitz. Pero no era solo eso, sino también la historia de cómo en el presente su padre contaba a Spiegelman lo sucedido. Es decir, Maus no era tanto la historia del Holocausto, como la historia del legado del Holocausto. El superviviente no era tanto Vladek, el padre, como Art, el hijo. Para Vladek, la vida se había dividido en el antes y el después de la guerra (García, 2010:196)

Pero de todas formas esta historieta no solo sufrió críticas negativas por tratar un tema tan controvertido como el Holocausto judío mediante el formato cómics; sino que además sufrió una serie de reproches que decían que, “*Maus no era un cómic*”, por tratar un tema serio y romper con los cánones impuestos por los moldes infantiles que ubican a la historieta como un género infantil. El interrogante que surge es *¿por qué se relaciona el cómic con el público infantil?*

La historia de *Maus* tiene puntos de coincidencia con la colección de historietas de la Deuda Externa. Ambos abordan un tema complejo y controvertido, que antes de los cómics en general era abordado por especialistas como los economistas, historiadores, etc. Es decir, que había distintas experiencias de transposición genérica, pero por lo que hemos encontrado, el cómic no había sido utilizado con este propósito hasta ahora.

Otra similitud entre ambas es que el tema de la *Deuda Externa* está en la agenda política. Y eso produce un fuerte impacto en la opinión pública y en la ciudadanía. Lo mismo ocurre en la actualidad con el pago de la Deuda Externa, ya que detrás de este dilema, si se paga o no, está en juego dos modelos de país: si se paga la deuda externa está defendida la soberanía de la República Argentina y de esta manera como se viene trabajando, hay desarrollo económico con inclusión social, y el caso contrario es volver a la década del noventa comprometiendo nuevamente la independencia económica del país. Si se realizara un análisis histórico del cómic se puede observar que en los comienzos los temas tratados eran políticos, ideológicos, sociales. Los

dibujantes y guionistas tenían cierta libertad, no tenían restricciones y censuras como el diario, el libro:

Ana Merino indica que, el cómic pertenece a la cultura industrial y, como tal, construye relatos modernos, aunque su capacidad legitimadora está en tensión con el discurso letrado, y añade que con el rechazo de la cultura letrada, los tebeos se vuelven marginales y desde allí construyen sus propios relatos. (García, 2010:30).

Al pertenecer a la cultura de masas su público es eminentemente popular, pero de todos modos no hay un acuerdo en como llamarlo: historietas, cómics, novela gráfica, tebeos, etc.

La segunda razón que me motivó para la realización de la tesis fue la implementación de leyes restrictivas que limitaban los contenidos nombrados en las viñetas. En el primer caso, el hecho de nombrarlos no solo de diferentes formas, sino que también su significado es desvalorizado si se estudia el origen de los nombres. Entonces, no solo no hay un consenso en como llamarlo, sino que además hay un segundo problema, la utilización de leyes extorsivas para censurar el contenido de los cómics. Si bien al principio fracasó el intento del bloqueo, finalmente se impusieron severas prohibiciones, tan dañinas y perversas que una editorial tan importante y comprometida con los temas políticos y sociales terminó en la ruina económica. No solo fue el cierre de la *Editorial EC Cómics (Entertainment Comics)*, sino que se llevó a cabo una criminalización y demonización del cómic comprometido con la realidad del momento, hasta se llegó a relacionar al cómic con la delincuencia juvenil y las pandillas, todo esto orquestado y diseñado por psicólogos, psiquiatras, y por editoriales tales como *DC Cómics (Detective Cómics)*, *AC Cómics (Action Cómics)*, *Marvel Cómics* que vieron peligrar sus intereses económicos y monopolísticos.

Hacia finales de los cuarenta hubo intentos de aprobar leyes restrictivas para los cómic -books en el estado de Nueva York (no consiguieron prosperar) y se organizaron colectivos de ciudadanos- muchas veces en torno a la iglesia parroquial- que por todo el país ejercieron la

supervisión de los cómics que leían sus hijos e intentaron desterrar de los puntos de venta aquellos títulos que no consideraban saludables. (...) La prohibición de las palabras “horror” y “terror” parecían atacar tan directamente contra las colecciones de EC Cómics - al fin y al cabo, muchos consideran a Bill Gaines el principal culpable de todo el alboroto - que hay una corriente de opinión que considera que el Códice de Cómics fue solo la excusa que utilizaron los principales editores - con DC a la cabeza - para purgar un mercado sobrecargado y, especialmente, para eliminar a Bill Gaines, un advenedizo que había subido demasiado alto, demasiado rápidamente. (García, 2010: 134-135)

Hasta aquí, se puede observar que el cómic está emparentado con la cultura infantil por razones más que nada ideológicas y políticas que tratan de borrar la tensión social mediante propuestas destinadas a los niños y adolescentes. Es decir, que en los comienzos del cómic existían historietas que abordaban temas “socialmente controversiales” con la temática del Holocausto pero fueron demonizadas por una feroz campaña propagandística.

Por eso, es importante valorar la propuesta del *Museo de la Deuda Externa Argentina*, de diseñar una colección de cuatro historietas temáticas, con el propósito de explicar los orígenes de la deuda mediante un formato creativo, innovador y dinámico como el lenguaje del cómic.

De cada una de ellas se realiza un desarrollo particular, pero se pondrá el acento en la primera historieta titulada “*D.E.U.D.A.: Deuda Externa Un dibujo Argentino*”, de la cual se desplegará un profundo análisis que tiene en cuenta el *Análisis de Contenido*: la representación de íconos, símbolos, etc. Además, un análisis de *Viñeta-Viñeta* con diferentes categorías para investigar; la dimensión del tiempo, el movimiento y el sonido. Por último, el estudio del trazo y el diseño en color de las historietas. Además, se enriqueció el análisis de las historietas con las entrevistas a las autoridades del Museo, ya que se detallan anécdotas muy ricas, experiencias significativas, y distintos puntos de vistas sobre el diseño y la elaboración de dichas historietas.

El objetivo de esta tesina es analizar las características que asume el cómic como material didáctico de un museo. En particular me propongo:

- Estudiar el componente icónico (imágenes) de la historieta desde una mirada comunicacional.
- Analizar la forma y el contenido del cómic.
- Conocer los distintos elementos de una historieta gráfica.
- Manifestar que el cómic es analizado, no tan solo por los signos lingüísticos e icónicos que afloran hacia su superficie discursiva, sino que además portan significaciones ideológicas, políticas, económicas.

2. Marco Teórico

2.1 El lenguaje del cómic

Si bien en el cómic hay una convergencia del mensaje verbal y el icónico, los dibujos impulsan la narración construyendo infinitas combinaciones y relaciones entre texto e imagen. Las formas que adquieren estas relaciones dependen de muchos factores tales como, la perspectiva del dibujante, la posición teórica que tenga el guionista:

*Primero tenemos las combinaciones de **palabras específicas** donde el dibujo ilustra pero no viene a añadir nada a un texto ya completo. Luego están las combinaciones de **dibujos específicos**, donde las palabras vienen a aportar una mera banda de sonido a una secuencia básicamente visual.*

*Y, naturalmente, las **viñetas duales** en las que tanto las palabras como el dibujo dicen esencialmente lo mismo.*

*Otro tipo de combinaciones **el aditivo**, en la que las palabras amplían o desarrollan una imagen o viceversa.*

*En las combinaciones **en paralelo**: palabras y dibujos parecen seguir caminos muy diferentes sin entrar en contacto.*

*Otra opción posible es la del **montaje**, donde el texto es tratado como parte integral del dibujo. (Mc Cloud, 2009: 153-154).*

El cómic es estimulado por las imágenes, o sea, los íconos. Mc Cloud los define de la siguiente manera: “...empleo la palabra icono para referirme a una imagen usada para representar a una persona, lugar, cosa o idea” (Mc Cloud, 2009: 27). El ícono por excelencia es la viñeta en sí, la forma más común es la rectangular pero existen una amplia variedad de figuras geométricas. También, en los cómics influye la dimensión de la viñeta, es decir su largo y ancho, porque la variación del mismo estará comunicando una variabilidad en el tiempo y el espacio. El ícono como una especie de orientador temporal en el cual el espacio dimensiona al tiempo y viceversa:

Los íconos que llamamos viñetas no tienen un significado fijo y absoluto, al igual que los íconos del lenguaje, la ciencia y la comunicación. Ni tampoco es un significado tan fluido y maleable como el tipo de íconos que llamamos dibujos. La viñeta actúa como una suerte de indicador que nos informa que el tiempo y el espacio están siendo divididos. (Mc Cloud, 2009: 99).

Espacio y tiempo están interrelacionados, es por eso que en el análisis es difícil poder distinguirlos separadamente, ya que se esfuman y se integran actuando en conjunto. Pero no quita que no se observen rasgos significativos a la hora de analizar las viñetas. Mc Cloud define al cómic de la siguiente manera: *“Ilustraciones yuxtapuestas y otras imágenes en secuencia deliberada, con el propósito de transmitir información y obtener una respuesta estética del lector.” (Mc Cloud, 2009: 09).*

Es importante reflexionar sobre esta definición. En primer lugar, Mc Cloud entiende que para que exista el cómic debe aparecer como mínimos dos viñetas. Es decir que una sola viñeta, para él no es un cómic, ya que no hay secuencias en una misma viñeta. En segundo, al utilizar el término “secuencia” amplía la definición a otros campos icónicos que puedan presentar un sentido narrativo. Por ejemplo, con la definición citada anteriormente se: *“...convierte en cómics a las pinturas egipcias, la columna de Trajano o el tapiz de Bayeux” (García, 2010:41).*

Las diferentes relaciones que se llevan a cabo de *viñetas a viñetas* se clasifican de diferentes categorías. Entre las más importantes se encuentran las siguientes:

- 1-Momento-A-momento.
- 2-Acción-A-Acción.
- 3-Tema-A-Tema.
- 4-Escena-A-Escena.
- 5-Aspecto-A-Aspecto.
- 6-Non-Sequitur.

Aunque resulte paradójico, las palabras en el cómic ocupan un lugar importante. En la historia de los cómics varios artistas han dibujado sus viñetas sin el signo lingüístico. Al principio como forma de experimentación fue muy bien recibida por los lectores, pero al cabo de un tiempo esos mismos lectores se preguntaban donde estaban las palabras:

Las palabras más que cualquier otro tipo de símbolos visuales tienen el poder de describir en su totalidad el mundo de los sentidos y de las emociones. Las palabras pueden apropiarse de cualquier imagen, por anodina que sea, otorgándole un caudal de sentimientos y experiencias (...) Como quedan dichos, los dibujos pueden provocar sentimientos intensos en el lector, pero siempre les faltará el carácter específico de las palabras. Las palabras, que por su parte carecen de esa inmediata carga emocional que suscitan los dibujos, fían en conseguir un efecto gradualmente acumulativo. (Mc Cloud, 2009: 135)

Mientras que el signo lingüístico actúa en forma acumulativa, los íconos gozan del privilegio de la no-acumulación. De todas maneras, se sigue argumentando que el cómic es un medio basado en lo visual.

2.2 Cómic y Semiótica

Los procesos que están involucrados en la producción del sentido en la historieta son variados y complejos. El análisis no puede solamente posicionarse en el signo lingüístico sino también en los signos visuales. Por eso, se menciona a los procesos polisemióticos para referirse a discursos que dejen huellas tanto en el mensaje verbal como en las imágenes, diagramas, fotografías, etc. Es por eso, que se realiza un análisis discursivo de lo verbal y de la semiosis visual del cómic. La lingüística postestructuralista (Jacques Derrida, Louis Althusser) concebía a la escritura como un dispositivo que solo transmitía el *habla* y no entraba en juego lo figurativo. Sin embargo, en la historieta las palabras también son un dibujo que despliega múltiples

significados y potencialidades semióticas. Fabián Giménez Gatto en su artículo titulado “Los héroes ya no son lo que eran: Identidad y diferencia en el cómic de fin de siglo” argumenta que:

Los cómics no nos remiten a estereotipos sino a una aglomeración de significados en continuo movimiento, dejando traslucir las mutaciones producidas en nuestra forma de concebir la identidad y la diferencia, una subjetividad proteica y polimorfa que se refracta en una multiplicidad de imágenes ubicuas como las viñetas de una historieta. ²

En primer lugar, el cómic es una integración de dos signos: **el icónico** (la imagen) y **el lingüístico** (la palabra). Italo Calvino afirma que vivimos en una sociedad atravesada por signos, pero que muy pocas veces tomamos conciencia de este fenómeno:

Raramente el ojo se detiene en una cosa, y es cuando la ha reconocido como el signo de otra: una huella en la arena indica el paso del tigre, un pantano anuncia una veta de agua, la flor del hibisco el fin del invierno. Todo el resto es mudo e intercambiable. (Calvino, 1988:11) ³

En la conformación de signos no sólo hay distintas definiciones sino que además hay distintas escuelas. Una de ellas es la perteneciente a la Universidad de Ginebra, cuyo exponente más importante es Ferdinand de Saussure (1857-1913), quien funda la llamada Lingüística Estructural. Saussure define al signo del siguiente modo:

El signo lingüístico es una entidad psíquica que une dos términos: un concepto y una imagen acústica. Estos dos elementos están íntimamente unidos y se reclaman recíprocamente. Para marcar esta

² <http://riie.com.uy>

³ Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, Buenos Aires, Minotauro, 1988

relación y esa oposición proponemos reemplazar concepto e imagen acústica por significado y significante, respectivamente. ⁴

Según Saussure el significante y el significado son entidades psíquicas. Por lo tanto no hace hincapié en la materialidad, sino en su dimensión relacional. Entra en juego la noción de “sistema”. Por eso Saussure define la lengua como “un sistema de signos”. Los elementos se definen a través de la negación. Si cambian el número de elementos cambia el sistema.

Marcelino Bisbal (1994) afirma que el cómic es **un lenguaje** y no una lengua ⁵ Saussure define a la lengua como:

- *un sistema de signos en el que solo es esencial la unión del sentido y de la imagen acústica;*
- *un conjunto de convenciones;(…) de hábitos lingüísticos que le permiten a un sujeto comprender y hacerse comprender;*
- *es el producto que el individuo registra pasivamente,*
- *supone premeditación;*
- *el individuo por sí solo no puede ni crearla, ni modificarla;*
- *no existe más que en virtud de una especie de contrato establecido entre los miembros de una comunidad (Saussure, 1970:57-58)* ⁶

El habla, en cambio, “es un acto individual de voluntad y de inteligencia en el cual conviene distinguir: 1- las combinaciones por las que el sujeto hablante utiliza el código de la lengua con miras a expresar su pensamiento personal; 2-el mecanismo psicofisiológico que le permite exteriorizar esas combinaciones” (Saussure, 1970:57) ⁷

Es decir que el habla tiene un carácter circunstancial, mientras que la lengua un carácter duradero, estructural. Por lo tanto, Saussure hace hincapié en la lengua como sistema de signos. El habla al ser de naturaleza aleatoria no

⁴ Esta definición de signo está adaptado de F. de Saussure, Curso de Lingüística General, Buenos Aires, Losada, 1945, 2º parte, Cap. IV y V. La adaptación pertenece al libro Marafioti, Roberto (comp), Pérez De Medina, Elena, Balmayor, Emilce (2003), *Recorridos Semiológicos: Signos, Enunciación y argumentación*, Buenos Aires, Eudeba.

⁵ www.gumilla.org/biblioteca/bases/biblioteca/texto.

⁶ Saussure, F. de (1970) , *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires, Losada

⁷ Saussure, F. op. cit.

tiene un sistema de análisis. Por ejemplo, si decimos “los perros”, “los perro”, “lo perros”, “lo perro” a nivel de habla están incorrectos pero cuando un emisor pronuncia esas frases a un receptor este último entiende la lengua gracias al concepto de *redundancia*. Eso es la lengua. Para Saussure **el lenguaje** comprende tanto a la lengua como al habla. María Rosa Del Coto explica que para Saussure: “el lenguaje es heteróclito, no se puede hacer una disciplina en base a algo que es heterogéneo, hay que imponer un punto de vista, una perspectiva que permita definir el objeto de estudio, es decir que delimite, que circunscriba los aspectos de los que la disciplina se va a ocupar.”⁸

Una perspectiva diferente acerca del signo es la desarrollada por el filósofo norteamericano Charles Sanders Peirce (1839-1914).

*Un Signo o Representamen, es un Primero que mantiene con un Segundo, llamado su Objeto, tan verdadera relación triádica que es capaz de determinar un Tercero, llamado su Interpretante, para que éste asuma la misma relación triádica con respecto al llamado Objeto que la existente entre el signo y el Objeto*⁹ (Marafioti y otros, 2003: 38).

Peirce al hablar de un “primero” un “segundo” y un “tercero” funda un pensamiento ternario. Si a esta definición le agregamos otra más desarrollada y amplia se tendrá una definición más interesante del signo:

Un signo o representamen es algo que está en lugar de o representa a algo para alguien en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o más desarrollado que el primero. A ese signo lo llamo el interpretante del primer signo. El signo está en lugar de algo, su objeto. Representa a ese

⁸ Del Coto María Rosa, *Teórico Desgrabado* n° 2, Materia: Semiótica I (Semiótica De Los Géneros Contemporáneos, Facultad de Ciencias Sociales, Uba, 23-24/08/00

⁹ Adaptación del diccionario de Ducrot y Todorov titulado: Ducrot, O. y Todorov, T, *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*, México, Siglo XXI, 1974 . Dicha adaptación pertenece al libro Marafioti, Roberto, (comp) y otros (2003), *Recorridos Semiológicos: Signos, Enunciación y Argumentación*, Buenos Aires, Eudeba

*objeto no en todos sus caracteres o aspectos, sino como referencia a una idea llamada ground o fundamento de la representación)*¹⁰

Cuando Peirce afirma “*en algún aspecto o carácter*” significa que el signo representa parcialmente algo no en su totalidad, porque si así fuera se convertiría en el objeto. Esa representación parcial genera caos. El conocimiento es siempre una construcción de sentido de otros conocimientos y así sucesivamente formando una relación infinita o lo que Peirce denomina “*Semiosis Infinita*”. El conocimiento se ensamblará con otro conocimiento pero nunca con la realidad. De esta manera, para Peirce, el conocimiento avanza.

La dicotomía que posee el cómic relacionado tanto con lo verbal como lo visual es la llave para explicar su riqueza comunicativa. A las marcas del signo verbal se agregan el componente simbólico de la letra, lo icónico e indicial, y los aspectos discursivos y semióticos de lo visual: color, forma, dimensiones. Entonces. El signo peirciano, se desenvuelve mediante tres niveles, conocidos como: icono, índice y símbolo”. Los cómics tienen un signo lingüístico y un signo icónico. Hay múltiples ejemplos de íconos: los dibujos, diagramas, etc., según Peirce un **ícono** es:

Is a Sign which refers to the Object that it denotes merely by virtue of characters of its own, and which it possesses, just the same, whether any such Object actually exists or not.” (“Es un signo que se refiere al Objeto que denota tan solo en virtud de los caracteres que le son propios, y que éste posee por igual con independencia de la existencia o no existencia actual de cada Objeto) ¹¹(Marafioti y otros, 2003:44)

En cuanto a los símbolos, estos están relacionados con su objeto mediante una convención, una ley, o sea mediante una arbitrariedad. Algunos ejemplos son: las palabras, las banderas, etc. En el caso de los índices este signo está relacionado con su objeto por una relación de causalidad, por ejemplo una huella en la arena, un síntoma en un enfermo, etc. En algunas

¹⁰ Teórico desgrabado N° 3, Cátedra; Del Coto, María Rosa, Asignatura: *Semiótica de los Géneros Contemporáneos*, Facultad de ciencias Sociales, UBA, 30/08/00

¹¹ Marafioti, Roberto, (comp.) op.cit, página 44

ocasiones, en la historieta los signos indiciales están relacionados con marcas portadoras de sentido llamadas deícticos, que por su alto grado de indicialidad involucran una relación de contigüidad, como por ejemplo el dibujo de una flecha.

Para ello para construir el análisis de este material se utilizarán aportes de la semiótica, tales como categorías, nociones y conceptos propios de la *Teoría de los Discursos Sociales* del semiólogo Eliseo Verón.

Las **historietas** son construidas como *discursos sociales*. Y están relacionadas con procesos de producción de sentido propios. De ahí, que el concepto de *semiosis social* sea importante para entender el funcionamiento del discurso social: *“Por semiosis social entiendo la dimensión significativa de los fenómenos sociales: el estudio de la semiosis es el estudio de los fenómenos sociales en tanto procesos de producción de sentido.”* (Verón, 1987: 125)

Los cómics de la *deuda externa* tienen una significación determinada en el momento socio-histórico en que fueron diseñados, pero esa significación no es estable y estática, sino que asume nuevos sentidos con la sociedad. Se enmarcan en un contexto de sentido determinado por lo social. Y lo social cambia dinámicamente:

Una teoría de los discursos sociales reposa sobre una doble hipótesis que, pese a su trivialidad aparente, hay que tomar en serio:

- a- *toda producción de sentido es necesariamente social: no se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso significativo, sin explicar sus condiciones sociales productivas.*
- b- *Todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido, cualquiera que fuere el nivel de análisis (más o menos micro o macrosociológico) (Verón, 1987: 125).*

De este modo, el sentido está interrelacionado con lo social. El sentido muestra sus limitaciones, no es algo aislado o abstracto sino que lo reconfigura lo social. En el discurso no existe una linealidad de sentido, es decir no todos los receptores o destinatarios decodifican lo mismo. El contexto de producción y el de recepción están desfasados, ya que ambos no son una simple

operación de codificación – decodificación sino que involucran procesos semióticos y simbólicos complejos y distintos. Por lo tanto, existe una asimetría entre el emisor y el receptor. Lo que dice el emisor no necesariamente es decodificado de la misma manera por el receptor. Al respecto, Verón afirma que en todo discurso: “...*debemos tener en cuenta reglas de generación y reglas de lectura: en el primer caso hablamos de gramáticas de producción y en el segundo, de gramáticas de reconocimiento.*” (Verón, 1987:129). Como en todo discurso, el lenguaje del cómic no solo hay componentes semióticos sino que además se articula lo ideológico, lo económico y lo político.

El análisis de los cómics presenta una doble vertiente verbo-icónica, donde se encuentra la lectura de la imagen (**signo icónico**) por un lado y la escritura convertida en mensajes fonéticos. Más allá que el componente icónico tenga más relevancia que el verbal este último no debe dejarse de lado en el análisis.

El corpus fundamental de este trabajo está compuesto por las **cuatro historietas** diseñadas por el *Equipo de Voluntarios del Museo de la Deuda Externa*.

1. D.E.U.D.A – Deuda Externa Un Dibujo Argentino.
2. Un Intruso en La Familia- 50 años de relaciones con el F.M.I.
3. Canje: Deuda X Educación.
4. En D.E.U.D.A 2: Los Imperios Contraatacan.

3. Metodología

El trabajo corresponde a *una investigación de tipo cualitativa* donde lo que interesa no es tanto el producto, o el resultado sino el proceso en sí. Es de carácter *exploratorio* con enfoque en las *anotaciones de campo* y la presencia de la *observación participante* dentro del museo. Esta se desarrolló a través de las exhibiciones temporarias y/o permanentes del museo. La investigación exploratoria se dividió en dos etapas; la primera se basó en la recolección de información por Internet y por el sitio web *del* Museo donde constan las distintas estadísticas en cuanto a la evolución del desempleo en la argentina desde el año 1976 hasta la actualidad. Las fotos de ex presidentes y ex ministros de economía y una serie de grabados entre los que se encuentran *una cocina de color rosa* que se utiliza como metáfora para explicar las recetas que el *Fondo Monetario Internacional* cocina para los países del Tercer Mundo, entre otros aspectos.

Una segunda etapa está constituida por **las entrevistas** a autoridades del Museo a través de las cuales se intenta conocer las percepciones, representaciones, ideas y opiniones en cuanto al museo y a las historietas. Se trata de *entrevistas semiestructuradas* en las cuales hay una serie de preguntas guías que dirigen la investigación, pero que sin embargo, permite la repregunta sobre un determinado punto de interés que en otros. Esto permite mantener y delimitar el campo de estudio.

Por el otro lado, se utilizó *la historia de vida*, ya que permite que el entrevistado pueda hablar con más libertad y pueda contar desde *anécdotas personales* hasta distintos tipos de *experiencias* que son relevantes. Y donde se interrumpe al entrevistado lo menos posible para que el mismo se sienta cómodo y pueda describir otros aspectos que en *la entrevista semiestructurada* quizás no se hagan visibles.

Además en algunas entrevistas se preguntaron temas en profundidad. Esto es para que el entrevistado tome conocimiento que existió un **análisis de contenidos** previo de las historietas.

Otra de las estrategias de indagación que se llevó a cabo es **la observación**. Se observa la forma en que el público interactúa con los plotters.

De esta manera, intentar apreciar como ellos perciben e interactúan con el *Museo* en forma integral. Además de tomar *anotaciones* de lo que conversan. Desde la misma perspectiva se utiliza la herramienta de **la observación participante pasiva**. Es decir, visitar al museo como un visitante más del público. Para de esta forma identificarse con el público y no demostrar ser un tesista que asiste al *Museo* con el propósito de investigar. Es necesario destacar que la participación, ya sea activa o pasiva, en la visita al *Museo* es una interpretación de dicha experiencia. Por lo que no se pretende tener una visión acabada y absoluta, ya que la observación no es algo simplista sino que entran en juego distintos grados de reflexividad, propias de cada sujeto participante, en las que entran a escena distintos *tipos de miradas* y de *visibilidades*. Lo que Christian Ferrer llama “el arte de mirar”: “*La experiencia de la visión es también la historia de las experiencias visuales por las que se ha pasado y del modo en que han sido procesadas por el organismo, la memoria, la conciencia y el propio lenguaje con que usualmente nos referimos a ella.*” (Ferrer, 1996: 110) ¹²

De todas formas, es necesario aclarar que tanto la recolección de información de Internet y de la página del *Museo de la Deuda Externa*, como las *entrevistas*, y la *observación participante* se utiliza para enriquecer el análisis de contenidos en las historietas, el **Estudio de Caso** como herramienta de indagación, para la interpretación de los cómics. El caso es un sistema integrado en el cual sus partes interactúan entre sí pero no necesariamente deben ser racionales. La finalidad de estudiar casos es la especificación de un proceso y no su generalización. Lo más relevante en el estudio de un caso es el nivel de interpretación alcanzado.

La interpretación es una parte fundamental de cualquier investigación. Podríamos discutir con quienes sostienen que en la investigación cualitativa hay más interpretación que en la cuantitativa—pero la función del investigador cualitativo en el proceso de recogida de datos es mantener con claridad una interpretación fundamentada. Los investigadores sacan sus conclusiones a partir de observaciones y de otros datos. Cuando el investigador realiza una

¹² Ferrer, Christian, *Mal de ojo: el drama de la mirada*, Puñaladas Ensayos de Punta, Editorial Colihue, 1996

interpretación entran en juego no solo datos recogidos y observaciones; sino experiencias personales de su vida. Es decir que la dupla investigador /estudio de casos es una relación inherente y no invasiva.

Las historietas del Museo de la Deuda Externa Argentina constituyen un caso relevante ya que se trata de un espacio de transposición de un conocimiento científico hacia la ciudadanía, en la cual analizar el componente icónico brinda una perspectiva comunicacional, aportando la comprensión de su particularidad. Para enriquecer el análisis de este caso particular, se retomarán algunos conceptos de la semiótica. Sin perder de vista la totalidad del objeto. Al respecto, Breccia narra:

“Cuando el semiólogo Masotta hizo LD (Literatura Dibujada) y comenzó a analizar la historieta desde la semiología, se pudrió todo (---). No creo que tenga tanta trascendencia como para que se hagan libros, análisis sociológicos (---). Una vez fui a una charla a la que me invitó Saccomano y donde estaban Oscar Steimberg, un jesuita, Guillermo y Brócoli. Se hablaron tantas boludeces. Yo, que era el único historietista-los demás eran estudiantes que anotaban y anotaban-y sabían que todo lo que decían era mentira. Todo verso”. (Vázquez, 2010:89)

En síntesis, se analizan las historietas integrando distintos aspectos discursivos mediante un enfoque semiótico con la finalidad de determinar como se construyen los personajes, las identidades y como operan los espacios, los tiempos en este género masivo y popular, pero siempre subordinadas al **análisis de contenidos**. Estas son usadas para contextualizar el discurso y el lenguaje de la historieta.

4. Análisis

4.1 El Museo como propuesta pedagógica

El género de la historieta, cómic o tebeo es a menudo catalogado como un subgénero subordinado a la literatura. Además, *la historieta* es identificada con la cultura de masas, el ocio y el entretenimiento juvenil, como hemos señalado en tanto el Museo como el Cómic son dos campos bien diferenciados, con distintos espacios de sentidos y con metodologías de trabajo distintas. Es por eso que, en este trabajo, se analiza solamente la *colección de historietas*. Además, tanto la fisonomía como la exposición y el diseño del *Museo de la Deuda Externa* comparten una particularidad similar al texto de Inés Dussel: “Enseñar lo in-en enseñable. Reflexiones a propósito del Museo del Holocausto de Estados Unidos”¹³.

En realidad, lo que se pone entre paréntesis en el análisis del *Museo de la Deuda Externa Argentina*, es que no entran las tipologías signíicas de los Museos. Quizás porque tanto las *Autoridades* como el *Equipo de Voluntarios del Museo* le interesó diseñarlo no tanto haciendo hincapié en su estructura edilicia; sino la voluntad de que sea un *Museo Pedagógico* para entender el problema de la *Deuda Externa*:

Quisiéramos abordar en este ensayo una lectura del Museo del Holocausto de Washington D.C. El análisis de este museo no tiene el ánimo de copiar o importar modelos, sino el de plantear un ejercicio en como pensar y estructurar una propuesta pedagógica que transmita aquello que es intransmisible: la experiencia del horror. (Dussel, 1999: 24)

Mientras que en *el campo de concentración* existía una *división del trabajo* para aniquilar al pueblo judío, los planes económicos en la Argentina mataron gente a mediano y largo plazo, mediante la desocupación, el hambre, la miseria. Además de la planificación de un exterminio sistemático y la

¹³ Dussel, Inés: “Enseñar lo in-en enseñable. Reflexiones a propósito del Museo del Holocausto de Estados Unidos”, en: *Cuadernos de Pedagogía Rosario*, Editorial Bordes.

desaparición de personas ocurridas en la última dictadura militar como estrategia para suprimir la lucha política y poder dejar 'el campo limpio' para la implementación de un modelo neoliberal en la Argentina. Más allá de eso, tanto el *Museo del Holocausto* como el *Museo de la Deuda* comparten un mismo ideal: **construir una propuesta pedagógica.**

El *Museo de la Deuda Externa* comparte con el *Museo del Holocausto* similares modos de construcción de lo real: *"El holocausto como un evento 'en el borde del abismo' ha sido útil para criticar las narrativas históricas tradicionales y para poner a prueba los límites de la representación."* (Dussel, 1999: 26)

El hecho de que en el museo se privilegie el *contenido* (los plotters) por sobre el *continente* (la arquitectura del museo) es porque el *Equipo del Museo* desea que el espectador ceda a la contemplación del *continente* creando un "quiebre" en el relato narrativo tradicional:

Adorno dijo expresivamente que Benjamín encontraba más verdad y eternidad en el moño que adorna un vestido que en una idea (---) Benjamín estaba pendiente de estos detalles significativos, ya que concebía al mundo como si fuera un texto a ser leído, lleno de claves y mapas. Pero su 'desciframiento' tal como lo nombraba Benjamín, era totalmente opuesto a la actitud de la hermenéutica positivista que busca 'develar la verdad' (Dussel, 1999: 28).

Al *Museo de la Deuda* no le interesa buscar una *verdad*, porque ese término implica que toda situación verídica es absoluta y total, libre de tensiones, conflictos y de historicidad. Por eso, le concierne más el *contenido* que el *continente*. Intenta encontrar un punto de significación, un detalle que lo haga significativo, que sea parecida a la metáfora del moño utilizada por Benjamín:

*De acuerdo a varios historiadores culturales, **el museo como forma cultural** tal como la conocemos hoy en día surgió después del Renacimiento. Los 'gabinetes de curiosidades' y las bibliotecas, que existían antes, se volvieron parte de interacciones sociales más amplias,*

signos de acumulación y de riqueza, marcas de distinción (Dussel, 1999: 30)

El Museo de la Deuda Externa no pretende demarcar una distinción social y simbólica. Por el contrario, busca ampliar su público, ya que toda la sociedad está atravesada por el problema de la deuda externa, por lo cual es importante que se sientan interpelados sobre el tema. *El Museo de la Deuda Externa* apuesta a la representatividad de aquellos grupos sociales que padecen el tema de la deuda pero no están contemplados en ningún Museo: los oprimidos, los desocupados, los asalariados. Estos grupos empiezan a tomar visibilidad en el sistema de construcciones de la representatividad:

En los Estados Unidos, y en menor medida en algunas capitales de Europa, cada grupo social o minoría que reclama 'reconocimiento' intenta, abrir un museo como sanción cultural de su legitimidad. (---) Aún cuando estos movimientos no cambien profundamente el régimen de representación descrito anteriormente, ciertamente contribuyen a borrar los límites entre 'cultura alta' y 'cultura popular', entre 'ficción' y 'realidad', de manera que pueden en el largo plazo socavar sus propios fundamentos (Dussel, 1999: 35).

Todas estas “supuestas tensiones” que se generan no deben plantearse como cuestiones a solucionar o resolver; sino que deben ser leídas en forma crítica, como una manera de acercarse al problema de la *deuda externa* a través de una propuesta didáctica y pedagógica que no intenta “anestesiar” la conciencia humana, sino que produce nuevos interrogantes, nuevos planteos y nuevas formas de narrativizar y visualizar, frente a temas tan complejos y controvertidos como es el *Holocausto* y la *Deuda Externa*. Por lo tanto, a modo de cierre Inés Dussel nos invita a reflexionar partiendo de una mirada no conformista, pero reparadora y pedagógica de la realidad:

El Museo como escena pedagógica nos invita a reencontrarnos con ese pasado, a decidir qué ver, y a vivir con las consecuencias de ver; en otras palabras, a hacernos cargo de la responsabilidad que tenemos

como parte de la sociedad en que vivimos. En este sentido, nos deja una intranquilidad que probablemente sea su enseñanza más valiosa, si es que nos animamos a aprenderla (Dussel, 1999: 44)

4.2 El análisis de las historietas

4.2.1-“Un Intruso en la Familia: 50 años de relaciones con el FMI”

Para comenzar es importante decir que, este cómic está construido en formato *telenovela*.

A continuación, haremos una síntesis ajustada de la historia. Este relato es necesario para entender los enfrentamientos, tensiones e interacciones sociales entre los familiares. Además se transcriben textualmente citas consideradas significativas y portadoras de sentido. Para destacar la cohesión y coherencia del resumen se colocan números (nº) para identificar las distintas situaciones comunicacionales gestadas por los personajes. Además se coloca el número de página de la historieta para observar los gráficos.

El Secretario de Prensa y Difusión del Museo en la entrevista nos brindó algunas herramientas sobre la elección de los personajes: *“El término ‘Intruso’ se me ocurrió a mí. Después el apellido ‘Nogracias’ era porque (como País) no queríamos entrar al Fondo Monetario Internacional, la hija ‘Patricia’, por el tema de la Patria.”*

Y cuando le pregunté por que el “intruso” se llamaba Francis Maelstrom Invernissi me dice que: *“Se le ocurrió a un integrante del Dragón de Humahuaca porque queríamos que quedaran las iniciales del FMI.”*

Los personajes ficticios que participan son:

a- Padre: Orestes Nogracias.

b- Madre: Dolores.

c- Hijo 01: Isidro Andrés Nogracias Ramírez.

d- Hijo 02: Ernesto Raúl.

e- Hija: María Patricia.

f- Amigo de Isidro: Francis Maelstrom Invernissi

g- Amiga de la familia: Madam Lucrecia Biarragueteña Márquez.

H- Mucama 01: Beatriz.

i- Mucama 02: Hilda.

j- Médico: Isaac Bordeaux.

1.- Orestes Nogracias es un viejo industrial que tiene un severo carácter. Ernesto, uno de sus hijos es *Ingeniero Mecánico* y sigue los pasos de su padre. En cambio, su hijo Isidro le gusta jugar a los caballos, divertirse por las noches y no le interesa seguir los pasos de su hermano. (Página 9-11 y 17-18).

Un día por la tarde Isidro se aparece por la casona con un nuevo amigo llamado Francis Maelstrom Inverness, de nacionalidad norteamericana. De aspecto elegante, seductor, refinado, de buenos modales y dotado de un discurso manipulador le propone al Sr. Orestes realizar negocios con él. El padre de Isidro con modales severos le dice que no le interesa, que un hombre de industrias como él no tiene nada que compartir con un hombre de negocios como Francis. (Página 12-14), Entonces, Francis Maerlstron Inverness, busca el amor de su hija María Patricia (la familia la llama cariñosamente Patricia) para ser un aliado de Isidro y de esa forma “enfrentar” al padre para que cambie de opinión sobre “el hombre de negocios”. En pocas palabras: si no puede convencer a Orestes desde lo laboral quiere “atacar” por el lado afectivo. Pero tampoco lo logra, debido a la severidad de Orestes. El “yanqui”, Isidro y Madam Lucrecia Biarragueteña Márquez (una introvertida dama de sociedad) unen fuerzas y crean estrategias para “neutralizar” la resistencia de Orestes. Piensan como “quitárselo de encima”. Una idea es mediante la ingesta de compuestos químicos (llamados tisanas) proporcionados por el Dr. Bordeaux, estos le provocarían una descomposición a Orestes. De esta forma, se internaría en una clínica del interior del país (Provincia de San Luis), separándolo de sus actividades fabriles. Entonces los tres socios tienen el “campo limpio” para ejecutar sus perversos y maliciosos planes que más adelante se describirán. (Página 25).

La mucama (Beatriz) estaba planchando y observa como Isidro introduce “algo” en la lata de yerba mate. A la tarde cuando su padre toma mate se empieza a sentir mal. Ernesto intenta llamar a una ambulancia, pero su hermano, siguiendo el malévolo plan, lo detiene y le explica que llamará a un

médico de confianza que es propietario de varias clínicas que tratan este tipo de dolencias. (Páginas 27-29)

2- Francis logra su propósito y se casa con María Patricia¹⁴ y viajan de luna de miel a Roma. Dentro de esta 'supuesta sociedad tripartita' comprendida por Isidro, Francis y Lucrecia se entretejen distintas alianzas entre los actores. Por ejemplo, Francis tiene un fuerte vínculo con Lucrecia hasta tal punto que en algunas reuniones solo hablan entre ellos desplazando a Isidro. Lucrecia poco a poco gana la confianza de Patricia. Francis de un modo táctico quiere que Isidro le pague los gastos de la boda y la luna de miel. Piensan en la venta de las "joyas de la madre" y en el taller automotriz de Ernesto. (Página 30)

3- Beatriz, la mucama, le comenta a Patricia lo sucedido con el tarro del mate. Beatriz se enoja mucho y descalifica a Beatriz diciendo que miente y que está loca. (Página 33-34).

Isidro charla con su madre y le comenta sobre las joyas. La idea no es venderlas, ni empeñarlas, sino como lo explica Francis de un modo elegante y políticamente correcto: *"No hay de que preocuparse en realidad, las joyas sólo deberían ser depositadas en una caja de seguridad como capital de garantía ante un importante inversor extranjero. Luego una vez que la inversión produzca sus resultados la garantía se recuperará, junto con los beneficios derivados de la operación"*. (Página 35).

Patricia se mantiene al margen de la charla. Cuando le preguntan que opina ella dice: *"¿Qué?...Eh...Si a Francis y a Isidro les parece una buena idea pienso que será bueno..."*. Luego justifica su opinión neutral y desinteresada diciendo: *"...Yo de estas cosas no entiendo nada"*.

Frente a la supuestas 'neutralidad' discursiva de Patricia, el Secretario de Prensa y Difusión del Museo plantea: *"Nada se podría haber hecho si tanto las elites del Gobierno de Facto como el Democrático no hubieran colaborado. Hay cierto 'encantamiento' de las elites, de lo que viene de 'afuera', tiene que ver con la fascinación que siente Patricia por parte de su marido Francis"*.

¹⁴ A continuación la llamaré Patricia, tal como la llama su familia.

4- Patricia le comenta a Isidro que Beatriz advirtió que le ponía algo a la yerba mate. Su hermano finalmente afirma que sí. Y le explica lo bien que están ahora. Le cita ejemplos tales como que ella está con el marido que ama, su “luna de miel” a Europa y la convence que gracias a que su padre no está en la casa tienen más libertad para realizar lo que desean. Al fin y al cabo Patricia es cómplice, indirectamente, del envenenamiento de su padre y de los planes macabros de su hermano Isidro y sus aliados. Con esta “complicidad” de Patricia está, creadas las condiciones para ‘avanzar’ sin ningún tipo de resistencia combativa.

El Secretario de Prensa y Difusión del Museo en la entrevista realizada comenta este extraño comportamiento de Patricia: *“Hay un concepto que utilizan los Teóricos de la Dependencia, como que hay un “deslumbramiento” de las elites periféricas con todo lo que tiene que ver con las elites de los países centrales. Y en ese papel lo quisimos mostrar con la imagen de la Patria (representada por Patricia). Que de alguna manera son los “aliados” de Francis...”*

Al día siguiente Isidro despide a Beatriz y contrata a una nueva mucama llamada Hilda. La madre le informa a su otro hijo Ernesto sobre el uso de las joyas. Él dice que lo mejor sería consultar al padre. Y además, desconfía de la idoneidad y buenas intenciones de Isidro para concretar negocios. En una reunión familiar y con la presencia de Lucrecia y el Dr. Bordeaux, la Sra. Dolores afirma: *“Con que uno solo de todos ustedes incluyendo a Ernesto, se oponga, cancelamos todo”* (Página 39).

5- Ernesto sigue siendo el único que presenta resistencia y batalla a los planes perversos y malévolos de “los tres socios”. Por lo tanto, buscan la estrategia de separarlo temporalmente, tal como hicieron con su padre. Piensan dos alternativas posibles: la primera es producir un desperfecto mecánico en la planta de Trenque Lauquen. Y la segunda ideada por Lucrecia, es repetir la misma fórmula: sabotear la resistencia con tisanas. Optan por la primera opción.

6- Dolores entrega las joyas a su hijo. Mientras tanto en la Clínica del Dr. Bordeaux, en San Luis, Orestes Nogracias sigue desmejorado y débil. Se

escapa por la noche y deposita una carta en el buzón del correo. (Página 41, 45, 46,47).

Patricia, influenciada y manipulada por “los tres socios”, quiere montar una empresa dedicada al diseño y comercialización de vestidos de novias, para emprender tan titánica inversión Francis solicita hipotecar la propiedad. Ernesto se opone, solicita hablar con el padre y de paso le pregunta a Francis donde están las joyas. Ernesto recibe la carta de Orestes que dice que más que una clínica parece una prisión y aunque le quede poco tiempo de vida desea volver a casa para estar con sus seres queridos. Antes de morir, le dice a Patricia que tenga cuidado con su marido. Muere.

7- Todavía queda Ernesto resistiendo de los turbios negocios de Francis y su hermano. Lo incriminan por subversivo.

Los diálogos que se ‘entretejen’ son tan **simbólicos** y **significativos** que por eso se describen textualmente.

Los militares irrumpen en la casona.

MILITARES: Ernesto Raúl Nogracias. ¡Queda detenido por tenencia ilegal de armas de guerra, fabricación de explosivos y distribución de literatura subversiva!

PATRICIA: ¡Alto que hacen!

FRANCIS: tranquila todo se va a aclarar.

PATRICIA: pero ¿qué pasa? ¿Por qué se lo llevan?

ISIDRO: Y... Algo habrá Hecho. (Página 48)

8- Francis le explica a Patricia que las reglas del mercado cambiaron de rumbo. Por eso es que hay que importar y no crear productos locales, ya que debido a la infraestructura necesaria y los costos de fabricación elevados no es recomendable.

9- Hilda y Patricia visitan a Ernesto a la cárcel. Luego es liberado.

10- Patricia e Hilda visitan a Beatriz (la mucama despedida) para preguntar si sabe quién es la que está con Orestes en una foto. Ella dice que la

de la foto es nada más, y nada menos que Lucrecia, la pasada novia de Orestes. Y cuando él la dejó, juró que se vengaría.

11- Patricia cita a Lucrecia a tomar el té en una paqueta confitería. Y le muestra la foto. Ella se hace la desentendida del tema. Y en medio de gritos y escándalos huye despavorida del lugar. Lucrecia enojada y nerviosa le cuenta lo sucedido a Francis. Y este busca el lado positivo de las cosas y crea un plan¹⁵. Francis argumenta que Patricia ya tiene a una culpable visible: Lucrecia. Pero se puede sacar ventaja de la posición de Isidro y él frente a este conflicto. Explica lo siguiente: *“Isidro pasa a ser un muchacho que confió en el Dr. Bordeaux, engañado por ti jamás pudo imaginar que la internación de Orestes traería tamañas consecuencias. Y en cuanto a mí...tú le serás una buena explicación para algunos retrocesos en el negocio”*. (Página 58).

12- Compran un chalet ubicado en una isla propia. Francis dice que con la vieja casona hipotecada no conviene levantar la hipoteca. Ernesto se opone.

13- Se sitúa en la década del 90, Patricia tiene una boutique y vende artesanías de Kenia. En los 90 muchas cosas cambiaron, por ejemplo ‘ocultar’ ciertas costumbres locales como tomar mate:

“Patricia: ...mamá ¿en qué quedamos con lo del mate? Queda feo estar tomando mate cuando hay gente.

Madre: ¿Qué tiene el mate? Toda la vida hemos tomado mate”. (Página 62).

Nuestro entrevistado lo relaciona con ciertos sectores “acomodados”, de la década de los 90’, que tratan de ‘borrar’ todo rasgo relacionado con las costumbres y la tradición. En la entrevista explica este extraño comportamiento de Patricia, argumenta que está asociado: *“... como símbolo de desprecio por lo nacional, o del aggiornamiento a la globalización...”*

¹⁵ Francis se mueve como un aventurero de negocios, siempre observa y detecta el lado positivo y negativo de las cosas. Siempre diagnostica el problema y construye una estrategia a seguir.

14- Francis quiere invertir en los llamados 'barrios cerrados'.¹⁶ Isidro cuando mira la construcción del barrio privado exclama 'hipnotizado': "¡Una cancha de golf!"¹⁷ (Página 63).

15- Hilda y Ernesto están de novios. Ernesto mira una foto colgada de la pared, y sigue con su imaginario fabril y de industrialización, algo que en la década menemista dejó de existir:

Ernesto: Esa foto era de mi viejo, la tenía en su oficina, y se quedaba mirándola un buen rato cada vez que la agarraba...

Hilda: ¿Y qué es? ¿Una locomotora de tren?

Ernesto: Así es, pero no es cualquier locomotora. Es la primera locomotora de la línea Diesel alemana que tuvo motor hecho en Argentina, y el prototipo se hizo en la fábrica nuestra, bueno en la que teníamos... Vos sabés, en Trenque Lauquen. Al viejo le enorgullecía que nuestra fábrica hubiera hecho el primer motor argentino para una locomotora... y a mí también. (Página 64)

Hilda le sugiere que siga con su idea, pero ya no como un propietario, sino como un empleado en un taller. Lo que a Ernesto jamás se le hubiera ocurrido, ya que él siempre se había manejado laboralmente como un propietario y no trabajó nunca en relación de dependencia:

Hilda: Y yo digo ¿no? ¿Por qué si tanto te gustan los motores, no intentas trabajar con motores de nuevo?

Ernesto: Ya no tengo las herramientas ni las máquinas para reabrir el taller, y comprarlas es muy caro y no tengo plata.

Hilda: Yo digo trabajar con motores y vos me salís con reabrir el taller... Te digo trabajar con motores, no fabricarlos... ¿Por qué no probas de trabajar en un taller mecánico?

Ernesto: Taller mecánico...

¹⁶ Durante el menemismo comenzaron a multiplicarse los llamados "Barrios Privados". Eran casas o departamentos con seguridad privada, y con una serie de servicios y beneficios que los propietarios no tenían necesidad de "salir" hacia el exterior. No había socialización entre el "dentro" y "afuera" porque no se entretendían relaciones sociales y comunicativas con el "otro". Para mayor información sobre este eje temático consultar el libro: Svampa, Maristella *Los que ganaron: La vida en los countries y barrios porteños*, Colección Sociedad, 2ª edición, 2008.

¹⁷ Es una frase muy popular en los 90. Menem jugaba al golf y en una conferencia dijo que los empresarios deberían invertir para que el golf llegara a ser un deporte tan popular y practicado como el fútbol.

16- Ernesto concurre a una entrevista laboral para trabajar en un taller mecánico. Le niegan el empleo, por poseer antecedentes penales.

17- Almanaque colgado en la pared con fecha “diciembre de 2001”.¹⁸ Patricia se queja que nadie entra a comprar en el negocio. El Banco le avisa que se adeudan cuotas de la hipoteca.

18-Para recortar más gastos, Isidro y Francis quieren despedir a la enfermera que cuida a la madre.¹⁹ Se genera una tensa discusión entre ambos hermanos:

Isidro: Pensá un poquito. La enfermera nos está costando una fortuna, y además en una clínica estaría mejor atendida”. (---)

Patricia: “Mamá está vieja y está enferma pero acá está bien, y está contenta. (...) El médico dijo, que el estado de salud de mamá no tiene criterio de internación. (Página 68-69)

De todos modos, Francis quiere que la mamá sea internada para que los gastos no sean solventados por ellos: *“Si Doña Dolores fuese atendida en una Institución donde pudieran brindarle todos los cuidados que necesita por su enfermedad, los gastos estarían cubiertos por la seguridad social...sería mejor para todos.”*

19- Francis le pega un cachetazo a Patricia. Ella le gritó por despreciar y no valorar la salud de su mamá. Ernesto le quiere pegar a Francis, y no puede porque los guardaespaldas se lo impiden. Pero si logra pegarle una trompada a su propio hermano y le dice: *“¡Salí de acá traidor! ¡No te da vergüenza robarle*

¹⁸ Es una fecha significativa para la memoria colectiva de los argentinos. El 19 y 20 de diciembre de 2001 La Argentina sufrió una crisis económica y política sin precedentes. Esto generó: la “congelación de los depósitos a plazo fijo en los Bancos. A lo que se llamó “el corralito” y luego “el corralón”. Las personas saqueaban” supermercados como en el año 1987 en el gobierno de Raúl Alfonsín.

¹⁹ Es pertinente recordar que en los 90 los geriátricos crecieron en forma exponencial. ¿Hay una explicación lógica? ¿Y económica? . No lo sabemos. Pero lo interesante es el diálogo que sigue a continuación. No sólo se quieren eliminar los gastos, sino que además la relación: “tercera edad/enfermedad no se llevan muy bien con las políticas neoliberales. En la cual “lo viejo” es considerado arcaico, retrógrado, fuera de moda. Y esto se ejemplifica en la falta de afecto y de cuidado de los mayores. Se percibe la forma en que la sociedad desprotege y descalifica a las personas de la tercera edad.

a tu propia familia!, ¡Todo te afanaste con el yanqui ladrón de tu amigo!”
(Página 70).

20- Ernesto habla con un empleado de la inmobiliaria. Le cuenta que ahora está viviendo en un PH (propiedad horizontal) en Parque Patricios. Su hermana se separó del marido. Finaliza el cuadernillo con la mamá de Patricia. Tiene demencia senil y no se acuerda de nada.²⁰

Doña Dolores: *¿Isidro donde está?*

Patricia: *Isidro no vive acá mamá.*

Doña Dolores: *¿Quién es esa que está ahí?*

Patricia: *¡Es Hilda mamá! ¡La novia de Ernesto!*

Doña Dolores: *¿Ernesto tiene novia...,? ¿Y tu marido donde está...?*

Patricia: *me separé mamá...*

Doña Dolores: *¿te separaste?... ¿Cómo era que se llamaba tu marido?*

Patricia: *Francis Maelstrom Inverness...*

Doña Dolores: *Isidro ¿dónde está?*

Patricia: *no vive acá...*

Doña Dolores: *¿Y Orestes? ¿Dónde está Orestes?*

Patricia: *Orestes se murió mamá.*

¿Fin? (Página 74)

En la entrevista el Secretario de Prensa y Difusión del Museo responde el por qué se finaliza el cómic de esta forma: “...el deterioro cognitivo y emocional de la mamá que se llamaba Dolores y todo lo que hace el Museo de La Deuda Externa es una construcción de la memoria histórica, entonces jugamos un poco con el tema de la memoria y los olvidos. Y eso que le pasaba a una anciana, nos pasa a nosotros como sociedad. Y ahí está la responsabilidad social de la facultad de reinstalar algunas cuestiones y de poner orden en cierta contextualización y tiene que ver con eso.”

²⁰ Es una linda metáfora de la forma en que queda el país luego de sucesivos y sangrientos ajustes económicos y fiscales.

En este cómic la historia se desarrolla desde un punto de vista cronológico, mostrando las etapas, los ciclos y crisis del capitalismo argentino. Además hace hincapié en la vida de una determinada familia de clase media/alta que puede llegar a parecerse a otras familias de la Argentina. La estructura familiar está muy bien diseñada, sobre todo para comprender como cada actor familiar ocupa una posición social, cultural y económica en cada tiempo. Los diálogos entre los actores y/o personas dejan **marcas significantes** propias del momento histórico analizado.

En esta historieta se puede observar como un tema tan controvertido como la *Deuda Externa Argentina* puede ser explicada a través de un grupo familiar y sus **relaciones simbólicas**. De una dimensión económica *macro* (con sus categorías, datos estadísticos y metodología propia para entender un determinado fenómeno), hacia una dimensión *micro* (una estructura familiar con pautas de comportamiento distintas o parecidas con otras familias) pero que comparten **campos de sentidos significantes** y están insertados por el eje de lo social y económico.

El personaje de Orestes (el padre) se construye sobre la base de un puritanismo y de un *capitalismo industrial* basado en la *ética del trabajo* y de las reglas del mercado sólidas y duraderas. Con lazos afectivos fuertes a mediano y largo plazo. Francis, en cambio, invoca un *capitalismo financiero* donde “lo sólido se desvanece en el aire” (Berman, 2008) por el campo de los negocios de un mercado volátil, flexible y a corto plazo, donde la idea de industrialización conlleva una serie de signos burocráticos y pasados de moda. Ernesto posee toda una carga simbólica: el ser Ingeniero Mecánico, donde para desarrollarse profesionalmente necesita un proceso gradual, continuo y a largo plazo. Este tipo de comportamiento no encaja con los tiempos propios del capitalismo manejado por la inmediatez, la fluidez, y del beneficio a corto plazo.

Si bien este tipo de familias son verosímiles, o sea pueden existir en una sociedad, la división del trabajo construye una identidad propia de la época. Patricia y la mamá (Dolores), nunca saben nada, se desentienden de los distintos problemas que se les van presentando. A simple vista parecen que al no tener una carga académica adecuada son manipulados por Francis. Él tiene un discurso racional, articulador y dinámico donde construye distintas estrategias para apropiarse no sólo de los bienes económicos de la familia,

sino de los simbólicos. La forma de encararlos si bien parece ‘mafiosa’ (envenenar a Orestes, despedir a la mucama, etc.) dimensiona la construcción de lo real. El capitalismo financiero, donde predominan los servicios, las inversiones ‘buitres’, funciona de ese modo mafioso y perverso:

*“Durante el gobierno de De La Rúa, su exigencia de aprobación de una ley de flexibilización laboral precipitó la crisis política con el episodio de las coimas en el Senado; este es un hecho gravísimo, en el que una exigencia del FMI llevó a cometer un delito aberrante, por el que están procesados varios senadores y funcionarios”. (Cómic N° 2, página 71)*²¹

Esto no significa que el capitalismo industrial sea mejor que el financiero y por ende tenga reglas claras. Pero si es de destacar que los ciclos eran más lentos, lineales y se podía proyectar la idea de progreso, de futuro. Libre de incertidumbres, tensiones y caos más propios del capitalismo de la década de los 90. El cómic no introduce datos estadísticos, ni variables económicas. Pero explica muy bien el papel del FMI, a través del discurso y del lenguaje icónico: la imagen.

Orestes Nogracias, es un hombre que ha tenido éxito en su trabajo y en su familia. Tiene tres hijos y vive en una casona donde vivieron varias generaciones. El capitalismo industrial, como se dijo, proyecta procesos a mediano y largo plazo, donde la rutina y la burocratización juegan un papel importante en la formación del sujeto y el *carácter*. En este trabajo entendemos al “carácter” no tanto desde el sentido común asimilado a un comportamiento individual, por ejemplo: una ‘persona’ tiene un carácter bueno porque está contento y mañana tiene un comportamiento malo porque le pasó algo malo, sino como un proceso integral, dinámico, que se va ‘forjando’ a través del enlace entre el pasado y el presente; en el cual el sujeto puede articular un determinado relato de su **experiencia** y **narrativizarlo**. Richard Sennet (2000), “La corrosión del carácter” afirma que: *“El carácter se centra en particular en el aspecto duradero a largo plazo, de nuestra experiencia emocional. El carácter se expresa por la lealtad y el compromiso mutuo, bien a*

²¹ Texto escrito por Eric Calcagno y Alfredo Eric Calcagno llamado “Los Programas Económicos del FMI”

través de la búsqueda de objetivos a largo plazo, bien por la práctica de postergar la gratificación en función de un objetivo.” (Página: 20)

Si bien la *formación del carácter* requiere de una ética laboral como la de Orestes, no significa que la burocratización sea buena para modular el *carácter*, pero si es correcto que los lapsos son más largos. Por lo tanto, hay una internalización de las prácticas y la experiencia. Los lazos sociales fuertes requieren de un compromiso con los demás, de un sacrificio para interrelacionarse con el ‘otro’ y viceversa. Orestes tiene un ‘yo’ sostenible en el tiempo y espacio, sus relaciones con los demás son duraderas, comprometidas y leales. Todas estas cualidades se construyen a largo plazo.

Otra característica de Orestes es su relación con *la incertidumbre*, pueden existir tiempos mejores y a veces peores desde lo laboral. En cambio, en el *capital financiero* el concepto de ‘*incertidumbre*’ está dado de un modo natural e insertado en las prácticas sociales. La rutina de una fábrica permite la construcción de una vida y sus relaciones pero también la puede denigrar. Pero más allá de esto, la rutinización permite la sensación de un tiempo que cambia a través de un continuum. O sea una reconciliación del pasado con el presente. Antes la noción de “fracaso” era valorada negativamente, porque quizás un individuo se podía adelantar a los hechos o por lo menos prever para que las consecuencias sean menos perjudiciales. Hoy la noción de “fracaso” está asociada a algo normal y constante. Irrumpe como un “huracán” y produce serios estragos no sólo a nivel laboral, sino que también corroe los cimientos afectivos: “...el fracaso puede ser de una especie más profunda: no poder estructurar una vida personal coherente; no realizar algo precioso que llevamos dentro; no saber vivir sino meramente existir”. (Sennet 2000:125).

El “yo” de la actualidad cada vez se hace menos sostenible en el tiempo. Está construido de cosas improvisadas y contradictorias entre sí. Como dice el escritor Salman Rushdie, el ‘yo’ de fines de siglo XX y principios del siglo XXI es un: “*edificio tembloroso que construimos con retales, dogmas, injurias infantiles, artículos de periódico, comentarios casuales, viejas películas, pequeñas victorias, gente que odiamos, gente que amamos*”. (Sennet, 2000:139). En poca palabras, una miscelánea de ideas, objetos, y micro-experiencias valorativas y superficiales.

4.2.2- “Canje Deuda por Educación”

La historieta comienza con un *Acto Patrio* en la entrada de una escuela. Un funcionario público exclama: *“Educación, Igualdad, Justicia...”*. Después bajan de la tarima, desarman el palco y la fachada de la escuela era una maqueta, se cae y atrás aparece sentado un docente con guardapolvo blanco. (Página 1-2).

Se diferencia distintos tipos de Deuda: Deuda Ilegítima y Deuda Odiosa. Mientras que a la primera se la define como: *“aquella que en sus términos y resultados viola los derechos humanos”*; la Deuda Odiosa sería *“aquella que viola la democracia al haber sido contraída por gobiernos ilegítimos, funcionarios corruptos y cómplices en el exterior”*. (Página 7).

El “Canjear Deuda X Educación” expone que los países del Primer Mundo como España, por ejemplo, perdonen la deuda a la Argentina con el propósito de que ese monto de dinero sea invertido para fines educativos. Es decir que España (el gobierno acreedor) le condone la deuda a la Argentina (gobierno deudor). En el año 2003 Argentina y Brasil canjearon parte de su Deuda por proyectos educativos. De todas formas canjear ‘deuda x educación’ no resuelve el problema estructural de la misma. Además el hecho de ‘canjear’ no significa que se reconozca la deuda como legítima. Se debe realizar una auditoria para conocer el origen y evolución de la deuda. En la Argentina el “Canje Deuda x Educación” está comprendido por tres objetivos prioritarios:

1-Fortalecimiento de la Formación Docente.

2-Creación de salas de 4 y 5 años.

3-Programas de inclusión Educativa.

Para que esto se cumpla ambos países deben contar con una participación social determinada. Ambos deben contar en sus equipos con personal especializado. Y en ningún momento el País Acreedor deberá condicionar política o económicamente al país deudor. (Página 15)

Dentro del Canje hay una serie de recomendaciones orientativas a seguir:

1-Reducción de la pobreza.

2--Soberanía e Igualdad.

3-Participación.

4-Transparencia. (Página 21-24)

Si bien el lenguaje escogido sigue siendo la historieta, con su dinamismo visual, ágil y dinámico; la constante irrupción de definiciones y categorías técnicas sobresalen significativamente. A diferencia de los cómics anteriores, este maneja un léxico técnico-económico. En cuanto a las ventajas, las categorías técnicas conducen la descripción del problema a la acción. Por ejemplo, para que se produzca el canje de “Deuda x Educación” existen cuatro criterios:

1-Criterio de Participación,²²

2-Criterio de Transparencia,²³

3-Criterio de Adicionalidad,²⁴

4-Criterio de Coherencia.²⁵

Estos criterios para que provean resultados, deben insertarse en el campo de la acción, involucrando a distintos actores de la sociedad. Entre ellos están: *la Sociedad Civil, los Ministerios de Educación, Economía, y por último los Comités Políticos, Técnicos* de ambos países (en el caso analizado sería España y Argentina).

Pero la desventaja de utilizar un vocabulario técnico es que se pierde el dinamismo del lenguaje de los cómics. El hecho de que un determinado tema se explique a través del cómic, no necesariamente significa que resultará ágil y creativo. Frente a este problema se le pregunta al *Secretario de Prensa y Difusión del Museo* porque cree él que este cómic utiliza categorías muy

²² Se refiere a que la llamada “Sociedad Civil” (Sindicatos, Amas de Casa, Estudiantes, entre otros) se involucren en dicho Proyecto Educativo; que existan canales de acceso y participación para que todas las voces puedan expresarse.

²³ Que existan mecanismos democráticos para que las negociaciones llevadas a cabo entre El Gobierno y Los Organismos Internacionales de Crédito (El Club de París, El FMI, El Banco Mundial) sean publicadas en El Boletín Oficial de forma didáctica, clara, concisa y pedagógica. Para que todos los distintos sectores de la sociedad puedan comprender los objetivos y puntos importantes.

²⁴ “Por un lado, los recursos convertidos deben ser adicionales y no reemplazar a los fondos preexistentes de cooperación que el país acreedor tenía ya previsto en su presupuesto nacional. Por otro lado, los recursos también deben ser adicionales a los ya previstos en el presupuesto ordinario del país deudor, para que el canje de deuda no reemplace sino que complemente y se sume a los esfuerzos propios del país deudor.” (“Canje Deuda x Educación”, página 13).

²⁵ Significa que el País Acreedor no debe inducir al País Deudor a endeudarse nuevamente. Por lo tanto, ambos países deben cooperar en conjunto para que la política educativa implementada sea un beneficio y no un costo económico.

esquemáticas, y conceptos muy densos: *“...porque hay que demostrar como el canje se aplicó a 18 países, la llamada deuda bilateral. Que incluye a España y Alemania como países acreedores y 18 países sub-desarrollados como deudores.”*. Y más adelante argumenta que: *“... este (cómic) es el más técnico, con más categorías técnicas. Es más expositivo, no hay circunstancias como el de los marcianos.”*

De todas formas, el título *“Canje Deuda X Educación”* resulta ilustrativo. Uno de nuestros entrevistados explica que, a diferencia de los otros cómics, este no fue creado por el *Equipo de Voluntarios del Museo*, sino por los auspiciantes y patrocinadores de esta historieta:

“Esta historieta tiene que ver con la iniciativa del Ministerio de Educación de la Nación. Entonces es un proyecto determinado, acotado. No fue idea nuestra. Ellos nos habían dado el financiamiento, entonces nos ‘tiraron la onda’ de realizar este cómic con esta temática, fue idea de: El Ministerio de Educación de la Nación, La Fundación SES y La OEI (Organización de Estados Iberoamericanos). Lo que hicimos fue estudiar todo lo que tenía que ver con la deuda, junto con el ‘Dragón...’ Pero no aportamos la idea, ya venía de estos tres organismos”.

Cuando se le pregunta si recibieron como una especie de obligación o imposición el realizarlo de esta manera: esquemático, acotado, con innumerables definiciones, conceptos, que dificultan el hilo conductor del cómic, agrega lo siguiente: *“Y bueno..., hubo algunas sugerencias..., porque estábamos trabajando en conjunto, y nos pareció coherente darle lugar a esa sugerencia, porque era un tema que estaba relacionado con la deuda.”*

4.2.3- “En DEUDA. 2: Los Imperios Contraatacan”

Este cómic fue diseñado en junio de 2009. Es una adaptación parcial del libro *“De la banca Baring al FMI: Historia De La Deuda Externa Argentina”* del reconocido historiador Norberto Galazzo. Se puede argumentar que es la continuación del primer cómic: *DEUDA: Deuda Externa Un Dibujo Argentino*.

Porque vuelven a introducir a los marcianos pero esta vez utilizan técnicas de 'abducción' para traer a distintos personajes de la historia argentina. En el llamado "*Planeta de Nueva Utopía*", los marcianos intentarán volver a la tierra. La hipótesis esta vez es que consideran que el problema de la deuda externa no empezó a principios del siglo XX, sino que se inauguró a comienzos del siglo XIX. Esta historieta hace hincapié en la dimensión histórica y en los personajes que perjudicaron los intereses nacionales del país y lograron un aumento considerable de la *Deuda Externa Argentina*

En la portada de la historieta dice: "*Con las actuaciones estelares de Manuel José García, Lucas González, Federico Pinedo, Álvaro Alzogaray, Adalbert Krieger Vasena, José Alfredo Martínez de Hoz "y Domingo Felipe Cavallo.*"²⁶

Es interesante aclarar que más allá que tanto los cómics "*Deuda...*" como este último "*Deuda 2: Los Imperios contratacan. Un Dibujo Argentino*", están enmarcados en la ciencia ficción y la fantasía a través de la figura del 'Marciano', la siguiente frase del extraterrestre llamado el *Profesor XRAM* es relevante porque presenta ciertos grados de verosimilitud actual con respecto a las teorías sobre los ovnis y los extraterrestres:

Para ello contamos con las oportunas contextualizaciones de cada uno de los momentos que se han establecido como puntos en el tiempo para la realización del estudio. Una vez arribados al tiempo y al lugar preciso, se activarán los escudos de invisibilidad, indispensables para permanecer inadvertidos y no generar paradojas temporales que podrían llevar a la destrucción del universo (Página 5-7)

Términos como "*los escudos de invisibilidad*", "*paradojas temporales*" tienen una significación muy importante por las actuales Teorías sobre Ovnis (Objetos Voladores no Identificados). Pareciera ser que el límite entre realidad y ficción construido en el cómic se esfuma y desaparece. Ambos términos se complementan. El astrónomo Pablo Lasa perteneciente al *G.A.B.I.E (Grupo Astronómico en Búsqueda de Inteligencia Extraterrestre)* cita a un investigador

²⁶ Sin embargo, el ex Ministro de Economía no aparece en el desarrollo de la historieta.

llamado Oscar Raúl Mendoza, que en su libro titulado *“Ovnis: huellas y tripulantes”* expone una teoría donde explica algo parecido a *“los escudos de invisibilidad”* mencionados arriba. Según él:

“...utilizan energía eléctrica (electroestática), de carga negativa. Generan un campo eléctrico tan grande que al interactuar con la energía terrestre, también de carga negativa, se repelen. Esta repulsión se maneja desde el OVNI a discreción; a mayor o menor poder, para acercarse, alejarse, bajar o subir. Según Mendoza, logran ser invisibles porque tienen la capacidad de “vibrar” a mucha velocidad, en una frecuencia que el ojo humano no percibe. En este caso, hacia la ULF (Ultra Baja Frecuencia).²⁷.

Mientras que en la primera cita textual se intenta demarcar el campo de la realidad por un lado (la Deuda Externa), con la ficción (los extraterrestres) como dos polos distintos y diferentes. En la segunda se trata de una teoría física, con sustento científico y metodológico propio de las leyes de la física y las ciencias exactas y duras. Al utilizar un lenguaje formal, académico, con la incorporación de categorías científicas determinadas, construye una realidad posible, objetiva, con un discurso racional y articulador. Otro ejemplo puede observarse en el uso del término *“abducción”*.²⁸ Los marcianos por errores técnicos de ‘escaneo’ deseaban abducir al Presidente Manuel Quintana y apareció Arturo Jauretche. El Profesor XRAM le da la bienvenida: *“Ejemmm... Bienvenido a la nave de exploración de Nueva Utopía EK41. Por favor, permítame explicarle en que situación se encuentra...”*. (Página 22). Y el pensador y crítico social argentino exclamó confundido: *“Y yo que pensaba que lo de los extraterrestres era una tilinguearía...”* (Página 21-23)

Cuando se le pregunta al Secretario de Prensa y Difusión del Museo por qué *abdujeron* a Jauretche replicó: *“...porque es un pensador que trabaja sobre*

²⁷ www.grupogabie.blogspot.com

²⁸ El astrónomo Lasa explica que *“el individuo es secuestrado de su hábitat normal y, generalmente, llevado a una nave para hacer experimentos genéticos, por lo general sin que este se de cuenta. Tras una regresión hipnótica, este puede recordar lo que le ha pasado. Por desordenes psicológicos posteriores, personas muy capacitadas pueden confirmar que una persona sufrió una abducción. Las abducciones fueron muy corrientes durante los 70 en todo el mundo. Hoy las sigue habiendo y, en argentina, mayormente se producen en La Pampa.”* Extracto sacado del Póster de la Película *“Pájaros Volando”* que integra la Edición n° 38 de la revista THC (abril 2011)

el imperialismo y la deuda, (y) sirvió para ayudar a la clarificación de los conceptos.”

En general, el cómic goza de una flexibilidad narrativa que combina lo real con lo ficcional, lo verdadero con lo verosímil, la verdad con la mentira. Se desenvuelve en un ‘aquí y ahora’ libre de nominalismos y convenciones científicas. Utiliza, como se dijo antes, ciertas categorías propias de la astronomía pero no para sustentar una teoría sino para construir un campo de sentido verosímil.

De todas formas, más allá que esta historieta es una adaptación del libro de Norberto Galazo “De la Banca Baring al FMI, Historia de la Deuda Externa Argentina”, donde predomina significativamente el componente histórico, hay diferencias para destacar. Se diferencia con la historieta anterior, “Canje Deuda X Educación”, porque esta última utiliza más conceptos y categorías propios de lo económico y social.

Desde el año 1930 en adelante, el cómic describe cronológicamente los distintos acontecimientos políticos que ocurrieron en el país. Desde la llamada “Década infame” inaugurada por el derrocamiento del Presidente Hipólito Yrigoyen hasta el plan económico ideado por el Ministro de Economía José Alfredo Martínez de Hoz.

En el año 1933, el entonces Ministro de Hacienda Federico Pinedo crea el “Instituto Movilizador de Inversiones Bancarias”, que según el historiador Galazzo fue el antecedente de la estatización de la Deuda Externa Argentina. El 24 de febrero de 1946 el General Juan Domingo Perón empezó a cumplir una serie de medidas para la independencia del país. En primer lugar nacionalizó los ferrocarriles, puertos y el servicio telefónico. En segundo, nacionalizó el Banco Central y esto originó un proceso de industrialización en el país. Al favorecer el crecimiento de las fuerzas productivas comenzó a gestarse una clase media fuerte, pujante con acceso al aguinaldo y a disfrutar de vacaciones pagas. Por último, Perón pagó totalmente la Deuda Externa Argentina contraída por los anteriores funcionarios políticos. En referencia a lo dicho Norberto Galazzo argumenta que: *“Acorde con esta política liberadora, la Argentina se negó a ingresar al régimen del Fondo Monetario Internacional y del banco Mundial, instituido en 1944”* (Página 33).

Pero el 16 de setiembre de 1955 la autodenominada “Revolución Libertadora” puso punto final al crecimiento económico y social del país. Empezó un proceso de desindustrialización, caída de todas las conquistas y de derechos laborales de los trabajadores. El peronismo estaba proscripto: no se podía nombrar a Perón, cantar la Marcha peronista ni nada que hiciera alusión a la simbología peronista. En el año 1958 asume como presidente constitucional Arturo Frondizi y comienza una etapa caracterizada por la irrupción de capitales extranjeros al país, en especial en el tema del petróleo. Además la aprobación de un crédito al FMI:

Los principales puntos del convenio con el FMI incluyeron medidas tales como: aumento del 200 % en el precio del petróleo, aumento del 150 % en las tarifas del transporte, aumento en las tarifas eléctricas, despido del 15 % de los empleados públicos y del 15 % del personal ferroviario, eliminación de ramales, eliminación de todos los controles de precios, congelamiento de salarios por dos años, unificación del mercado cambiario y liberación del valor del dólar. (Página 34-35).

Los Ministros de Economía que siguieron en esta etapa histórica, no hicieron más que agudizar las tensiones económicas, sociales y políticas de la Argentina, favoreciendo no a la clase media y baja sino al *establishment* local e internacional y a los grupos dominantes del país. Mientras que en el año 1959 el Ministro de Economía Álvaro Alzogaray hacía famosa su frase: “*Hay que pasar el invierno*”, Adalberto Krieger Vasena con su política económica aplicaba una reducción de salarios y la consecuente devaluación de la moneda. Pero donde se acentúa más el debacle económico, político y social es con el Plan Económico de José Alfredo Martínez de Hoz. Con su eslogan: hay que “crecer hacia fuera” la Argentina entraba en una crisis sin precedentes:

Desde su discurso inaugural, Martínez de Hoz sostuvo la necesidad de centrar el progreso argentino en las exportaciones, es decir crecer hacia fuera, y en el bajo costo argentino como condición para esa nueva inserción argentina en el mundo (...). Este modelo centró la acumulación de capital no en la producción, sino en el negocio financiero, lo que

provocó un fuerte endeudamiento y el saqueo de la argentina. (Página 45-46).

Además de implementar un plan económico macabro, perverso, y antipopular, los llamados “*Grupos de Tareas*”²⁹ se encargaban de neutralizar a toda persona que atentara contra el orden establecido. De ahí la aparición de la figura de “*detenido-desaparecido*”. Los marcianos finalizan el relato concluyendo que la hipótesis central de su trabajo concuerda con el desarrollo de la investigación ampliándola notablemente:

El proceso de desintegración social que antecedió al Gran Holocausto Nuclear causante de la extinción, habría comenzado casi dos siglos antes de lo que se pensaba.

La codicia y la mediocridad de algunos seres humanos resultó ser mucho mayor de lo que esperábamos. (Página 52).

5. “DEUDA: Deuda Externa Un Dibujo Argentino”

El desarrollo de este cómic es una adaptación del libro “*La Nueva Deuda Externa Explicada a Todos*” de Alfredo Eric Calcagno y Eric Calcagno. En la entrevista realizada al Secretario de Prensa y Difusión del Museo de la Deuda Externa, éste explica el por qué de la decisión de trabajar con ese libro:

“Cuando se fundó el Museo corría el año 2003. Que fue el año que el Consejo Directivo le dio carácter institucional al Museo, por resolución del Consejo, eligieron a un profesor de esta Facultad (me refiero a la Facultad de Ciencias Económicas de la UBA) que es Eric Calcagno, como integrante del Consejo Asesor y se eligió el libro ‘La Deuda Externa...’ como la matriz del Museo, o sea, principalmente el relato del Museo está basado en ese libro.”

²⁹ Se refiere a un conjunto de organizaciones tales como: La Policía, Los Militares, Algunos sectores reaccionarios de la Iglesia Católica y demás Civiles, que mediante una estrategia militar y de inteligencia detenía, secuestraban y torturaban a sindicalistas, estudiantes, profesores y a todo ser humano que sea “sospechoso”, “peligroso” y atentara contra el llamado “Proyecto de Reorganización Nacional”.

Es interesante lo que nuestro entrevistado narra en relación a cómo se contactaron con dicha Productora, no solo porque sus trabajos cuentan con un dinámico y atractivo diseño de última generación en el mercado del cómic, sino que además existe una relación de amistad con el economista Eric Calcagno:

“Cuando en el año 2006, el Director del Museo Federico Saravia, Secretario de Bienestar Estudiantil de la Facultad de Ciencias Económicas, tuvo la idea de llevar los contenidos al formato historieta, usando el libro ‘La Deuda Externa...’, (que además es amigo personal de Eric Calcagno), le comentó la idea, y a Eric le gustó y lo contactó con un grupo de historietistas de Zona Sur que se llama ‘El Dragón de Humahuaca’ y ahí surgió el cómic.”

“La historieta se ubica en una Buenos Aires devastada y convulsionada por una hecatombe nuclear. El 9 de abril del 3668 la vida ha cambiado notablemente. Buenos Aires es rastreada e investigada por unos ‘marcianos’ que intentan descifrar las posibles causas de la extinción humana.” (Página 7-10).

¿Por qué explicar la Deuda Externa Argentina mediante la irrupción de ‘marcianos’? ¿Con qué sentido se presentó el cómic de esta forma? Estas preguntas orientadoras son contestadas por el *Secretario de Prensa y Difusión*:

“Se les ocurrió a la gente del ‘Dragón...’. Teníamos una idea de cómo sería el cómic. Una de las ideas anteriores fue una máquina del tiempo, que fueran habitantes de la Argentina del año 5000 que viajaban en el tiempo... Otra fue como una especie de detective de la historia, que fuera como una especie de historiador, que le gustara la investigación. Y ellos ‘tiraron’ la de unos extraterrestres que venían a una tierra devastada, y que se encontraban vestigios de lo que había sido la humanidad, y venían a la Argentina y encontraban este disco. Y finalmente quedó esta historia que era la que quedaba mejor. Y esto se discutió en el ‘brainstorming’ y lo bueno que todo lo que se discutía ellos

lo traían en la semana, en un dibujo. Tenemos el dibujo del detective, de la máquina del tiempo, y quedó al final, la idea del extraterrestre.”

A través de un CD-ROM, la llamada “Ciudad Universitaria de Nueva Utopía” reproduce el disco en el que aparece un ‘Economista del siglo XX’ analizando las posibles causas económicas, políticas y sociales que provocaron la extinción de la raza humana. (Página 11-12).

Este economista no tiene nombre en el cómic. No se sabe por que. Quizás se quiera dejar librado a la imaginación del lector de cómics. Pero el *Secretario de Prensa y Difusión* del Museo nos da una buena pista de todos modos de quien puede ser:

¡Es una especie de Eric Calcagno! (risas). Es más ¿viste que se observa el escudo de Independiente?, él había querido poner el de Estudiantes de La Plata, pero como el Director del Museo es de Independiente... Y Eric recién miró el cómic en la versión final, y cuando lo ve dice ‘¡Uh, acá hay algo que está mal!’ (Y todos nos reímos). Y bueno acá hubo internas porque los dos son fanáticos de sus respectivos cuadros de fútbol. Finalmente quedó el de Independiente. Son más que nada anécdotas, de cómo se hizo la historieta.”

Al principio los marcianos piensan que el exterminio humano no sólo se produjo por causas naturales, sino que en gran parte, fue perjudicado por procesos socio-económicos. Y esto se explica porque los economistas de finales del siglo XX y principio del siglo XXI, explican el problema de la deuda externa como algo dado, estático, natural, sin dimensión histórica, inmutable, que no puede ser modificada por la política, etc. “*El economista Eric Calcagno*”³⁰ intenta demostrar en la historieta que la *Deuda Externa* es una cuestión política. Y aquellos grupos dominantes que se muestran como a-políticos, sin ideologías en realidad disfrazan sus intereses político - económicos. El cómic presenta una serie de datos estadísticos: gráficas sobre

³⁰ A partir de este momento lo nombraré como dijo el *Secretario de Prensa y difusión*. Para referirme al personaje de la historieta lo citaré de esta manera: ‘*El economista Eric Calcagno*’

el crecimiento de la deuda externa, del capital extranjero, etc. Estos no son sólo meros datos económicos, sino que están explicados a través de la dimensión política, social y cultural del momento histórico analizado. Un ejemplo es el siguiente: la hipótesis de que la *Deuda Externa* fue implementada para resolver problemas del Primer Mundo, está relacionada con datos estadísticos y con procesos sociales. Esto es de suma importancia para comprender y desestructurar el discurso dominante, según el cual la Deuda Externa es una configuración autónoma, libre de las esferas políticas de cada gobierno.

Otro núcleo significativo en el cómic es la diferencia entre *Deuda Vieja* y *Deuda Nueva*. Esta última se ejemplifica con el *Plan de Convertibilidad* impuesto por el ex Ministro de Economía Domingo Felipe Cavallo, en la década de los 90. Este plan es un sistema perverso, ya que intenta mostrar de un modo natural que para que este sistema funcione la Argentina se debe 'endeudar'. De esta manera, funciona y se reproduce correctamente el sistema económico. Hay que aclarar que el concepto 'endeudamiento' no es ni bueno ni malo. Todo depende de que este 'endeudamiento' este subordinado, supervisado y monitoreado por el poder político. En la historieta se argumenta que mientras que la *Deuda Vieja* (década del 70) era mirada como una forma perversa de evadir capitales; la *Nueva* (década del 90) era una manera natural de funcionamiento de la economía.

Es común observar en los medios de comunicación que los periodistas - economistas subordinados a grupos monopólicos sostienen un discurso funcional y circunstancial diciendo que para que puedan venir capitales extranjeros al país deben existir reglas claras en el mercado. Esta falacia se repetía en la década de los 90 y continúa en la actualidad. El mismo "*Economista Eric Calcagno*" del cómic lo explica en el siguiente párrafo:

A propósito es útil señalar la falacia en la que se incurre cuando se recomienda una política económica confiable para los financistas y empresarios, como medio para atraer capitales. Jamás hasta entonces se había practicado una política más confiable para ellos que en ese período, el resultado fue la evasión masiva de capitales. (Página 33).

Como ya se había reflejado anteriormente a través de las páginas del cómic se puede observar a diferentes pensadores y actores sociales tales como el ya nombrado Paul Valery. Pero además están el ex Presidente Néstor Kirchner, Freud, Wittgenstein entre otros. Pero el personaje que más llama la atención es la representación de San Cayetano (Página 47-50). En la historieta está ubicado como protagonista y luchador social que se involucra con lo que ocurrió en la última Dictadura Militar y en la década de los 90' durante el gobierno de Carlos Menem.

Utiliza frases como "reorganización nacional", "modelo neoliberal". Y debate sobre la relación entre religión e industria. Es significativo describir lo que este Patrono del Trabajo le dice al 'economista' del cómic: "... francamente no entiendo como se ha llegado a la absurda conclusión de que es mejor construir cárceles que construir fábricas". (Página 50).

Se observa, entonces, a San Cayetano como una especie de actor social, preocupado, no solo por la falta de trabajo, sino por los mecanismos de dominación y control social que el sistema impone a sus fieles. Cuando en la entrevista se pregunta acerca de la inclusión de San Cayetano en la historieta, nos explican que:

San Cayetano no estaba en el libro de Calcagno, en realidad surgió del Equipo Voluntario del Museo. En realidad fue controvertido porque cuando se habla de religión te metés en cuestiones íntimas de los individuos y genera conflicto. Por lo menos una parte del Equipo, en el cual me incluyo, no estábamos de acuerdo. Finalmente como hace cualquier equipo votamos mencionando que no nos importaba la cuestión religiosa, sino la simbólica. San Cayetano es como un símbolo del trabajo, de un modelo productivo.

Observamos que el propósito de la imagen es la connotación simbólica, asociada con el mundo del trabajo se ubica a un segundo plano lo eminentemente religioso. Esto puede verse, desde el punto de vista de la

condición de producción del Museo, pero nos damos cuenta que hay una asimetría entre *las condiciones de producción* (El Equipo del Museo de La Deuda Externa) y *las condiciones de reconocimiento* (el público en general que asiste al Museo). Es decir, que entre el diseño de una exposición con un determinado discurso global, y la recepción de una heterogeneidad de públicos que asisten al museo, con sus gustos, con diferencias en el grupo etáreo, con su concepción del mundo, con sus competencias culturales diferentes, hay múltiples lecturas del objeto- museo. El Secretario de Prensa y Difusión del Museo explica esta asimetría con sus propias palabras:

En la antigua muestra que estaba en el subsuelo, teníamos una estructura donde había San Cayetano, que formaban el número de desocupación para distintos períodos. A la gente le gustaba mucho. Nos costaba mucho explicárselos a los extranjeros porque San Cayetano no es popular en todo el mundo, es popular en la Argentina. Algunas personas no entendían porque estaba ahí. Pero tengo que reconocer que si bien yo, al principio, no estaba conforme con la idea, a mucha gente era lo que más le gustaba del museo.

Al fin y al cabo él pensaba que colocar a un santo como San Cayetano produciría una tensión entre La Universidad Pública (que es laica), con la esfera de la religión que tiene una cosmovisión divina y providencial. Pero lo que no tuvo en cuenta es que el público que asiste al Museo no sólo es de la Facultad, sino de todas partes del mundo:

Yo pensé que iba a traer más controversias con el tema de la religión en la Universidad Pública. Un visitante de Turquía nos dijo porque poníamos muchas imágenes de un Santo, le parecía violento ver todas esas imágenes religiosas. A la gran mayoría del público, en general, el nacional les gustaba mucho. Pero cuando se les explicaba a los extranjeros, también les gustaba, como que le encontraban la vuelta, y lo veían bien.

En el caso del turista turco, al principio le parecía mal, pero cuando el guía mediante un discurso articulador le explicaba en el contexto social y religioso que simbolizaba San Cayetano en la Argentina, seguía no estando de acuerdo pero comprendía la dimensión significativa y simbólica de la imagen:

“Se les explicaba que era un Santo de la Iglesia Católica Apostólica y Romana, que era un Santo del Trabajo. Se les explicaba que como en la Argentina cuanto más creció la deuda, más creció la desocupación y que estaba el santuario de San Cayetano en el barrio de Liniers y que todos los 7 de agosto mucha gente acampaba semanas antes para poder tocar el Santo y le va a pedir trabajo o le van a agradecer. Entonces, en ese contexto, los extranjeros se sacaban fotos con el Santo. Terminó siendo uno de los símbolos del Museo.”

Además agrega una anécdota muy graciosa de por qué las imágenes eran de distinto color:

“Pedimos en una santería 500 estatuillas y no lo podían creer, nos decían: ‘¿Para qué quieren tantas estatuillas?’ Es más no tenían 500, y en un accidente (en el Museo) se cayó la estructura y la santería no tenía del mismo material de elaboración. Por eso algunos quedaron de un color y los demás de otro. La gente nos preguntaba: ‘¿Por qué de varios colores?’. Y les decíamos que se habían roto y eran de otro material, porque no los fabricaban más. Primero los fabricaban de un material de resina que tiene que ver con la madera, y después todas las imágenes nuevas son de PVC. La verdad que fue un éxito la imagen de San Cayetano. Y era una de las cosas que más le gustaba al director del Museo”.

El ‘economista Eric’ en la historieta explica *La Ley de Convertibilidad* a través de dos conceptos freudianos: *Tótem* y *Tabú*: “Se les ocurrió a Eric y al padre”, comenta el *Secretario de Prensa del Museo* y agrega: “Nosotros lo sacamos del libro *La Nueva Deuda Externa*... porque nos pareció un buen recurso, una buena metáfora.” En el cómic *El Tótem* metaforiza a la *Convertibilidad*, y *El Tabú* a la *Deuda Externa*. Si bien son conceptos del libro

de Sigmund Freud publicado en 1913, son utilizados para entender la relación *Convertibilidad/Deuda Externa*. Se explica en el Cómic, de un modo didáctico, el significado de dichos términos:

La palabra Tabú es de origen Polinesio, y es atribuible a un objeto o a una relación prohibida, para definirlo en pocas palabras, es un tema, un lugar, una costumbre vedada a los integrantes de un determinado grupo social.

Como complemento indispensable del tabú existe el Tótem, por Tótem se entiende un objeto, de manera más general un animal, que es representado como el protector del clan de la tribu, suerte de entidad tutelar, protege y ayuda a los miembros de un mismo clan, y es el origen de una serie de prohibiciones sociales. (Página 52-55)

En la historieta se utilizan los siguientes binomios: “*Tabú/Deuda Externa*” y “*Tótem/Convertibilidad*” y se argumenta que estos son manipulados por los sectores dominantes del país. Sobre todo cuando se habla de que en un determinado tema debe existir siempre el consenso y nunca dar lugar al conflicto. En una democracia representativa debe existir el *consenso* pero también el *conflicto*, como proceso de creación, reciclamiento de saberes, de identificación y de visibilidad de oportunidades para la acción política y social. Para los sectores dominantes, tales como, los “Empresarios Agropecuarios”, “Las Empresas Periodísticas” entre otros, consideran al *conflicto* como algo negativo que debe ser neutralizado o eliminado. En la época de la Convertibilidad hablar de la *Deuda Externa* era ser considerado un retrógrado y lo único que se lograba era ‘asustar’ a los mercados y aumentar el llamado “riesgo país”.³¹ De ahí que, es pertinente recordar la célebre frase del ex Presidente de la Nación Carlos Saúl Menem que decía “*estamos mal pero vamos bien*”. Como si fuera un mal necesario seguir con la Convertibilidad porque si se salía de este régimen las consecuencias serían mucho peor, se

³¹ “es un índice que pretende exteriorizar la evolución del riesgo que implica la inversión en instrumentos representativos de la deuda externa emitidos por gobiernos de países emergentes. Tal riesgo es el del no pago por parte de los gobiernos emisores de las sumas comprometidas (capital e intereses). El índice de riesgo para un país en sí mismo no dice nada, sólo adquiere relevancia al compararlo con el correspondiente a otro país, o al ver su evolución en el tiempo.” (www.riesgopais.com)

caerían las inversiones, por ejemplo. En la práctica esto no fue así, y ya se explicó anteriormente. Eric Calcagno explica, en su libro, la muerte del *tótem* y *tabú*:

Los tótems y los tabúes ya no existen entre nosotros. Desaparecieron los emblemas protectores de la tribu y con él las prohibiciones que generaba. El consenso dejó de ser un tótem; es sólo un modo de negociar, que en general fracasa cuando se tocan intereses. Al mismo tiempo desaparecieron muchos tabúes, que - de acuerdo con el diccionario - es la condición de personas, instituciones y cosas a las que no es lícito censurar o mencionar.

*Ahora no hay tótems: el miedo o el temor reverencial no protegen más. Tampoco hay tabúes: ningún tema de discusión está vedado ni nadie es intocable. Como en toda discusión, se oscila entre el consenso y el conflicto; en democracia, lejos de ser un drama es una ventaja, porque los problemas se discuten a fondo y los resuelve la voluntad de la mayoría. (Calcagno, 2011:91)*³²

Es importante aclarar otras cuestiones: 'La Oposición', 'Los Grupos Económicos', 'Los Medios de Comunicación' argumentan que en estos momentos la Argentina está alejada del mundo porque 'rompió' con el FMI (*Fondo Monetario Internacional*). Y el cómic se encarga de desmentir esto, lo que hizo la Argentina es pagar la *Deuda Externa* pero en ningún momento dejó de ser socio del FMI. Ya no es más deudora, por lo tanto, no hay condicionamientos económicos ni políticos, se recuperó la soberanía nacional. Es verdad, de todos modos, que la Argentina todavía no logró reestablecer los caminos hacia el financiamiento internacional, pero eso viene de la crisis del 19 y 20 de diciembre de 2001 cuando el país entró en cesación de pagos durante la presidencia de Fernando De La Rúa. Esto lo confirma con datos numéricos Eric Calcagno:

³² Calcagno, Eric y Calcagno Alfredo Eric, *El Resurgimiento Argentino*, Instituto de Estudios Políticos Facultad de Ciencias Sociales-UNLZ, Buenos Aires, 2011.

Entre las ventajas de ser miembro del FMI está el recibir liquidez internacional sin condiciones cuando el FMI decide una emisión de derechos especiales de giro (DEG). La Argentina aumentó así sus reservas de 2500 millones de dólares, gracias a la emisión del DEG para enfrentar la crisis internacional.

Ahora, la Argentina está normalizando sus relaciones con el FMI (Calcagno, 2011:190)

En el cómic DEUDA se construye una metáfora que es una pelea de box entre el 'Gobierno y el Pueblo Argentino' vs el 'Sistema Financiero Nacional e Internacional'. Es importante describir textualmente los diálogos que se generan: *"El combate que viene no solo es con el FMI sino también contra el establishment local, en especial el que evadió capitales y lucró de modo excesivo con el endeudamiento."* (Página 59).

Y más adelante agrega: *"Lo que corresponde ahora es limitar los daños y cargarle la cuenta a quienes la provocaron, a través de impuestos especiales que paguen los beneficiarios para afrontar el pago remanente, tenemos una posición fuerte en la negociación. Debemos tratar al FMI como el agente de cobro y legitimador del establishment internacional y local, desarticular la Santa Alianza Financiera que predomina desde 1976 y terminar para siempre con la imposición de políticas económicas lesivas para nuestra soberanía, nuestros intereses y nuestra sociedad"* (Página 60)

Finalizando, el cómic se argumenta que la función del Museo de la Deuda Externa es construir un espacio de reflexión y acción política. Comprender el problema implica analizar los procesos a través de un enfoque histórico-social para de esta forma poder superarlo. Y el cómic, a mi modo de ver, es una de las herramientas para crear conciencia entre las generaciones con distintos grados y niveles de dominio sobre la temática.

5.1 Análisis de contenido: nivel de análisis icónico

Explicar un tema tan controvertido como la Deuda Externa en formato cómic es una tarea compleja. Sin embargo, no imposible y se demuestra en la colección de historietas que diseñó el *Museo de la Deuda Externa*. Cuando se dice “difícil y complejo” es porque presenta el mismo problema de representar al Holocausto judío en un cómic. Nos referimos al cómic *Maus* del artista Art Spiegelman.

García (2010) afirma: “*El Holocausto era un tema insólito para un cómic-book, de hecho era un tema casi inédito en los medios de masas occidentales*” (García, 2010: 119).

Aquí se vuelve al mismo punto inicial, tanto el Holocausto como la *Deuda Externa* son difíciles de representar porque narran lo irreproducible: el dolor, el horror, el desprecio por el diferente, la violencia social, el hambre, la falta de trabajo y de educación, etc. Por eso Spiegelman para poder narrar el horror optó por representar a los personajes con animales antropomórficos: los judíos como ratones, los nazis como gatos y los polacos como cerdos. Pero la crítica no se hizo esperar y disparó sus dardos lingüísticos: “¿No bastaba con que se ‘tribializase’ el Holocausto convirtiéndolo en tema de un ‘tebeo’, que además tenía que estar protagonizado por animalitos?” (García, 2010: 197)

Esta cita considera que el tratar temas profundos, controvertidos para la sociedad, a través del lenguaje de los cómics es una falta de respeto. Lo mismo ocurre con la *Deuda Externa* y los videos de Pino Solanas, Lanata; entre otros. Pero nunca se imaginó que esos mismos temas se podían representar a través del cómic con la misma idoneidad y sustentabilidad académica que los demás formatos. Hasta se llegó a decir que *Maus* no era un cómic por ser justamente y vaya paradoja un *cómic intelectual*. Entonces ¿*Maus* y *Deuda* no son cómics?

Al contrario, *Maus* no sólo sí era un cómic, sino que funcionaba ‘precisamente’ porque era un cómic y porque tenía sus raíces firmemente hundidas en la tradición del cómics de masas. Uno de los grandes problemas del Holocausto ha sido la imposibilidad de representarlo adecuadamente; las imágenes, y especialmente las imágenes fotográficas, erosionan su significado, su minuciosa brutalidad acaba por insensibilizarnos y los tribializa. “Como indica Hatfield, las representaciones indirectas han sido a menudo la única manera de mostrar el Holocausto.” (García; 2010: 200). Y más adelante

agrega: “Al reconfigurar la memoria como una fantasía de ratones y gatos parlantes, Spiegelman no sólo nos permitió imaginar lo que allí pasó, nos obligó a hacerlo, quizás por vez primera.” (García, 2010: 201).

Lo mismo ocurre con *Deuda* mediante dibujos, esquemas, gráficas construyen un universo discursivo que pese a usar **íconos** representan mediante situaciones al problema de la Deuda Externa. Y narran lo irreproducible produciendo una tensión entre el discurso letrado y el discurso popular de masas:

Ana Merino indica que el cómic pertenece a la cultura industrial y, como tal, construye relatos modernos, aunque su capacidad legitimadora está en tensión con el discurso letrado, y añade que con el rechazo de la cultura letrada, los tebeos se vuelven marginales y desde allí construyen sus propios relatos (García, 2010: 30)

Es necesario volver a recordar que la historieta “**DEUDA...**” es una adaptación de un libro. En el traspaso de un género a otro hay una pérdida de datos de suma importancia y una apuesta a una ‘economía de la mirada’. Esta carencia de información se conoce como “migración de motivos narrativos” Jesús Castillo Vidal lo describe del siguiente modo:

En este proceso es inevitable la pérdida de información, de carácter, de datos en definitiva, pero que de alguna forma hay que suplir esta carencia. Hay que construir un personaje que sea reconocible, siquiera, en sus rasgos principales al de la obra original. Esta pérdida de información, o estilización, se corresponde a lo que García Jiménez, llama ‘transfert narrativo’, pues en toda adaptación hay una ‘migración de motivos narrativos’ que afecta de forma rotunda a la obra. No existe una adaptación completamente fiel, siempre permanece un grado de

'corrupción' producida por las estructuras utilizadas. (Castillo Vidal, 2004: 261-262) ³³

El hecho de que se priorice lo icónico únicamente es porque a este nivel de desarrollo en la tesina se debe 'borrar' todo rasgo preconcebido sobre el cómic. Por eso se argumenta que el cómic es un medio sustentado en lo visual. Una iconografía visual que no solo comprende a los dibujos, esquemas, sino a toda la gama de signos lingüísticos que comprenden: a las palabras englobadas en los *balloons*, hasta las onomatopeyas. Pero debido a que el propósito es contribuir a una introducción al análisis de contenido este trabajo servirá como base de apoyo para futuros proyectos de investigación. Por lo dicho, el análisis de contenido constará de un Nivel de Análisis Icónico.

5.2 Los íconos y símbolos van de la mano

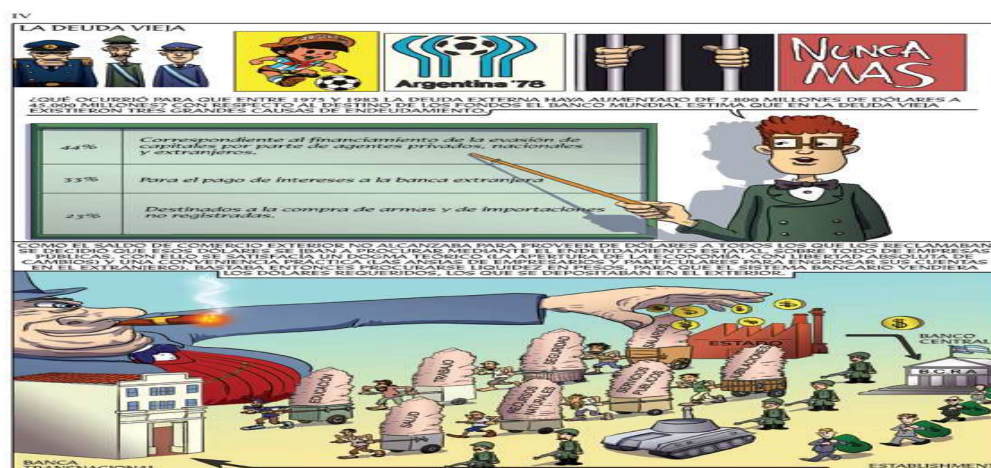
Como hemos descripto anteriormente, el personaje principal que narra la historia sobre la Deuda Externa, es una caricatura de Eric Calcagno. El texto construye discursivamente a dos destinatarios: el primero *real* que son los lectores y el segundo son los *marcianos* del cómic. ¿Por qué se representa a Eric Calcagno? En primer lugar, porque la historieta es una adaptación de su libro, y la segunda causa es porque es un economista que representa a un sector importante de la sociedad argentina.

Scott Mc Cloud en su libro *Entender el Cómic: El Arte Invisible* dice que: "...resulta obvio que cuanto más se caricaturiza una cara, a mayor número de gente representa." (Mc Cloud, 2009:31). Y se considera en la historieta que no sólo hay una identificación con él, con lo que representa, sino que además en el cómic se resaltan ciertos íconos característicos de su persona. Por ejemplo el moño *azul* de su camisa blanca, sus anteojos marrones, su forma extravagante de vestir y combinar colores, pantalón marrón combinado con un saco verde.

³³ Castillo Vidal, Jesús."Fundamentos teóricos del análisis de contenido en la narración secuencial mediante imágenes fijas: el cómic". En : El profesional de la información, 2004,julio-agosto, V. 13, nº 4,pp 248-271.



Frente a este tema Mc Cloud argumenta que: “Cuando abstraemos una imagen mediante la caricatura, lo que hacemos no es tanto suprimir detalles, sino más bien resaltar ciertos detalles”. (Mc Cloud, 2009: 30). No solo hay una cantidad importante de íconos, sino que además hay una serie de símbolos representativos para explicar la llamada ‘Deuda Vieja’ como se describe a continuación:



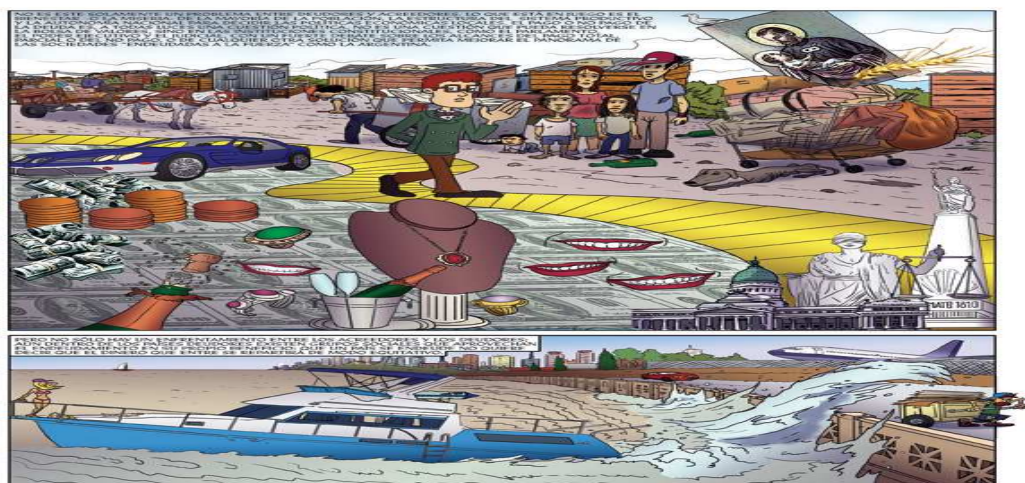
Si se observa con detenimiento la parte superior de la página se observa las caricaturas de Videla, Agosti y Massera, el gauchito y el logo del Mundial 78', dos manos agarrando una celda con un fondo de oscuridad y por último la tapa del libro "Nunca más". Estos símbolos no están acompañados por el signo lingüístico. ¿Por qué?

Porque se consideran que estos símbolos de por sí comunican, al mirarlos de izquierda a derecha portan una connotación, que ningún párrafo puede equipararlos. Comienzan con el símbolo del golpe militar de 1976 y termina con la tapa del libro "*Nunca Más*". El símbolo 2 y 3 pertenecen al mismo eje temático: el Mundial de futbol Argentina 78'. Pero el más significativo es el 3: la figura de las rejas y las manos. En este caso el detalle (las manos) combinado con el color negro connota que ese detenido es un desaparecido. No se muestra su rostro, está desaparecido, no importa su cara solo es un número.

Otro ícono-símbolo es la representación de San Cayetano. No es casual que esta imagen religiosa aparezca en el cómic dos veces. La primera es un San Cayetano re-encarnado que baja de la tierra para conversar con Calcagno:

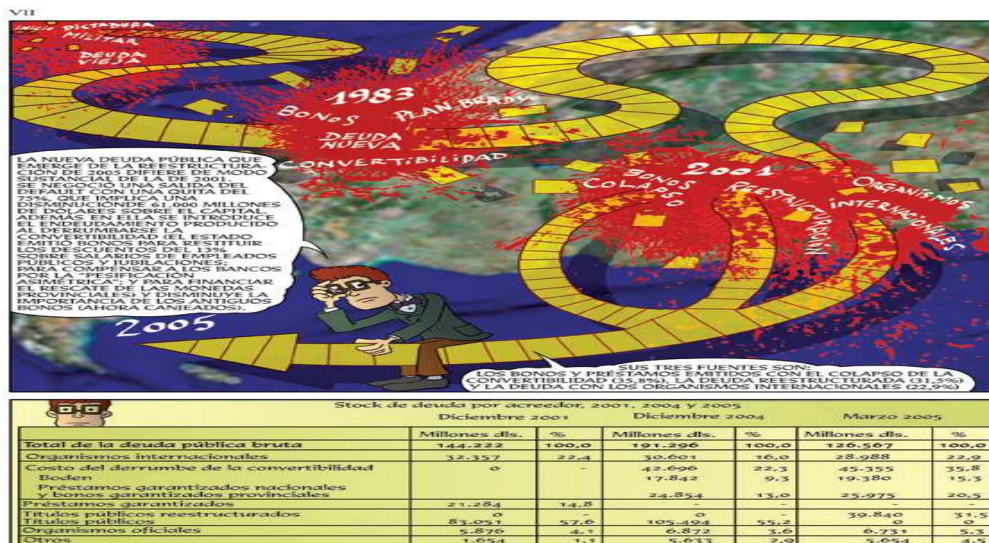


Y la otra es en la viñeta que se detalla a continuación donde hay una escenificación entre el mundo del glamour: champagne, joyas, imágenes de Estados Unidos, etc. Y el mundo de la indigencia: cartoneros y casas precarias. En este último mundo aparece 'la estampita' de San Cayetano.



En el primer caso: San Cayetano charla con Calcagno. En este caso se humaniza a San Cayetano para debatir temas como la desocupación y la industria. Mientras que en el otro caso 'la estampita' representa la cristalización y canonización de un Santo. En este caso la religión ocupa un lugar central. Los sectores vulnerables solo tienen un acercamiento proxémico mediante la representación de su santidad. En el caso de Eric Calcagno su capital simbólico es mucho mayor, por eso tiene la oportunidad de establecer una comunicación oral cara a cara con el santo, mediada la charla por la sociología, la política, etc.

No es casualidad que a San Cayetano le llame la atención *La teoría atómica*. En la página que se detalla a continuación se observa la curiosidad y la ingenuidad que representa tener en sus manos el adorno simbolizando al átomo.

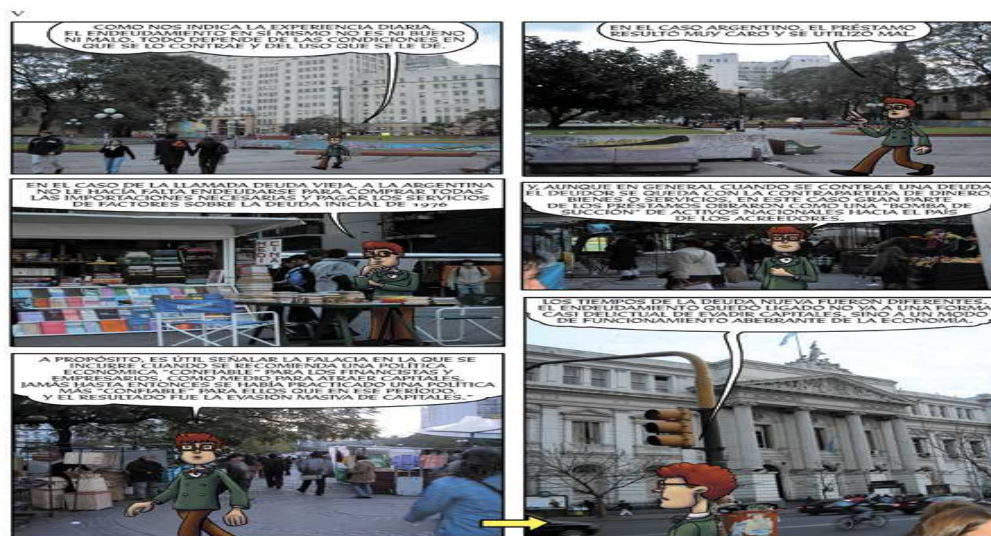


En este caso puede observarse una especie de camino-cohete donde Eric va cabalgando tiene las siguientes palabras: *Dictadura Militar, Deuda Vieja, 1983, Bonos, Deuda Nueva, Plan Brady, Convertibilidad, Colapso 2001, Reestructuración, Organismos Internacionales*. Todas estas series de palabras

son íconos, porque no hay ninguna relación con lo que representan ¿Hay algo similar a la “convertibilidad”? ¿Hay algo igual a los bonos, a un “colapso”, al llamado “Plan Brady”? No. En pocas palabras: es un juego de la oca. Es una transformación del organizador gráfico “línea de tiempo” en un juego infantil.

Scott dice que: *“Las palabras son íconos del todo abstractos: esto es, no guardan ningún parecido con aquello que representan”* (Mc Cloud, 2009: 28)

¿Y qué ocurre cuando las palabras de una caricatura comunican una idea, mediante un fondo fotográfico? A continuación se observa a la caricatura Calcagno dentro de un fondo fotográfico:



Quizás el hecho de insertar una fotografía sea para construir un régimen de verosimilitud. Eric camina por la Plaza Houssay, cruza la Avenida Córdoba para ingresar a la facultad, ingresa al *Museo de la Deuda Externa Argentina*. Y esas fotos no son la realidad, sino una construcción verosímil. Pero el desplegar un fondo es una construcción deíctica, hay un “aquí y un ahora”. No es cualquier museo en general, es el Museo de la Deuda; no es cualquier avenida, es la Avenida Córdoba, etc.

Esta combinación entre una caricatura y el escenario realista implica una nueva forma de visibilidad y de percibir sensaciones: *“Esta combinación permite que los lectores se enmascaren, encarnando a un personaje y entrando así en un mundo sensual y estimulante. Una serie de líneas para ver y otra serie de líneas para ser”* (Mc Cloud, 2009: 43).

Debido al desarrollo de este trabajo se argumenta que el uso de la caricatura de Eric en un fondo fotográfico, verosímil, es porque el lector de cómic ya está familiarizado con la caricatura en las viñetas. ¿Qué hubiese pasado si en esas páginas se hubiese usado una foto de Eric Calcagno en vez de la caricatura? ¿Tendría el mismo efecto de sentido? La respuesta es que no y tiene que ver con el efecto de ‘clausura’: *“Dado que la noción de caricatura ya existe en el lector, tiende esta a fluir fácilmente por el territorio conceptual entre viñetas. Las imágenes realistas en cambio, lo tienen más difícil, cuentan con una existencia básicamente visual, que no se deja trasvasar con facilidad al reino de las ideas”* (Mc Cloud, 2009: 90-91).

5.3. Análisis de viñeta a viñeta. Clasificación

5.3.1 Primera categoría: momento a momento

En términos generales, esta categoría presenta bajo porcentaje en la historieta “DEUDA”. No es casual que en las mayorías de los cómics con otras temáticas, también tenga una existencia nula. Inclusive en este cómic las dos situaciones que se representan tienden a la interpretación de cada lector. El elegir estas escenas no se escogieron por lo positivo sino por lo negativo. Es decir, se observaron las demás categorías y se decidió que esta es la más acorde a todas. La primera situación es la que acontece a continuación:

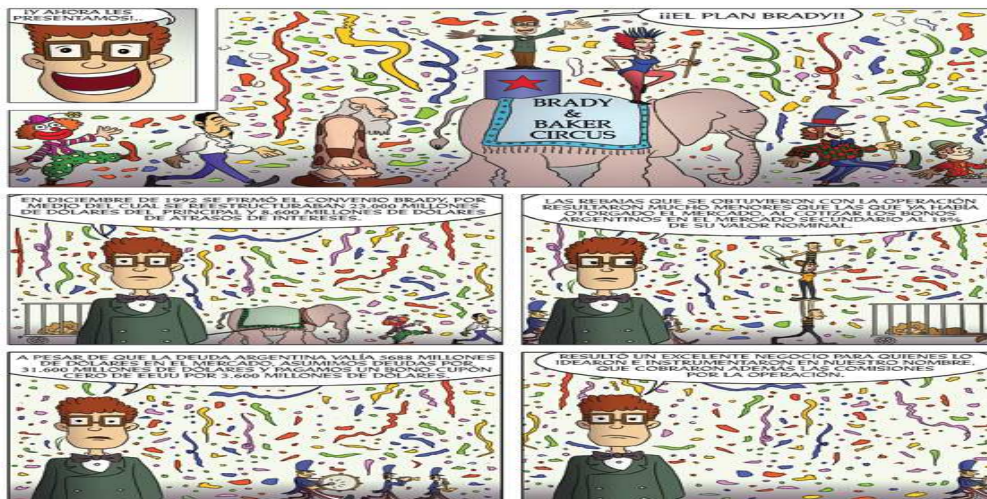


Eric corrobora la posición de la cámara y si ésta funciona correctamente. En las primeras cuatro viñetas se observa como se mueve él hasta llegar al escritorio. ¿Por qué se duda si pertenece a la categoría *Momento-A momento*? Porque el efecto *clausura* no es tan pequeño. Esa es la cuestión de dicha fundamentación. Pero de todas formas se considera que tiene más semejanza y aceptación con esta categoría.

Otro ejemplo es representado mediante un empleado de maestranza que limpia el piso. Se observa el paso a paso de la limpieza:



Otro ejemplo es la representación del *Plan Brady*. Se observa a los integrantes del *Circo Bradys* desfilando por las calles:



Y por último, la representación del *FMI* mediante el muñeco de *Terminator*. Se observa como aparece desde la humareda e informa un comunicado para la Argentina:



En síntesis, tanto Eric con su cámara, como el empleado de maestranza, el *Brady and Baker Circus* y la figura de Terminator, se presentan en el cómic como situaciones que los caricaturistas quieren representar paso a paso. Les interesa que el lector observe detenidamente el paso-a-paso, la marcha lenta pero constante de los acontecimientos, y no tanto la acción en sí. En el primer ejemplo es fundamental que el lector comprenda que Eric se está filmando, que él está ahí, en un espacio y tiempo determinado. Y que el espectador comprenda que Eric sea el mediador entre los acontecimientos que narra y los extraterrestres. Que los seres que miren su video comprendan que es un recorte de la realidad, una construcción subjetiva de su narración, de su visibilidad, de su modo de ver, comprender y aprehender-el-mundo.

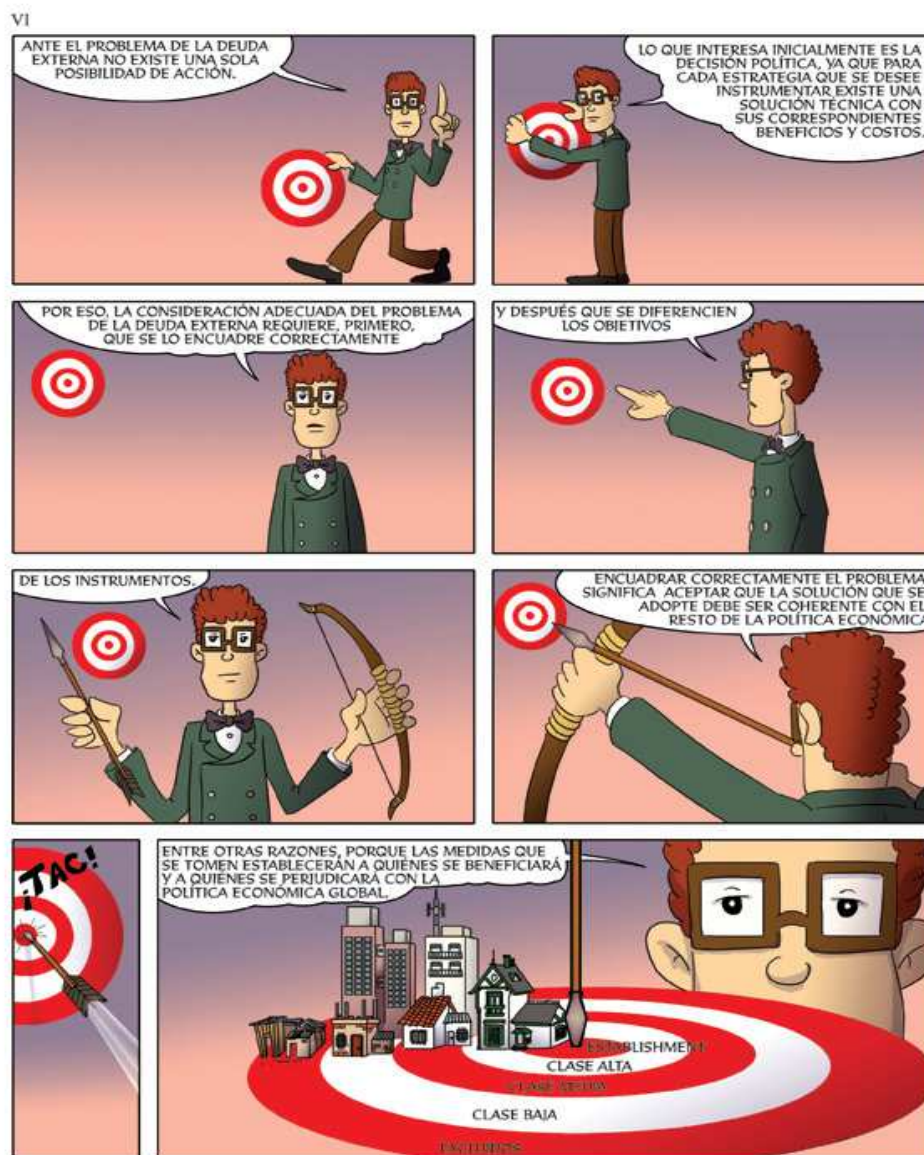
En el segundo ejemplo se observa al personal de limpieza higienizando el piso. Al principio no quedaba claro si ese color rojo, es la representación de pintura o sangre. La interpretación es que representa la sangre de muchos argentinos que pese a no contraer la *Deuda*, deban pagarla sacrificando la falta de salud, la crisis en la educación y el aumento del desempleo. Por eso se hace hincapié en la secuencia narrativa el *paso-a-paso* de la situación. Que el lector comprenda que frente a datos estadísticos, diagramas de flujo, gráfica sobre la *DEUDA*, hay dolor y lágrimas.

Y por último, la representación del *FMI* por medio de *Terminator* merece también una explicación. No es casual que en dicha página también se observe la represión policial a los piqueteros. La policía cuenta con armamento que lo convierte en *humanos-androides*. Están protegidos de la cabeza a los pies. Una especie de *ciberhumanos*. Estos elementos de protección policial, inclusive condicionan el movimiento proxémico de sus cuerpos pareciéndose a máquinas de matar.

5.3.2 Segunda categoría: acción a acción

En general esta es la categoría que más predominancia tiene en el cómic. Entre los ejemplos destacados de *DEUDA* están los siguientes:

La representación del tiro al blanco sugiere que quienes deben pagar la Deuda Externa. No en palabras del economista sino a través del lenguaje visual.



Otro ejemplo de *Acción-A-Acción* es cuando se describen las etapas de la *convertibilidad* mediante una especie de receta de cocina.

sufre las consecuencias. Si una persona no es experimentada en el arte del tiro con flechas es muy probable que no acierte en el centro tal como hizo Eric, sino que la flecha haga impacto en la clase media, la baja, los excluidos. Entonces lo que metaforiza el cómic es que un economista nacional-popular deberá tener puntería con sus medidas económicas para que haga impacto en los que más tienen: la *clase Alta* y el *Establishment*. Otra característica para analizar es que estos círculos concéntricos representan a la pirámide económica. Si observamos el *establishment* junto con la *clase alta* son los círculos más pequeños, pues representan a una minoría. Mientras que el grueso de la población: los *excluidos*, la *clase baja y media* son más grandes por la cantidad numérica que representan en la sociedad argentina.

El otro ejemplo citado antes es la explicación de La Ley de Convertibilidad. En este caso mediante categorías griegas se representa a la convertibilidad. Como si fuera una receta de cocina y se agregan ingredientes, que explican la etapa de la convertibilidad. De una forma amena en siete viñetas se explica el proceso de la convertibilidad.

Por último, la representación del pago de la Deuda Externa, explicado de una forma más que clara. En las primeras cuatro viñetas el pago se representa con una carretilla repleta de dólares, que se vuelcan encima del FMI. Y en las dos últimas viñetas se representa la independencia económica que la Argentina comenzó a disfrutar luego del pago de la deuda. Esto provoca que Eric le cierre de golpe la puerta en la cara al organismo internacional.

En los tres ejemplos citados mediante la acción de las situaciones se explica en forma didáctica procesos económicos, tales como, la ley de convertibilidad, el pago del FMI, la decisión política de pagar la Deuda Externa.

5.3.3 Tercera categoría: tema a tema

Para analizar esta categoría se debe aclarar lo siguiente. El cómic se divide en los siguientes puntos: *Introducción*, *Capítulos* desde el *I* hasta *IX* inclusive y el *epílogo*. Los capítulos no poseen nombres. En un mismo capítulo se visualizan situaciones heterogéneas que son difíciles de sintetizar mediante

un título. Como hipótesis se cree que la discriminación en capítulos es para comunicar que hay discontinuidad en la narración del cómic.

Con respecto a la categoría *Tema-A-Tema* se argumenta que este cómic no cuenta con ninguna. Esta separación en *capítulos* sin etiquetas, ni nombre, no requieren un involucramiento por parte del lector para construir una significación, sino todo lo contrario. Cada capítulo tiene un final que no requiere el esfuerzo del lector para construir un sentido.

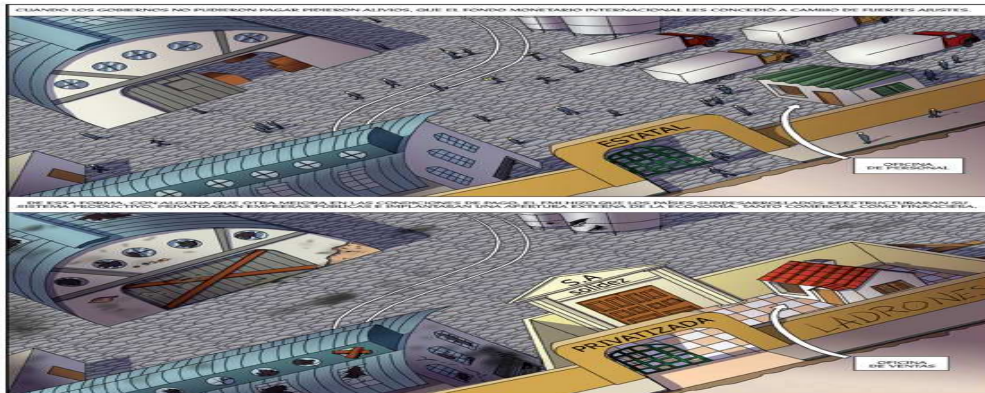
5.3.4- Cuarta categoría: escena a escena

Esta categoría se puede analizar de dos formas: a *nivel micro* (entre viñetas), y a *nivel macro* (entre capítulos). Si seguimos al pie de la letra la definición de esta categoría, el análisis debería estar centrado en *viñeta-viñeta*, pero como se considera a estas categorías no rígidas, sino flexibles y dinámicas también se usará para analizarlo en el aspecto *macro*.

En el aspecto micro hay dos ejemplos interesantes. La viñeta 2 corresponde al “*período populista*”, mientras que la viñeta 3 corresponde a la *década del 90*, las viñetas no solo refuerzan el mensaje con la viñeta nº 1, sino que además la refuerzan con el “cartucho” de los demás. Los cartuchos son espacios rectangulares en la que se ingresan textos verbales para contextualizar al lector.



El segundo caso es la siguiente. La misma también se analizará más adelante porque más que dos parece una gran viñeta, dividida en dos, pero de todos modos, sirve para ejemplificar esta categoría. En este caso los “cartuchos” no describen períodos cronológicos, pero se observa en ambas viñetas una distancia espacio-temporal de los signos icónicos. Un *antes* y un *después*.



En cuanto al nivel macro, hay una brecha temporal importante de destacar. Tanto en la Introducción como en el epílogo, transita el año 3668 y en los capítulos I al IX es el siglo XX. Es decir que hay un corte temporal pronunciado.

5.3.5 Quinta categoría: aspecto a aspecto

Esta quinta categoría no se encuentra presente en el cómic “DEUDA”, como se dijo en el marco teórico está presente en los cómics japoneses, popularmente conocidos como Manga. No es un recurso utilizable en los cómics occidentales. Sobre todo porque en Occidente el presentar un *estado de ánimo* que insume muchas viñetas se considera una pérdida de tiempo y crea en el lector una sensación de aburrimiento. Pareciera que estas viñetas están *ahí* pero no comunican ninguna idea, producen una especie de enfriamiento en el hilo narrativo.

La categoría *Aspecto-A-Aspecto* está influenciada por la enorme tradición japonesa, en la cual el tiempo está *congelado* de viñeta a viñeta. Además, en esta categoría está presente el *silencio* como forma de comunicación y de autoconocimiento del saber y del mundo. Es por eso que una simple historia que en occidente es corta, en oriente puede llegar a ocupar muchos tomos. Y es que en el manga japonés, no solo se deben tener en cuenta los elementos visibles en las viñetas, sino también los elementos ausentes. *Presencia* y *ausencia* se complementan. Parecido al *Yin* y el *Yan*. Ambas instancias están en co-presencia y sus elementos están en una relación de *comunidad*.

5.3.6 Sexta categoría: non-sequitur

Tampoco está presente esta categoría. Ya que la relación entre viñetas presenta una relación lógica. La pregunta que surge después de analizar el cómic *DEUDA* es si esta categoría al no poseer una lógica, es decir, al no construir un campo de sentido determinado, no debería dejarse de lado en el análisis de cómic. En este trabajo se considera que no. Que también es una categoría útil para analizar cómics. Quizás en las historietas occidentales se presente el mismo problema con la categoría anterior. Si entre una viñeta y la otra no hay una dimensión significativa a primera vista, se deberá analizar las viñetas en forma global. Pero este tipo de argumentaciones excede lo que se representa en esta tesina. Por lo tanto se tendrá en cuenta como una opinión personal.

Una vez finalizado el análisis de viñetas con estas categorías, es necesario realizar algunas reflexiones. En el análisis del Cómic de la *Deuda*, la quinta y sexta categoría no estaban presentes en la narrativa secuencial de las viñetas. Desde la primera hasta la cuarta inclusive estaban involucradas en el cómic en mayor o menor grado. En este trabajo no se analizó el porcentaje de cada una, solamente si estaban presentes en las viñetas. Dado que se trata de un estudio exploratorio.

La reflexión que se quiere compartir es analizar si para contar una historia en el cómic deben estar las primeras cuatro categorías. No

necesariamente. Si la historia narrada en el cómic quiere comunicar una idea en forma clara, concisa, eficiente, serán útiles las categorías 2 y 4 por su operatividad para contar una historia. En cambio, la categoría 1 *Momento-A-Momento* requiere una cantidad mayor de viñetas para representar una idea. En cambio la nº 2 *Acción-A-Acción* tiende a economizar la cantidad de viñetas. Por lo tanto la combinación de la 2 y 4 tienen más predominancia en el cómic analizado. En cuanto a las categorías 5 y 6 respectivamente por razones explicadas antes, no poseen incidencia alguna en la secuencia narrativa analizada.

5.4. La dimensión temporal de la viñeta

Desde el sentido común se considera que cada viñeta *encapsula* el tiempo. Y si se pasa a la próxima viñeta es otra dimensión temporal, y así sucesivamente. Cada viñeta representa un determinado momento en el tiempo. Sin embargo, el uso del tiempo en la historieta es mucho más complejo de lo que parece. En una misma viñeta no solo ocurren diversas situaciones, sino que además hay una variación del tiempo. A medida que observamos la viñeta de izquierda a derecha, el tiempo fluye constantemente. El problema o el malentendido es que la viñeta, como ícono visual por excelencia, produce un efecto-clausura en el lector *congelando* el momento en un *aquí*. Este efecto de sentido puede explicarse por la fotografía. El instante fotográfico ha domesticado y adiestrado nuestros modos de ver, que si observamos una imagen, inconscientemente la asociamos a un momento. Es decir, a cada imagen un solo momento en el tiempo. Y en el caso del cómic es diferente. Scott Mc Cloud explica la relación *espacio-tiempo* en el cómic: “*Así como las viñetas y los intermedios entre ellas crean la ilusión del tiempo mediante el cerrado, las palabras introducen el tiempo representando lo que tan solo puede existir en el tiempo: el sonido*”. (Mc Cloud, 2009: 95)

En la escena que se muestra a continuación observamos lo descrito hasta ahora:



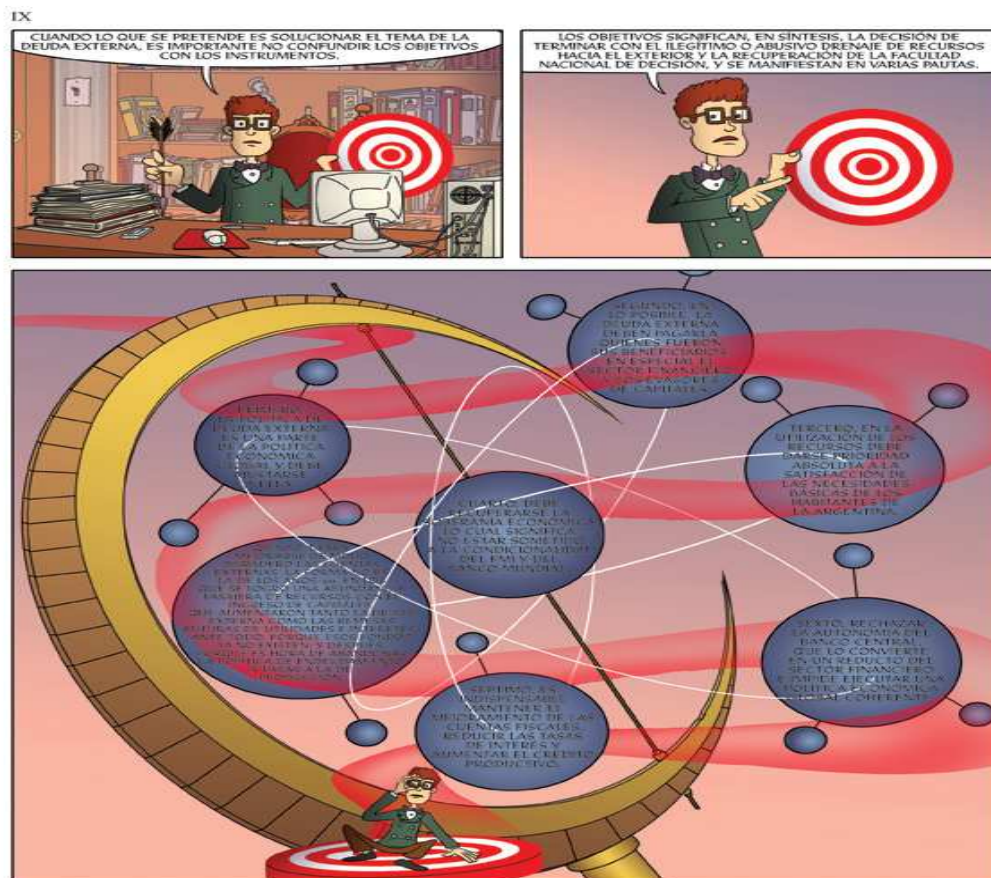
Si se analiza la viñeta número 2 observamos varias situaciones en una misma viñeta. Y cada puesta en escena (el pueblo disfrutando de comer asado, hacia la izquierda; y el establishment, el militar y la clase alta, hacia la derecha de la viñeta) son dos situaciones que se construyen en diferentes momentos. O sea, hay una variación temporal en ambas situaciones. Si se observa con detenimiento, el establishment está mirando al pueblo muy enojado, con mucha bronca, inclusive un hombre le grita a la multitud. Si están furiosos e insultan a la muchedumbre es porque hay un *antes* que ocurrió algo.

Otro ejemplo es la viñeta ubicada en la parte inferior. Se vuelve a repetir la misma construcción visual. Temporalmente hay un *antes* representado por: la prostituta, la pareja asaltada, la olla popular, la señora refregando la ropa en forma precaria, niño con la camiseta de Boca juniors aspirando Poxi-ran, otro con la camiseta de river tomando vino en tetra-brik, y la lista continúa, y un *después* que varía el *espacio-tiempo* de la viñeta en sí, representado por la policía anti-motines custodiando al *establishment*.

Con estos dos ejemplos se argumenta que en una misma viñeta no necesariamente se construye un tiempo estático y fijo. Por lo tanto, en una sola viñeta puede observarse múltiples situaciones en variados marcos temporales, sin por eso alterar o afectar la secuencia narrativa. Lo que diría Scott sobre la viñeta analizada sería lo siguiente: *“¡En cierto sentido esta viñeta por si sola concuerda a la perfección con nuestra definición de Cómic! Lo único que precisa son unas cuantas ‘calles’ para aclarar la secuencia.”* (Mc Cloud, 2009:

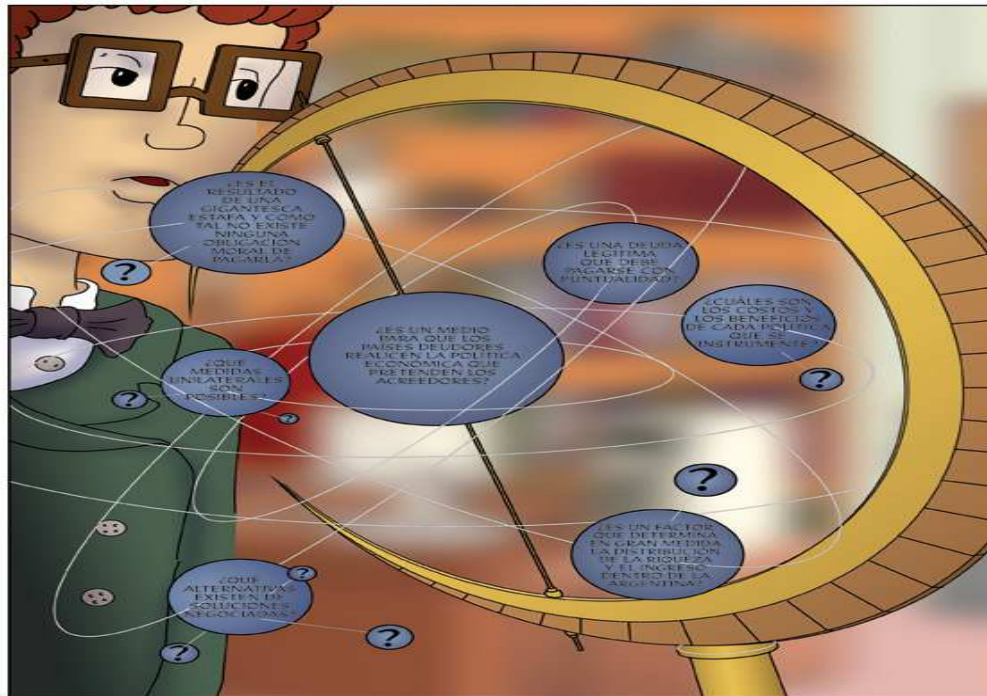
97). Mc Cloud quiere decir que cada viñeta analizada antes, se subdivide en múltiples viñetas.

En este trabajo se considera a la viñeta como el ícono básico de análisis. Hay diferentes formas, la más convencional y socialmente aceptada es el *rectángulo*. Pero el hecho de que existan distintas formas geométricas no afecta el contenido de las mismas, pero sí a la experiencia del lector: “*Por extraño que parezca, la forma de la viñeta llega a marcar una diferencia en nuestra percepción del tiempo.*” (Mc Cloud, 2009: 101). Y más adelante agrega: “*Si bien esta viñeta alargada tiene el mismo significado que sus versiones en corto, logra transmitir una sensación de mayor duración.*” (Mc Cloud, 2009: 101). Es decir que en el análisis del cómic, el tiempo está construido espacialmente, ya que tiempo y espacio son la misma cosa. Un ejemplo es la representación siguiente:



No es casual que la viñeta ocupe tres cuartas partes de la página, ya que enumera los ejes programáticos a seguir. Por lo tanto, la extensión de la viñeta está asociada a la duración de cada “pauta”. Es decir, cada una de ellas está insertada en un determinado tiempo. Y se utiliza la figura retórica hipérbola (representando a la *teoría atómica*) para comprender que cada “pauta” es una temporalidad inmensa y distinta a la pista que precede. El hecho de que Eric esté dibujado diminutamente refuerza la duración secuencial de las “pistas”.

Otro ejemplo es el siguiente:

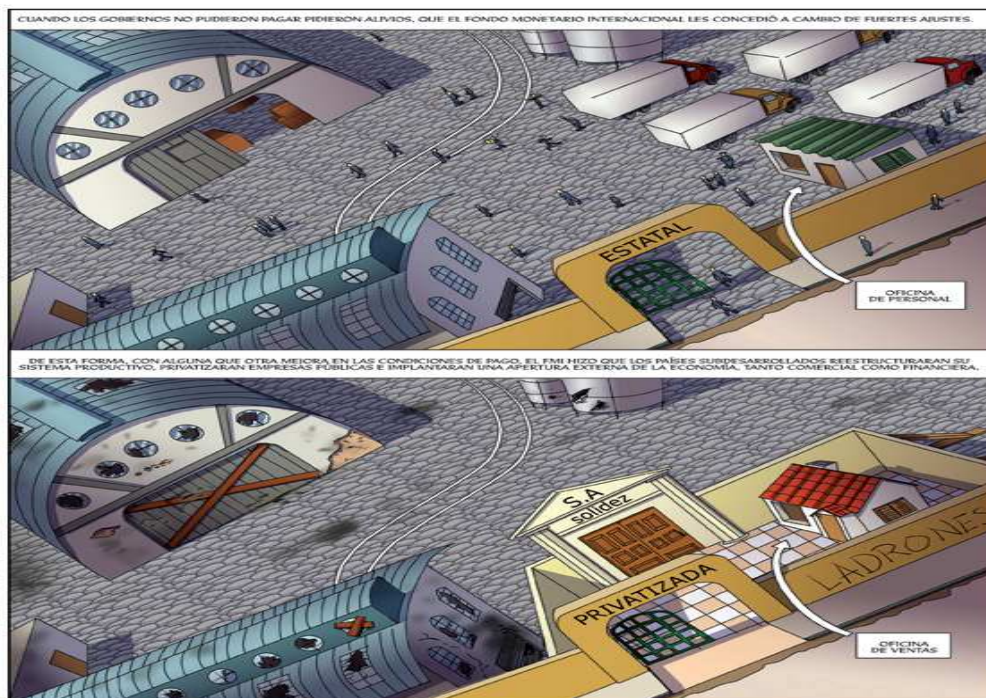


En este caso la viñeta ocupa la página entera. De esta manera, las preguntas adquieren más que una respuesta práctica, una reflexión filosófica. Se pretende que el lector reflexione y se tome todo el tiempo necesario para luego pasar, sin apuros, a la página siguiente.

Repasando lo dicho que en los cómics el tiempo está construido mediante la especialidad, hay una ventaja que presentan los cómics, en

contraposición con el lenguaje audiovisual la viñeta que se mira es el *presente*, pero tanto el *pasado* como el *futuro* están a nuestro alrededor, mediante la viñeta anterior y posterior: “Donde quieras que mires, allí está el presente. Pero al mismo tiempo tu mirada capta los alrededores del panorama del pasado y del futuro.” (Mc Cloud, 2009: 104)

Ahora ¿Qué ocurre en el caso de que una viñeta se divida en dos como en este ejemplo? ¿Qué efecto de clausura construye?



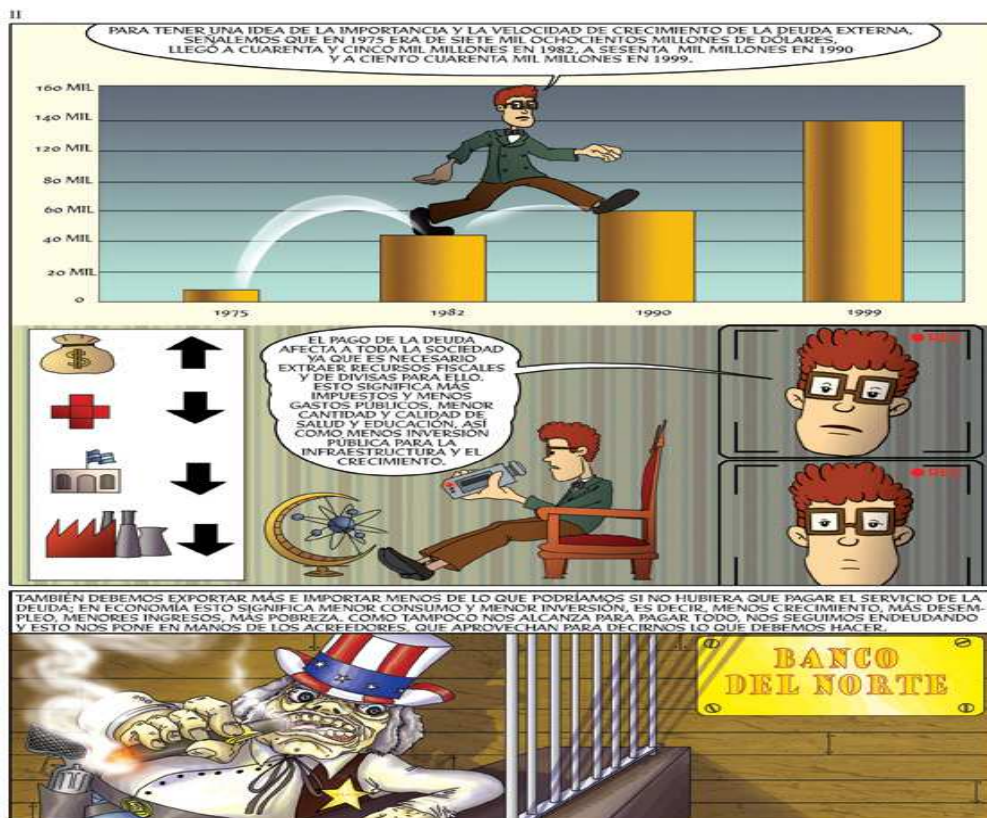
En este caso, se pretende generar un *efecto de clausura* previsible, probable, que pudiera llegar a ocurrir. Y esta viñeta juega con la dicotomía: Estatal/Privado como dos caras de la misma moneda. Si hubiesen sido dos viñetas separadas la variación del tiempo estaría condicionada por el espacio. En este ejemplo también está la variación temporal pero de modo diferente. En este caso el lector comprende que el tiempo es uno solo.

5.5. El movimiento en la historieta

El fenómeno del movimiento en el cómic evolucionó considerablemente. Puede presentar dos formas, La primera es la *variedad de imágenes por secuencia*. Es decir por cada viñeta una imagen, que describía el intervalo del movimiento de un objeto: “Al principio, las líneas de movimiento o líneas cinéticas, como alguien las llamó, eran intencionadas desesperadas y disparatadas para poder representar el paso de los objetivos móviles por el espacio.” (Mc Cloud, 2009: 111). Un ejemplo de ello, es el expuesto a continuación:



La segunda forma es con *líneas* que se utilizaban por viñeta. En este caso no es más necesario representar el movimiento mediante una serie de viñetas. Las líneas adquieren significación por su específica iconicidad. Tal es el caso que hay *líneas esquemáticas* que: “j...se volvieron tan estilizadas que se diría que habían cobrado vida y presencia propias por si mismas!” (Mc Cloud, 2009: 111). Un ejemplo es la viñeta superior de la imagen que se muestra a continuación en la que el paso del *movimiento de Eric* se impone icónicamente sobre la secuencia.



5.6 El sonido en la historieta

Según Mc Cloud, “El sonido se descompone en dos clases: bocadillos y onomatopeyas. Ambos tipos prolongan la duración de una viñeta, en parte por la misma naturaleza del sonido y también al introducir acciones y reacciones” (Mc Cloud, 2009: 116)

En cuanto a las onomatopeyas, el análisis resulta difícil y confuso, ya que los especialistas en cómics no se ponen de acuerdo mediante una convención para decidir frente a una determinada acción como representar a las onomatopeyas. Se trata de un aspecto complejo: “Durante años me he esforzado por comprenderlo, pero todavía hoy sigo perplejo ante lo intrincado de la cuestión” (Mc Cloud, 2009: 117)

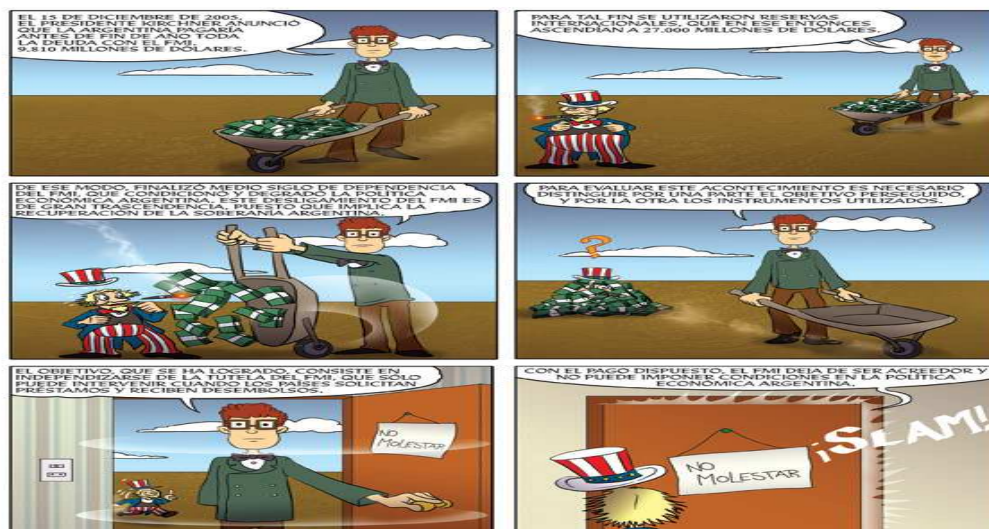
También los bocadillos³⁴ son difíciles de clasificar ya que algunos son íconos, pero con el tiempo y uso se convierten en símbolos: “Con gran diferencia, el ícono más empleado, complejo y versátil del cómic es el conocidísimo y popular bocadillo, (...) y dentro de esos bocadillos, los símbolos se suceden o incluso se inventan para representar lo indecible.” (Mc Cloud, 2009: 134).

En cuanto a las onomatopeyas la historieta *DEUDA* las representa de esta manera, para ejemplificar la explosión utiliza el ícono “¡¡Bladablum!!”



En la viñeta cuatro para representar la incomprensión del FMI al pagar toda la deuda externa, se utiliza un signo “?”. En este caso, el ícono es un símbolo porque hay una convención tácita de representar la falta de lógica y la escasez de comprensión. Y la última viñeta, se representa al golpazo de la puerta con un “¡Slam!”. En esta viñeta se refuerza este ícono con el movimiento del sombrero norteamericano.

³⁴ El bocadillo (también llamado globo, ballons, fumetto) es el espacio donde se colocan las frases y/o comentarios de los personajes.



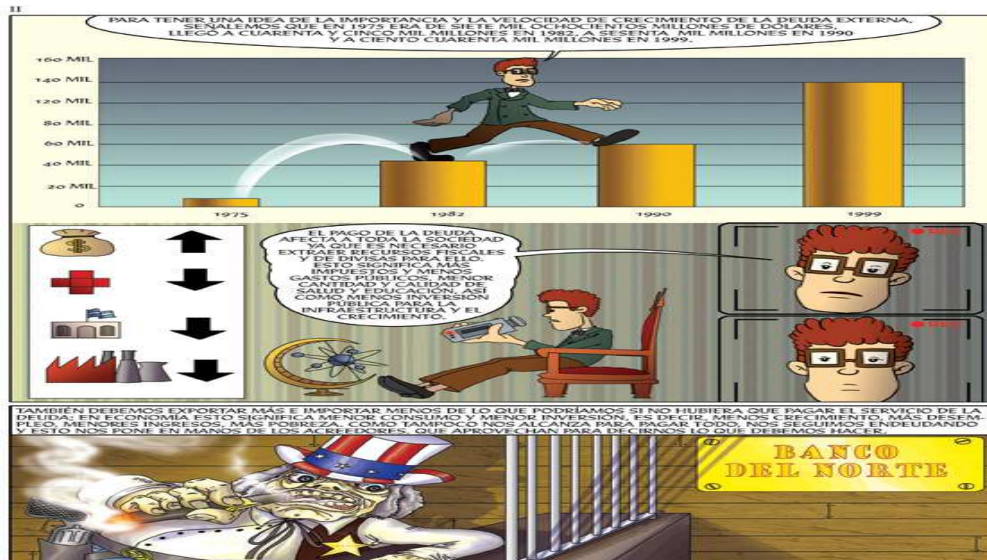
En el último caso analizado hay *onomatopeyas íconos* e *íconos-símbolos* a la vez. Mientras que los *íconos* se representan en la viñeta 4 con “¡Strump! ¡Chunk!” es el movimiento descendiente de San Cayetano también se repite en la nº 5 con: “¡¡¡Fiiiiuuuuu!!! ¡Trump!” En cambio, en la última viñeta el golpe de la persiana es representado con un “¡Tac! ¡Tac!”. Es un *ícono-símbolo* porque es usado convencionalmente en otros cómics para representar al golpe.



5.7 El trazo lineal en la historieta DEUDA

“Las líneas más insulsas e inexpresivas del mundo no pueden por menos, que caracterizar de un modo u otro el tema que ilustran” (Mc Cloud, 2009: 125)

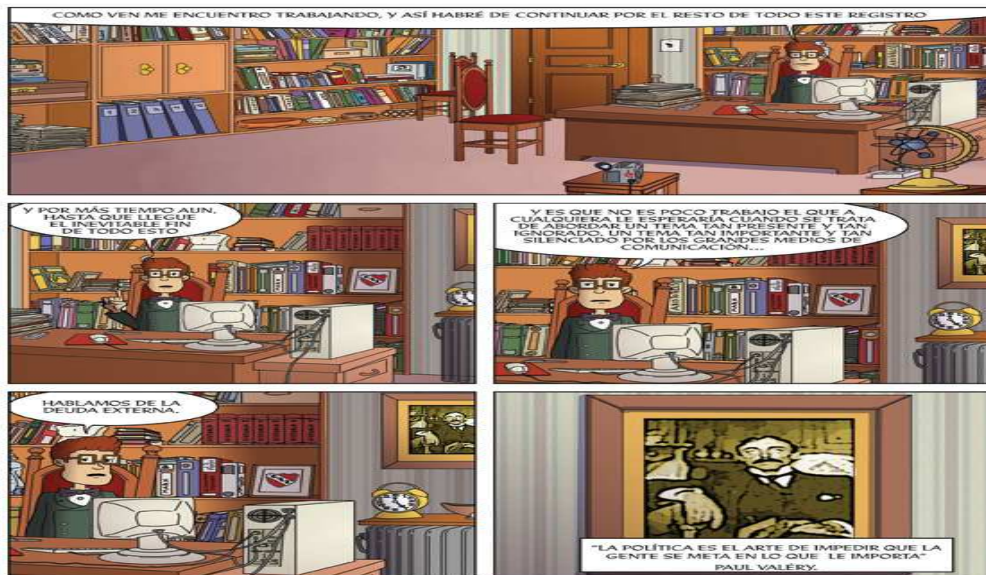
Todo trazo, porta un determinado sentido, que unido a la dimensión espacial de la viñeta le da vida a los personajes y escenas narradas y comunica lo visible y también lo invisible. Por ejemplo, en la representación que se detalla abajo, en la viñeta inferior, el dibujante utiliza líneas para representar el humo que sale del habano. En la viñeta superior es diferente, ya que el movimiento de Eric no puede verse, por lo tanto se lo dibuja con trazos en forma de arco. Pese a un parecido similar, en ambos casos, hay diferencia entre las líneas. Mientras que en la inferior se representa un fenómeno visible: el humo del habano, en la viñeta superior representa a uno invisible: el movimiento de Eric.



Más allá de las diferencias, las líneas: “... vienen a ser como una metáfora visual, un símbolo. Y los símbolos son la base del lenguaje.” (Mc Cloud, 2009: 128)

El cómic es la relación entre signo lingüístico y signo icónico. Y que ambas conviven en una armonía intensa y dinámica. Además se dijo que no hay una predominancia del signo lingüístico por sobre el icónico. ¿Pero siempre es así? Claro que no. Y esto tiene que ver con distintos puntos de vista, preferencias y modos de ver y entender al cómic. Hay historietistas que en sus viñetas predomina lo icónico, sobre lo lingüístico. Otros consideran que

las palabras portan una significación mucha más valiosa que las imágenes, etc. Otros valoran ambos signos con la misma intensidad. Sintetizando: palabras e imágenes aparecen con distintos grados de visibilidad en el cómic. Y estas variaciones se pueden categorizar de la siguiente forma, en primer lugar están las palabras específicas: “...donde el dibujo ilustra pero no viene a añadir nada a un texto ya completo.” (Mc Cloud, 2009: 153)



En segundo lugar, está la categoría “combinación de dibujos específicos”, donde el signo lingüístico aparece pero reducido a sonidos. Y las secuencias narrativas entre viñetas son meramente visuales.



Y naturalmente las viñetas duales, en las que tanto las palabras como el dibujo dicen esencialmente lo mismo. Otro tipo de combinación es el aditivo, en la que las palabras amplían o desarrollan una imagen o viceversa. En las combinaciones en paralelo, palabras y dibujos parecen seguir caminos muy diferentes... sin entrar en contacto. Otra opción posible es la del montaje, *“donde el texto es tratado como parte integral del dibujo”* (Mc Cloud, 2009: 153-154)

El cómic *DEUDA* presenta en muy poca cantidad la categoría 1 y 2 tal como se ejemplificó anteriormente. En cuanto a las demás categorías son nulas en el cómic analizado. Lo que predomina en el cómic *DEUDA* es la co-presencia entre texto/imagen: *“La mezcla de palabras y dibujos es más alquimia que ciencia.”* (Mc Cloud, 2009: 161)

5.8. Cómic en color vs cómic en blanco y negro

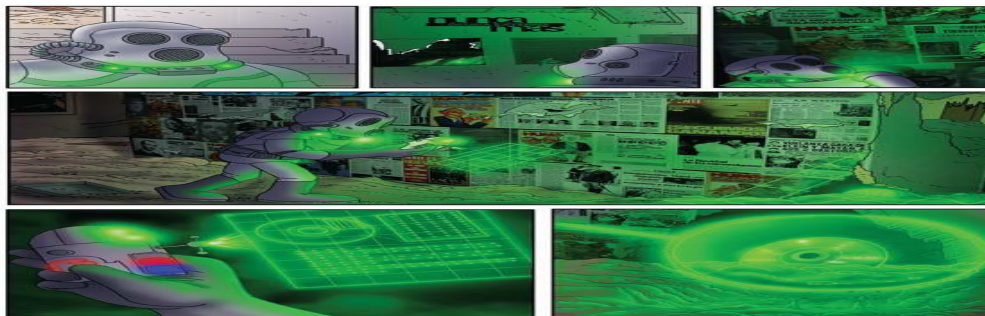
De acuerdo al análisis y a los ejemplos citados el cómic *DEUDA* es construido a color. ¿Qué hubiese pasado si este cómic era diseñado en blanco y negro? ¿Se hubiese afectado el nivel de lectura? ¿Y de interpretación?

Hay diferencias entre un cómic en blanco y negro y otro de color. Mientras que en el primero las ideas, conceptos, nociones se comunican más directamente, sin mediaciones. El contenido predomina por sobre la forma y el

efecto de sentido es atrevido, impactante tanto como la obra de Robert Crumb, *El Gato Fritz* por solo citar un ejemplo. En cambio en un *cómic a color*: “Las formas de los colores (...) adquieren mayor relieve, el mundo se vuelve un patio de recreo, lleno de formas y espacio. Y con colores más expresivos, el *cómic* puede convertirse en un ambiente embriagador en sensaciones que solo el color puede dar.” (Mc Cloud, 2009: 192)

El *cómic DEUDA* no sólo busca impactar con el contenido: el problema de la Deuda Externa, sino que al utilizar signos icónicos coloreados busca en el lector, crear distintas condiciones de visibilidad. Y al combinar distintas gamas de colores y atmósferas, construye una secuencia narrativa donde entran en juego: sensaciones, estado de ánimos, ambientaciones, que son captados por las viñetas. En cambio en el *cómic blanco y negro* este juego de contrastes y colores resulta imposible.

En el siguiente ejemplo se puede observar como los colores configuran la puesta en escena y tienen un poder icónico, en el cual son captados y simbolizados por el lector.



En el *cómic DEUDA*, el uso del color, además, sirve para estandarizar e identificar al personaje y: “Lo que está fuera de duda es que si lo usamos bien, el color puede llegar a ser-como el mismo *cómic*- mucho más que la suma de sus partes”. (Mc Cloud, 2009: 192)

6. A modo de cierre

Si bien se analizó el texto/imagen, el cómic es un medio de carácter visual. Las imágenes se representan a través de signos icónicos y/o signos icónicos-simbólicos. El análisis en el que se hizo más hincapié fue el de ´viñeta a viñeta´. De esta manera, se pudo comprobar el “efecto clausura” con más detalle y claridad.

También se demostró que el tiempo en el cómic es complejo y que en una misma viñeta hay variaciones temporales. Es decir, en el cómic DEUDA el tiempo está construido espacialmente.

En cuanto al ´movimiento´ es representado mediante íconos. También el sonido es representado por íconos, pero además en algunos casos analizados, tanto los ´bocadillos´, como las `onomatopeyas´ se comportan como íconos-símbolos. En cambio, el trazo `lineal´ es representado mediante símbolos. Si bien es lógico decir, que también es un ícono, en este caso el símbolo tiene más grado de presencia. El uso de color en el cómic DEUDA es representado por signos icónicos coloreados. Si bien se hace hincapié en el contenido del cómic, el diseño en color define una atmósfera llena de sensaciones y aromas propios del medio.

En síntesis, al comienzo de este trabajo se parte de la base que la historieta se compone de signos lingüísticos y signos icónicos. En el transcurso del desarrollo se observó que el signo icónico predominaba en las viñetas analizadas. Es más, la viñeta es por naturaleza el ícono básico por excelencia. Y se aclaró que no solo se entendía por íconos a los dibujos, esquemas, gráficos, sino además a los bocadillos, las onomatopeyas, etc; es decir, las palabras.

“El cómic no es un híbrido de palabras e imagen, un hijo bastardo de la literatura y el arte que haya sido incapaz de heredar ninguna de las virtudes de sus progenitores. El cómic pertenece a una estirpe distinta, y se realiza en un plano diferente al que se realizan cada una de esas artes” (García, 2010: 265)

La primera semejanza entre las historietas 'DEUDA 1' y 'DEUDA 2' es 'la idea de progreso'. En el caso de 'DEUDA' se observa que el progreso condujo a la humanidad hacia la autodestrucción. El progreso entendido no solo como un complejo dispositivo tecnológico, sino como un campo más amplio donde disciplinas como la economía y la política se aglomeraron produciendo un híbrido. Es decir, había una evolución tecnológica que se puede observar en la "*Ciudad Universitaria Nueva Utopía*", sobre todo en sus aparatos: '*radares móviles*', '*domo antirradioactividad*'. La idea de progreso está metaforizada como un fenómeno que conducirá a la humanidad hacia la destrucción. No va a estar al servicio del ser humano y con fines pacíficos y de prosperidad, sino que el ser humano estará subordinado y esclavizado por su metodología instrumental.

Es importante destacar el uso de las fotografías en los cómics analizados. Las fotografías de la Plaza Houssay, de la Facultad de Ciencias Económicas intentan decir que esas fotos están en un 'aquí y ahora' presente, que la historieta está tratando un tema verídico como la deuda externa. Y que hay escenas que sí o sí, deben articularse en el formato foto para connotar un cierto respaldo simbólico que de otra forma no lo tendría. En pocas palabras: construir una ambientación panorámica de la Ciudad de Buenos Aires. Sintetizando: el cómic *DEUDA* es usado más como un espacio de experimentación, de una construcción propia y original de arquetipos que como un espacio de 'repetición' de moldes o estereotipos historietísticos. El uso de la foto tiene que ver con crear un efecto de realismo sino que además porta una dimensión pedagógica:

Pero en el caso de *Deuda* esto no es así porque lo que el *Equipo de Voluntarios del Museo de la Deuda Externa* quiere lograr con las historietas es usar el cómic como material didáctico para que un vasto sector del público pueda entender y descifrar el problema de la *Deuda Externa*.

"Quisiera destacar que en ningún caso estamos frente a un uso convencional de la historieta; por el contrario, se trata de un corpus de experimentación (más en la dimensión textual que en la gráfica) en que el despliegue de la historia como enunciación de verdad y registro de los

hechos tiene un objetivo político cuando no militante” (Vázquez, 2010: 175-176).

De todas maneras los tiempos cronológicos entre ambas historietas son distintos y eso recae en el compromiso político incomparable que cada uno de los integrantes tiene o tenía. El cómic *Deuda* se despliega en otro espacio dominado por la era digital que relaciona texto/imagen de una forma distinta.

Otro factor en común es el uso de íconos. En ambas historietas se enuncian como símbolos históricos del momento. En el caso de *DEUDA* se pueden observar los siguientes iconos-símbolos que representaban a la llamada *Deuda Vieja*: El logo del mundial de fútbol de 1978, el “gauchito” del Mundial de Fútbol, la tapa del libro “Nunca Más”. Estos símbolos actúan en la historieta como rasgos de autenticidad y objetividad de la historia argentina.

En este caso podemos decir que, más allá que estos íconos estén representados como una caricatura y no como una fotografía no impide su ‘envoltura’ de verosimilitud, al contrario, la refuerza poniendo énfasis y creando distintos modos de experimentación. Lo mismo ocurre en el caso en que los iconos actúan como espacios simbólicos de significación, construyendo distintos grados de verosimilitud:

Asimismo, algunos íconos como el palco presidencial, las banderas en la Plaza de Mayo, el obelisco o la Casa Rosada se proponen como símbolos que aparecen asociados a ciertos imaginarios sociales. (---) De allí que la posición del enunciador consista en fundar una posición de autenticidad sustentada en el detalle certero y el dato histórico. Tanto aquello que ‘se cuenta’ como aquello que ‘se muestra’ en la historieta buscan expresar su condición de objetividad. El destinatario, así interpelado, no puede dejar de sentirse protagonista indirecto de una ficción en que la historia se introduce como condición de verosimilitud. (Vázquez, 201: 194)

Pero más allá que estas historias tengan algunos puntos en común, y que sean interesantes para analizar, también debemos destacar que están insertadas en el género de la historieta. Y eso les da una significación diferente

para poder improvisar, experimentar y debatir ciertos lenguajes propios del cómic.

En pocas palabras tanto la historieta de *DEUDA 1* como *DEUDA 2* “...permiten problematizar la concepción según la cual la ‘marginalidad implícita’ de la historieta en tanto ‘género menor’ es un vehículo óptimo para la circulación de pensamiento crítico y, en este sentido, sugieren una aproximación a la compleja relación entre política y masas” (Vázquez, 2010: 171)

Sin embargo hay que destacar que es novedoso que un Museo utilice como material didáctico a un género tan popular como el cómic. Con lo dicho anteriormente se quiere dejar en claro que estas acotaciones y comentarios realizados en este trabajo, no se deben ‘leer’ como aspectos negativos; sino todo lo contrario, como una forma de re pensar ciertos estereotipos, desestructurarlos, indagar en distintos grados de narrativización. Y ‘romper’ con el estereotipo de que la historieta es un sub género que nada tiene que explicar sobre temas tan importantes y controvertidos como la *Deuda Externa*.

El uso de la historieta como material didáctico permite ‘iluminar’ ciertos aspectos y rasgos que pasan desapercibidos en otros formatos como el libro. Además de que el lector se involucra en la historia misma y es protagonista. Scout Mc Cloud, en su excelente obra de investigación llamada “*Entender el Cómic. El arte invisible*”³⁵ dice que en el cómic: “*La caricatura es algo más que una manera de dibujar: ¡Es una manera de ver!*” (Mc Cloud, 2009:31)

Por lo tanto, el uso de la historieta como formato de denuncia y de lucha permite descomprimir y comunicar ciertas situaciones políticas de un modo retórico distinto. Ya habíamos dicho que el uso de la historieta como material didáctico permite complementar el problema de la deuda externa. Lo interesante es que al tener signos lingüísticos y signos icónicos trasciende estas instancias dando un giro metodológico distinto, original y creativo.

De todas formas, es interesante destacar la reflexión que tiene Scout Mc Cloud para poder contextualizar el mensaje del cómic y poder salirnos de la tensión inherente signo lingüístico y el signo icónico: “*La necesidad de un*

³⁵ Mc Cloud, Scout (2009), *Entender el Cómic. El Arte Invisible*, España, Astiberri, 3º Edición.

lenguaje unificado nos impulsa hacia el centro donde palabras y dibujo son como las dos caras de la moneda” (Mc Cloud, 2009: 49).

Las cuatro historietas analizadas son una forma complementaria más para brindar al lector información y nuevos conocimientos sobre un problema tan acuciante y tajante como la *Deuda Externa Argentina*. Por lo tanto, se deben interpretar como un material didáctico de experimentación, con sus limitaciones en el lenguaje pero también con su contribución para buscar otras formas, otros métodos de comunicación que brinden al lector nuevas perspectivas estéticas e ideológicas.

Pero lo que se quiere dejar expresado como pensamiento final es la dimensión del lenguaje aún no codificado, limitado, ‘etiquetado’ de la historieta. Un lenguaje que excede y desborda el universo discursivo, donde con el advenimiento de la era digital no solo recupera el protagonismo de la historieta sino que lo ‘realza’ y le proporciona nuevas dimensiones significantes para experimentar. De ahí que sea significativo citar a la investigadora Laura Vázquez, para dejar en claro que la historieta no tiene una especie de borde que la resguarde y eso la hace interesante porque puede desplegar su lenguaje icónico- verbal sin ningún tipo de restricciones: “...la pregunta ya no es tanto hacia donde va la industria de la historieta, sino que es la historieta, cuales son los límites y contornos de su lenguaje. Y es que, cuando ya no se sabe más quien dibuja y quien escribe, comienza la aventura del arte.” (Vázquez, 2010: 319)

7. Bibliografía

- Calcagno, Eric Calcagno y Alfredo Eric (2011): *El Resurgimiento Argentino*, Buenos Aires, Instituto de Estudios Políticos. Facultad de Ciencias Sociales-UNLZ,
- Dujovne, Marta (1995): *Entre Musas y musarañas. Una visita al museo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- García Blanco, Ángela (1998): *Didáctica del museo. El descubrimiento de los objetos*. Madrid. Ediciones De La Torre.
- García Blanco, Ángela (1999): *La exposición. Un medio de comunicación*. Madrid.Akal.
- García, Santiago (2010): *La Novela Gráfica*, España, Astiberri.
- Gore, Ernesto (1999): *El museo como organización*. En: Autores Varios *Lo público y lo privado en la gestión de museos. Alternativas institucionales para la gestión de museos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Greimas, A.J. y Courtés,J. (1979): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- Mc Cloud, Scout (2009): *Entender el Cómic. El Arte Invisible*, España, Astiberri, 3º Edición.
- Oesterheld, Héctor German y López Solano, Francisco (2010): *El Eternauta*, España, Norma Editorial, Cuarta Edición.
- Sennet, Richard (2000): *La Corrosión del Carácter*, Editorial Anagrama.
- Stake,Richard (1999): *Investigación con estudios de casos*. Madrid, Morata, segunda edición.
- Vázquez, Laura (2010): *El Oficio de las Viñetas. La Industria de la Historieta Argentina*, Buenos Aires, Paidós.
- Zunzunegui, Santos (2003): *Metamorfosis de la mirada: Museo y Semiótica*, España, Frónesis Catedrás Universitat de València.

Tesinas de finalización de grado de la Carrera de Ciencias de la Comunicación (UBA).

Adriana Vanín y Ana María Rita Otero (2005): *La presencia e las culturas aborígenes en los catálogos de los museos de arte dependientes del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires*. Tutora: Mariana Landau.

Bárbara Cesia Barreiro y Marái del Rocío Martínez Fernández (2006): *Perfiles comunicacionales de los museos de arte. Las visitas guiadas para ciegos*. Tutora: Mariana Landau, Co-tutora: Susana López.

Laura Zadoff. (1998): *El museo de bellas artes y los chicos*. Tutora: Marta Libedinsky.

Mirta Amati y Alicia B. Serrano (1997): *De historia con objetos. Un recorrido por dos museos históricos*. Tutora: Marta Libedinsky.

Valeria Margulis y Daniela Zlotopioro (1997): *Museo y Escuela: un vínculo que se fortalece*. (Tutora: s/d).

Sitios de Internet consultados

Castillo Vidal, Jesús. (2004) "Fundamentos teóricos del análisis de contenido en la narración secuencial mediante imágenes fijas: el cómic". En: *El profesional de la información*. www.elprofesionaldelainformacion.com

Colino Polo y De La Peña Alonso, Paloma (2005): *Revista sobre Arqueología en Internet*, www.ucm.es/info/arqueoweb.

Productora El Dragón de Humahuaca: productora de ideas y contenidos culturales, en el sitio web www.dragonh.com.ar
www.riesgopais.com (Mide el índice del "riesgo país" de los países)

Anexo

A. Entrevista al Secretario de Prensa y Difusión del Museo.³⁶

1 - Buenas tardes, ¿cuál es tu cargo en el Museo?

R: Estoy a cargo de la *Prensa y Difusión del Museo de la Deuda Externa Argentina*, perteneciente a la *Secretaría de Bienestar Estudiantil*, y de la *Facultad de Ciencias Económicas* (UBA).

2 - El cómic 1 es una adaptación del libro “*La Nueva Deuda Externa Explicada a todos*”, de Alfredo Eric Calcagno y Eric Calcagno. ¿Cómo se eligió este libro? ¿Con qué criterio?

R: Cuando se fundó el Museo corría el año 2003. Que fue el año que el *Consejo Directivo* le dio carácter institucional al Museo, por resolución del Consejo, eligieron a un profesor de esta Facultad que es Eric Calcagno como integrante del *Consejo Asesor* y se eligió el libro “*La Deuda externa...*” como la matriz del Museo, o sea, principalmente el relato del Museo está basado en ese libro.

Cuando en el año 2006, el *Director del Museo y Secretario de Bienestar Estudiantil* de la *Facultad de Ciencias Económicas*, tuvo la idea de llevar los contenidos al formato historieta, usando el libro “*La Deuda Externa...*”, que además es amigo personal de Eric Calcagno, le comentó la idea, y a Eric le gustó y lo contactó con un grupo de historietistas de Zona Sur que se llama “*El dragón de Humahuaca*” y ahí surgió el cómic. Pero fue todo una cuestión de amistad, por un lado entre el director del Museo con Eric y Eric con el grupo de dibujantes. Se dio toda una conjunción de hechos y coincidencias que hicieron que surgiera el cómic. Y como todo salió bien, eso dio origen a que saliera una colección, que no fuera nada más una sola historieta, sino que fuéramos

³⁶ La entrevista la realicé el miércoles 15 de junio de 2011 en el Museo de la Deuda Externa Argentina. Era la primera vez que visitaba el Museo. Al entrevistado lo contacté vía e-mail y el trato por correo electrónico fue amable y cordial. Lo mismo ocurrió en el transcurso de la entrevista, que fue sociable y prestó apoyo en forma desinteresada para realizar la tesina. Cuando ingresé al Museo estaba atendiendo a una madre y su hija, y le explicaba la función del Museo y les dio el cómic 1 y 4 re-editado en tamaño “Falso A4”, además de unos folletos explicativos sobre la función y las actividades del Museo.

avanzando hasta tener los cuatro tomos y la compilación actual “*D.E.U.D.A. Deuda Externa, Un Dibujo Argentino: Cuatro Experiencias de Divulgación*”, y tenemos dos proyectos más: un cómic sobre la inflación y otro sobre paraísos fiscales, pero eso será para los próximos años.

3- Entonces... en el cómic 1 ¿también participó el “*Dragón de humahuaca*”?

R: Sí, sí, participaron en los cuatro y en la compilación. Los cómics en formato “falso A4”, esos comics chiquitos que se hicieron para el 1 y el 4, trabajamos con ellos.

4- En cuanto a la transposición, es decir, de algo escrito como el libro hacia el cómic, ¿Hubo una adaptación o se transcribió textualmente?

R: ¡No! Hubo una adaptación y esta la hicimos tanto con el equipo del Museo incluyendo los voluntarios que son estudiantes y graduados de económicas y de otras facultades de la UBA, “*El Dragón de Humahuaca*”, y el seguimiento constante de Eric.

5- Eric Calcagno, este año (marzo de 2011) editó un libro titulado “*El Resurgimiento Argentino*”, junto con su padre Alfredo Eric Calcagno. Hay un artículo en el libro “El Consenso como tótem y tabú” donde Eric para explicar temas económicos utiliza dos concepto utilizados por Sigmund Freud: Tótem y Tabú. Lo significativo de estos conceptos es que también son utilizados en el cómic 1, para explicar la Deuda Externa. ¿Por qué se utilizó estos conceptos? Ya que son conceptos más relacionados con la antropología, y no tanto para explicar fenómenos económicos.

R: Claro..., se les ocurrió a Eric y al padre. Nosotros lo sacamos del libro “*La nueva Deuda Externa...*” porque nos pareció un buen recurso, una buena metáfora. No fue una idea del equipo, sino de los autores.

6- En el cómic 1, página 13, se habla de que los sectores dominantes mencionan a la deuda externa como algo natural, inmutable. Uds, a través del cómic, se encargan de desmitificar esta frase diciendo que todo está atravesado por la política. Y además lo refuerzan con datos estadísticos. ¿Cómo hicieron para que estos datos estadísticos explicaran la cuestión política? Sobre todo haciendo hincapié que son utilizados en un cómic donde varían los campos de sentido.

R: En realidad eso fue un trabajo que duró todo el 2006, que reunió al equipo de historietistas, al Grupo de Voluntarios, al Equipo Estable del Museo, y las veces que podía venir Eric lo hacía. Fue como bajarlo a la realidad, y esto fue a través de discusiones, traer gente que los lea, buscamos a estudiantes secundarios que los lean, gente de organizaciones sociales. Fue un trabajo largo y sumamente artesanal. Mostrarles textos y bocetos del cómic y ver que opinaban. Si lo comprendían o no. Si “oscurecía” algunos conceptos. Que opinaban. De esta manera con el ensayo/error trabajamos con el guión final. Fue un trabajo social, sociológico, trabajando con distintos grupos sociales.

7- En el cómic hay un “reciclamiento” de conceptos y de saberes. Hay muchos ejemplos. *Deuda Vieja* y *Deuda Nueva*. Mientras que la *Deuda Vieja* (década del 70) estaba relacionada con una forma perversa de evadir capitales, la *Deuda Nueva* era una forma natural de la marcha de la economía de los 90. Otro ejemplo es que la *Deuda* es una cuestión política; otra es que el establishment decía que para que existan inversiones extranjeras, debían existir reglas claras en el mercado. Uds. a través del cómic, con los datos económicos demuestran que son afirmaciones incorrectas. Pero lo que más me llamó la atención es la imagen de San Cayetano, esta relación entre religión e industria y además de las frases que dice en el cómic “*Reorganización Nacional*”, “*Modelo Neoliberal*”, “*es mejor construir escuelas que cárceles...*”

R: San Cayetano no estaba en el libro de Calcagno, en realidad surgió del Equipo Voluntario del Museo. En realidad fue controvertido porque cuando se habla de religión te metes en cuestiones íntimas de los individuos, y genera

conflicto. Por lo menos una parte del Equipo, en el cual me incluyo, no estábamos de acuerdo. Finalmente como hace cualquier equipo votamos mencionando que no nos importaba la cuestión religiosa, sino la simbólica. San Cayetano es como un símbolo del trabajo, de un modelo productivo...

En la antigua muestra que estaba en el subsuelo, teníamos una estructura donde había San Cayetanos, que formaban el número de desocupación para distintos períodos. A la gente le gustaba mucho. Nos costaba mucho explicárselos a los extranjeros porque San Cayetano no es popular en todo el mundo, es popular en la Argentina. Algunas personas no entendían porque estaba ahí. Pero tengo que reconocer que si bien yo, al principio, no estaba conforme con la idea, a mucha gente era lo que más le gustaba del museo. Como que nos “ganó la pulseada” ese voluntario que dio la idea. En el “brainstorming”, salió la idea de San Cayetano y fue una idea exitosa porque a la gran mayoría les gustó muchísimo.

8- Cuando se dieron cuenta que a la gente le gustaba no había más que discutir, ¿no?

R: Es más, hasta me decían a mí: “¡Mirá, que vos no querías poner el símbolo de San Cayetano! “. Yo pensé que iba a traer más controversias con el tema de la religión en la Universidad Pública. Un visitante de Turquía nos dijo porque poníamos muchas imágenes de un Santo, le parecía violento ver todas esas imágenes religiosas. A la gran mayoría del público, en general nacional le gustaban. Pero cuando se les explicaba a los extranjeros, también les gustaba, como que le encontraban la vuelta, y lo veían bien.

9- Como que lo veían más significativo....

R: ¡Sí! Se les explicaba que era un Santo de la Iglesia Católica Apostólica y Romana, que era un Santo del Trabajo. Se les explicaba que como en la Argentina cuanto más creció la deuda, más creció la desocupación, y que estaba el santuario de San Cayetano en el barrio de Liniers, y que todos los 7 de agosto mucha gente acampaba semanas antes para poder tocar el Santo, y le va a pedir trabajo o le van a agradecer. Entonces, en ese contexto,

los extranjeros se sacaban fotos con el santo. Terminó siendo uno de los símbolos del Museo, que no está en esta muestra, pero está en el documental y en el cómic 1, y mucha gente nos dice “hagan de nuevo algo con la imagen porque estaba buenísimo”. O sea, fue una buena forma de simbolizar la problemática...

10- Y a veces pasa, que no sabemos como será la recepción en el público, se utiliza la prueba/error...

R: Si, para mí fue una grata sorpresa ver que no trajo los conflictos que uno preveía y a la gente les gustaba las estatuillas. Pedimos en una santería 500 estatuillas y no lo podían creer, nos decían: “¿Para qué quieren tantas estatuillas?” Es mas no tenían 500, y en un accidente se cayó la estructura y la santería no tenía del mismo material de elaboración. Por eso algunos quedaron de un color y los demás de otro. La gente nos preguntaba: “¿Por qué de varios colores?” Y les decíamos que se habían roto y eran de otro material, porque no los fabricaban más. Primero los fabricaban de un material de resina que tiene que ver con la madera, y después todas las imágenes “nuevas” son de PVC. La verdad que fue un éxito la imagen de San Cayetano. Y era una de las cosas que más le gustaba al director del Museo.

11- Tanto el cómic 1 y 4 se repite el tema de los *Marcianos*. ¿Cómo se les ocurrió?

R: Se les ocurrió a la gente del “*Dragón...*”. Teníamos una idea de cómo sería el cómic. Una de las ideas anteriores fue una máquina del tiempo, que fueran habitantes de la Argentina del año 5000 que viajaban en el tiempo... Otra fue como una especie de detective de la historia, que fuera como una especie de historiador, que le gustara la investigación. Y ellos “tiraron” la de unos extraterrestres que venían a una tierra devastada, y que se encontraban vestigios de lo que había sido la humanidad, y venían a la Argentina y encontraban este disco. Y finalmente quedó esta historia que era la que quedaba mejor. Y esto se discutió en el “brainstorming”, y lo bueno que todo lo que se discutía ellos lo traían en la semana, en un dibujo. Tenemos el dibujo

del detective, de la máquina del tiempo, y quedó al final, la idea del extraterrestre.

12- En el cómic 1 citan frases de investigadores sociales tales como Paul Valery, Wittgenstein. ¿Estaban en el libro “La Nueva deuda Externa...” o se les ocurrió a Uds.?

R: A Paul Valery se le ocurrió a Calcagno. Aparte el estudió en Francia y es mucho más leído que acá. A Wittgenstein también. Nosotros buscamos muchas frases de gentes que podían servir, pero finalmente no quedaron. Viste que en el cómic de *DEUDA...* hay libros, cuando se ven los videos que habla este personaje muy parecido a Calcagno...

13- No tiene nombre en la historieta, este profesor... ¿Sería una especie de Eric Calcagno?

R: ¡Es una especie de Calcagno! (risas). Es más viste que se observa el escudo de Independiente, él había querido poner el de Estudiantes de La Plata, pero como el Director del Museo es de Independiente... Y Eric recién miró el cómic en la versión final, y cuando lo ve dice” ¡Uh, acá hay algo que está mal!”. Y bueno acá hubo internas porque los dos son fanáticos de sus respectivos cuadros de fútbol. Finalmente quedó el de Independiente. Son más que nada anécdotas, de cómo se hizo la historieta. La verdad que estuvo re bueno cuando nos traen la historieta casi terminada, y ver todas las discusiones, los libros que teníamos, y quedar ya plasmada, fue un momento muy lindo. Esto se plasmó en un año de trabajo.

14- En el prólogo, las contratapas, explican por que usaron el recurso de la historieta, pero como llegaron a esa etapa...

R: Y queríamos llegar a un público más amplio. En un país donde el cómic es muy popular, en el equipo son fanáticos del cómic, Eric es uno de ellos. A él le gustan los cómics, el es de ir a Encuentros de Cómics, y

pensamos que ningún Museo los tiene y dijimos, “bueno, vamos a realizarlo en ese formato. Y la verdad que fue algo novedoso.

15- Tengo entendido que, por lo menos, los dos primeros cómics (*DEUDA* y *Un Intruso en la familia*) los enviaron a las escuelas. ¿Tienen idea que tipo de recepción obtuvieron?

R: Gracias al Ministerio de Educación de la Nación, se distribuyó en las provincias. Y a partir de los Ministerios de cada lugar hacia las Escuelas. Si... en muchas escuelas quedaban en la biblioteca, juntando polvo, con las historietas siempre hubo una carta de presentación comentándoles que podíamos ir a visitarlos, o que les podíamos mandar más material si así lo necesitaban. Como muchos profesores trabajaban en varias escuelas, los llevaban a las otras y de esa forma se compartían. Hay escuelas que todos los años nos llaman para que vayamos a verlos. Aunque no todas las escuelas tenían la misma recepción, con que uno piense que el 30% de escuelas lo hayan visto, se multiplicó bastante y nos parece bien.. Lo mismo nos pasó con la serie “*Marcianos: Cronología de la Deuda Externa*” que aparece en Canal Encuentro y por accidente la Presidente de la Nación estaba en reposo, miró el avance y ella dijo “lo quiero presentar en el salón de la Mujer del Bicentenario”, eso fue el 26 de abril de este año. Después de eso en nuestro mail había 250 mensajes. Siempre estábamos trabajando entre tres o cuatro actividades por semana. Ahora estamos entre un promedio de diez y seis. Con este boom, a muchas escuelas tengo que decirles que hasta mediado de agosto está todo cubierto, en el caso de una *visita itinerante*, pero si quieren venir al Museo no hay problema. Tenemos pedidos de todo el país: Santa Cruz, Entre Ríos, Corrientes, Mendoza, y nos piden copias de “*Marcianos...*”.

16- ¿Hicieron un estudio de recepción cuanti y/o cuali para saber cuantas personas recibieron las historietas?

R: No, pero podemos ver que “arrojó” buenos resultados. En la primera etapa se amplificó con la irrupción de los cómics, y en esta segunda con la llegada de “*Marcianos*”.

17- En el cómic 2 llamado “Un Intruso en la Familia: 50 años de relaciones con el FMI” quiebra con el relato de *DEUDA*. Mientras que en el 1 este profesor “Eric” metafóricamente hablando “nos mira y nos interpela a nosotros”; en cambio, en este segundo cómic es una situación parecida a una telenovela, ¿no?, ¿No hay una adaptación de algún libro como en el anterior, no?

R: No. Fue un trabajo de investigación del Equipo de Voluntarios. Investigaron en bibliotecas, en la Facultad, la relación de Argentina con el FMI, en cuanto al otorgamiento de créditos. Bajaron todos los acuerdos, los analizaron. Y se hizo un informe interno, no para publicar, sino para uso interno nuestro. Y a partir de eso, se trabajó con “*El Dragón...*”. A partir del cómic, hicimos en el viejo Museo, que quedaba en el subsuelo, un pabellón como si fuera una mini-muestra de “Las bodas de oro de Argentina con el FMI”, porque fue en el 2007, cuando se cumplían 50 años con las relaciones. Todo esto contó con la ayuda de un egresado de la Facultad que coordinó al Equipo de la Facultad.

18- En este cómic, hay más contextualizaciones escritas desde un punto de vista cronológico, hasta llegar a la crisis del 19 y 20 de diciembre de 2001. ¿Es por alguna razón en especial?

R: No. Porque se fue dando, y siempre buscábamos alguna forma novedosa y nos pareció bueno convocar a estudiosos de la temática para describir las distintas etapas.

19- Me dijiste que el cómic 2 está agotado. A mi es el que más me gustó. Y puede deducirse que tiene múltiples y variadas lecturas. Por un lado la relación de Argentina, con el FMI, y en segundo lugar describe una situación familiar con determinadas interacciones sociales, entre padre/madre; padre/hijo, etc. Además utiliza frases significativas propias de la etapa desarrollada. Por ejemplo la frase “*Algo Habrá Hecho*”. Es

decir se puede analizar desde diferentes dimensiones: Políticas, Económica. Social, a través de las configuraciones vincular familiares, etc.

R: Sí, esto se debe, nuevamente, al trabajo mancomunado de los voluntarios, del Equipo Estable, de los grupos de historietistas, del Consejo Asesor. Entre todos armamos la historia. El término *"Intruso"* se me ocurrió a mí. Después el apellido *"Nogracias"* era porque no queríamos entrar al Fondo Monetario Internacional, la hija *"Patricia"*, por el tema de la Patria, los voluntarios le ponían nombres, y el *"Dragón... de..."* se fijaba como iban quedando. Y finalmente quedó plasmada la historia.

20- Y el *"intruso"* que se llama *Francis Maelstrom Inverness*...

R: Se le ocurrió a un integrante del "Dragón de..." porque queríamos que quedaran las iniciales del FMI.

21- Y *Madam Lucrecia Biarragueteña Marquez* me suena a una especie de Amelita Lacroze de Fortabat...

R: ¡Claro!

22- En la última parte del cómic se observa a la mamá de *Patricia* que no se acuerda de nada, ni siquiera de los nombres de sus familiares, si el marido vive o no... ¿Es una metáfora de cómo quedó la Patria, no?

R: Sí, efectivamente, el deterioro cognitivo y emocional de la mamá que se llamaba Dolores y todo lo que hace el Museo es una construcción de la memoria histórica, entonces jugamos un poco con el tema de la memoria y los olvidos. Y eso que le pasaba a una anciana, nos pasa a nosotros como sociedad. Y ahí está la responsabilidad social de la Facultad de reinstalar algunas cuestiones y de poner orden en cierta contextualización, y tiene que ver con eso.

23- A Orestes Nogracias lo terminan envenenando con tisanas, a mi me llamó la atención y lo relacioné con la muerte de Perón, porque estaba enfermo cuando vino en la década del 70, estaba viejo, cansado, avejentado, le manejaba la medicación López Rega. Y también hay un “envenenamiento” de las relaciones. Cuando *Patricia* se da cuenta de la situación y su hermano le dice que sin papá estaban mejor, porque ella tiene el marido que quiere, se fue de luna de miel a Europa, etc.

R: Nada se podría haber hecho si tanto las elites del Gobierno de Facto como el Democrático no hubieran colaborado. Hay cierto “encantamiento” de las elites, de lo que viene de “afuera”, tiene que ver con la fascinación que siente *Patricia* por parte de su marido *Francis*.

24- Pero al principio es “media tonta”, pero al final termina siendo cómplice cuando el hermano le comenta lo sucedido, ¿no? Juega mucho el tema del capitalismo industrial vs el financiero. El padre es un industrial, mientras que Francis metaforiza a un capitalismo financiero, volátil, inestable donde todo puede realizarse, no?

R: Sí, sí, está pensado de esa forma tal como vos decís. Hay un concepto que utilizan los *Teóricos de la Dependencia*, como que hay un “deslumbramiento” de las elites periféricas con todo lo que tiene que ver con las elites de los países centrales. Y en ese papel lo quisimos mostrar con la imagen de la Patria. Que de alguna manera son los “aliados” de *Francis*...

25- Es llamativo la forma que presenta el discurso de *Patricia*. Cuando le pregunta ella dice: “Yo de estas cosas no entiendo nada”. Como que hay una especie de subordinación...

R: Sí, sí tal cual.

26- Otra escena significativa es la escena, cuando ellos están en la pileta de natación, con una cancha de golf, el tema de los llamados

“barrios cerrados”, con seguridad privada y una serie de actividades y servicios “dentro” del barrio. Se me viene a la cabeza “la Fiesta Menemista”, “Pizza con champagne”...

R: Sí, sí, (risas).

27- Después cuando Patricia es dueña de un local y charla con Francis. Le comentaba que ella quería en vez de importar objetos y productos, diseñar sus propios modelos para exportar, tal como se lo había prometido a su padre antes de morir. Además es significativo cuando en el local Patricia se enoja con la madre, porque ella está tomando mate y según Patricia daba una mala imagen al local. Esta cuestión del bloqueo o eliminación de ciertos bienes simbólicos tradicionales...

R: Sí, como símbolo de desprecio por lo nacional, o del aggiornamiento a la globalización como bien vos decís.

28- Después el problema de la internación “compulsiva” de la madre, como para “sacársela de encima”, cuando Patricia se pelea con el hermano y Francis diciendo que según el médico no hay criterio clínico para internarla. Y después la frase: “Algo Habrá Hecho” cuando se llevan detenido por subversivo al otro hermano de Patricia que era Ingeniero Mecánico. La verdad es una frase con una connotación muy fuerte y simbólica.

R: Sí, sí, sí.

29-El cómic 3 “Canje Deuda X Educación” rompe con el discurso de los otros cómic...

R: Si, porque esta historieta tiene que ver con la iniciativa del Ministerio de Educación de la Nación. Entonces es un proyecto determinado, acotado. No fue idea nuestra. Ellos nos habían dado el financiamiento, entonces nos “tiraron

la onda” de realizar este cómic con esta temática, fue idea de: *El Ministerio de Educación de la Nación, La Fundación SES y La OEI* (Organización de Estados Iberoamericanos). Lo que hicimos fue estudiar todo lo que tenía que ver con la deuda, junto con el “Dragón...” Pero no aportamos la idea, ya venía de estos tres organismos. Este cómic, quizás es el que menos repercusión tuvo...

30- ¿Por qué consideras que recibió poca recepción?

R: Porque siempre nos mencionan los cómics históricos: el de *DEUDA 1* y *DEUDA 2*. No tanto el del “FMI” porque había pocos ejemplares y se agotó. Pero creo que es un buen producto, se logró a través de un esfuerzo mancomunado entre los voluntarios. Igual este es el más técnico, con más categorías técnicas. Es más expositivo, no hay circunstancias como el de los *marcianos*. Se expone el concepto de “Canje” pero tiene su lugar.

31-Vos mencionás que tanto el *Ministerio* como *La Fundación SES* y la *OEI* eran socios de este proyecto. ¿Existió una especie de imposición para desarrollar este cómic?

R: Y bueno, hubo algunas sugerencias, porque estábamos trabajando en conjunto, y nos pareció coherente darle lugar a esa sugerencia, porque era un tema que estaba relacionado con la deuda.

32- En el comienzo del cómic me pareció dinámico, pero después empieza a construirse de una forma más esquemática. Inclusive hay una ampliación del formato de la viñeta. No se respetan las dimensiones...

R: Y eso es ya a nivel técnico, y ya depende del “Dragón...”

33- Y también hay una mayor predominancia de datos estadísticos y de cuadros sinópticos...

R: Sí, porque hay que demostrar como el canje se aplicó a 18 países, la llamada deuda bilateral. Que incluye a España y Alemania como países acreedores y 18 países sub-desarrollados como deudores.

34- En el cómic 4 me llamó la atención que en la portada está Domingo Felipe Cavallo, pero en el desarrollo de la historieta no está.

R: Sí, eso fue una discusión ¿Por qué Cavallo? Es tan fuerte el símbolo Cavallo que se votó y se decidió ponerlo. Debería haberse puesto en el 1 porque es el cómic que analiza la dictadura hasta la actualidad. Muchos compañeros decían: "Hay que ponerlo a Cavallo porque es una figura relevante en cuanto al incremento de la deuda". Yo creo que tendríamos que haber llegado hasta Krieger Vasena, Martinez de Hoz. Ninguno le tiene simpatía a Cavallo.

35- Los marcianos en *DEUDA...* están en forma pasiva, mientras que en el nº 4 se involucran activamente, intervienen en las llamadas "abducciones".

R: Sí, fueron más intervencionistas...

36-Utilizan frases como "*Escudos de invisibilidad*", "*paradojas temporales*" y otras, que son frases verosímiles, con un sustento teórico importante a nivel del cosmos, la astronomía...

R: Eso lo trabajó el "*Dragón...*". Les gusta mucho la temática de los ovnis, como lo relacionado a la ciencia ficción...

37- La portada del cómic 4 dice textualmente: "con las actuaciones estelares de..." y empieza a nombrar a figuras de la historia argentina.

R: Hace alusión a la saga de Las Guerras de las Galaxias, "Los Imperios contratan". Y nos pareció interesante realizarlo como si fuera la presentación de una película.

38- En una de las tantas abducciones se equivocaron. Y en vez de traer al presidente Manuel Quintana abdujeron a Arturo Jauretche.

R: Si porque es un pensador que trabaja sobre el imperialismo y la deuda, sirvió para ayudar a la clasificación de los conceptos. De todos modos, no ocurrió como en la película "*Marcianos...*", que abdujeron a una persona llamada María Estela Martínez que nada tenía que ver con la esposa del general Perón.

39- ¿Podríamos argumentar que el cómic 4 está más enfocado con situaciones políticas? Me refiero en cuanto a que en la historieta DEUDA... se enfoca más en la dimensión económica.

R: En realidad no es tan así, la Deuda Externa es una cuestión política y la economía nos ayuda a entender la política.

40-¿De todos los cómics editados, cuál te gustó más?

R: Si tengo que elegir alguno, elijo el nº 4.

41-¿Sos aficionado al fascinante mundo del cómic?

R: No soy fanático como Eric y los chicos del "*Dragón...*". Leía historietas de chico, no al punto de ser un coleccionista. Es más, a partir del trabajo desarrollado por cómic, vamos a la Exposición Anual de Cómic. Me acuerdo de haber visto a Adam West, el que hacía de *Batman* en la serie televisiva de los 70. Hay tantos programas de radios que hablan de cómic. En la Argentina hay una buena movida de todo lo que tenga que ver con cómic. Hay una Exposición Anual que se llama "*Viñetas Sueltas*". Fuimos con nuestros cómic, y si bien las personas que asisten al lugar van a ver otros cómics, también se llevaron el nuestro y les gusta el laburo que hicimos.

42- O sea... El lector asiduo de cómic, que lee “*Fritz The Cat*”, “*Batman*” etc, acepta gustosamente leer los cómic del Museo de la Deuda Externa Argentina sin ningún tipo de problemas.

R: Si., totalmente. Nos felicitaron y no sabían que un Museo realizara cómic. Para ellos fue una novedad. Y para nosotros también.

B. Entrevista a un Guía de Visitas del Museo.³⁷

1- ¿Qué cargo tenés en el museo?

R: El cargo que tengo en el Museo es asesorar a cualquier persona que tenga inquietud con respecto a los “*Plotters*” que aparecen acá o respecto de la Deuda en general o a la economía en particular de lo que fue actualmente el periodo más actual que va desde el 2000 en adelante.

³⁷ Realizada el viernes 17 de junio de 2011, en el *Museo de la Deuda Externa Argentina*.

Paso a describir ciertas situaciones que se fueron dando antes de entrevistar a Sebastián.

Llegue al Museo a las 9: 30 hs AM, y Sebastián recién comenzaba la visita guiada. Eran alumnos de 5º año de una Escuela Secundaria de la Capital Federal, llamada “Reconquista”, ubicada en el barrio porteño de Villa Urquiza. El guía empezó a explicar en forma cronológica, los distintos *plotters*. La explicación era extensa, larga, sin intervención de los alumnos, salvo algunos alumnos que interrumpieron la exposición para decir la frase: “¿Cómo se llegó a que ocurriera eso”? En alusión a la década menemista y a la posterior crisis económica desatada por el gobierno de la Alianza, con su consecuente “corralito”, “corralón” y el deterioro de la clase media y baja argentina. Daba la sensación de que los alumnos no tenían un discurso pre-determinado, ni contaban con saberes previos sobre *La Deuda Externa*. A medida que avanzaba la explicación y se analizaban los siguientes períodos, la actitud de los alumnos seguía siendo pasiva, pero no se concentraban en lo que decía el guía, salvo muy pocos alumnos. Las profesoras que acompañaron al grupo de alumnos, después del tercer *plotter* comenzaron a charlar con otro voluntario del museo. Se pudo percibir que, debido a las capacidades limitadas del **espacio museístico** los alumnos estaban incómodos, para poder escuchar al guía y ver los *plotters* a la vez, se hizo imposible sobre todo a los que estaban ubicados en el medio y atrás. Una vez que el guía explicó y mostró todos los períodos ubicados estéticamente en *plotters*, sugirió que si no había ninguna pregunta daba por concluida la exposición. Comenzó a repartir las historietas 1 y 4 a cada alumno en el formato llamado “A4 falso”, y además le entregó a la escuela el cómic compilador “*Deuda Externa Un Dibujo Argentino. Cuatro experiencias de Divulgación*”. Una vez finalizada la visita, los alumnos se fueron a conocer las instalaciones de la Facultad de Ciencias Económicas.

Por lo que escuché de sus comentarios, no solo les llamaba la atención la belleza estética de la Facultad (la entrada de la Facultad por la calle Uriburu es totalmente nueva), sino que les impactó notablemente la limpieza del piso, las aulas, los baños, las escaleras, etc. Y se quejaron con la profesora por la falta de limpieza que había en su escuela secundaria. Antes de entrevistar a Sebastián (quiero aclarar que hasta ese momento no le había dicho nada de mis intenciones de charlar con él, solo sabía que yo iba a presenciar la visita guiada) saqué fotos de la entrada del Museo. En realidad el pasado miércoles saqué fotos del interior del Museo y de los *plotter*, pero no salían visiblemente los contenidos. Por lo tanto tuve la paciencia de sacar cada parte significativa de los mismos. Lo último que hice fue sacar fotos, como dije antes, de la entrada. No solo saqué “*en vista anterior*”, sino además en “*vista lateral izquierda*”. Para de esta manera tener diferentes perspectivas y vistas de la dimensión pequeña y diminuta del **espacio museístico**. De repente el personal de seguridad de la Facultad se hizo presente, y con sumo respeto y delicadeza un vigilador me preguntó si tenía algo que ver con la escuela secundaria que primero visito el Museo y ahora estaba recorriendo la Facultad. Le dije que no, y le expliqué cual era mi objetivo de sacar fotos en forma continua, y le comenté que los *Voluntarios del Museo* sabían de mi comportamiento y de mis acciones. Le pregunté si quería que le presentara mi libreta académica para corroborar lo dicho. El vigilador, me miró mientras hacía mis explicaciones pertinentes y me argumentó que no hacía falta, que no me hacía problema, que estaba todo en condiciones normales y se retiró.

Después de charlar “en off” con el guía Sebastián le pregunté si existía la posibilidad que lo pudiera entrevistar. Simplemente, para que charle amistosamente conmigo y me describiera su actividad en el Museo. Me dijo que no había ningún problema. Y es la segunda persona que entrevisté del Museo. Y una vez más me sentí no como un “extraño” sino como alguien más del *Equipo de Voluntarios*.

2-¿Cómo se dividen las Visitas guiadas? Me refiero si viene una persona en forma particular o la visita de algún colegio secundario.

R: En primer lugar se coordina con los que se encargan de reservar la visita a los estudiantes, es decir, que cantidad de alumnos son, en que horario van a asistir al Museo. Y nosotros en ese marco separamos las historietas para darles y se les da una charla de unos 45 minutos o 1 hora aproximadamente. Y el nivel de la charla depende del nivel de preguntas que vayan surgiendo. En realidad lo que se espera es que los chicos interrumpen y realicen preguntas para profundizar un poco más. Porque en realidad nosotros no tenemos una noción de lo que saben y no saben. A veces usamos muchas palabras que para nosotros son comunes porque la usamos en la facultad pero que ello las desconocen. Por ejemplo nosotros preguntamos si saben que es la tasa de interés, cuales son los conocimientos mínimos que saben. Porque para hablar de la Deuda es fundamental que sepan que es la tasa de interés. Tratamos de asociar estos números astronómicos que maneja la Deuda de miles de millones de dólares con situaciones un poco más sencillas. No sé... quizás como ejemplo de lo que es la característica principal de la Deuda Externa hoy en día, hacemos de cuenta que la cantidad de deuda hoy en día es indexada, es decir El Estado pone deuda en instituciones que le son propias tales como el ANSES, el PAMI, y para que los chicos lo entiendan mejor se los explicamos como si alguien necesita plata y se la presta un familiar. No es lo mismo que el Estado pida prestado a un Organismo Financiero, a un Banco o a un prestamista. Porque de esa forma va a existir condicionamientos tales como embargos, etc. En cambio si le pedimos a un familiar quizás nos da una quita o nos da una prórroga. Entonces esta explicación es mucho más sencilla para que la entiendan.

Cuando uno dice la frase “5000 millones” no tiene la magnitud de cuanto plata es. Para alguien como yo que estudia economía no hay problema pero para otra persona es complicado. Le damos ejemplos de deudas más sencillos, por ejemplo si tenemos una deuda de \$1000 pesos y se nos aumento a \$1500, mientras que un sueldo está a \$5000. De esta forma la magnitud de la Deuda se entiende un poco más. Además no nos olvidemos que los llamados gurúes

financieros se encargan de que la gente no entienda nada con respecto a la deuda.

3- ¿Las escuelas primarias viene al museo?

R: En realidad vienen del secundario. Porque el recorrido del museo si bien se explica lo económico, es de corte histórico. Si el recorrido fuera solamente económico seria mucho más complejo. Es in entendible. Y es enfocado exclusivamente con respecto al problema de la deuda. Es decir, en los “plotters” en los primeros 120 años se pasan rapidísimo porque a nivel de la deuda no son tan relevantes Por ejemplo en el modelo agro exportador la deuda era prácticamente baja, por eso no se habla. Se da un marco histórico, pero se hace más hincapié en aquellos períodos más relevantes para explicar la problemática de la deuda.

4- Es decir que el recorrido propuesto es cronológico e histórico...

R: Sí, exactamente. Uno si quisiera podría complejizar la explicación de cada uno de los “plotters” pero como la visita no la podemos hacer de un día entero, porque seria muy aburrido, y además nuestro objetivo es que se lleven un conocimiento básico de la Deuda es priorizar la facilidad de lo que se puede informar por sobre ciertos temas que podrían llegar a complejizar mucho mas. Para eso lo complementamos con las historietas. Porque perfectamente podríamos utilizar directamente tablas. Y de este marco las historietas van de la mano de los objetivos. Es decir como todo cómic tiene partes cómicas pero no dejan de lado el conocimiento y las características históricas pero les da un formato más flexible y entendibles a las lecturas. También con la película *Marcianos* que podría ser una película de dos horas, aburrida con muchos gráficos y tablas. Pero sin embargo hay dibujos animados como los marcianos que hablan en un idioma no entendible y el otro lo va traduciendo.

5- Cuando una escuela visita al museo Uds. la denominan *visita guiada*, pero cuando El Equipo de Voluntarios desarrolla la charla en la

Escuela la llaman visita *itinerante*, ¿Qué diferencias hay entre ambas categorías? ¿Hay una mirada discursiva distinta?

R: Sí, claro. El tema es que hay que trata de no discriminar por ejemplo a una Escuela que esta en el Conurbano que le es mucho mas difícil poder trasladarse, que a una escuela de Capital Federal. Yo por ejemplo soy de Merlo. En la Provincia para realizar una visita a Capital Federal la cantidad de papeles que hay que llenar es impresionante autorizaciones, sellados, etc. Además la visita en si es cara, en cuanto al transporte con todas las condiciones que se les exigen para venir para Capital es muy burocrático. Entonces con el objetivo de no discriminar a las escuelas que están alejadas de la Capital se hace una *visita itinerante*. Se hace algo muy parecido a una visita dada en el Museo. Se muestra un video documental de 45 minutos, y después se hace una charla para que la gente comience a debatir y después se entregan las historietas.

6- Entonces en cuanto al *discurso* que se realiza en la *visita itinerante* es similar con la que Uds. exponen en el museo...

R: Si, si, la diferencia es que en la *visita itinerante*, el discurso está relacionado con respecto al documental que pasamos. En general cuando finaliza el documental los profesores nos piden que hablemos sobre *la convertibilidad*, sobre la última Dictadura Militar. O bien el discurso gira a una charla previa con los docentes antes de pasar el documental o realizamos preguntas disparadoras como por ejemplo ¿Por qué existía el 1 a 1? O ¿Cuándo empezó la Deuda a ser problemática? Y ahí realizamos como un análisis con respecto al contexto internacional etc. Esto depende de lo que quiera la escuela.

7- El museo además de la pagina Web del museo tiene otra pagina con material pedagógico para trabajar con las historietas ¿no es cierto?

R: Si, porque la película *Marcianos* se hizo en convenio con el *Canal Encuentro* y el *Programa Conectar Igualdad* que este último es el que

distribuye las netbook. La idea es que el conocimiento de la Deuda no termine con la visita por lo tanto en la página están todas las historietas digitalizadas para que las lean en la red. De ahí la importancia de estar conectados con el *Programa Conectar Igualdad* porque muchas escuelas ya tiene sus netbook. También hay actividades para que el alumno realice por internet, y las respuestas nosotros se las damos a los docentes mediante el ingreso de una contraseña. Las preguntas están diseñadas pensando que son conocimientos básicos que nosotros esperamos que adquieran, después de haber leído las historietas.

8- ¿Cómo están desarrolladas las preguntas? ¿Preguntas cerradas, “multiple choice”?

R: Hay de todo tipo de preguntas, hay para unir con flechas, hay para alumnos mas avanzados.

9-¿Quién se encargo de desarrollar las preguntas? ¿El canal encuentro?

R: No, se encargo el equipo del museo, Por cada una de las historietas hay una serie de actividades específicas.

10- ¿Cómo era la *dimensión espacial* del museo anterior, el que estaba ubicado en el subsuelo? Por lo que investigue, tenían imágenes de San Cayetano, una cocina rosa que metaforizaba las recetas del FMI...

R: Y era muchísimo más grande que este. En este museo lo tuvimos que distribuir de esta manera, porque no había forma de equiparar la enorme cantidad de objetos y del espacio que había en el anterior. En el museo anterior por cada plotter, o sea, por cada periodo histórico había una sala. Entonces era mucho más plausible dejar librado a la imaginación. Había un video que circulaba en la sala donde se explicaba lo que había pasado el 19 y 20 de diciembre de 2001. Con el tema de las imágenes de San Cayetano era todo una sala para esa temática. Para que te des cuenta de la magnitud en el centro

se colocaba un San Cayetano por cada punto de desempleo que había en ese periodo. Por ejemplo en el periodo de la última dictadura militar había 100 San Cayetano y en el medio había 5. Eso quería decir que había un 5 % de desocupación en ese periodo. Así a medida que pasábamos de periodo el índice de desocupación variaba hasta llegar al 17 %

11- ¿Por qué se paso, entonces, el museo al primer piso?

R: En realidad el año pasado no estuvo abierto porque había problemas de humedad, como en ese período todo estaba más centrado a realizar las refacciones del edificio nuevo que es en el lugar en que estamos ahora, se dejo un poco de lado el tema del museo. Por eso se hablo con el decano y nos dio este espacio, que si te das cuenta es el único espacio que no esta abocado al aula. Es decir, que todo este piso está completo de aulas, excepto nuestro espacio y el salón de actos.

12- El otro museo no tuvo la oportunidad de conocerlo, pero este museo, comunica de un modo más indicativo donde no hay posibilidades de realizar varias lecturas del recorrido. En el Museo anterior había un recorrido más multifacético, ¿no?

R: Y bueno... hay ventajas y desventajas. En el otro al ser mucho más grande había posibilidades de incrementar mas la información y por ejemplo había una chapa de lo que fue el 19 y 20 de diciembre que tenia una frase "bancos chorros, devuelvan la plata", había otras cosas que iban más allá de lo que son los plotters. Ahora estos plotters que tenemos acá tienen mucha más definición y tecnología que los de antes. Son de pantalla mas larga, mucho mas sencillos, hay imágenes. Antes eran de blanco y negro. Tenía muy pocas imágenes. No había una distribución como estos donde gráficos texto/imagen se conjugan. Esto se pudo hacer gracias a un convenio con el Ministerio de Economía y de Educación que aportaron parte de los fondos para poder realizarlos. Los plotters anteriores se "hicieron más a pulmón", teníamos los recursos mas limitados. En cuanto a pasar un video en el otro museo la computadora era mas lenta y había que cambiar la configuración para que

podamos pasar el video. Pero por supuesto hay que reconocer que se perdió espacio. Antes se podía hacer una visita de 30 personas y ahora hay que dividir las porque no entran.

13- Claro, en este museo hay 18 plotters y una estatua, si quisieras poner todo lo que había antes es imposible, por ejemplo las estatuillas de San Cayetano.

R: ¡Claro! Mira para que te des una idea la dimensión de este museo era un poco más grande de una de las salas que teníamos en el otro.

14-¿Alguna vez participaron de la “Noche de los Museos”?

R: El año pasado no, porque el museo estaba en refacciones, pero este año la idea es participar

15- Uds. catalogan a este espacio como Un Museo de la Deuda Externa Argentina, sin entrar en detalles teóricos, me interesa saber tu opinión. ¿Vos consideras correcto llamarlo Museo? Me refiero a que no es un Museo Tradicional como por ejemplo El Museo de Ciencias Naturales en Parque centenario.

R: Mira, en la medida en que se traten temas pasados no está mal llamarlo museo. El problema acá es el tópico de como se trata al museo. Si uno trata el tema de los dinosaurios es mucho más sencillo, porque tenés los esqueletos, los huesos, etc. Todas cosas que son palpables, concretas. Pero un tema tan abstracto como la Deuda no es tan sencilla de poner un objeto, porque no hay un objeto empírico que podamos colocar, no es tan tangible. Por lo tanto, la lógica del museo de mostrar información pasada está pero no a través de artículos pasados. Esa es la diferencia que hay, lo mismo pasa con el Museo del Tango, tiene objetos que pertenecen al pasado, como nosotros no tenemos objetos pasados tangibles que hablen de la Deuda Externa tenemos que contextualizar con imágenes, y escritos que sustenten lo que queremos explicar.