

### Review / Reseña

Cosse, Isabella. *Mafalda: Historia Social Y Política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

### *Mafalda* y sus mundos

**José Zanca**

Universidad de Buenos Aires

El cincuentenario del nacimiento de *Mafalda*, la creación del dibujante argentino Joaquín Lavado (Quino), fue la oportunidad de múltiples celebraciones. *L'enfant terrible*, nacida para publicitar una línea de electrodomésticos en los años de 1960, llegó al medio siglo después de haber atravesado fronteras nacionales, generacionales e ideológicas. ¿Cómo escribir, en ese clima celebratorio, una historia de *Mafalda* que no fuera un homenaje? Isabella Cosse se ha enfrentado al desafío, introduciéndose en los mundos que construye la tira, estructurada y estructurante de la sociedad y la política argentina de los años sesenta y setenta. Desafío múltiple, si se entiende que *Mafalda* ha sido abordada, desde su origen, por distintos trabajos que intentaron dar cuenta de su sentido. Esas primeras lecturas, las de Umberto Eco, o las de Oscar Steimberg y Pablo Hernández en la Argentina, se inscribían en los clivajes propios de los intelectuales de aquellos años. *Mafalda*

representaba la piedra de toque de una cultura de masas que estaba siendo revalorizada por las elites de Occidente. La cultura de izquierda, hegemónica en la posguerra, había despreciado el cómic como un mecanismo de penetración imperialista. *Para leer al pato Donald*, de Ariel Dorfman, estaba allí para testimoniarlo. Cosse propone, al contrario de estas miradas semiológicas, ancladas en posicionamientos dicotómicos propios de los años setenta, una historia sociopolítica de *Mafalda*, reponiendo su historicidad mediante la contextualización de la tira y la colocación en una dimensión diacrónica. Dos supuestos justifican este enfoque: por un lado el dibujante nutre su inspiración artística de una introspección y una reflexión filosófica surgidas de la observación atenta de la realidad. Es decir, *Mafalda* fue haciéndose a partir de los contextos de producción, los requerimientos creativos y la coyuntura sociocultural y política. Por otro lado, la voz de Quino de ningún modo hegemonizó los sentidos de su creación que se multiplicaron en diferentes contextos a partir de la apropiación ejercida por los más diversos actores. La pregunta de investigación del texto involucra dos objetivos: por un lado, exige reconstruir la producción y circulación de la historieta, colocando la atención en la creación de la tira, las características de los medios en los cuales fue publicada y a qué públicos estaba dirigida. Por otro lado, requiere reponer las críticas y los debates generados por *Mafalda* y las apropiaciones de la historieta, contextualizándolos con los procesos sociales, culturales y políticos que atravesaban a sus públicos en cada momento histórico.

En principio el texto se enmarca en tres grandes tradiciones historiográficas. En primer lugar, propone pensar la retroalimentación entre lo simbólico y lo material; en ese sentido el libro se presenta como tributario de estudios que intentaron hacer de la cultura un objeto de análisis de lo social. La autora sostiene que este enfoque dialoga con las discusiones sobre el origen de la clase media y su significación política y social, abierta por una nueva historiografía en Argentina que ha puesto de relieve su carácter problemático y construido. En segundo lugar, propone valorizar la intersección de lo doméstico y lo político. Retoma los presupuestos de los pioneros estudios de historia social y feminista sobre la importancia de la cotidianidad doméstica en la constitución de las clases medias europeas. Finalmente, propone considerar el humor como una rica vía para el estudio histórico. También aquí retoma una

larga tradición inaugurada por Mijaíl Bajtín para quien ciertos aspectos esenciales del mundo sólo eran accesibles mediante la risa. Vuelve sobre las ideas de Peter Berger y Freud para quienes reírse con otro expresaba la existencia de una amplia concordancia psíquica. Sostiene la autora que el humor tiene motivos y efectos sociales y políticos. Que ha sido usado para movilizar simpatías y apoyos, construir identidades e intervenir en luchas y conflictos. En esa clave asume las preocupaciones de una historia social del humor que lo sitúa en la intersección misma entre lo personal y lo colectivo, lo privado y lo público, y lo considera un lente poderoso para la comprensión de los fenómenos sociales. Un nuevo tipo de humor en los años '60 (de la mano de revistas como *Tía Vicenta*) jugó un papel decisivo en las contiendas políticas: criticó a los gobiernos, denunció la censura y forjó adscripciones ideológicas.

El trabajo se ha dividido en cinco capítulos. El primero pivotea sobre el vínculo entre *Mafalda* y la constitución de una identidad de clase media. Propone salirse de los ejes en los cuales se ha planteado la discusión sobre este tópico, es decir, no se preocupa tanto sobre cuándo emergió la clase media en la Argentina sino en cómo pensar y qué características tenía esa clase en los años de 1960. Sostiene como hipótesis que *Mafalda* fue leída, discutida y utilizada como una representación emblemática de la clase media y fue consumida por ese sector social. *Mafalda* reflejó a la clase media, pero también la constituyó, es decir, la dotó de una identidad en la Argentina.

La tira surge como un intento de publicitar los electrodomésticos del grupo empresarial Siam Di Tella. *Mafalda* se originó en el cruce del campo cultural, las estrategias de mercado, y la realidad social que afectaba sobre todo a la clase media. La historieta trabaja sobre las contradicciones sociales, políticas y culturales que afectaban a dicha clase social. En especial dialogaba con la modernización social, las mutaciones en las relaciones familiares, la condición femenina, las brechas generacionales y el autoritarismo. *Mafalda* condensaba dos tensiones de su época: la generacional y de género. Era una *mujer* y una *niña*, revelaba el nuevo rol de la mujer, y la distancia entre las generaciones, entre padres e hijos. Jugando con ciertas ambigüedades andróginas, la malicia, la picardía y el interés por las malas palabras de la niña intelectualizada prefiguraban caracteres concebidos socialmente como masculinos. *Mafalda* asumía actitudes varoniles que habían

determinado la construcción social de las diferencias de género. Al mismo tiempo, *Mafalda* revelaba la condición del mundo de los adultos, así como la capacidad de los niños de dejarlos desamparados con sus desafíos y críticas. Especialmente eso le sucedía a Raquel, la mamá de *Mafalda*, esposa y madre, que representaba el ideal de la mujer doméstica y maternal. Respecto del padre, era un típico trabajador de oficina de clase media, y esta imagen de un hombre que seguía una rutina gris, con problemas para llegar a fin de mes, se contrastaba con el ideal de ser un apuesto ejecutivo moderno y exitoso, que lograra mantener la autoridad en el hogar. En forma sugerente, propone Cosse, la tira que había surgido para facilitar el consumo, terminó convirtiéndose en una crítica de la falacia que escondía las promesas glamorosas de las publicidades modernizadoras. Lo más original de la historieta, sostiene Cosse, es que en vez de una visión ascendente y exitosa de la familia, *Mafalda* desenmascaraba las frustraciones, las dificultades y las imposibilidades del proceso de modernización sociocultural, y sus efectos sobre los varones y mujeres de la clase media: las limitaciones de los proveedores, la frustraciones de las madres y amas de casa, las impugnaciones de las nuevas generaciones al orden familiar. La figura construida, *Mafalda*, ofrecía una representación que logró exorcizar el enojo que recaían espacios intelectuales y progresistas sobre su propia clase.

La clase media de *Mafalda* suponía una identidad soldada. Los niños vivían en el mismo barrio y en la vereda los niños veían pasar toda una galería de personajes. Éste ángulo abrió la interpretación de la tira a otros sectores sociales y permitió delinear, en contraste, las singularidades de la clase media. La observación de los pobres y los diferentes producía una reflexión sobre las limitaciones del progresismo, la hipocresía de una sociedad, y de una clase media que se decía igualitaria pero que aceptaba remarcar las diferencias sociales. De este modo, la imagen de una sociedad integrada igualitaria era corroída por ingenuidad de *Mafalda* y el cinismo de Susanita. Susanita era una “señora gorda” que no podía ocultar el asco y el miedo que le producía traspasar las barreras de clase, esas que la separaban del mundo de los “negros”. Susanita no podía aceptar abiertamente su racismo, y al mismo tiempo no podía ocultarlo. En contraposición, *Mafalda* representaba la conciencia moral forjada por el mandato igualitario y el

sentimiento de culpa por el racismo de su propia clase desde la cual impugnaba el cinismo a su amiga. Se trataba de dos posturas paradigmáticas que laceraban a la clase media desde el derrocamiento del peronismo en 1955 y que, en 1965, estaban enmarcadas en dos posturas: el progresismo, esforzado por comprender al peronismo, y el gorilismo, incapaz de ocultar su rechazo a lo popular, su antiperonismo y su racismo, aun cuando éste último no pudiera ser aceptado explícitamente. En ese sentido, sostiene Cosse, el humor de *Mafalda* se constituyó en un prisma complejo capaz de dar cuenta de las contradicciones de la clase media en Argentina no sólo frente a la modernización social, sino también frente a la debilidad de la democracia y el ascenso del autoritarismo.

Con Manolito y Susanita la tira fundó una representación de la clase media organizada en los antagonismos que la asignaban. El motor de la historia dejó de estar situado en la mirada infantil de una niña intelectualizada de clase media. Fue desde este posicionamiento que la tira compuso una visión coral de la ideología de la clase media que articulaba lo político y lo cultural. Dentro de esa composición, *Mafalda* representaba los valores de la clase media intelectual y progresista. En este sentido la autora señala dos características de la definición de lo político en *Mafalda*: por un lado, asumía una nueva posición en el concierto internacional, desenmascarando el poder de Occidente, con insistentes preguntas sobre Vietnam, pero también ponía distancia de Oriente. En diversas oportunidades Quino explicó que no estaba identificado con un líder político y que no le gustaba particularmente el capitalismo o el comunismo. Sin embargo, muchas formulaciones habilitaban cierta ambigüedad que operaba como recurso humorístico. La autora define a esta posición como “Tercermundista”, dado que *Mafalda* asumía un lugar de enunciación distanciado de las dos fuerzas enfrentadas en la Guerra Fría. En segundo lugar, *Mafalda* instaló un ángulo moral de lo político en clave de denuncia. La serie propuso una reflexión sobre quiénes y cómo debían elegir al gobierno. *Mafalda* asumió la denuncia entre la cruda realidad y los altos principios morales y la reforzaba con la asunción de una posición terciermundista que representaba el lugar de los débiles y los excluidos del orden internacional. Fue considerada la expresión de una conciencia humanista de las nuevas generaciones comprometidas con el rechazo al

orden existente. Al punto que, para Cosse, *Mafalda* le dio carnadura a una identidad progresista en la Argentina e intervino sobre su autopercepción, creando un “nosotros” de clase media sensible a las injusticias sociales y comprometidas con la denuncia de la mala política. A partir del golpe de Estado del general Juan Carlos Onganía en 1966, *Mafalda* condensó un estado de opinión pública que rechazó su gobierno autoritario y corporativo, convirtiéndose en un símbolo de la oposición. Según Cosse, los lectores estaban entrenados en los dobles sentidos, los significados implícitos, la retroalimentación entre lo cotidiano y lo político, y las alusiones veladas. Tener que “tomar la sopa” simbolizó la oposición de la niña intelectualizada frente a la coyuntura autoritaria.

En el segundo capítulo la historia de *Mafalda* se pone en movimiento. Mucho más centrado en la diacronía, Cosse propone analizar el diálogo que mantuvo la tira con los procesos de radicalización política de los años setenta. La autora sostiene que, en ese contexto, cada vez se hizo más difícil dominar la significación ideológica de *Mafalda*. En 1966 la historieta se había vuelto un arma política. En los años siguientes se abrieron fuertes contiendas para definir para qué era usada, por quién y con qué sentidos.

A fines de los años de 1960 los intelectuales mostraban un interés creciente por la cultura masiva y en particular por las historietas. Por eso *Mafalda* misma se convirtió en un objeto de análisis de los cada vez más relevantes científicos sociales, que observaban con una mirada más desprejuiciada la cultura de masas. El debate sobre el carácter de *Mafalda* (elemento de resistencia o de dominación imperialista) se cruzaba con la polémica más general respecto del compromiso de intelectuales y artistas con la causa revolucionaria. La autora sostiene que más que una oposición simple entre quienes estaban a favor del compromiso político y quienes lo rechazaban, existieron diferentes posturas entre aquellos que, aceptando el compromiso con la realidad política, se preguntaban cómo expresarlo y qué implicaba en su producción. La posición de Quino era bastante dubitativa en este sentido y según la autora él prefirió siempre que el mensaje de la tira fuese activado por el lector. La indeterminación podría ser un modo de presentar un dilema que lo preocupaba y siguió preocupándolo con fuerza en los años siguientes. Siguiendo los lineamientos de Dorfman,

Hernández y Steimberg en Argentina rechazaron las indefiniciones de *Mafalda* y su creador. Según la autora las claves de lectura dominantes en paralelo a las del Pato Donald eclipsaban la posibilidad de registrar las complejidades que exigía *Mafalda*. Impedían descubrir el hiato entre sus contenidos y la realidad, concebían una relación directa entre la creación del historietista, el autor y los lectores. Este presupuesto de lectura se sobreimpresió al clima político polarizado. Los críticos de *Mafalda* le impugnaban a la clase media su limitado compromiso político. A principios de los años de 1970, explica Cosse, la historieta se había complejizado ante los nuevos giros de la realidad política argentina, y por el contrario, las matrices usadas para analizarla, se simplificaban cada vez más.

A pesar de esta indeterminación, la historieta se comprometió con la denuncia de los controles de la censura y rechazó la represión del gobierno de Onganía. La autora describe con detalle la famosa historieta en la cual *Mafalda* nomina la cachiporra de un policía como “el palito de abollar ideologías”. Quino proponía una escena en la que el humor desafiaba a los poderosos mediante la combinación de la ironía y la ternura. Nada le sucedía a los niños, las nuevas generaciones, con sus ingeniosos desafíos a la autoridad. Sin embargo, la tira tenía un indudable costado peligroso: la fuerza represiva podía ser burlada.

El tercer capítulo está dedicado a la expansión internacional de la historieta y su circulación en Italia, España y México. Cosse vincula esa difusión del fenómeno *Mafalda* a procesos sustantivos de transformación cultural a nivel global de los años 60 y 70, el aumento del flujo de producciones que involucró a un aspecto cada vez más amplio de agentes y modalidades de contacto acordes con los desarrollos de los medios de comunicación y las industrias culturales a escala internacional. El fenómeno *Mafalda* fue una expresión más (a la que podría sumarse la figura del “Che” o la apropiación de la Teología de la Liberación) de la valorización de la cultura periférica junto con la impugnación de las políticas imperiales de Europa y Estados Unidos. *Mafalda* quedó inserta en un fenómeno mayor que fue la recolocación de los pueblos del Tercer Mundo en ciertos círculos de las culturas imperiales que depositaron sobre ellos sus ilusiones revolucionarias. A su vez, la autora vincula el éxito de *Mafalda* con el enfrentamiento intergeneracional propio de la cultura de Occidente.

En el cuarto capítulo Cosse analiza la presencia de *Mafalda* durante la dictadura del Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983), su circulación y su apropiación durante la transición democrática. Según la autora, y siguiendo la hipótesis de Florencia Levin, durante la dictadura el humor gráfico no tuvo sentidos unívocos. Podía normalizar el golpe de Estado pero también habilitar denuncias sobre el aparato represivo. Sostiene como hipótesis que el humor durante la dictadura no operó de modo unilateral ni tuvo una significación homogénea. Cosse formula un detallado análisis de la vinculación de la tira con la conocida “La masacre de los palotinos”. En la escena del crimen perpetrado por las fuerzas de seguridad contra un grupo de religiosos de esa orden, el famoso afiche en el que *Mafalda* señalaba “el palito de abollar ideologías” fue extendido junto al cuerpo de uno de los asesinados. La autora sostiene que el afiche involucraba la figura de un policía y que su importancia simbólica era conocida por las fuerzas represivas. Lo colocaron sobre un cuerpo asesinado, reconociendo su sentido anti autoritario, y usándolo como mensajero de una macabra venganza.

A pesar de ser un emblema antiautoritario, *Mafalda* no fue censurada en la Argentina durante la dictadura. Quino tampoco sufrió la persecución del gobierno, aunque algunos de sus dibujos fueron objetados por los propios editores. Cosse propone algunas hipótesis que intentan explicar esta aparente incongruencia. Por un lado, el sistema de censura tenía sus propias reglas, que hacían que una obra que reproducía tiras de aparición diaria en la prensa y que se había editado sin censura tiempo atrás lograra pasar desapercibidas. Por otro lado, la enorme popularidad de la historieta facilitó que los sensores la toleraran. En 1981 se produjo la primera película de *Mafalda*. Tampoco tuvo ningún problema con la censura. Lo cual no es sorprendente dado que el film había licuado a las aristas revulsivas de la tira. Según la autora la película limitaba el potencial disruptivo de esa niña-adulta. El vaciamiento de las connotaciones subversivas de *Mafalda* resultaba acorde con el contexto dictatorial. Por ejemplo, estaban ausentes Libertad y Guille, y por ende los sectores radicalizados de comienzos de los años 70.

Cosse señala que a partir de la crisis de la dictadura el humor fue un medio especialmente dúctil para movilizar una opinión pública anti



autoritaria. *Mafalda* y el mismo Quino se vincularon y respaldaron el renacimiento de la democracia a partir de 1983. Cosse sostiene que la tira estaba identificada con los reclamos de democracia y derechos humanos desde cuatro décadas atrás, cuando esas trazas ideológicas no eran hegemónicas en Argentina y que alcanzó en ese contexto una consagración inédita. La afinidad de la historieta con el credo democrático, al que adhería un espectro amplio de la población, entre la que se contaba la clase media intelectual, potenció el carácter emblemático de *Mafalda*. Los 25 años del primer boceto de la tira, cumplidos en 1988, facilitaron esa coincidencia.

El quinto capítulo está dedicado a los últimos años de la tira y el lugar que ésta ocupó en relación a la identidad de la clase media. Según Cosse, la historieta expresó un tiempo de oro de las clases medias en diferentes países, cuyas condiciones materiales de existencia y sus identidades forjadas en los años sesenta estaban siendo corroídas. Para la autora, *Mafalda* se convirtió en un lugar de encuentro de una clase media que iba perdiendo espacios económicos y significaciones culturales. En términos políticos y luego del triunfo del neoliberalismo, *Mafalda* servía de vehículo para revitalizar una sensibilidad que parecía derrotada por la crudeza pragmática de los planes de ajuste y los discursos individualistas. Entre las demostraciones de admiración, esa especie de folklore expresaba la vigencia de la Argentina en la que se había modelado una poderosa clase media, pero, también, que había exaltado la intervención del Estado para morigerar la desigualdad social.

El desafío asumido por Isabella Cosse ha sido sorteado con holgura. Si la pregunta original podría ser ¿qué nos aporta *Mafalda* para una comprensión más cabal de los años sesenta y setenta? la autora ha demostrado con el uso de una subrayable paleta de herramientas interpretativas que la tira como artefacto es un medio ineludible para poner en evidencia las tensiones y los quiebres de una época. Frente a los análisis reduccionistas sobre la clase media, que se han situado entre la tradición académica y el ensayo de tema nacional, el trabajo de Cosse propone un complejo juego de espejos entre la cultura y la sociedad, entre la esfera privada y la pública, entre el humor y el poder. ¿Puede *Mafalda* guiarnos por todos los caminos de los años sesenta y setenta? Sin duda, ni la autora ni su trabajo se lo proponen.

Cosse apuesta a una lectura de *Mafalda* en la que se describe, también, el sueño de una sociedad integrada, centrada en los valores de la clase media, que respeta sus diferencias externas, y en la que “los otros” (los marginados locales y mundiales) no son olvidados. Es una utopía de solidaridad, que funcionó en buena medida como una sensibilidad de la clase media progresista. Sus usos y sus apropiaciones, sus límites y contradicciones están expuestos con claridad en el trabajo.

Pero *Mafalda* no es una excusa. No es un recurso entre otros, no es una aldea más, igual a cualquier otra aldea, en donde encontrar a los mismos hombres. Cosse no se ancla sólo en el contexto de producción de la tira, sino que ha recorrido cuadro por cuadro la historia de *Mafalda*, introduciéndose en un análisis estético de los personajes y los objetos que los rodean, dispuestos sobre el papel. Reconoce la lógica propia del género, y se desplaza con maestría entre sus trazos, proponiéndole al lector vincular cada perspectiva con una mirada sobre el pasado. En ese sentido puede afirmarse que el libro de Isabella Cosse es un modelo de historia cultural, en el cual los peligros que acechan a este tipo de trabajos han sido completamente exorcizados.