



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

Título del documento: Las representaciones de la mujer en Mafalda, un análisis desde la perspectiva de género

Autores (en el caso de tesis y directores):

María Victoria Barreto Kramer

Ana Gabriela Bravo

Mariela Acevedo, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2016

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

Licenciatura en Ciencias de la Comunicación

TESINA DE GRADO

“Las representaciones de la mujer en Mafalda,
un análisis desde la perspectiva de género”

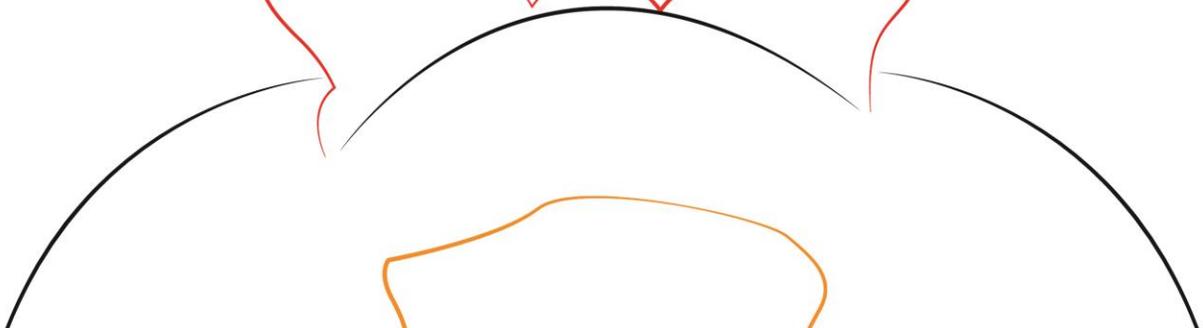
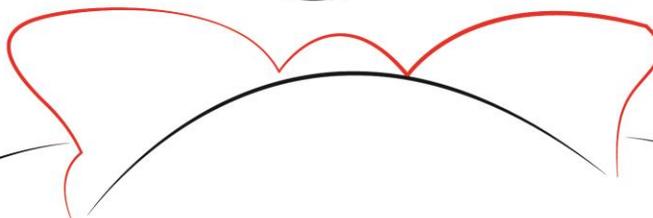
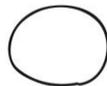
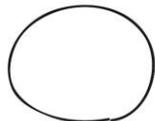
AUTORAS:

- BRAVO, Ana Gabriela
DNI: 32726794
anibravo87@gmail.com

- BARRETO KRÄMER, María Victoria
DNI 32760415
mvictoria.barreto@gmail.com

TUTORA:

- Lic. ACEVEDO, Mariela A.
LEGAJO 53507
acevedo.mariela7@gmail.com



Agradecimientos

Ante todo queremos agradecer a todos aquellos que nos acompañaron a lo largo de todo este camino y quienes sin dudas “alivianaron” las dificultades, los momentos de llanto y nerviosismo. Especialmente queremos agradecer a nuestras familias que nos apoyaron desde el momento en que elegimos esta hermosa carrera y siempre estuvieron dispuestas a colaborar, compartiendo junto a nosotras todo el trayecto universitario. A nuestras parejas, Ariel y Sebastián, que nos acompañaron en todos los momentos que vivimos.

A Mariela Acevedo, quien desde el primer día que la contactamos, aceptó asumir este desafío sin vueltas y con total predisposición, confiando en nosotras y apoyándonos en todo momento. Gracias por guiarnos teóricamente, por orientarnos y ordenar nuestras ideas disparatadas.

Queremos aclarar que esta tesina surgió en cierto punto de los encuentros a los que asistimos del Grupo de Investigación en Comunicación sobre Género y Sexualidades, allí comenzamos a transitar este camino. Así también agradecemos al equipo del III Congreso Internacional de Viñetas Serias (2014) por dejarnos ser parte y darnos un empujoncito para continuar.

Por último, pero no menos importante, a nuestras amigas y amigos que supieron comprender nuestras ausencias en sus momentos importantes y que, con simples pero poderosas palabras de aliento como “calmate un poco, no exageres”, “va a estar todo bien”, o “encontré esto sobre Mafalda, quizás te sirve”, nos ayudaron a atravesar muchos de los obstáculos que se nos ponían en el camino.

INDICE

CAPÍTULO 1:	5
ABRIENDO ESPACIO A NUESTRA TESINA	5
1.1 Fundamentación	5
1.2. Objetivos	8
1.2.1 Objetivo General.....	8
1.2.3 Objetivos Específicos:.....	8
1.3. Definición del corpus y diseño Metodológico	8
1.3.1 Corpus.....	8
1.3.2. Metodología.....	9
1.4. Marco Teórico	11
1.5. Estado del Arte:	14
1.5.1. Sobre historieta y feminismos.....	15
1.5.2. Mafalda como objeto de análisis.....	16
1.5.3 Estudios sobre el campo de la historieta argentina.....	19
CAPÍTULO 2:	22
INTRODUCCIÓN A MAFALDA: LA HISTORIETA	22
2.1 La historieta argentina durante las décadas del 60 y 70.	22
2.2. La tira cómica: Mafalda pionera en Argentina	23
2.3 Las condiciones de producción de <i>Mafalda</i>	25
2.4 Construcción del sentido en <i>Mafalda</i>, indagación del lenguaje.	25
2.5 La importancia del Humor en Mafalda	27
2.6 Y un día... nació Mafalda, la historieta	29
2.6.2 Los personajes de <i>Mafalda</i>	32
CAPÍTULO 3:	38
MODELO DE FAMILIA	38
3.1 El modelo de familia en las décadas de los “50”, “60” y “70”	38
3.2 Dos amenazas para el modelo de familia: la soltería y el divorcio.	40
3.2.1 La Soltería.....	41
3.2.2 El divorcio.....	42

3.3 La familia en la década del 60 y del 70	42
3.4 La heterogeneidad propia de la clase media	46
CAPÍTULO: 4	48
4.1 Mujeres: Sus prácticas según los Escenarios:	49
4.1.1 Esfera Privada:	50
Hogar.....	50
4.1.2 Esfera Pública:	56
Escuela:	56
Calle	59
Vacaciones	62
4.2 Los roles de la mujer a través del discurso	64
Raquel	65
Susanita	68
Niñas y mujeres de la clase media	70
¿Dependencia o independencia? Dos modelos de mujer	71
Libertad:	72
4.4 Los varones lloran, lavan platos y colaboran con la crianza	79
4.5 Manolito, Felipe y Miguelito: aquello que “deben ser”	82
4.5.1 Guille: entre el psicoanálisis, el hippismo y el mayo francés	85
CONCLUSIONES	88
BIBLIOGRAFÍA	93
Estudios sobre historieta	93
Páginas web o consultas online.....	94
Análisis del Discurso / Crítica Feminista.....	95
Páginas web o consultas online	99

CAPÍTULO 1:

ABRIENDO ESPACIO A NUESTRA TESINA

1.1 Fundamentación

En septiembre del 2014, *Mafalda* cumplió cincuenta años desde su primera aparición en 1964 cuando un fantasioso, tímido y desconocido dibujante, más conocido como Quino, decidió probar suerte con algunas pocas tiras que habían sido relegadas en un cajón. *Mafalda* es una historieta protagonizada por una niña homónima que se muestra como rebelde, contestataria, gritona, preocupada por la paz mundial, entre otras muchas cuestiones. Siempre ha despertado nuestro interés ya que a través de ella podemos ver otra visión del mundo en el que vivimos. Según John Locke, filósofo que popularizó el principio de la “tabula rasa” al nacer, el ser humano nace sin habilidades o conocimientos y esto, en nuestra opinión, hace que las niñas y niños tengan una visión del mundo más inocente. Los y las infantes desconocen los comportamientos del mundo adulto y en consecuencia esto hace que su visión sea un tanto particular, desde nuestro punto de vista, una visión ingenua.

Normalmente en el arte en general (cine, arte, literatura, etc.) observamos el mundo a través de nuestros ojos o a través de los ojos de otros adultos, pero en el caso de *Mafalda* podemos ver el mundo desde el punto de vista de una niña y esto aporta un enfoque totalmente diferente, es decir, más libre que aparece a partir de la inocencia propia de una niña. A través de esta técnica, Quino deja ver su opinión y como los personajes no dejan de ser infantes, ya que al fin y al cabo siempre se acepta mejor en boca de un grupo de niños que de un adulto.

Uno de los disparadores de este trabajo se debe a que la niña se encuentra constantemente empeñada a “ser alguien en la vida”, tratando de diferenciarse de su madre que representa a una ama de casa al cuidado del hogar y de los hijos e hijas; un modelo instalado en la época cuestionado por las corrientes feministas y un nuevo sujeto generacional que vendrá a cuestionar las acciones de quienes los precedieron y que inevitablemente generará un conflicto entre adultos y jóvenes. En esta historieta, todos los personajes se encuentran atravesados por una postura

ideológica y todos reconocen que “viven” en un mundo complicado, aunque los lectores sepan que lo que están leyendo es ficción. En cada viñeta el lector se encuentra con una cuota de verosimilitud que lo atrapa, como así también una trama ficcionada que representa una parte de la realidad, construyendo estereotipos y roles, con nombres, rostros, lugares y prácticas.

Mafalda es una historieta que se nos presentó en nuestras vidas y desde entonces nos acompaña en nuestras bibliotecas desde la niñez, a una con algunos libritos discontinuados, y a la otra con "10 años de Mafalda". Luego la universidad nos juntó y llegado el momento de pensar en el tema de la tesina, las ideas de Mafalda despertaron la iniciativa de leerla nuevamente pero desde un lugar crítico, utilizando herramientas y conocimientos comprendidos en nuestro paso académico. Fue así que un huracán de interrogantes se aparecieron hasta definir el camino de abordaje: *¿Desde dónde analizar a Mafalda con el fin de hacer un aporte al campo de la Comunicación? ¿Cuáles herramientas y conceptos considerar? ¿Por qué?*

Al principio nos focalizamos en la historia de la tira: cuándo y cómo surgió *Mafalda*, quién es Quino, por qué decidió darle vida dentro del papel a una niña de seis años con características muy peculiares, cómo fue tomada por las audiencias y una serie de interrogantes más que abarcaban diversas esferas de este mismo fenómeno. Al mismo tiempo, *Mafalda* como historieta, es un lenguaje que desde principios del siglo XX, a pesar de numerosos momentos de crisis¹, logró instalarse paulatinamente en nuestro país junto con obras nacionales e internacionales, no sólo como subgénero, como la define Oscar Steimberg, para ser leída, sino también digna de analizarse y estudiarse dentro de los parámetros de la cultura popular masiva. De esta manera tomamos en cuenta los estudios sobre el campo de la historieta argentina, en donde autores como Oscar Steimberg, Oscar Masotta y los pertenecientes a la nueva generación dedicados al análisis de este campo, se embarcan en una investigación que parece ser infinita y apasionante. Por otro lado también observamos que podía ser abordada desde la historia como lo hace Isabella Cosse (2014), desde la semiótica como analiza Steimberg (2013) o desde la cultura popular.

¹ Cuando decimos momentos de crisis, nos estamos refiriendo a aquellos momentos que pusieron y ponen en jaque a la permanencia de historietas en nuestro país, como la importación de obras extranjeras de menores costos y mejor calidad, fuga de historietistas al exterior en busca de mejores oportunidades, impulso de nuevos medios de comunicación como la televisión, entre otros.

Finalmente encontramos que era posible pensarla a través de las teorías y trabajos realizados sobre *géneros y sexualidades*, hallando un cruce interesante y novedoso de un fenómeno del cual se ha escrito mucho. En uno de sus artículos, Silvia Elizalde (2005: 36) menciona que un posible cruce entre los estudios de géneros y los trabajos en comunicaciones está dado, en este caso, por “las representaciones de la mujer y lo femenino en formatos discursivos y mediáticos: el comic”. De esta manera, descubriendo en *Mafalda* un nuevo nivel por el cual circular, nos embarcamos en un análisis discursivo y visual para analizar *cómo se construyen las representaciones de mujeres y varones*, es decir, el rol que ocupa lo femenino y masculino, y cómo se relaciona eso con el *contexto de emergencia o de producción* que estaba pasando en Argentina y el mundo, cuando un autor decide poner en página a una niña que cuestiona todo.

Además la búsqueda de un método feminista nos llevó a pensar como Teresita De Barbieri (1998:112) en las corrientes postmodernas y post-estructuralistas que posibilitan “iluminar” los análisis de las producciones literarias de las mujeres y las representaciones femeninas en los medios de comunicación. La autora se pregunta: “¿Dónde quedan las relaciones sociales reales? Si sólo es real lo que es objeto de discurso, lo representado, lo hablado y lo que – a veces en broma y otras con mucha seriedad- se denomina realidad virtual”. Esto nos lleva a interrogarnos *¿Cuáles son las características que se le adjudican a “lo femenino” y a “lo masculino” dentro de la tira? ¿Cuáles son los ámbitos por los cuales se mueven las mujeres dentro de la tira? ¿En cuales no tiene la posibilidad de hacerlo? ¿Qué estereotipos de mujeres aparecen representadas? ¿Cuáles se excluyen?*

Sin dudas, para responder a estos interrogantes, antes debemos preguntarnos, ¿Con respecto a qué analizamos a la mujer en *Mafalda*? o mejor dicho ¿Con respecto a quiénes? Desde las corrientes feministas se postula que “lo femenino” es construido como el “otro” de lo masculino, más aún los sujetos femeninos no se reconocen como representación, sino que son lo que queda en los márgenes del discurso hegemónico, en el espacio-en-off de sus representaciones, en los espacios tanto discursivos como sociales que existen. Es así cómo se construyó y se sigue construyendo el sujeto-mujer. Con esto queremos decir que creemos necesario desprenderse de aquella posición que entiende al esquema social bajo una postura

pasiva donde pareciera existir un acuerdo tácito relacionado al sexo biológico al que se le atribuyen categorías diferenciales establecidas por la cultura, donde el hombre debe aprender su papel y la mujer el suyo. En relación a esto nos centraremos básicamente en normas, valores, prejuicios y discriminaciones en el marco de una sociedad que naturaliza las prácticas culturales para romper con esa lógica y dar cuenta de lo que sucede en los personajes que componen la historieta de *Mafalda*.

1.2. Objetivos

1.2.1 Objetivo General: indagar cuáles son los estereotipos y roles construidos en torno a las mujeres a través de los años que fue publicada la obra en la cual se definen identidades de género, desde una perspectiva de género.

1.2.3 Objetivos Específicos:

- Identificar las características de los roles de género/ modelos de femineidad y masculinidad, en tanto hegemónica, representado en la historieta según el plano político, social y profesional.
- Explorar de qué manera la subjetividad femenina se ve construida y reproducida en la historieta de Mafalda.
- Analizar cuáles estereotipos aparecen representados en la obra.
- Interpretar el imaginario de sociedad que proponen estas tiras.
- Examinar la representación del género por el lenguaje visual y verbal.
- Vincular el contexto histórico en que surgen estas tiras, con su contenido.
- Analizar la construcción discursiva respecto al rol de la mujer en la sociedad.

1.3. Definición del corpus y diseño Metodológico

1.3.1 Corpus

A la hora de decidir por nuestro corpus, nos encontramos con numerosas y distintas

alternativas, cargadas cada una de ellas por luces y sombras. Las alternativas disponibles eran las tiras originales publicadas en cada uno de los diarios por los cuales pasó la historieta, los libritos correspondientes a cada uno de los años que comprende la tira, la edición y compilación sistemática conocida como “10 años con Mafalda” (1991), o la última versión editada como “Toda Mafalda” (2000).

Frente a este abanico, decidimos optar por la compilación “10 años con Mafalda”, cuya estructura es interesante al estar dividida en segmentos que comprenden a los ámbitos y a los personajes en los que se desarrolla la tira: “la familia” “la calle”, “el colegio”, “así va el mundo”, “Mafalda y la sopa”, “de vacaciones”, “TV”, “Guille”, “Susanita”, “Felipe”, “Manolito”, “Miguelito” y “Libertad”. Esta segmentación no tiene en cuenta los años en los cuales fue editada la historieta ni los medios por los cuales transitó, sino que toma en cuenta el lenguaje visual y verbal y lo inserta según el ámbito. Además, completamos el corpus con algunas tiras de la edición “Toda Mafalda” dado que a posteriori descubrimos que en el apartado de tiras inéditas, también existen viñetas que creemos que pueden ser importantes para nuestro análisis para una mayor objetividad.

1.3.2. Metodología

La estrategia metodológica que utilizaremos para estudiar las tiras pertenecientes al corpus, es el análisis de contenido. Al ser la principal característica de la historieta la combinación entre texto y dibujos, investigaremos tanto el aspecto visual como el lingüístico de aquellas viñetas que se muestran representativas de nuestro tema de análisis para dar cuenta de los estereotipos de género. Para nosotras es importante definir cómo, y a través de qué mecanismos comunicacionales, se construyen los estereotipos de las mujeres en la historieta, con todas sus significaciones e interpretaciones en relación al ámbito, a las instituciones y a la relación con los otros.

En este sentido, analizaremos claramente a las mujeres que aparecen a lo largo de la tira. Sin embargo proponemos en juego diversas miradas, por eso también deberemos analizar y tener en cuenta a las representaciones masculinas es decir, el rol que ocupa la mujer y sus características, con respecto al rol que ocupa el varón. Por otro lado, también nos preguntamos

cómo es construida la infancia ya que los personajes son niñas y niños, y cómo se contraponen con la adultez dentro del contexto familiar, la escuela, la calle, las vacaciones diferenciándolos entre ámbito público y privado. Al mismo tiempo, a este procedimiento lo combinaremos con la investigación bibliográfica para fortalecer el marco teórico y con las condiciones histórico-sociales de producción y las condiciones histórico-sociales de la interpretación de los discursos (entendidos como sistemas de representación).

La estrategia para la elaboración de los datos será cualitativa, porque realizamos un análisis de procesos de construcción de múltiples significados, como son las historietas y de conceptos de los que no podemos escapar. En este sentido, al trabajar con la técnica de análisis del contenido, el enfoque científico que utilizaremos será interpretativo. Además, tendremos en cuenta elementos propios de la historieta y específicamente del “cómic”, analizando las especificidades del lenguaje que en ella se manejan, con el fin de hacer una aproximación con aquellos que aparecen en *Mafalda* y observar cómo se presentan en la tira para comprenderla en términos de producto cultural.

En el tercer capítulo pasaremos a desarrollar las principales características del modelo de familia moderna, acentuándonos en la clase media que representa a las familias de la historieta y que nos servirá como marco para encontrar similitudes o diferencias a la hora de hacer el análisis de los personajes. De esta manera comenzaremos por la década del cincuenta para describir los antecedentes de las décadas del sesenta y del setenta, años en los que transcurre la historieta, y que coinciden con momentos de ruptura y transformaciones sociales que incidieron en el modelo de familia, en el del matrimonio y en los roles de mujeres y varones.

En el cuarto capítulo, pasaremos al análisis discursivo de las representaciones que se crean de la/s mujer/es y de los varones también, comenzando por los escenarios que aparecen en nuestro corpus y que diferenciaremos entre privado (casa en tanto ámbito de desplazamiento de la familia) y público (Escuela, Calle y Vacaciones) entendiendo que estos son “agentes institucionalizadores encargados de organizar y ordenar acciones culturalizada” (Leon Maldonado, 2014). Luego pasaremos al análisis de los personajes femeninos: Raquel, Mafalda, Susanita y Libertad desde aspectos comunes que hemos encontrado a través de sus diálogos y que las atraviesan: rol de madre, rol de mujer, política, economía, aspecto laboral y futuro. Por

últimos pasaremos a analizar los personajes masculinos: padre de “Mafalda”, Miguelito, Manolito y Felipe para observar sus masculinidades y el rol que le asignan a la mujer según los diferentes escenarios planteados. Para ello, el análisis necesariamente se hará en relación con sus condiciones históricas específicas.

Finalizaremos con las conclusiones arribadas y con propuestas de análisis para realizar en el futuro tanto desde nuestro punto de vista como el de otros colegas que permitan un mayor aporte a las ciencias de la comunicación.

1.4. Marco Teórico

Partiremos de la teoría de Stuart Hall (1998) para estudiar cómo se construye discursivamente a los personajes masculinos y femeninos en las tiras de *Mafalda*. Tal como el autor señala, los medios masivos no son un reflejo de la sociedad, sino una forma de representación que es capaz de construir nuevos tipos de sujetos y lugares desde los cuales hablar. De esta manera las identidades no se producen en un ámbito abstracto, sino que están siempre dentro del discurso, en localizaciones específicas. Para Hall, las identidades no tienen tanto que ver con el quiénes somos o de dónde venimos, sino más bien con qué podríamos ser, cómo fuimos representados. En este sentido Hall remarca que la identificación está siempre en construcción, en tanto un proceso incompleto dentro del marco del discurso. Así, masculinidad y femineidad no son identidades ni categorías culturales fijas, sino que sus significados se construyen en condiciones históricas específicas.

En línea con lo que afirma Hall con respecto a la construcción de significados bajo condiciones históricas específicas, para el análisis de las representaciones que asocian femenino/ mujer y masculino/ varón en las tiras, nos apoyaremos en la metodología de la *crítica literaria feminista*², cuyas teorías suponen una compleja relación entre las condiciones histórico-sociales

² GOLUBOV N. en su obra “*La Crítica Literaria Feminista. Una Introducción Práctica*” (2012) advierte que La Crítica Literaria Feminista nació en el seno del movimiento de Liberación femenina, que tuvo profundas raíces en el ámbito académico, al menos en Estados Unidos, por lo que desde sus inicios mantuvo una intención política. En este sentido, era considerada una forma de praxis política que vinculaba la reflexión teórica con el activismo, por lo que

de producción y las condiciones histórico-sociales de la interpretación de los discursos, entendidos como sistemas de representación, en relación con las prácticas sociales no discursivas. Según la crítica literaria feminista, estas relaciones entre los textos y los discursos que se encuentran en ellos son necesariamente políticas porque implican relaciones de poder ya que los discursos como sucesos de la comunicación, “son cuerpos de conocimiento y de prácticas históricamente constituidos que otorgan lugares de poder a unos y no a otros” (Golubov, 2012: 20).

Teniendo en cuenta estas relaciones entre los textos, el análisis de las representaciones necesariamente parte desde un otro, en este caso las representaciones de la masculinidad que vienen a posicionarse en un lugar superior con respecto a las que se asocian a lo femenino. Esta relación forma parte de un discurso patriarcal que será uno de los primeros elementos que criticaran los movimientos feministas. Shulamith Firestone y Kate Millet, quienes entre 1970 y 1975 recurren al marxismo y al psicoanálisis para retomar y redefinir el concepto de *patriarcado*³, como “política de dominación presente en los actos más aparentemente privados y personales” (Millet, 1970). En contraposición con este concepto, el movimiento de mujeres “ha convertido en temas públicos muchas prácticas proclamadas como demasiado triviales o privadas para la discusión pública como el significado de los pronombres, la violencia doméstica, la práctica de que los hombres les abran las puertas a las mujeres, el abuso sexual a las mujeres y los niños, la división sexual del trabajo doméstico y así sucesivamente” (Young, 1987: 74). En definitiva las teorías literarias feministas se preocupan por el rol de la mujer en tanto escritoras, lectoras y objetos de representación. De Lauretis muestra cómo las representaciones del género se construyen por medio de todo tipo de prácticas discursivas y no-discursivas, desde los medios de comunicación hasta lo que Louis Althusser llamó los aparatos ideológicos de estado y el propio feminismo⁴.

pretendía contribuir a la transformación de la subjetividad misma, de la conciencia, como punto de partida para el cambio social, cultural y político.

³ El concepto de patriarcado se manejaba ya a principios del siglo XX, en el contexto de estudios antropológicos e históricos, en hipótesis como las de Morgan o Engels acerca de un matriarcado originario.

⁴ Si bien la crítica literaria feminista parte su análisis sobre obras de la alta cultura, a raíz de una revisión del concepto de cultura por parte de los estudios culturales, las teorías literarias feministas han ampliado su campo de

La crítica literaria feminista tiene sus orígenes a mediados del siglo XIX, cuando las luchas de los movimientos feministas manifiestan que las mujeres son consideradas inferiores a los hombres, un acto originario en la tradición, el derecho y las sagradas escrituras. Según estos precedentes se ubica a la mujer como virtuosas defensoras de la moral, cuyo lugar se encuentra en el seno del hogar, donde se espera que actúen como esposas y madres devotas, responsables de “la gestión doméstica de los sentimientos” (Fernández, 1994: 151). El hogar concebido como un espacio doméstico, íntimo y sensible, se presenta como la antítesis del espacio público, destinado al masculino y caracterizado como racional, competitivo, agresivo e impersonal.

Por otro lado, si miramos con una lupa la evolución de los movimientos feministas, encontraremos que sus demandas fueron transitando por diferentes etapas históricas-sociales, las cuales al mismo tiempo estaban representadas por diferentes corrientes de origen ideológico, que marcaron la lucha al interior de cada uno de estos movimientos. Cada una de estas etapas, llamadas comúnmente “Olas” fueron sucediendo en distintos momentos históricos, conviviendo sus demandas de una y otra etapa, según las necesidades de cada época. En este caso nos centraremos en la “Segunda Ola”⁵ ya que coincide con la aparición y publicación de *Mafalda* a lo largo de sus diez años de edición, y con la conformación de la teoría crítica feminista. La segunda ola tiene sus fuentes de inspiración en el marxismo de los años sesenta, en el movimiento contracultural de los *hippies*, en el psicoanálisis y en las luchas por los derechos civiles y el movimiento del poder negro.

Habiendo posicionado con fuerza en la etapa anterior el derecho al voto, la reforma de la institución del matrimonio, y el acceso a la educación, entre otros, en esta etapa se hallan los principales conceptos de las posiciones teóricas que hoy conforman el bagaje feminista (Kubissa, 1999), como así también los principales argumentos en los que se apoya la teoría crítica feminista. Las feministas identificaron que para las mujeres las diferencias de sexo constituyen uno de los elementos fundamentales para la asignación de una primera identidad en el mundo

estudio para abarcar otros fenómenos culturales (el cine, la moda, la comida, la corporalidad), sin perder de vista que los productos culturales tienen una lógica y un funcionamiento propios que no pueden ser reducidos a otros fenómenos (como el modo de producción o el patriarcado) (Barker y Galasinski, 2001: 1).

⁵ Los principales aportes de esta etapa los encontramos en Simone de Beauvoir y su obra *El segundo sexo* (1949) y en los trabajos de Betty Friedan al publicar *La mística de la feminidad* (1963) cuyos trabajos impulsaron el accionar de la Organización Nacional para las Mujeres (NOW)

social y simbólico. En este sentido, la discriminación sexual es sistémica y se basa en las interpretaciones culturales de las diferencias anatómicas entre los sexos, que se manifiestan en todos los aspectos del comportamiento colectivo e individual.

A partir de 1968, aproximadamente, y en coincidencia con el Mayo Francés, se comienza a reivindicar la lucha feminista como lucha política autónoma. Mediante el lema "*lo personal es político*" entran en el debate la sexualidad femenina, la violencia contra la mujer, la salud femenina, el aborto o la contracepción, entre otros. Más que un simple eslogan, la expresión se convirtió en una metodología para identificar, analizar y transformar las fuerzas que subjetivan/someten a las mujeres, siendo para el feminismo, el punto de partida de la epistemología feminista (Golubov: 2012, 15).

En cuanto al concepto de *género* surge a partir de la idea de que lo femenino y lo masculino responden a construcciones culturales que van más allá de la frontera entre los sexos de carácter puramente biológico. De esta manera los estudios de género que surgieron en los años setenta en Estados Unidos, modificaron el pensamiento social y político de la siguiente manera: “entender la sociedad dividida, simbólica, en dos géneros, implica revisar su estratificación económica y política, así la asignación de roles desde esta nueva variable de análisis”. (Kubissa, 1999). Desde entonces, las corrientes feministas se encuentran en un constante análisis que va desde los medios de comunicación que es en el que nos centraremos nosotras a partir del análisis de *Mafalda*, pasando por prácticas y discursos del plano real, como por ejemplo cómo hablan los varones de las mujeres o sus accesos de participación en cada ámbito, leyes que tienden a la igualdad o desigualdad, entre muchos otros.

1.5. Estado del Arte:

Para el desarrollo del estado del arte, nos focalizamos en tres ejes: el primero está dado por aquellos trabajos sobre todo académicos que combinaron historieta y crítica cultural feminista teniendo en cuenta que es nuestro foco central de análisis. En segundo lugar, haremos un rápido recorrido por aquellos trabajos realizados sobre la historieta *Mafalda*, intentando encontrar coincidencias o diferencias con respecto a nuestro abordaje. Por último no podemos

dejar de lado los estudios que se han hecho sobre la historieta argentina, en tanto soporte en el que se reproduce *Mafalda*, para comprender la manera en que se expresa la crisis y las renovaciones de la historieta argentina contemporánea en el transcurso de las últimas cincuenta décadas. Para ello nos centraremos en la clasificación que postula Laura Vázquez (2010): desde la semiología, la crítica ideológica y el periodismo cultural.

El objetivo de este recorrido radica en indagar no sólo sobre lo escrito, sino también en encontrar cuáles son los espacios que aún se encuentran sin investigar, con el fin de definir nuestro objeto de estudio y nuestra metodología para realizar un aporte significativo. Al mismo tiempo, sería una gran satisfacción para nosotras, que futuros investigadores tengan la posibilidad de consultar en un solo documento, los trabajos realizados sobre los ejes planteados más arriba y, a partir de ellos, puedan desarrollar su propio trabajo, ya sea continuando, criticando o abordándolo desde otros puntos de vista.

1.5.1. Sobre historieta y feminismos

En primer lugar tenemos a la tesina de la Lic. Mariela Acevedo, *Imago Fémina. Ensayo sobre fábulas de heterodesignación y textos de resistencia en las historietas (2010)*, egresada de la UBA, quien encaró su tesis de grado hacia el análisis de ciertas creadoras de historietas, interrogándose en el porqué de su lugar marginal y qué decían *ellas* cuando hablamos desde y de *nosotras*. Una investigación guiada por teóricas feministas como Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Teresa de Lauretis, Giulia Colaizzi y Ana María Fernández. El análisis exhaustivo lo realiza en la auto-representación de las autoras, en sus obstáculos por el lugar que les asigna el género y la necesidad política de un discurso que narre a las mujeres desde la percepción de las creadoras a partir del interrogante *¿Se puede hablar de un “ser mujer”?* De esta manera la indagación se encuentra en la división sexual y en la redistribución del capital económico y simbólico a partir de la generalización de los sujetos.

Siguiendo con esta línea, también tenemos el trabajo de la Lic. Mariela Cerra quien en su trabajo *La representación de la mujer en la obra de Maitena*, analiza la representación de la mujer en la obra de Maitena Burundarena que, en algún punto, se asimila con el trabajo que intentaremos desarrollar. Para el presente análisis toma una recopilación de las historietas

denominado “Maitena: mujeres escogidas” que forma parte de una colección editada por *Clarín* (2006), junto con otros autores reconocidos, tanto argentinos como extranjeros. Lo que Cerra se interrogó frente al título de Maitena fue: *¿Qué tipo de mujeres Maitena escoge retratar en sus historietas?* Como resultado de su análisis Cerra concluye que, “a pesar de pertenecer al género femenino”, Maitena, dentro del campo de la historieta continúa con las representaciones de mujer generadas por el patriarcado y la heteronormativa.”.

Si bien el trabajo de Maitena no formará parte de nuestro objeto de análisis, creemos que sería interesante que futuros investigadores o colegas, realicen un nuevo análisis sobre la obra de Maitena, o una revisión sobre el trabajo de Cerra, con el fin de re-confirmar su determinante conclusión acerca del lugar que elige Maitena para representar a la mujeres, o en caso contrario, refutar la misma, brindando posturas diversas.

1.5.2. Mafalda como objeto de análisis⁶

Tras la inalcanzable edición, publicación y reedición de *Mafalda*, a lo largo de sus cincuenta años fue analizada, y continúa siéndolo, por numerosos tesisas, intelectuales, historiadores. En este caso hacemos hincapié en determinados trabajos que se abordaron desde la noción de género en primera instancia, historia, la semiótica, la educación y el humor dado que son componentes necesarios para el análisis de la *Mafalda* como historieta de época en donde el humor mediante el chiste o el remate es uno de sus principales elementos.

Desde la noción de “género”, encontramos el trabajo del Lic. Juan Manuel Leon Maldonado de la Universidad de La Plata, cuya tesis de grado denomino: “*Mafalda: hacia la construcción de la mujer del siglo XXI*” (2014). A lo largo de su análisis se propone indagar en los roles y estereotipos construidos en torno a las mujeres a lo largo de todos los años de publicación de la tira, enfocándose en cómo el autor hace referencia a dichos estereotipos de

⁶ Además de estos trabajos, también encontramos sobre Mafalda que se desarrollaron en ámbitos académicos e intelectuales: *Os meios de comunicação nas histórias em quadrinhos Mafalda* (2010), una ponencia de Rodríguez Costa que tiene como objetivo realizar un análisis de cómo son representados los medios de comunicación en las viñetas de Mafalda. *Mafalda, de lo circunstancial a un objeto preciado* (2010), de la Lic. Lucrecia Grubert quien hace un desarrollo del surgimiento de Mafalda y de cómo el campo de la historieta se fue afianzando desde la “edad de oro” hasta la publicación de Mafalda en formato libro.

mujeres. Si bien su trabajo puede parecer similar al nuestro, León Maldonado hace un análisis cuantitativo que desde nuestro punto de vista no está mal, pero que inevitablemente genera cierto acotamiento que se reduce a la cantidad de apariciones de los personajes y a los temas que supuestamente predominan en cada uno de ellos. Por otro lado, León Maldonado no analiza a los personajes varones, algo que nos parece fundamental si continuamente decimos que el análisis de las representaciones femeninas necesariamente parte desde un otro. De modo que también nos parece importante dar cuenta como se ven representados los varones y sus masculinidades.

Desde el punto de vista “histórico”⁷, encontramos una de las investigaciones de la Dra. Isabella Cosse quien su libro *Mafalda: historia social y política* (2014) analiza las tensiones generacionales y de género, siguiendo la pista a la creación de Quino, para comprender las conmociones sociales, políticas y culturales del último medio siglo.

En segundo lugar Oscar Steimberg, desde un abordaje “semiótico”⁸, en su libro *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico* (2013) analiza las condiciones de producción de las historietas argentinas; allí incluye a la historieta *Mafalda* en dos apartados. El primero de ellos denominado “El lugar de Mafalda”, donde da cuenta de los antecedentes de la historieta y sus personajes en “*La Pequeña Lulu*” (1935), en “*María Luz*”, en tanto la adultez psicológica que envuelve a Mafalda y, sobre todo, en “*Peanuts*” (1950-2000), una obra más contemporánea en sentido amplio que las anteriores. En este apartado Steimberg también tratará el concepto de humor, según aparece representado en cada uno de los personajes, en el que Quino mediante la historieta utiliza para ironizar los temas de índole políticos y sociales de la actualidad de aquella época. En el segundo apartado del libro, “Las vueltas de Mafalda”, Steimberg compara su experiencia de lectura entre las publicaciones de *Mafalda* en los antiguos tabloides diarios y los primeros libritos en los que se editó la obra y despojada de las noticias de

⁷ Desde el punto de vista histórico, también se encuentra la tesina “El mundo de Mafalda” de las Lic. Marina Bernardi y Soledad Macharelli (2008) quienes postulan que su autor mediante la obra podía dar cuenta del contexto social, político y económico que se estaba viviendo a nivel nacional e internacional en ese momento, como golpes de estado, divisiones ideológicas, guerras y disputas territoriales.

⁸ La Lic. María Julieta Catá también hizo un análisis acerca de las estrategias discursivas de la historieta Mafalda tomando las publicaciones de los años 1965, 1972 y 1973, observando la modalidad en que se éstas presentan para producir sentido, y mediante las cuales, se construyeron las prácticas cotidianas de una época, las cuales inevitablemente van cambiando de sentido a lo largo del tiempo.

actualidad que la solían rodear. En esta vuelta, Steimberg vuelve a dar cuenta de las características de los personajes, del dibujo y de las resoluciones nítidas de las viñetas para dar cuenta de la clase media que representa toda la obra.

Sin dudas el aporte de Steimberg es importante ya que nos otorga los antecedentes de *Mafalda*, las herramientas para analizar sus condiciones de producción y sus efectos de sentido en tanto lenguaje social a partir de la relación que surge con el contexto en el cual se insertó la obra, y en el que aún se sigue reproduciendo.

Desde el aspecto “educación”, tomamos la tesina “Las representaciones de la Educación en Mafalda” (2011) de la Lic. Laura Suárez quien aborda como ejes temáticos no solo a la escuela, sino también, a los medios de comunicación y a la familia, teniendo en cuenta la incidencia que los mismos ejercen sobre el concepto de “educación”. Consideramos que este trabajo es importante dado que uno de los aspectos que analizaremos será “la escuela” como parte de uno de los ámbitos públicos en el cual se desarrolla la tira como agente institucionalizador, encargado de organizar y ordenar acciones culturalizada

Si nos focalizamos en el humor, encontraremos lo propuesto por la Lic. Alicia Levin, en su tesis de maestría “*Mafalda: el chiste y la angustia. ¿Cómo era que eran los derechos humanos?*” (2006). Allí se realiza un análisis sobre cómo actúa el humor, la ironía en el “placer o displacer”, desde el campo de la psicología. Esta tesis es interesante en tanto que aporta la perspectiva psicoanalítica y los estudios sobre cómo actúa la ironía y el humor representado en la tira, y cómo Mafalda, permite que los actores sociales reflexionen sobre creencias, prejuicios y lugares comunes.

1.5.3 Estudios sobre el campo de la historieta argentina⁹

Como último vector, no podemos dejar de lado los estudios que se han hecho sobre la historieta argentina, en tanto soporte en el que se reproduce *Mafalda*, para comprender la manera en que se expresa la crisis y las renovaciones de la historieta argentina contemporánea en el transcurso de las últimas cincuenta décadas. Para ello nos centraremos en la clasificación que postula Laura Vázquez (2010): desde la semiología, la crítica ideológica y el periodismo cultural.

Desde el punto de vista de la semiología los primeros que comenzaron con su análisis fueron Oscar Massotta por un lado, uno de los impulsores y directores (junto a David Lipszyc) de la Bienal Internacional de Historieta en 1968 que formó parte de una serie de estrategias de legitimación de la historieta, y fundador de la revista LD (Literatura Dibujada) que, aunque solo duró tres números, se constituyó en la primera revista que se dedicó a escribir ensayos, comentarios, homenajes y crítica del género (además de publicar historietas).

Por el otro, Oscar Steimberg quien comenzó como colaborador de Massotta y una vez que este profundizó su camino por el lado de la psicología lacaniana, decidió unirse a las líneas de Eliseo Verón para orientar su análisis desde la semiótica. Desde allí colaboró en *Lenguajes*, “*Revista de Lingüística y Semiología*”¹⁰ (1974) y en 1977 publica *Leyendo historietas. Estilos y sentidos de un “arte menor”* (Nueva Visión), en cuyo prólogo expresó lo que serían las premisas semióticas de esa época: “desentrañar los mecanismos por los cuales distintas creaciones o subgéneros pertenecientes a este lenguaje social producen sus efectos de sentido”. Para ello advierte que dentro de las condiciones de producción existe un tinte ideológico que es imposible de escapar ya que en el paso de los años y sobre todo a partir de la década de los ‘60, las

⁹ Además de la mención que hacemos sobre los estudios de la historieta argentina, también encontramos tesinas de grado y trabajos académicos entre las que se destacan: Por último, también hemos encontrado tesinas y ponencias que tuvieron al campo de la historieta como centro de análisis. Entre ellos destacamos a *Políticas en la revista FIERRO. La Historieta Argentina (2011)*, de Lucas Martín y; *Lo tolerable. Política, sexo y humor en El síndrome Guastavino* (2007) del mismo autor. *La enunciación, un resumen* (2010) de Federico Reggiani; *Isidoro Cañones. La imagen de un porteño de historieta* (2002) de María Agustoni y Mariana Estrada; *La Nelly: clases medias, grotesco e identidad* (2007) de Esteban Nicolás Ramos; *Reflexiones acerca de las relaciones entre el humor gráfico y la cultura cómica popular* (2012) de Emilio Andrés Pérez.

¹⁰ Publicada por la Asociación Argentina de Semiótica donde reflexiono sobre “el problema de los lenguajes o los códigos sociales” tomando a la historieta como uno de sus objetos principales (Berone, 2009).

historieta se ha convertido en un lenguaje para transmitir mensajes trascendentes con el fin de modificar ciertas regulaciones o incluso prácticas de la sociedad.

Desde la crítica ideológica, los estudios de la Escuela de Frankfurt y el marxismo sostienen que la historieta es relevante en tanto medio de comunicación de masas e instrumento transmisor y reproductor de ideología dominante. El texto que de alguna manera inaugura estos estudios fue *Para leer al Pato Donald* (1972) de Ariel Dorfman y Armand Mattelart, publicado en Chile y cuyo prólogo fue escrito por Héctor Schmucler, director de la revista *Comunicación y Cultura*. Este es un ensayo —o un «manual de descolonización», tal como lo describen sus autores— que analiza desde un punto de vista marxista la literatura de masas, concretamente las historietas cómicas publicadas por *Walt Disney* para el mercado latinoamericano.

En tanto que desde el desde el periodismo cultural, los principales representante son Jorge Rivera, Eduardo Romano, Carlos Trillo, Guillermo Saccomanno y Alberto Brócoli, ya sean en colecciones del Centro Editor de América Latina (CEAL) o en artículos de revistas como *Crisis* o diarios como *La Opinión* y *Clarín*. Completa el grupo Juan Sasturain con ensayos periodísticos y artículos publicados en revistas y diarios y que luego fueran reunidos en el libro *El domicilio de la aventura* (1995).

Actualmente algunos de los máximos exponentes para reflexionar sobre la historieta contemporánea son la Dra. Laura Vázquez y los Licenciados Federico Reggiani y Lucas Berone, quienes provienen, en su mayoría, del ámbito académico. Reggiani y Berone, como integrantes del proyecto de investigación *Estudios y crítica de la historieta* de la Universidad Nacional de Córdoba publicaron varios libros¹¹. Desde el año 2008 se encuentran trabajando en un proyecto denominado *Historietas realistas argentinas: estudios y estado del campo*, planteado originariamente en el año 2001, cuyo objetivo es “*avanzar en la caracterización actual del campo de la historieta realista argentina y estudiar otros aspectos y perspectivas significativos, para su comprensión, de períodos anteriores, que irán siendo completados en el futuro*”. Entre

¹¹ Entre los que se destacan Héctor Germán Oesterheld: *De El Eternauta a Montoneros* (2010), *La fundación del discurso sobre la historieta en Argentina: de la “operación Masotta” a un campo en dispersión* de Berone y prologado por Oscar Steimberg (2011). *Creencias bien fundadas. Historieta y política en Argentina, de la transición democrática al kirchnerismo* (2012).

sus objetos de análisis tomaron a Mafalda con el fin de observar la ubicación ideológica de la serie.

En el caso de Laura Vázquez tenemos, por lo menos, una publicación de cabecera importante para consultar acerca de las historietas: *El oficio de las viñetas: la industria de la historieta argentina* (Paidós, 2010), un libro sobre la historia de la industria de la historieta en Argentina, desde sus “tiempos dorados”¹² hasta FIERRO en la década del ochenta. En términos generales, los trabajos de Vázquez están dirigidos a incluir y ponderar la narrativa dibujada como objeto de estudio de las disciplinas universitarias, ya que considera que esta área de la cultura visual ha sido desatendida. Sus tareas en este campo no sólo se relacionaron a la producción de textos, sino a la creación de espacios de investigación, intercambio y difusión de esta área temática (Martín, 2011).

Habiendo realizado este recorrido, dispondremos de este material como punto de referencia y puntapié para hacernos nuevas interrogaciones, para contraponer posturas o continuar desarrollando nuevas ideas que nos permitan continuar haciendo aportes de valor al campo.

¹² En su tesis de doctorado, Vazquez justamente discute con esta concepción sobre si realmente existió o no una “edad de oro”. Por eso, es tomado como una tensión que se desarrolla a lo largo de la obras, más que como un concepto claro y específico

CAPÍTULO 2: INTRODUCCIÓN A MAFALDA: LA HISTORIETA

2.1 La historieta argentina durante las décadas del 60 y 70.

En nuestro país la historieta pasó por diferentes etapas desde su aparición en los siglos XVIII y XIX con la publicación de dibujos humorísticos en periódicos y revistas, como Mosquito, Don Quijote y Caras y Caretas. Sin embargo en esta oportunidad nos ocuparemos de hacer hincapié en las décadas del ‘60 y del ‘70 ya que corresponden a los años en los que se publicó *Mafalda*, los cuales, coincidentemente, se relacionan con una etapa bisagra del surgimiento del estudio sobre la historieta en nuestro país, que no podemos ignorar.

En la década del 60 la historieta, en tanto un consumo cultural, se encuentra en un momento de transición entre un pasado glorioso durante las décadas del 40 y del 50, y un futuro incierto. Este momento de transición se caracterizó por el aumento en la importación de tiras extranjeras de mejor calidad, como así también, el surgimiento de un nuevo dispositivo que brinda entretenimiento innovador: la televisión. Además de estos factores Laura Vázquez, en “El oficio de las viñetas” (2010), menciona que *“la incidencia de los papeles importados, la falta de políticas oficiales y privadas y el mayor dinamismo de los mercados externos, produce una retracción que evidencia su crisis”*, provocando la fuga de dibujantes argentinos que fueron tentados para trabajar en el exterior (Vázquez 2010:26).

En 1968 se celebra en Buenos Aires la Primera Bienal Mundial de la Historieta, organizada por la Escuela Panamericana de Arte y el Instituto Di Tella y que Vázquez caracteriza como otra señal de decadencia de la historieta. Allí los intelectuales de la mano de Oscar Masotta sacan a la historieta de su medio natural de circulación y las exponen en una galería. El objetivo de la Bienal era generar un espacio propicio para la experimentación y el análisis crítico por partes de los intelectuales que deseaban desarrollar diversos estudios sobre los consumos culturales y los medios de comunicación de masas. Este encuentro, pone en manifiesto tensiones que estaban en el aire, pero también resultó el espacio propicio para impulsar nuevos

actores y concentrar a los coleccionistas. En este sentido, la idea de Masotta tenía como objetivo superar la exposición internacional desarrollada unos meses atrás en París, por lo que contaba con una amplia muestra de obras que no eran ni vanguardistas, ni actuales, sino que remontaban a la historieta a períodos anteriores. (Vázquez 2010:80). Vázquez señala que para Masotta la importancia radicaba partir del estatus que posee la misma en cuanto a ser una mercancía y ser un entretenimiento (Vázquez 2010: 78).

Finalmente la Bienal en el Di Tella dejó más tensiones que las que proponía resolver. Por un lado el malestar de los historietistas al convertirse en objeto del análisis semiótico y academicista que se había manifestado a través de mesas redondas y debates durante la exposición. Esto no cayó muy bien entre los historietistas que participaron como lo menciona Enrique Breccia en la entrevista realizada por Martín García publicada en Fierro número 11. “Cuando el semiólogo Masotta hizo LD y comenzó a analizar la historieta desde la semiología, se pudrió todo” (García, 1985:43 en Vázquez, 2010).

Por otro lado, se esperaba que la exposición acercara al público e hiciese crecer a la industria, pero la realidad es que se mostró muy poco de lo novedoso y las vanguardias, dejando este vacío y no cumpliendo con las expectativas. Sasturaín propone una visión un poco más apocalíptica, pero cierta de la situación: “El Di Tella del sesenta y ocho en la Argentina no es un reflejo de lo que pasa en el país, no es culturalmente representativo, es un reflejo de lo que pasaba en Europa. La historieta Argentina en 1968 estaba muerta.” (Sasturain, 2002 en Vázquez, 2010:91)

2.2. La tira cómica: Mafalda pionera en Argentina

A lo largo del libro “La historieta en el mundo moderno”, Oscar Masotta da cuenta de cierta clasificación de la trayectoria de la historietas desde principios de siglo XX, entre ellas se encuentran: humorísticas, aventura exótica (Quique el niño pirata - 1931), policiales amarillas (Robinson Crusoe), intelectuales (Peanuts, que será uno de los antecedentes de *Mafalda*), aventura, family strip, girl trip y el comic. Dado que la historieta de *Mafalda* es considerada una

tira cómica, a continuación ampliaremos sus características particulares para una mejor comprensión de la misma.

Las tiras cómicas o el *comic strip* es la modalidad más popular de la historieta y son aquellas publicadas periódicamente en diarios, revistas, semanales y actualmente también en Internet. En ocasiones son dibujadas y escritas por un solo autor, como en el caso de *Mafalda*, pero también puede ocurrir aquellas que pueden ser dibujadas por uno/os y escrita por otro/os. Se caracteriza por poseer pocas viñetas (cuatro o cinco uniformes en cuanto a su forma), en donde se desarrolla el chiste, empezando el relato en la primera y terminando en la última en donde encontramos el remate. Debe brindarle al lector una comprensión rápida y también generarle gracia. Es decir, la tira cómica debe ser breve, fácil de entender y graciosa. La diferencia sustancial con la historieta propiamente dicha es que esta última continúa una historia en entregas sucesivas, semanales, quincenales, etc. y las tiras comienzan y terminan en esas pocas viñetas. Otro rasgo característico es que la historieta se basa principalmente en relatos de aventuras y acción, pareciéndose mucho a series televisivas, como por ejemplo: Superman.

Los orígenes de las tiras cómicas se iniciaron ligadas al periodismo con la intención de plantear situaciones políticas o económicas de interés mundial de una manera gráfica y legible¹³, como veremos representado en *Mafalda*; y más adelante se crearon los libros de tiras cómicas, cuyo objetivo principal se enfocó en el entretenimiento. Como otra característica de las tiras cómicas, es que suelen tener como protagonista a un personaje fijo o varios de ellos que, mediante situaciones graciosas, narran pequeñas historias con la intención de generar una opinión sobre temas políticos, económicos y sociales. En *Mafalda*, la niña que representa a la protagonista se mantiene desde el inicio hasta el final de su publicación que, junto con otros personajes, interactúan en diferentes escenarios cotidianos, e incluso con nuevos personajes que su autor incorpora a lo largo del tiempo, para dialogar de aquellos temas cotidianos de la realidad argentina de la época y de todo el mundo.

¹³ Ver en http://estudiantes.elpais.com/descargas/Consejo_Tira_comica.pdf

2.3 Las condiciones de producción de *Mafalda*

Oscar Steimberg, uno de los principales investigadores de la historieta argentina, advierte que *Mafalda* tiene sus fuentes en “*La Pequeña Lulu*” (1935) y en “María Luz”, si se tiene en cuenta la adultez psicológica que envuelve a Mafalda. Steimberg explica que en *Mafalda*, a diferencia de las tiras mencionadas, hay una búsqueda de un lenguaje narrativo riguroso que diferencian a la tira de la sencillez secuencial de sus antecedentes (Steimberg 2013: 93)

Sin embargo, su parentesco máximo pasa por “*Peanuts*” (1950-2000), una obra más contemporánea en sentido amplio que las anteriores. “Los chicos de *Peanuts* comparten algunos de los principales rasgos y marcos referenciales de *Mafalda*, en especial, el concepto de salud psicológica” (Steimberg: 2013).

2.4 Construcción del sentido en *Mafalda*, indagación del lenguaje

La lectura pasiva no existe, sino que toda lectura siempre exige algún grado de participación activa del lector y, sobre todo en la historieta, que nos desafía a pararnos frente a ella mediante un cúmulo de imágenes y de textos ordenados en forma secuencial. Por esta razón en este apartado haremos un análisis del lenguaje formal propio de la historieta, en relación a *Mafalda*, con el fin de dar cuenta de cómo se construye el sentido a lo largo de toda la obra.

Scott McCloud¹⁴ (1995: 9) define a la historieta como “Ilustraciones y otro tipo de imágenes yuxtapuestas en secuencia deliberada, con el propósito de transmitir información y obtener una respuesta estética del lector”. En primer lugar esta definición permite caracterizar muchos tipos de historietas sin tener en cuenta el formato en que se realicen y su distribución (diarios, revistas, soportes digitales, etc.), evita hacer referencia a géneros, estructuras narrativas y tipos de personajes. Por último, el elemento más importante que encontramos en esta

¹⁴Es un autor, ensayista y teórico de cómics. Conocido como uno de los más importantes impulsores de la historieta como medio artístico, y uno de los primeros promotores de los [Webcómic](#)s.

definición es aquel en el que las imágenes de la historieta se presentan yuxtapuestas, es decir, tiene una lógica secuencial, respondiendo a una condición *sine qua non* para la existencia de la misma.

Siguiendo con la línea de McCloud el lenguaje¹⁵ de la historieta se compone de: la viñeta¹⁶, yuxtaposición y secuencialidad¹⁷, elipsis y montaje elíptico¹⁸ y relaciones entre palabra e imagen¹⁹. No haremos un análisis exhaustivo de cada uno de estos recursos dado que no aporta a nuestro trabajo, sino un breve recorrido con el fin de comprender la dimensión significativa que interpretamos a lo largo de *Mafalda*:

Situada en tiras de tres, cuatro y hasta cinco viñetas, en *Mafalda* los cuadros están ordenados de una manera “encadenada”, sin tocarse unos con otros, llevando a la narración de manera lineal. En cada secuencia los personajes se sitúan de la misma manera o “en movimiento” hacia algún punto donde tratan temas cargados de un alto grado de abstracción y especialización (de tipo sociales, económicos y políticos de la época local e internacional), encontrando el remate al finalizar. Este remate aparece a través del humor (tema que profundizaremos en el punto siguiente) que, desde el punto de vista de Steimberg (2013: 95)

¹⁵Zapata López Fernando, 2010 *El Comic, invitado a la biblioteca pública*. (Bogotá, Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe -http://cerlalc.org/wp-content/uploads/2013/02/9cbbd7_LibroComic_1_optimizado.pdf [Consulta: 21 de marzo de 2015]

¹⁶ Viñetas: es la unidad mínima de existencia de la historieta y su función primaria es la de marcar las fronteras de cada una de las imágenes que componen las secuencias. A partir de las viñetas, el autor decide qué se ve y cómo se ve. *¿Los personajes y las cosas se ven de cerca o de lejos? ¿De frente o de espaldas? ¿Desde arriba o desde abajo?*

¹⁷ Yuxtaposición y secuencialidad: esta técnica de presentación se conoce como puesta en página, y es un recurso propio de la historieta que tiene que ver en cómo es leído el material. Mediante la puesta en página las viñetas aparecen organizadas en tiempo y espacio con el fin de causar relaciones de causa-efecto y desde donde se origina el sentido para poder interpretar la tira.

¹⁸ Elipsis y montaje elíptico (principios organizadores del discurso del cómic): es un recurso que usa todo narrador, en cualquier medio o formato, para escoger ciertos eventos particularmente importantes. En el caso de las historietas, este recurso permite eliminar los “tiempos muertos” entre las viñetas o, incluso, momentos importantes como movimiento de los personajes, el paso del tiempo, los sonidos de cada escena, etc., que son insinuados por el autor, pero que necesariamente deben ser organizados por el lector para que, aquellas imágenes fijas, se pongan en movimiento. En *Mafalda* este es un recurso altamente utilizado por su autor a la hora de darle “movimientos” a las historias. A modo de ejemplo podemos ver como *Mafalda* pasa del jardín de infantes a la escuela primaria sin que el autor brinde demasiados detalles.

¹⁹ Relaciones entre palabra e imagen: la palabra, además de “darle voz” a los personajes y al narrador, brinda una dimensión temporal precisa a cada viñeta.

“vuelve cabalmente tragicómicos a los personajes” o a la situación que se esté representando, claramente.

A lo largo de toda la tira predominan sólo dos colores: blanco y negro, cuyos dibujos son claros y nítidos para dar cuenta de escenarios cotidianos como la escuela, la calle y las casas de barrios porteños como San Telmo. Estos mismos colores y trazos simples son utilizados para acentuar ciertas características de los personajes como las cabezas que actúan a modo de signo distintivo, u otras precisiones que identificamos, como por ejemplo, si los personajes son gordos, flacos, jóvenes o viejos.



10 años con Mafalda, pág. 75, tira 1

En cuanto a la relación palabra-imagen, al menos en *Mafalda*, se puede apreciar un equilibrio general ya que no podemos decir que en la mayoría de las tiras predomine alguno de los componentes. En este sentido, los globos están escritos en imprenta mayúscula y emplea algunos paratextos para marcar gritos a través de la negrita, o para enfatizar una palabra o actitud de los personajes.

2.5 La importancia del Humor en Mafalda

Vale destacar que la producción de Quino era parte del sólido campo humorístico que se había renovado con la salida de la historieta “Tía Vicenta” en 1957, cuya publicación contó con

la participación de ya consolidados colegas como Landrú²⁰, Oski, César Bruto²¹, Copi²², Caloi²³ y el propio Quino. Martignone y Prunes remarcan que “En Mafalda, el humor parte siempre de la situación (y no del dibujo) y es desarrollado a través de diálogo. Por esto mismo, las transmisiones entre las viñetas son casi siempre de momento a momento, o a lo sumo de acción a acción, ya que no hacen más que continuar una conversación entre dos más personajes”. *Mafalda*, continuando con el modelo clásico, reserva la última viñeta para el chiste final o el remate. En este sentido Quino establece una relación a partir del humor y el diálogo entre una viñeta y otra.



10 años con Mafalda, pág. 72, tira 4

²⁰ **Landrú (Juan Carlos Colombres)** dibujante argentino que lo largo de 60 años, su obra reflejó la historia política y social de la Argentina y el resto del mundo durante la segunda mitad del siglo veinte y principios del actual. Sus frases, sus chistes y sus brillantes reflexiones todavía siguen vigentes y nos hacen tomar con humor la realidad actual de nuestra sociedad. <http://www.landru.org/biografia-juan-carlos-colombres>

²¹ **César Bruto (Carlos Warnes, 1903 -1984)** fue un escritor humorista y periodista argentino del siglo pasado cuyos principales obras recorrieron las páginas de Mundo Argentino, Aquí está, El Mundo, Patoruzú, Rico Tipo, Satiricón, Leoplán, Ve a Lea, Clarín.

²² **Copi (Raúl Damonte Botana, 1939-1987)** escritor, historietista y dramaturgo argentino. Pasó la mayor parte de su infancia en Montevideo, de dónde provenía la familia de su abuelo materno. Poseía un talento precoz en el dibujo y colaboró desde adolescente haciendo caricaturas en Tribuna Popular y en la revista satírica Tía Vicenta. <http://www.quedelibros.com/autor/16981/Copi.html>

²³ **Caloi (Carlos Loiseau, 1948-1912)** historietista y dibujante argentino. Se desempeñó profesionalmente desde mediados de la década del sesenta. Los primeros trabajos profesionales los realizó en la revista Tía Vicenta y en la revista Análisis. Su creación más famosa ha sido la de Clemente (1973), un ser bastante particular que representa la idiosincrasia del hombre argentino; crítico de la realidad y del fútbol, una de las grandes pasiones argentinas. <http://www.quien.net/caloi.php>

Para finalizar Steimberg (2013:97) menciona que, *Mafalda* más que una historieta de humor, es una “formación mixta, a medio camino entre la historieta y el *cartoon* que incluye los dibujos de cuadro y *gag* únicos, que aparecen de modo habitual en diarios y revistas de noticias, encontrando su tema, por lo general, en los asuntos políticos y sociales de actualidad”. Isabella Cosse (Cosse, 2014: 38) va a sostener que a partir de Mafalda, surge un cambio de paradigma dentro del humor: “El humor adoptado por Quino y por sus colegas dejó atrás el costumbrismo social, abriendo paso al surrealismo, al absurdo y al humor negro, basado en parodias, ironías y entrecruzamiento de género”.

El humor hará referencia a las características propias de la clase media, entendida como un conjunto de personas que asumen una identidad y una experiencia compartida. Esto es, justamente, lo que permite reírse de ella. Un ejemplo de este cambio en la tira lo podemos encontrar en el recién nacido personaje de Guille, el hermanito de “Mafalda”, donde el humor girará en términos de futuro, es decir, pensando en cómo las nuevas generaciones cambiarán algunos aspectos de esa clase social marcada en la tira: “*Las nuevas generaciones se reirán a carcajadas de sus padres*” (Cosse, 2014:93)



10 años con Mafalda, pág. 104, tira 3

2.6 Y un día... nació Mafalda, la historieta

En la década del ‘60 nació *Mafalda*, más precisamente el 29 de septiembre de 1964, de la mano del semanario “Primera Plana”²⁴ que comienza a publicar sus tiras al pie de dos páginas. Dijimos que *Mafalda* es el nombre de una historieta que narra las peripecias de una niña homónima presentada como intelectual, rebelde, contestataria y gritona que, junto a su mundo de familiares y amigos, dialoga con la realidad de ese entonces, poniendo en juego fenómenos que afectaban, especialmente, a la clase media. Su creador es Joaquín Salvador Lavado, más conocido como Quino²⁵.

Al comienzo, se publicaban dos tiras por semana, pero no duró mucho en esta revista ya que a los seis meses, Quino decide irse al diario *El Mundo*. Su paso por *El Mundo* fue desde el 15 de marzo de 1965 hasta el 22 de diciembre de 1967 que cierra el diario. Para ese entonces Quino solía recibir cartas de los lectores comentando sobre cuestiones propias de los personajes y la tira. Tan es así que, al cerrar *El Mundo*, Raquel estaba embarazada de Guille y los lectores se encargaron de hacer llegar sus preocupaciones sobre si Mafalda había tenido a su hermanito o no y qué iba a pasar con la historieta, interrogantes que quedaron en suspenso hasta la aparición de una nueva oferta.

El 2 de junio de 1968, Mafalda reaparece en el semanario *Siete Días Ilustrado*, que sería su última casa, comenzando con la aparición de Guille, marcando una continuidad temporal en las tiras. A continuación transcribimos la introducción de la carta de presentación que el personaje de “Mafalda” “le envió al diario” en aquel entonces, días antes de su aparición:

“Señor director de *Siete Días*:

²⁴ Por ese entonces el semanario “Primera Plana” era una revista que, en el aspecto cultural, impulsaba la modernización social y las vanguardias literarias, con el objetivo de educar a sus lectores, considerándolo como un lector activo, inteligente y cómplice, gratificado bajo la ilusión de pertenecer a un círculo elitista, crítico y desenfadado (Cosse 2014: 37)

²⁵ Quino nació el 17 de julio de 1932, en Mendoza. Desde chico lo llamaron Quino para diferenciarlo de su tío, Joaquín Tejón, dibujante profesional, quien lo inspiró a dibujar desde temprana edad. El pequeño Quino era un gran seguidor de las historietas y a los tres años se despertó su vocación de dibujante. Sus primeras lecturas coincidieron con la “década de oro” de la historieta argentina, cuyos máximos representantes encontramos a Patoruzú (1936) y Don Fulgencio (1938). En 1954, el semanario “Esto es”, publicó su primera página de humor gráfico que se alternaría semanalmente con otro dibujante. Desde entonces iría publicando en diferentes medios tales como: “Vea y Lea”, “Leoplán”, “Damas y Damitas”, “TV Guía”, “Usted”, “Che”, “Panorama”, “Atlántida”, “Adán”, diario “Democracia” hasta “Rico Tipo.

Un amigo mío, el dibujante Quino (se llama así pero cuando firma cheques pone Joaquín Lavado), me dijo que tenías mucho interés en contratarnos a mí y a mis amiguitos, Susanita, Felipito, Manolito y Miguelito, para que juntos trabajemos todas las semanas en tu revista. Aceptamos con mucho gusto, pero antes debo decirte que en casa aumentó la familia, porque el 21 de marzo nació mi hermanito, lo que alegró bastante a mi papá y mi mamá; y a mí me produjo curiosidad. Ahora estamos todos muy preocupados por atenderlo y pensar en un nombre que a él le guste cuando sea grande.”²⁶

Nos parece importante esta reseña ya que, “Mafalda” desde su perspectiva de niña, le habla a la revista desde el rol de “trabajadores”, ubicándose ella como conductora del equipo de personajes que integran la obra, un indicio que no podemos dejar de lado cuando hagamos el análisis de las representaciones femeninas y masculinas de esta tira. Por otro lado, el hecho de que “Mafalda” acababa de tener un hermanito nos da un indicio sobre el tema de la maternidad que tampoco no podemos dejar de lado en nuestro análisis, además de que marca el paso del tiempo en la historieta, aunque parezca que la niña no crezca en términos similares.

Finalmente, el 25 de junio de 1973, Quino decide que es momento de descansar y deja de dibujar a esta “terrible niña” que supo generar risas en todo el mundo. ¿*La razón?* A lo largo de diferentes entrevistas argumenta que la principal razón se debió a la difícil situación política y social a partir de los primeros años de la década del ‘70. De todos modos, *Mafalda* continuaría publicándose de la mano de la Editorial La Flor en diferentes formatos y ediciones como comentamos en el capítulo anterior al presentar nuestro corpus.

Además, *Mafalda* también fue traducida en más de 30 idiomas para alcanzar su distribución en diferentes puntos del globo, y utilizada tanto en campañas de concientización y políticas, como para *merchandising*, publicidades, entre otras. A modo de ejemplo, en 1977 UNICEF le encarga a Quino que ilustre al personaje de Mafalda para la Edición Internacional de la campaña mundial de la Declaración de los Derechos del Niño.

²⁶Carta de presentación de Mafalda. Disponible en web: <http://www.todohistorietas.com.ar/cartadepresentacion.htm>
Fecha de Acceso: 07 de marzo de 2015.

2.6.2 Los personajes de Mafalda

Mafalda, la contestataria

Mafalda representa a una niña de cinco años, cuando se publica por primera vez. Se presenta como una niña rebelde, contestataria, gritona, preocupada por la paz mundial, entre otros muchos temas. Se muestra constantemente empeñada en “ser alguien en la vida”, diferenciándose de su madre que representa a una ama de casa al cuidado del hogar y de su hija e hijo (punto que principalmente analizaremos más adelante).



La niña es entusiasta de Los Beatles, el Pájaro Loco, Quino, 10 años con Mafalda página 86 historieta 2 los panqueques y detesta la sopa. Frecuentemente incomoda a los adultos con sus cuestionamientos sobre lo socialmente establecido y sus preguntas relativas al manejo político del mundo, información que obtiene de sus lecturas de los diarios y como oyente de la radio. Está convencida del progreso social de la mujer y lo preconiza, característica que analizaremos puntualmente más adelante. Se imagina a sí misma estudiando idiomas y trabajando como intérprete en las Naciones Unidas para contribuir a la paz mundial.

Isabella Cosse (2014:93) analiza el comienzo del “monstruito”, como es apodada por la autora, observando que uno de los principales cambios que marcan a la tira a lo largo de su publicación, es el trazo. Al inicio, Quino dibuja a la niña con menos detalles de lo que estamos acostumbrados a verla, siempre enojada y diciendo malas palabras. Luego a medida que fue creciendo la publicación, estas características fueron disolviéndose y transformándose en una Mafalda con menos insultos y más reflexiva.



Toda Mafalda, pág. 513, tira 2

Mafalda vive con su familia que está compuesta por su madre Raquel, su padre, de quien no se conoce el nombre, y Guille, el hermano menor que, como dijimos, llega a la historieta años posteriores a las primeras publicaciones. La historieta se completa con los amigos de “Mafalda”, entre ellos niñas y niños, que comparten con la protagonista diferentes ámbitos de la vida cotidiana en el barrio porteño de San Telmo como la escuela, la calle, las vacaciones o el hogar. Según la Lic. María Laura Suárez,

“el autor le asignó características personales a cada personaje, así la personalidad de cada uno de ellos, posibilita representar los distintos vínculos sociales que se construyen en torno a esos caracteres específicos y aborda cuestiones sociales, locales e internacionales (...) La identidad de los personajes es fundamental porque es la que permite establecer la identificación de los lectores con la historieta” (Suárez, 2011: 19)

Raquel – Madre de Mafalda



10 años con Mafalda, pág. 86, tira 2

Raquel representa a una mujer de alrededor de 35 años. Conoció a su marido en la Universidad, abandonando la carrera para asumir las “obligaciones” que los patrones de la época imponían al rol de mujer adulta: *criar a los hijos, cuidar de su marido y dedicarse a los cuidados del hogar de manera diaria*, decisión que “Mafalda” cuestiona fuertemente y se lo hace saber con frecuencia. Ama a su

marido, ama a su hija y a su hijo y ante un salto de nerviosismo, recurre a “Nervocalm”.

Padre de la niña

El padre de Mafalda, a quien Quino no le da un nombre, representa a un varón de alrededor de 37 años. Tal como demanda el modelo de hombre adulto y padre de familia de la época, es el único sustento económico del hogar (gracias a su trabajo como corredor de seguros), ocupándose de a que a su familia no le falta nada, y de consentir sus deseos “clase medieros”, como la compra del primer televisor. Cosse (2014:50) lo define como la representación de un “proveedor moderno: un oficinista, de vida hogareña que cuidaba de las plantas y leía libros sobre crianza”



10 años con Mafalda, pág. 16, tira 3

Guille

Guille es el hermano menor de Mafalda que nació cuando ella tenía alrededor de 8 años y aparece en la tira en junio de 1968²⁷. Su principal pasatiempo es dibujar con crayones, sobre todo en las paredes de su casa. Junto con “Mafalda”, viene a representar ese nuevo sujeto generacional con aires de revolucionario que cuestiona las acciones de sus padres, los adultos, a quienes categoriza como “los viejos”.



10 años con Mafalda, pág. 130, tira 3

²⁷ Ese es el día que aparece por primera vez este personaje publicado en la tira: ver en <http://todamafalda.blogspot.com.ar/p/los-personajes-de-la-tira.html> lo cual no hay que confundir con la fecha en la que supuestamente Quino dio lugar a su “su nacimiento”, tal como aparece en la Carta de Presentación transcrita unas páginas más arriba cuando la tira se muda al semanario 7 días *Ilustrados*.

Susanita



10 años con Mafalda, pág. 123, tira 4

Amiga de Mafalda que aparece desde el 6 de junio de 1965. Es hija única y la figura que utiliza Quino para criticar una clase y un modelo de mujer que se encuentra en las antípodas de Mafalda, dado que su preocupación se halla en las “apariencias y en la figuración social” (Cosse, 2014:79).

Así defiende a los valores burgueses, sobre todo aquellos referidos a la familia, y su sueño es casarse con un hombre buen mozo, tener hijos y ser ama de casa, respondiendo a los patrones hegemónicos de la época.

Felipe



Toda Mafalda pág. 150 historieta 1

Es otro de los primeros personajes en aparecer en la tira junto con los padres de “Mafalda”, además es su mejor amigo y tiene un año más que ella. Es un enamorado empedernido pero muy tímido, de modo que le cuesta expresar sus sentimientos. Este personaje representa al soñador que todo niño tiene dentro, perdiendo su imaginación en los vaqueros y en los indios cuando lee su historieta favorita, *El Llanero Solitario*, y en que será de él cuando sea grande. Felipe representa el elemento del sueño americano en la obra de Quino, un niño soñando con poder y ambición por conquistar a otros mundos.

Manolito



10 años con Mafalda, pág. 156, tira 2

También forma parte del grupo de amigos de Mafalda y tiene reproducción en la tira desde el 25 de marzo de 1965. Su nombre completo es Manuel Goreiro, hijo de inmigrantes y heredero de dotes comerciantes, con todo lo que ello conlleva. Junto con Susanita, es uno de los personajes cuya visión a futuro está claramente definida: convertirse en un exitoso empresario, dueño de una cadena de supermercados. Desde luego esta Visión se ve alimentada desde pequeño al recurrir a cualquier recurso para incrementar las ventas del almacén de su padre, “Don Manolo”, con quien comparte un gran parecido en lo físico y en su carácter. En esa ambición por convertirse

en una persona importante, admira a Rockefeller, la caja registradora y el dinero. Mientras que entre sus sentimientos de odio aparece Susanita, con quien se lleva muy mal por sus desprecios, actitud racista y egoísta hacia él.

Miguelito



Toda Mafalda pág. 174 historieta 1

Su nombre es Miguel, pero se hace llamar Miguelito y su apellido es Pitti²⁸. Se hizo amigo de “Mafalda” durante unas vacaciones y luego lo hizo con el resto, siendo un año menor que ellos. Su madre, quien como todas las madres de la tira es ama de casa, es una gran obsesionada de la limpieza, al punto tal que allí debe trasladarse con “patines” debajo de sus pies. Realmente esta es una situación que irrita muchísimo al personaje, sacando su lado más “revolucionario”.

²⁸ Ver: <http://toda-mafalda.blogspot.com.ar/p/los-personajes-de-la-tira.html>

Miguelito es un personaje que se ama a sí mismo con un ego bastante importante. También es muy reflexivo de las cosas que los rodean como el paso del tiempo, la naturaleza y la vida misma, pero también algo ingenuo ya que cree todo aquello que le dicen sus amigos. Se presenta como “un buen tipo” por más que nadie se dé cuenta y tiene grandes aspiraciones de convertirse en famoso cuando sea grande.

Libertad y su familia



Toda Mafalda pág. 186 historieta 1

Libertad fue el último de los personajes en aparecer en la historieta el 15 de febrero de 1970²⁹. Se hizo amiga de Mafalda en una de sus tantas vacaciones en la costa argentina, y luego descubrieron que vivían en el mismo barrio. Se define como una persona simple, odiando a las personas y a las cosas complicadas, por más que use una manera de expresarse bastante rebuscada. Al igual que “Mafalda”, en numerosas oportunidades, Libertad suele hacerle preguntas que incomodan a Susanita, generando mucho enojo. Además también es contestataria, revolucionaria, con una ideología política de izquierda, intelectual, irónica, crítica y culta. Sin dudas, volveremos en la profundización de cada uno de ellos a la hora de analizar las representaciones femeninas y masculinas desde la crítica feminista que nos guía a lo largo de esta tesina.

²⁹ Ver: <http://toda-mafalda.blogspot.com.ar/p/los-personajes-de-la-tira.html>

CAPÍTULO 3:

MODELO DE FAMILIA

3.1 El modelo de familia en las décadas de los “50”, “60” y “70”

A continuación describiremos las principales características del paradigma de familia moderna de clase media, que luego nos servirá como marco de referencia en el análisis específico que haremos sobre las tiras y los personajes. Comenzaremos por la década del cincuenta para describir los antecedentes de las décadas del sesenta y del setenta, años en los que transcurre la historieta, y que coinciden con momentos de ruptura y transformaciones sociales que incidieron en el modelo de familia, en el del matrimonio y en los roles de mujeres y varones.

Según el Código Civil vigente del momento y el marcado legado de la iglesia católica en nuestro país, la familia comenzaba con el casamiento, considerado como sociedad conyugal con derechos y obligaciones, que habilitaba la unión formal entre dos personas (mujeres y varones por supuesto), el paso a la identidad adulta, la legitimación de los hijos, al mismo tiempo que estructuraba los roles a asumir por mujeres y varones. Aceptar este mandato funcionaba como símbolo de prosperidad económica y respetabilidad social de las familias que se diferenciaban de aquellos sectores sociales más bajos en los que la mujer también trabajaba para mantener la sustentabilidad de la familia. En este sentido, el casamiento aparecía como una necesidad y un logro para las mujeres y para los varones: a ellas se les prometía que se convertirían en “reinas del hogar” y a ellos en “jefes del hogar”.

Según las leyes vigentes del momento, el marido estaba obligado a sustentar a la familia, tenía autoridad sobre la mujer y los hijos, podía elegir el lugar para establecerse, ejercer la patria potestad y retener la capacidad legal de representar a la mujer ante determinadas situaciones, entre otras cosas. Mientras que las mujeres aceptaban el mandato del modelo sin demasiadas oposiciones y opciones ya que su rol principal se encontraba en el hogar al cuidado de su familia, es decir en el ámbito privado, en lugar del ámbito público como lo hacía el varón

frecuentemente. Las mujeres de clase media, media baja, comienzan a trabajar como vendedoras, cajeras y, unas pocas, como empleadas administrativas. Si bien estos oficios les dan una relativa independencia, siguen soportando el ataque de prejuicios sociales y hasta el menosprecio de los hombres de su familia, pues se consideraba denigrante que una mujer "trabaje fuera de la casa". Más allá de las diferentes opiniones con respecto a la decisión de la mujer a la hora de trabajar, no podemos dejar de considerar que por estos años ya estaba inserta en el mercado laboral y universitario desde hacía tiempo con una tasa en ascenso³⁰.

Con respecto a los roles que asumían las mujeres y varones, Isabella Cosse (2010: 118) explica que a partir del matrimonio se constituía la domesticidad masculina y femenina, es decir, aquella identidad centrada en la familia y el matrimonio como un estándar deseable que representó la identidad de la clase media. Por el lado de la identidad femenina, la mujer complementaba y alimentaba a la masculina actuando como ama de casa a tiempo completo, dedicándose a las tareas del hogar, a sus hijos y a sus “obligaciones conyugales”. De esta manera las responsabilidades del ama de casa no solo consideraban a la organización doméstica, sino también que a ella se la hacía responsable del éxito que el varón pudiese alcanzar en su carrera profesional, de su estado de ánimo e incluso de sus infidelidades (Cosse: 2010, 126). En cuanto a la domesticidad masculina, el nuevo estatus habilitaba a ejercer la autoridad, a recibir las atenciones de la esposa y a demostrar la capacidad para mantener el aspecto económico y social de la familia, atributos concebidos como beneficios y obligaciones del proveedor. En el caso de que estas obligaciones no fuesen cumplidas por el varón, generalmente era expuesto a una humillación social con el fin de afectar a su autoestima.

En 1947 se promulgó la ley que habilitaba a las mujeres a ejercer su derecho al voto. Sin dudas este logro fue una de las conquistas más importante de la época por parte de la lucha feminista en el plano de la equidad que intentaba modificar el estatus social de las mujeres. Aun así, este derecho no garantizaba un cambio en las relaciones matrimoniales y mucho menos una

³⁰ Para el año 1947 el 21.7% del mercado laboral estaba constituido por mujeres, porcentaje que para la década del 60 aumentó al 24% y en 1970 a 24.8%. Fuente: COSSE I. *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta. Una revolución discreta en Buenos Aires* (2010). 1ed. Buenos Aires: Siglo veintiuno Editores

participación política activa, ya que las jerarquías de género se siguieron manteniendo. Incluso los discursos oficiales del peronismo insistían en la condición doméstica de las mujeres.

En las representaciones de los medios de comunicación, la ambigüedad entre los espacios que podía/ debía ocupar la mujer o no, también estaban presentes. Por un lado se encontraban consejos dirigidos a la mujer que naturalizaban la existencia de áreas compartidas con su marido con respecto a determinadas obligaciones. Pero al mismo tiempo, la necesidad de sumisión era recubierta de ventajas, otorgándole a la mujer “una suerte de poder detrás del trono”. A modo de ejemplo, en 1955 un artículo de la revista *Vosotras*³¹ citado por Cosse, insistía en que una esposa: “Debe ser sensible, inquieta. Bordar, coser, trabajar afuera, estar al tanto de lo que ocurre en el mundo, improvisar una cena cuando caen amigos (...) No es fácil, indiscutiblemente, pero tampoco es imposible” (en Cosse, I.: 2010, 126)

En definitiva, el matrimonio funcionaba en una relación desigual, en la que el compañerismo suponía considerar al cónyuge en una dinámica de complementariedad por la cual la mujer debía velar por el bienestar de su marido y éste expresar su consideración y respeto consultándola en carácter de reina, pero no por ello aceptando su decisión.

3.2 Dos amenazas para el modelo de familia: la soltería y el divorcio.

En la década del sesenta y a principios de los sesenta la soltería y el divorcio fueron dos elementos que cada vez tenían mayor incidencia entre las relaciones de mujeres y varones. Estos elementos representaban una amenaza para el modelo de familia instaurado en la época ya que iban en contra del modelo que la iglesia y los patrones sociales más hegemónicos propiciaban. Siendo así, el divorcio uno de los primeros pasos del conjunto de transformaciones que sucederían en los años siguientes.

³¹ *Vosotras* es una publicación que se destacaba del resto, en su época, ya que se dirigía al colectivo femenino incluyendo a las mujeres que debían repartir su tiempo entre los trabajos intra y extradomésticos. Franco M. y Pulino N. 1997 *¿Capitanas o Guardianas del hogar? Deseos y Mandatos en la argentina peronista*. Universidad de Buenos Aires.

3.2.1 La Soltería

La soltería tenía un significado especial en cada género y determinaba el carácter normal o anómalo de la trayectoria personal para mujeres y varones que inevitablemente incidirá en el sentido del matrimonio y de la familia. Para aquellos que todavía estuviesen en edad para casarse, la soltería representaba el incumplimiento de las expectativas propias y familiares que identificaba el casamiento: en el caso de las mujeres, por un lado se encontraban “las solteras” que solía representarse en aquellas mujeres que se habían dedicado exclusivamente al trabajo, al cuidado de algún familiar como madre o padre, o al estudio, lo cual supuestamente compensaba su fracaso en el plano sentimental o evidenciaba un perfil masculino. Por otro lado, se encontraba la mujer de “vida disipada” (Cosse, 2010: 120) cuya figura amenazaba a los mandatos de la feminidad doméstica ya que se distanciaba de los roles que demandaba el modelo de familia.

Por el contrario, las representaciones de la soltería en los varones solo era mal visto en determinadas circunstancias. En este caso también existían dos estereotipos: el solterón, que era aquel que había quedado a medio camino entre la soltería y el casamiento; y el donjuán que mantenía un “estilo juvenil”, de madurez tardía que conspiraba contra la masculinidad doméstica ya que se distanciaba de cualquier responsabilidad del mandato familiar. Así los estereotipos de la soltera y del solterón definían por oposición a la identidad normal de varones y mujeres basada [la identidad] en el modelo familiar y en el matrimonio indisoluble. Al mismo tiempo, no podemos pasar por alto que el sentido de “soltera”, en comparación al significado de “solterón” resulta peyorativo o despectivo y demuestra un doble código de moralidad. Mientras que “el solterón” era considerado un “joven eterno” de características picarescas que se le aceptaban desvíos con respecto a su relación con las mujeres, en el caso de la “soltera”, se trata de un significante cargado de rasgos negativos haciendo alusión a una mujer “descocada” al carecer de compromiso frente a un solo pretendiente (varón), o a una mujer fracasada por no haber logrado encontrar a aquel que la llevaría al altar.

3.2.2 El divorcio

En 1954 a pesar de la oposición de la iglesia católica, de ciertas instituciones y estrato social medio y alto, el gobierno aprobó inesperadamente el divorcio³²: “los diputados peronistas insistieron en el derecho a la felicidad y el peso de las estigmatizaciones” (Cosse, 2010: 123). En el marco ideal del matrimonio para toda la vida, el divorcio era concebido como una desviación de las conductas normales y deseables, es decir, una medida extrema y opositora a los legados de la iglesia y la tradición que significaba un fracaso del modelo familiar que promocionaba la condición de madre, esposa, ama de casa (reinas del hogar) y del varón proveedor. Según Cosse (2010, 122) “el divorcio se presentaba como una amenaza en contra de la familia ya que interpelaba los ideales normativos y los prejuicios sociales que segregaba a los márgenes de las relaciones familiares surgidas por fuera de las condiciones matrimoniales”.

Hasta ese momento, el Código Civil no permitía la indisolubilidad legal del vínculo, pero sí avalaba el divorcio “vincular” que habilitaba la separación de los cónyuges. Para ello debían probar que uno o ambos habían cometido una falta que los convertía en culpables de la disolución conyugal, entre ellos estaba: el adulterio, tentativa contra la vida del otro, tentativa de crimen o adulterio, injurias graves, malos tratos y abandono. Sin embargo la desigualdad de género era notable. El adulterio por parte del varón suponía una relación estable y su esposa por lo general solía “ignorarlos” para mantener su matrimonio y evitar la sanción social ya que estaba mal visto que sea abandonada por su esposo. A esto se sumaba que solía quedar sin apoyo económico y al cuidado de sus hijos. Mientras que si el varón descubría que su esposa lo estaba engañando, bastaba para habilitar la separación.

3.3 La familia en la década del 60 y del 70

Avanzando en el tiempo, entramos a la década del sesenta en el que emergieron múltiples fisuras que, con diferentes intensidades, afectaron las bases de la sociedad generando numerosas transformaciones. Estas transformaciones surgen de la emergencia de un nuevo paradigma que

³² Sin embargo su vigencia duró poco ya que en 1955 el gobierno de facto de Aramburu dio por suspendida esta ley.

venía a traer nuevos patrones que daría lugar a incorporarse desde distintas pertenencias socioculturales y generacionales, provocando sentidos distintos para varones y mujeres. Los orígenes de estos cambios los encontramos en sucesos de la década que conocemos como el Mayo Francés, la revolución *hippie* originada en Estados Unidos, el impulso de las teorías del psicoanálisis, el reforzamiento de las luchas feministas, entre otros. De tal modo que, a comienzos de los años setenta, los jóvenes que se conocían, atraían y formaban una pareja, lo hacían en una época con nuevos patrones de comportamiento que desafiaban los que habían regido cuando sus padres formaron sus familias, y con otros, más moderados, que reactualizaban los mandatos. En ambos casos los intentos de cambio operaban sobre un proceso contradictorio, marcado por una superposición entre las innovaciones y las continuidades de una época dominada por la certeza de los cambios, y la incertidumbre sobre el sentido que estos asumirían.

En lugar de optar por el casamiento para formar una familia, se experimentaron nuevos tipos de uniones que se concebían en círculos reducidos como la Universidad, el club del barrio, el partido político, el barrio o la música, que respondieron a la vanguardia del cambio cultural de los jóvenes intelectuales, politizados, del entorno del rock y del *hippismo*. Isabella Cosse (2010: 157) afirma que en estos espacios la unión libre estaba más ligada con el significado que la institución tenía entre los jóvenes a escala transnacional que con los antiguos patrones locales. No obstante, la decisión de casarse o de unirse, estaba condicionada por la presión familiar y las ventajas que ofrecía contar con la venia paterna para obtener mejores condiciones de vida.

En cuanto al modelo doméstico femenino, se convirtió en una responsabilidad más compleja y exigente para las mujeres en términos de maternidad. Si a principios de siglo la madre moderna tenía la misión de garantizar el desarrollo físico, espiritual y moral de los futuros trabajadores y ciudadanos, en los años sesenta se sumaron el equilibrio psicológico, la autonomía y la madurez afectiva. Hacía varias décadas que la representación de la madre moderna venía experimentando los cambios en el modelo familiar doméstico por oposición al pasado. Este nuevo paradigma se define por un “estrechamiento al triángulo madre-padre-hijo”, la intensificación de los afectos, la centralidad de las emociones y la personalidad de cada integrante, en especial, de la niña/o en el que la psicología y sobre todo el psicoanálisis tuvieron una influencia notable en “cómo ser padres”.

El Dr. Florencio Escardo³³ destacaba la importancia de que la mujer lograra realizarse en ámbitos que sobrepasaran a la maternidad. Por un lado planteaba que la “función madre” requería que la mujer cumpliera con la “función esposa”. De esta manera mantenía la hegemonía de la familia doméstica (basada como vimos en el matrimonio y en las diferencias de género), pero al mismo tiempo apuntaba a la satisfacción de la madre como mujer, oponiéndose a la figura de la madre que solía priorizar al hijo por delante del marido.

Por otro lado, Escardo también resaltaba el papel de la satisfacción y realización de la madre en planos que trascendían a las tareas domésticas, contrastando con la imagen de la maternidad sufriente que se somete a las reglas “del jefe”. El médico propiciaba la calidad en términos de afecto, emocionalidad, diálogo y acompañamiento en el desarrollo del niño/a, en lugar de la cantidad de tiempo dedicada, con el fin de garantizarle su desarrollo emocional, su autonomía e individualidad. Desde estas posiciones se legitimaba la ampliación de las esferas en las cuales la acción femenina se había desplazado (laborales, sociales, culturales) para cumplir con las expectativas de la función maternal en tanto “ser completo”. No obstante la aceptación del trabajo extra doméstico era posible siempre y cuando no significase un descuido de las “funciones maternas” y del vínculo afectivo: “de vuelta al hogar la madre debía dejar el cansancio, las preocupaciones y el agotamiento para convertirse en el ser sonriente, tierno, sereno y consolador que precisaban sus hijos” (Cosse 2010: 167)³⁴. Ser buena madre significaba ser capaz de formar al individuo equilibrado y maduro psicológicamente mediante la experiencia de las niñas y los niños y la educación basada en el diálogo, la verdad y el respeto. Con este nuevo modelo se abandonaban las enseñanzas tradicionales y con ellas los consejos de las abuelas, para incorporar al experto, como ser el psicólogo o el pediatra.

Desde el rol del varón, a comienzos de los años sesenta, un nuevo modelo de paternidad comenzaba a instalarse como nuevas prácticas que enfatizaban la importancia del involucramiento afectivo de los padres en las actividades de niñas y niños como los juegos, la escuela y los paseos, cuya autoridad se basaba en el diálogo y el respeto para contener y poner

³³ Florencio Escardo en la década del “50” y del “60” era citado como una eminencia en desarrollo infantil en revistas como *Vea y Lea* frente a los cambios que se estaban produciendo sobre la crianza.

³⁴ Véase en Eva Giberti, *Escuela para padres*, t. 1, Buenos Aires, Editorial Campano, 1963, pp. 115-126, 135-137 y 143

límites en la crianza. Este modelo propiciaba que al llegar a la casa, el padre debía alzar y atender a la criatura tratándola con respeto y comprensión. Al igual que en el caso de la madre, la importancia pasaba más por la calidad que por la cantidad de horas invertidas en el cuidado de hijas e hijos ya que “lo fundamental era ofrecerle una imagen ‘fuerte’, ‘protectora’ y ‘guiadora’ que le sirviese de modelo para incorporar la división de género” (Cosse: 2010, 180). Su principal misión era la de encarnar la virilidad y lograr que quienes estaban formando sus patrones de comportamiento canalizasen adecuadamente sus fantasías edípicas a través de su presencia cordial, de interés, compañía y también un poco de “juego brusco” (Giberti: 1963). Para el desarrollo de estas nuevas transformaciones, los medios de comunicación también tuvieron su papel al visibilizar imágenes sobre la nueva paternidad. Esta exigía un compromiso emocional y psicológico para garantizar la salud física y mental de sus descendientes con el argumento de que ninguna criatura obedecería a un padre que basara su autoridad en el “gesto amenazador”. Al contrario, para obtener su cooperación y confianza, los padres tenían que recurrir a las confidencias y la comprensión a través del diálogo y acompañamiento cercano.

A modo de ejemplo, en la primera editorial de la revista *Nuestros Hijos* (1954) se propiciaba que los padres ofrecieran tiempo y atención a los hijos/as, como así también participaran de los cuidados que le correspondían a la madre para facilitar el surgimiento de un lazo afectivo, basado en el cariño y la amistad. No obstante, más allá de este nuevo rol del varón en su nuevo papel paterno, la importancia por mantener la diferenciación de roles entre mujeres y varones continuaba en vigencia, por lo que la madre debía mantener sus tareas como cambiarle los pañales o darle su mamadera, además de adoptar nuevas responsabilidades, como vimos más arriba, que también coincidían con la “salud psicológica” del niño/ a.

De esta manera la función de los padres era ayudar a los hijos/as a crecer aceptando que eran dueños de una personalidad distinta que los haría elegir su propio destino y futuro; modalidad que evitaba que ellos proyectaran sobre los hijos/as la expectativa de que sean los responsables de cumplir con frustraciones e insatisfacciones propias.

En síntesis, en la década del sesenta la nueva paternidad parecía situada en el plano de los mandatos y las expectativas, en lugar de la vida cotidiana de la familia. Mientras que en los años siguientes, la figura del padre se vio atravesada por discursos que iban en diferentes sentidos. Por

un lado se redoblaron las voces tradicionalistas que insistían en las amenazas que iban en contra del modelo de familia y en el carácter crucial de la figura paterna que debía encauzar a los hijos/as y evitar que se entregasen a la “promiscuidad”, la “droga” y el “extremismo”. Por el otro, terminar de asimilar los mandatos del nuevo paradigma que promocionaba una figura de padre alineada a la comprensión, al afecto y a la salud psicológica de las hijas y los hijos a través del diálogo y acompañamiento cercano.

3.4 La heterogeneidad propia de la clase media

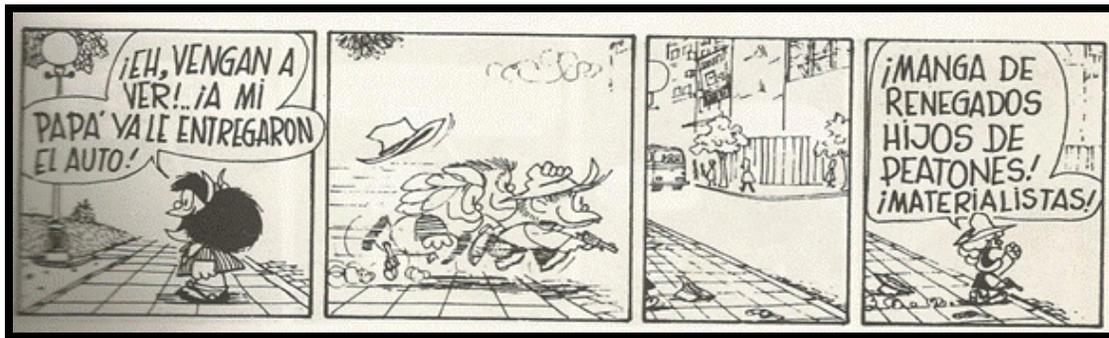
Por último, a lo largo de la descripción anterior, damos cuenta de que el rol de mujer/ madre y de varón/ padre se desenvuelven en el contexto de la clase media. *Pero... ¿A qué llamamos clase media? ¿Cómo definir un estrato social tan complejo y diversificado en distintos orígenes e ideologías?* Si la describimos desde la propia *Mafalda*, encontramos que es el primer agente sociabilizador, que además, supera esta cuestión y pone a interactuar a los estereotipos que surgen en la historieta. *Mafalda* cristaliza una perdurable representación de la familia de clase media atravesada por la modernización cultural. Quino apunta a un público crítico al que convoca con una denuncia al tradicionalismo que, simultáneamente, refleja su vigencia. Para ello crea una composición de la clase media en la que los personajes encarnan distintos estereotipos definidos por los valores, las pautas de conducta y los hábitos culturales de la época, más que por sus condiciones económicas.

La cuestión de la clase media argentina va mucho más allá, ya que dentro de un mismo grupo presenta una heterogeneidad en donde deja bajo el mismo paraguas una serie de diferencias entre sus miembros. Engloba desde descendientes de inmigrantes comerciantes, a oficinistas y nuevos profesionales que trabajan con el objetivo de alcanzar el éxito. Aun así, “Mafalda” pregunta y cuestiona qué es formar parte de la clase media, y sobre todo, cuál es la *identidad* propia de este segmento social. En este sentido, Isabella Cosse (2014) sostiene que “Quino estableció el carácter *clasesmediero* de estos problemas, y al hacerlo, problematiza la identidad de clase media. Como sabemos las identidades sociales son siempre construidas en relación con otros.” (Cosse, 2014:57).



Tira empleada por I. Cosse para ejemplificar sus postulados sobre la clase media.

Dentro de la tira podemos encontrar rasgos comunes entre los protagonistas, abordados tanto desde la representación de los niños/ as como de los adultos/ as. Por nombrar algunos de ellos, lo encontramos a través de la compra de determinados bienes como el televisor o el auto que fueron altamente representativos de los consumos de la clase media. Profundizaremos sobre este tema, a continuación.



10 años con Mafalda, pág.35, tira 4.Llega el auto a la familia de Mafalda



10 años con Mafalda, pág.190, tira 4. Las vacaciones de Libertad

CAPÍTULO: 4

ANÁLISIS CRÍTICO: “LAS REPRESENTACIONES DE LAS MUJERES EN MAFALDA”

En este capítulo se analizarán las representaciones de las mujeres en la historieta *Mafalda* utilizando herramientas que pertenecen a la crítica feminista, en literatura, cine y otros medios entendiendo de que *Mafalda*, en tanto historieta, está constituida por elementos que son parte de estas disciplinas: dibujo, códigos lingüísticos, organizadores y narrativos, planos que ordenan tiempo y espacio, llamando a la lectura secuencial, entre otros, que ya hemos mencionado en el capítulo anterior. Partimos de la idea de que existe una relación entre las condiciones histórico-sociales de producción y las condiciones histórico-sociales de la interpretación de los discursos (entendidos como sistemas de representación).

Cabe recordar que las representaciones no son la fiel realidad, sino que es algo que está en lugar de otra cosa: un objeto, una idea, una persona que se observa a través del autor y su perspectiva. De este modo, se evidencia que la representación y el objeto representado son cosas diferentes porque la representación nunca es la realidad tal cual es, aunque sea común caer en este error. Como hemos dicho anteriormente, teniendo en cuenta que los medios masivos no son un reflejo de la sociedad, sino una forma de representación que es capaz de construir nuevos tipos de sujetos y lugares desde los cuales hablar, las identidades no se producen en un ámbito abstracto, sino que están siempre dentro de localizaciones específicas o en el discurso. De aquí radica la importancia y necesidad de desnaturalizarlas y estudiarlas.

Además, también analizaremos a los personajes masculinos con el fin de observar cómo se plasman algunas formas de masculinidad, pero... *¿A qué nos referimos cuando hablamos de masculinidad?* Según el diccionario, se refiere a “el conjunto de características físicas, psíquicas o morales que se consideran propias del varón o de lo masculino, en oposición a lo femenino”. Mientras que si buscamos sinónimos o antónimos, “Masculinidad” es sinónimo de “Virilidad, hombría, varonil, viril”; estos dos últimos adjetivos, por su parte son sinónimo de “valiente, energético, vigoroso, fuerte, decidido, firme”. “Hombría” a su vez se relaciona con las cualidades

de varonil y viril, como así también, a “integridad, honradez, decencia y honorabilidad”. Todos estos términos se contraponen al antónimo de “feminidad” que equivale a: “suavidad, delicadeza, finura, ternura”.

Raewyn Connell y James W. Messerschmidt (en su artículo 2005: 832) “Hegemonic masculinity, rethinking the concept”, habla acerca de “la masculinidad hegemónica: *se entiende como el modelo de prácticas que permiten que continúe el dominio sobre mujeres*”. Es por eso que rasgos como ser atléticos, agresivos o fuertes, etc. tienen connotaciones masculinas, en este caso, los tres ejemplos mencionados denotan poder. Sin dudas para “dar cuenta de ese poder”, es importante considerar que hay varios factores influyentes, entre ellos, la figura de la feminidad, en tanto figura subordinada. Es decir, que para la existencia de la “masculinidad hegemónica” es necesaria una figura subordinada. Siguiendo con el concepto teórico de Connell y Messerschmidt, esta concentración de poder social deja poco lugar para que la mujer pueda desarrollar relaciones de poder, generándose de alguna manera, la subordinación de las mujeres hacia los varones.

4.1 Mujeres: Sus prácticas según los Escenarios:

Dijimos que un escenario funciona como agente institucionalizador, que organiza prácticas que se constituyen bajo una cultura, un paradigma y creencias de un momento determinado (Leon Maldonado, 2014: 28). De esta forma, es importante analizarlos porque un escenario permite o no permite que determinadas prácticas se lleven adelante, la inclusión o la exclusión y que las identidades se construyan gracias a los patrones de legitimidad existentes. Un escenario plantea zonas entre las que circulan los personajes y sus praxis permitiendo generar un reconocimiento individual o colectivo. Si bien no son capaces de determinar tajantemente cuales son destinados a la mujer y cuales al varón, tienen la capacidad de definir tendencias que lleva a que los personajes se representen y se apropien de uno u otro espacio, de una forma u otra.

En el caso de la historieta *Mafalda*, se encuentran numerosos y diversos escenarios en donde se desarrollan las distintas interacciones entre los personajes, identificándose en cada uno

de ellos diferentes niveles de participación y acceso. Así se pueden ver escenarios como la cocina de la casa de Mafalda hasta un espacio público como la calle o las vacaciones donde lo interesante es observar cómo éstos configuran diferentes prácticas relacionadas a la crianza, al trabajo, al juego de niños/ as, a estudiar y al rol de que ocupa la mujer y el varón, por supuesto, a partir de la convivencia de diferentes identidades.

La diferenciación más notoria que solemos hacer a la hora de analizar ámbitos es entre “esfera pública” y “esfera privada” suponiendo que ambos son capaces de construir fronteras de movilidad y un mundo simbólico que parte desde la comunicación con límites que actúan de una forma más o menos penetrable. Habermas (1992) define a la esfera privada como aquella que “se contrapone a lo común y a lo estatal”. En nuestro análisis tomaremos como parte del ámbito privado a “la casa”, gobernada por la familia y donde predomina la acción doméstica. En la esfera privada aparece el personaje en su condición de sujeto que lo diferencia como individuo, mientras que en la esfera pública se asume una actitud más anónima y colectiva. La esfera pública se define como “ámbito de nuestra vida social, en el que se puede construir algo así como opinión pública” (Habermas, 1992). En nuestro análisis la esfera pública responderá a la Escuela, a la Calle/ plaza/ vereda y Vacaciones en donde los personajes se encuentran con el otro. La clasificación de ambas esfera resulta de nuestro propio corpus que define a sus capítulos de manera similar: “La familia”, “la calle”, “el colegio”, “De vacaciones”, etc. Por último, la diferenciación entre privado y público aclara el por qué las acciones se producen dentro de un tejido social determinado (semiosis social en términos de Eliseo Verón), mediante una lógica social de aceptación y apropiación espacio temporal de las acciones.

Mediante este análisis, también daremos cuenta del personaje de “Mafalda” que inevitablemente se define a partir de la relación con otros personajes como hija, hermana mayor, amiga y estudiante tanto desde el plano de las acciones como del discurso.

4.1.1 Esfera Privada:

Hogar

El modelo de familia que se representa en *Mafalda*, es el de clase media que, como explicamos más arriba, estaba legitimado a partir del casamiento o unión entre la mujer y el

varón alcanzando así la identidad adulta, la legitimación de los hijos, en tanto símbolo de prosperidad económica y respetabilidad social de las familias.

El lugar predilecto de desplazamiento para la familia es la casa en donde cada uno de sus integrantes se mueve dentro de escenografías internas como la cocina, el *living* y el cuarto, asumiendo diferentes roles. El personaje más emblemático que nosotros encontramos dentro de este espacio es la mujer adulta como: “madre- esposa-ama de casa”. Nattie Golubov (2012, 16) explica que la familia se identificó como el ámbito por excelencia de la opresión femenina, dado que en su seno se construye la identidad de género en el proceso de socialización y se reproduce la división sexual del trabajo. Así las “madres-esposas-amas de casa” suelen ocuparse del trabajo doméstico (trabajo que no se considera trabajo productivo porque no está remunerado y carece de valor)

Raquel, la madre de “Mafalda”, es el claro ejemplo que representa al rol de madre-esposa-ama de casa (en representación además de la mayoría de las mujeres adultas y madres que explícita o implícitamente aparecen en la tira), siendo “la casa”, el principal escenario en donde se mueve y se interrelaciona con los demás integrantes de la familia, es decir, su esposo y sus hijos. Allí se dedica a la crianza, al aseo, a la alimentación, a la educación de sus hijas e hijos y satisfacción de su marido. Los principales ambientes en los que actúa varían entre la cocina, el *living* y la habitación que, además de ser espacios de la casa, codifican distintas prácticas que están destinadas a tareas como cocinar, limpiar, tejer, peinarse, crianza, etc. que la mujer adulta asume como parte de un patrón instalado sin resistencias. De allí surge el interrogante sobre si es una práctica culturalizada que oculta una tarea o un trabajo reducido, casi naturalizado como mandato o rol social.

Delphy (1982: 13 en Golubov) explica que:

“Dado el poder simbólico que tiene la familia, así como la sensibilización de la maternidad y la asociación culturalmente establecida entre las capacidades reproductivas de las mujeres y el cuidado de otros (incluyendo el trabajo emocional y psicológico asociado con estos cuidados), las mujeres debían —porque su naturaleza así lo dicta— encontrar la felicidad allí, mientras que la única obligación del marido es “subvenir a las necesidades de su mujer. Dicho en otras palabras, ocuparse del mantenimiento de su fuerza de trabajo”. La maternidad entonces se convierte en la defensa y crianza de los menores que deben aprender a partir de ciertas normas y prácticas la toma de conciencia de la cultura que los contiene”.



10 años con Mafalda, pág. 86 tira 4.

Además de la crianza y cuidado del hogar, la mujer-madre-ama de casa también se encarga de la administración de la “caja chica”, es decir, aquel dinero que consigue a través de su esposo en tanto “proveedor”. La administración de la caja chica está destinada a las compras pequeñas y diarias que responden a las necesidades básicas como la comida y la ropa. De esta forma la mujer adulta acompaña y protege el rol del proveedor y sostén de la familia, mientras que el varón encarga de decidir sobre las inversiones o gastos más grandes e importantes. En *Mafalda* lo vemos cuando el padre compra el auto (uso que solo hace él y más adelante lo ampliaremos) o el primer televisor.



1

10 años con Mafalda, pág.80, tira 2

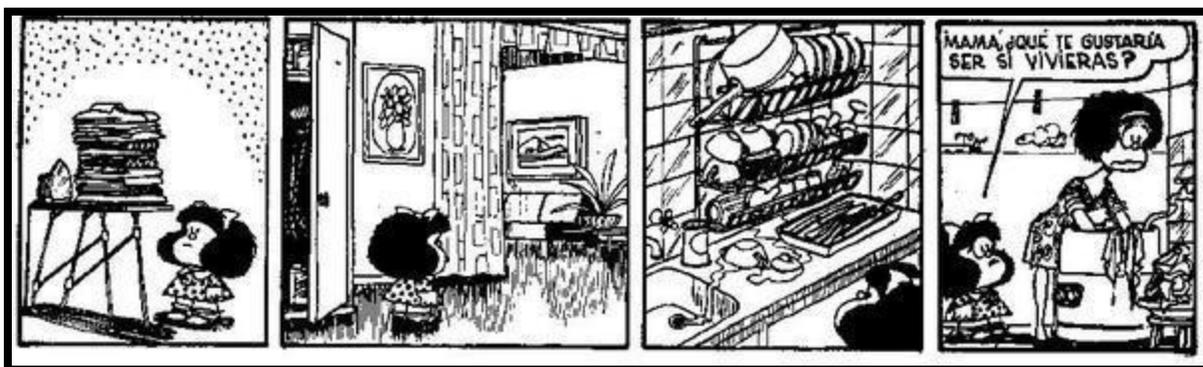


10 años con Mafalda, pág. 35, tira 4

Sin dudas el rol que asume el personaje de Raquel es representado desde ese lugar de manera adrede, generando eco en la segunda generación siendo “Mafalda” el personaje que viene a criticar y a insistir para que se corra de ese lugar, que para la niña representa un fracaso existencial. La maternidad para “Mafalda” aparece como un futuro lejano (de forma implícita porque no llega a observarse) pero solo como un aspecto entre tantos otros que espera alcanzar, como trabajar por fuera del ámbito privado, eludiendo el rol como ama de casa. Para “Mafalda” la labor de su madre es lo más parecido a la esclavitud, por lo tanto aquella mujer que dejó sus sueños por atender el hogar, que no estudió y que aceptó por imposición social convertirse en ama de casa, sencillamente lo significa como “no vive”, algo que Raquel, no comprende...



10 años con Mafalda, pág. 37, tira 2



10 años con Mafalda, pág.30, tira 4



10 años con Mafalda, pág. 75, tira 4



Toda Mafalda, pág. 471, tira

La maternidad con dedicación completa se había convertido en un tema polémico capaz de generar una escisión cultural que atravesó a la clase media por esos años y a las generaciones. A través del rol que asume el personaje de Raquel, y de aquel que representa “Mafalda”, que

viene desde una nueva generación, el autor critica ese rol vetusto que tenía asignado la “mujer-madre-ama de casa”, impuesto por el discurso patriarcal, dejando entrever que nuevos patrones venían a tratar de modificar parte de esas prácticas³⁵.

Recién avanzados los años sesenta, Cosse nos explicaba la importancia de la satisfacción y realización de la madre en planos que trascendieron a las tareas domésticas, contrastando con la imagen de la maternidad sufriente que se somete a las reglas “del jefe”. Este avance se observa en la historieta cuando el personaje de Libertad ingresó a la tira a fines de los años sesenta, la niña que representaba la radicalización política, cuya madre es traductora, trabaja, usa *jeans* y fuma, toda una novedad para el viejo paradigma. En la madre de Libertad vemos representado un importante cambio en la mujer adulta ya que se la ve trabajando, en este caso como traductora y, no solo desempeñándose como una típica ama de casa, aportando una cuota de dinero al hogar y complementándose con aquello que trae el varón. Raquel, en cambio, sólo se define desde el discurso hegemónico, sin salirse de él. Ella responde al rol pasional, el de los sentimientos y el de simple reproductora³⁶ y los comportamientos que se alinean a ese rol.

Aun así, en el caso de la madre de Libertad, vemos como la casa continúa siendo el escenario por excelencia a ocupar por la mujer adulta en donde se abre la posibilidad de que ella trabaje y aporte económicamente, pero siempre y cuando también cumpla con su rol maternal de cuidados y protección sobre su hija, es este caso Libertad, como lo hacen el resto de las mujeres adultas y madres que aparecen en la tira.

En síntesis el ámbito de lo privado de la casa resulta ser el espacio predominante para el desarrollo de una mujer adulta. El rol que desempeña en este espacio se alinea a un modelo de sometimiento que no le permite desarrollarse sin dejar de tener presente ciertas prácticas que

³⁵ Decimos parte porque aun en nuestro 2015, gran parte de las acciones de las mujeres se mantienen en lucha por adquirir nuevos espacios, prácticas y consideraciones que el discurso patriarcal insiste mantener.

³⁶ De Lauretis señala la aceptación incuestionada por parte de Lévi-Strauss de la noción de división del trabajo como base para su teoría del parentesco, en la que las mujeres, relegadas sólo a la función reproductora, son el objeto no problemático de intercambio y comunicación entre los hombres. *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, University of Indiana Press, 1984.

vive como obligaciones inculcadas que asume como parte de una cultura instalada que eterniza estas estructuras. La relación mujer-casa representa la dominación masculina simbólica donde el hombre es quien provee y lleva una vida social en los ámbitos donde se discuten y se crean dispositivos desde donde construir una realidad, dejando a este espacio privado y con escasos accesos para la mujer.



10 años con Mafalda, pág. 187, tira

4.1.2 Esfera Pública:

Escuela:

Al ser representaciones infantiles la Escuela cumple un rol muy importante como uno de los espacios de sociabilización, creación de ciudadanía y además, institución formadora para el mundo del trabajo a partir de la ley 1420, que promovía la educación obligatoria, gratuita y laica con el fin de homogeneizar a los sujetos que recibían la educación. De esta manera, la escuela fue conformándose como espacio fundamental, no sólo para los infantes, sino de intercambio para los personajes de la tira. La escuela, tal como se desarrolló, es un símbolo de imposición, de opresión y de falta de creatividad que sólo busca disciplinar y proporcionar aquellos saberes que se suponen importantes. En el aspecto práctico podemos pensar que dejan de lado los fenómenos que surgen social y políticamente para llevar a cabo aquello, y sólo aquello que dice el diseño curricular. Desde allí una fuente inagotable de preguntas que son puestas en *Mafalda* y que habilita al cuestionamiento de la institución en su totalidad.

Aun así, lo que nos importa remarcar de la escuela en *Mafalda* es que ésta es el espacio

no sólo propio de la niñez, sino donde se acentúa la concepción de género preguntándonos cuáles son los roles que se le adjudican a lo femenino y a lo masculino. *¿Qué cosas son propias de los varones y de las mujeres?* En este sentido, el ejercer la tarea docente tanto en los niveles iniciales y en la primaria se sostiene como una actividad propia de las mujeres. De hecho, en todas las tiras de *Mafalda* no vamos a encontrar maestros varones. En un momento de la historia, esta concepción estaba dada porque se atribuían determinados valores o actitudes a lo femenino que tenían una relación en la enseñanza como ser la paciencia, la dulzura y la manera de enseñar diversos contenidos. La escuela primaria y el jardín de infantes son espacios en donde en su gran mayoría trabajan mujeres. Desde la instauración de la Escuela como institución se busca que sean mujeres las que se encarguen de la tarea del aprendizaje. Para ello, Quino le dio vida a las maestras de *Mafalda* representándolas de una manera particular.

Las maestras gordas: representa a la docente de gran cantidad de años de servicio. Suele aparecer en cargos con un mayor nivel jerárquico como ser la Directora. Es aquella docente que intenta que los estudiantes no piensen cosas por fuera de lo establecido o que nos surja la creatividad. (Freire, 2014:7-8) .Aquí es en donde más recae la figura de la autoridad disciplinadora de la escuela. Son aquellas docentes que intentan que las experiencias se repitan una y otra vez, generando que las y los niña/os que transitan la escuela primaria sea una población homogénea. La perspectiva que se le carga a estas representaciones está pensada desde la docente que atrasa, que no innova y que tampoco le interesa mucho si el conocimiento que adquieren las y los niña/os es significativo o va de la mano de la repetición.

Este tipo de docentes es la fiel representación del modelo conductista de la enseñanza. Por eso, justamente es que estas vienen a ser el centro de las críticas a la escuela que encontramos en la tira. Un ejemplo de esto es la relación entre la maestra de música y “Mafalda” donde la docente no está dispuesta a conocer, ni considerar como musical a los Beatles, cosa que para Mafaldita es la peor de sus pesadillas.



10 años con Mafalda, pág.57, tira 1: Maestras “gordas”



Toda Mafalda, pág. 299, tira 5

No es casual que estén representadas las señoras gordas, chusmas, resentidas y arcaicas que buscan mantener el *status quo* constantemente cortando todo tipo de creatividades por parte de las y los alumnos. Estas mujeres representan a un sector social que se alinean al discurso hegemónico y que no les interesa romper con la repetición del modelo opresor que sólo habilita determinados roles y lugares que pueden ser ocupados por las mujeres, por ejemplo la docencia.

Las maestras más jóvenes: la juventud en estas tiras está representada a través de la delgadez. Se le atribuyen rasgos que son tomados como “lo femenino” y puesto en juego en el proceso de enseñanza y aprendizaje. “Las maestras son dulces y buenas” socialmente al género femenino le son cargadas algunas características que son pensadas como las más adecuadas para la enseñanza de las y los ciudadanos. Por eso, es que en la escuela podemos encontrar que las mujeres son las dueñas de ese espacio. Aun así, “Mafalda” a partir de la utilización de su sentido común logra poner en tela de juicio aquellos saberes que son impartidos. Así como se propone que el ama de casa es la “reina del hogar” las mujeres conservan ese espacio que les adjudica el

rol de la enseñanza.

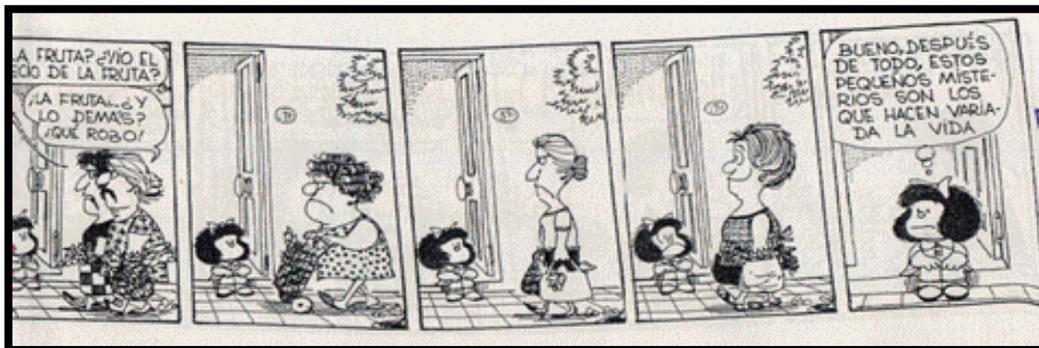


Representación de maestra joven. 10 años con Mafalda, pág .57, tira 4: Maestras “flacas y jóvenes”

Calle

Espacios como la calle, la plaza o la vereda comprenden la esfera pública por excelencia en donde se pueden realizar múltiples actividades de tipo culturales, sociales, económicas, lúdicas, entre otras. Allí se da un cruce intergeneracional que también producen y reproducen estereotipos según sus particularidades. En el caso de la plaza en particular, se configura como un espacio sobre todo para las niñas y niños de la historieta que se juntan allí para jugar y esparcirse, cuando no lo hacen en su casa. Así se los ve jugar a los pistoleros o a la pelota, niñas y niños juntos, o compartiendo un rato de filosofía infantil, donde permanecen y se apropian de sitios como la plaza o la vereda. Lo interesante es observar cómo las niñas hacen cosas picarescas como si fuesen varón cruzando las fronteras de lo permitido y lo deseable para una niña o una mujer de la época; sobre todo en “Mafalda” que evita jugar con muñecos al clásico “la mamá” y, cuando lo hace, es de manera forzada en un gesto en el que pareciera estar rindiendo cuentas al discurso hegemónico, y justamente ahí es donde está el cuestionamiento y la crítica. En el momento en que este discurso se hace visible, se hace cuestionable empleando la ironía y el humor como medio para poner en tela de juicio el por qué las mujeres deben ser madres y dramatizar esta idea a través de los juegos infantiles.

eso, la gesticulación que es representada, y los saberes que allí se imponen nos dan una idea de este comportamiento que encontramos en estos estereotipos.



10 años con Mafalda, pág.43, tira 2

En el caso de las mujeres jóvenes que también transitan por el ámbito público como la plaza, siempre sin permanecer, son valoradas positivamente: flacas, atractivas y tranquilas, siendo la antítesis de las señoras gordas y malhumoradas que salen de sus casas para hacer las compras. Su caminar se ubica a la altura de los ojos de un varón que la sigue con su mirada por delante y por detrás. Aquí el rol es totalmente diferente al de la mujer al servicio del hogar, aquí el rol que representa es el de objeto de fantasía sexual por excelencia del varón que viene a satisfacer aquello que probablemente no encuentran en su casa.



10 años con Mafalda, pág.47, tira 1

En definitiva, vemos cómo las mujeres adultas, más allá de que sean gordas o flacas, se presentan *al servicio de...* algunas de las y de las hijas y los hijos, el esposo y la casa y otras de las fantasías del varón, en lugar de apropiarse del ámbito público para ocio, diversión, placer personal o para trabajar. Por otro lado, estos espacios de circulación y desplazamiento muestran una diferencia que está fuertemente ligada a un rango etario: las niñas y los niños utilizan estos espacios como sitios de desplazamiento, interacción con los demás, de filosofía infantil y juegos, las adultas (y con ella Raquel) se mantienen alejadas y solo es un lugar de tránsito o de paso.

Vacaciones

Para la mujer-madre-ama de casa, a diferencia de la calle o de la vereda, el sitio de las vacaciones es un espacio de mayor aprovechamiento y permanencia que le permite olvidarse, como al resto de los integrantes de la familia, de la mayoría de las responsabilidades diarias.

En el caso del padre y esposo en el ámbito de la playa su comportamiento es similar al de la calle o al de la plaza donde también permanece y se apropia del espacio, y donde las mujeres voluptuosas y atractivas continúan actuando como vidriera que alimenta a sus fantasías. Si observamos la siguiente tira, el primer cuadro pone en página un cuerpo femenino que viene a cumplir con el modelo de cuerpo sexi y atractivo del momento en donde ni su cara ni su cabeza se ve ni importa, es decir, su parte pensante.



10 años con Mafalda, pág.93, tira 3

Todo lo contrario sucede con la actitud de la esposa ya que mantiene su pasividad e indiferencia, mientras toma sol. La mujer, por un lado no goza del privilegio de mirar a otros varones. Por el otro, aparece representada como si fuese propiedad del varón que nadie puede mirar ni tocar. Así como el varón compra y se apropia de bienes materiales como la casa o un auto, mediante el matrimonio, quien es elegida³⁷ como su esposa también la considera como de “su propiedad”, quedando al servicio de su marido e hija/os como ya explicamos. Cuando las feministas ubicaron la diferencia de sexos como la forma más fundamental y perdurable de organizar a la sociedad, de clasificar cuerpos, comportamientos, valores, espacios, trabajos, emociones, etc., señalaron que “hombre” y “mujer” se percibían como categorías definidas naturalmente y sin equívocos, en lugar de hacerlo como productos históricos variables. A partir de la crítica literaria feminista, Nattie Golubov (2012, 35) explica que:

“En su mayoría, estas imágenes, mitos y estereotipos, ubicaban a las mujeres como “el Otro” de los hombres, ya fuera como madres, objetos sexuales, vírgenes, amas de casa, pasivas, disponibles para el deseo masculino, sin voluntad propia, sin voz y sin las capacidades necesarias para configurarse como seres autónomos y racionales”.

Nuevamente quien critica el comportamiento de los adultos, en este caso del padre, es “Mafalda” que cuestiona de alguna manera “ese derecho” masculino de mirar a las mujeres de manera libidinosa. “Mafalda” está convencida que la mujer tiene la capacidad de conquistar múltiples espacios y actuar distintos roles que van más allá del que determina el discurso hegemónico: madre, estar al servicio de..., cumplir fantasías sexuales masculinas.

³⁷ No olvidemos que por ese entonces la mujer soltera esperaba a que el varón le propongiera matrimonio, dándole el la posibilidad de llevarla a otra condición social, a convertirla en mujer adulta y supuesta “reina del hogar”. Las mujeres solteras o abandonadas por sus esposos eran consideradas desdichadas bajo el paradigma patriarcal de la cultura dominante de la época.



10 años con Mafalda, pág.91, tira 4

4.2 Los roles de la mujer a través del discurso

En el apartado anterior hablamos sobre cómo los escenarios plantean zonas entre los que circulan los personajes, marcando tendencias en sus prácticas que generan un reconocimiento individual, como la casa para el caso de la mujer adulta, o colectivo como la playa. En este sentido, los medios muestran una fuerte influencia como formadores culturales, determinando en gran medida ideas, hábitos costumbre e identidades. A partir de estas prácticas se pueden observar diferencias de modelos y de creencias entre las generaciones que conviven en una misma sociedad y cultura, siendo que la primera generación (madre-esposa-ama de casa y esposo - padre - proveedor) se alinea al discurso patriarcal asumiendo patrones heredados sin resistencia alguna, mientras que la segunda generación (hijas e hijos) viene a cuestionar ese lugar de pasividad y desigualdad, representando una dimensión de género muy importante, propia de los discursos que por esa época comenzaban a vislumbrar de la mano de los movimientos feministas.

Ahora bien, como explica Mary Talbot (2001a: 154 en Golubov, 2012) los discursos como sucesos de la comunicación también “son cuerpos de conocimiento y de prácticas históricamente constituidos que otorgan lugares de poder a unos y no a otros. Estos sólo pueden existir en la interacción social y en situaciones específicas”. De esta forma, junto con las prácticas, los roles, estereotipos e identidades van adquiriendo forma a través de su reconocimiento, razón por la cual, resulta fundamental abordar las enunciaciones de los personajes donde se pueda identificar estos lugares de poder que vienen a ordenar acciones

culturalizadas. Los discursos son la base principal a la hora de definir acciones, marcas de identidades individuales, grupales y colectivas, estos actúan como puntos de referencia capaces de generar nuevos estereotipos muy diferentes entre sí, pero agrupados bajo una esfera, la cultura.

Se analizará al plano discursivo a partir de determinadas temáticas que hemos identificado: política, economía, trabajo, rol de madre, rol de mujer y futuro. Estos tópicos fueron elegidos a partir de una predominancia de temas que operan y se repiten a lo largo de la historieta y cuyos personajes se apropian de una u otra forma. Para este análisis, los personajes que se abordarán serán: Raquel, Susanita y Libertad, mientras que Mafalda, como dijimos más arriba, se va definiendo a partir de la interrelación con el resto de los personajes.

Raquel

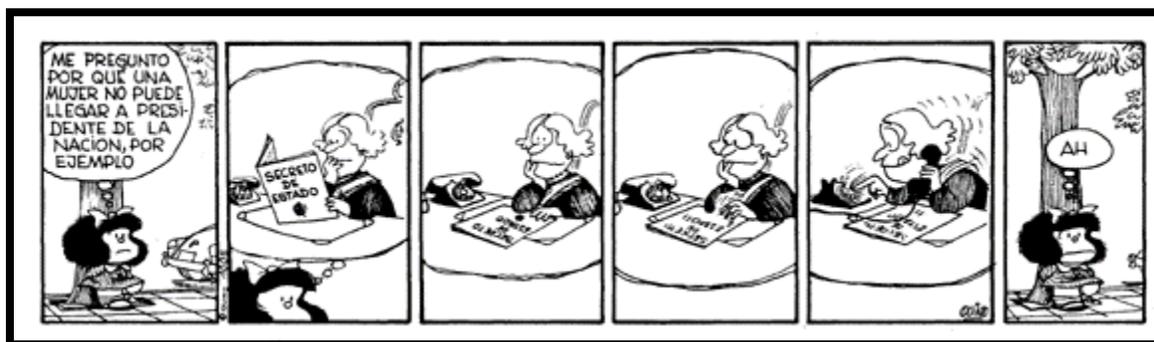
Dijimos que Raquel, la madre de “Mafalda”, representa a la “reina del hogar”, cuya movilidad queda reducida al ámbito privado, con dedicación full time al cuidado de su casa, marido e hija/o. Tanto su discurso, como su construcción de mujer relacionada con prácticas, escenarios y temáticas, representan el pasado reciente y distan de discursos feministas y de las prácticas que comenzaban a emerger con fuerza por aquellos años. Este personaje en tanto “esposa-madre-ama de casa” aparece representado con limitaciones y fronteras que su hija identifica rápidamente para ponerla en tensión y tratar de ubicarla en una posición superadora, aunque fracasa.

Uno de los temas que más preocupa al personaje de Raquel es el *orden y control del hogar y cuidado de la familia* representado en el servicio permanente de sus hijos y esposo. De esta forma el discurso de la “madre-esposa-ama de casa” queda supeditado a un mandato social que le brinda un espacio donde desarrollarse al servicio del otro, siempre dentro de la esfera privada, en el que se halla la vida doméstica, íntima y de clausura.



10 años con Mafalda, pág.21, tira 2

Esta privacidad doméstica excluye algunos temas de interés público a través de su personalización y/o familiarización construyendo un vocero único. Así temas como la *política* y la *economía* quedan totalmente vedados para las mujeres adultas, triunfando el discurso de “no entienden”, “eso es cosa de varones”, como así también la mínima posibilidad de ocupar posiciones relacionadas a los negocios y/o a la política. Claramente en *Mafalda* este tema también es tratado por el autor desde una posición crítica ya que, como dijimos más arriba, por esa época las mujeres no tenían la posibilidad de participar en política, o si la tenían era muy escasa.



10 años con Mafalda, pág.75, tira 3

Uno de los datos más relevantes en el personaje de Raquel, en comparación con el personaje de su esposo o su hija/o, es el *silencio* a la que es sometida por un fuerte dominio patriarcal. Es notable cómo este silencio pesa por sobre la mayoría de las mujeres adultas como

propio de las estructuras sociales y culturales reproducidas por los medios de comunicación. Esta particularidad, demuestra la construcción, al menos mediática, de lo que implica/ba ser una esposa en la época en la que se produjo *Mafalda*. Este silencio se vincula con una anulación del habla preocupante, siendo reemplazada en la mayoría de los casos por la voz de su esposo, como cuando se reunieron con “Mafalda” para anunciarle sobre la futura llegada de su hermano Guille. Al personaje de Raquel, no se le permite contestar preguntas como “*Qué es la filosofía*”, sino que esas respuestas quedan en manos del rol del padre, considerado proveedor de saber, inteligencia y administrador del conocimiento, organizador de la crianza y convivencia que representa el hogar. Raquel asume un rol ligado al silencio sin resistencias ni reproches, cuyo desplazamiento se da detrás de la figura del varón que, como vimos, se apropia de la esfera pública y también de la esfera privada en el aspecto más racional, demostrando una posición superadora y dominante por sobre la mujer.



10 años con Mafalda, pág. 24, tira 3



10 años con Mafalda, pág. 39, tira 4

Susanita

En la historieta, “Mafalda” establece relación con dos personajes femeninos de la misma edad: Susanita por un lado y de manera posterior surge Libertad. Según Cosse (2014,65). Susanita representa el “alter ego de Mafalda”, ya que es la fiel representación de la madre y esposa conservadora de clase media; analizamos esta idea a partir de cómo se relaciona el futuro y el progreso. Susanita representa el discurso de un sector de clase media cuyo deseo es alcanzar la fortuna y el prestigio a partir del casamiento con personas de determinado status social. En este sentido, es fundamental comprender el hecho de que para Susanita, la movilidad social se alcanzará a partir de alianzas de tipo matrimonial con determinadas personas, y no con otras.



10 años con Mafalda, pág.132, tira 3.



10 años con Mafalda, pág.132, tira 4.

Mediante este personaje, podemos observar cuando Cosse explicaba cómo la mujer esperaba encontrar al hombre que la llevara al altar para convertirla en reina de hogar, esposa de... fiel a su marido, responsable de su éxito profesional y del cuidado y crianza de sus hijos. En este sentido, aparece el factor económico como fundamental para la vida futura de Susanita, sus ideas y su búsqueda de progreso. El tener empleada doméstica implica que ella tenga tiempo (y *status*) para realizar determinadas actividades que suelen caracterizar a las mujeres de alcurnia, como organizar eventos de beneficencia, jugar al bridge y juntarse a tomar el té, tareas que no son productivas dentro del sistema capitalista y que el discurso hegemónico deja para “su entretenimiento” y así no molestar al “hombre de la casa” que supuestamente se encuentra “trabajando para mantenerla”. Por otro lado, en ninguna tira se la muestra a la futura Susanita realizando algún trabajo, ni dentro ni fuera del hogar. Esto nos permite pensar que alcanzar ese futuro deseado sí o sí estará de la mano del matrimonio con alguien de una clase social alta.

El discurso de Susanita básicamente se acota a *casarse y tener muchos hijitos*. Para Susanita la obligación que tiene toda mujer es ser buena madre y buena ama de casa. No apuesta ni al estudio ni al trabajo independiente ya que para ella “no es necesario.” Estas cuestiones son ampliamente criticadas, y Susanita viene a representar aquellos aspectos de la clase media que son repudiables desde la perspectiva de género. Susanita representa a un personaje amante de las cosas materiales, codiciosa, interesada, celosa de los logros ajenos y con actitudes discriminatorias y de maltrato a las minorías. Por otro lado, no manifiesta deseo de independencia sino que se muestra a disposición de los mandatos patriarcales que circulan dentro del espacio. Aquí encontramos una nueva imagen que describe Cosse más arriba con respecto al modelo de crianza de los años cincuenta, en el que la mujer madre solía priorizar al hijo/a por delante del marido, práctica que a partir de la década del sesenta y setenta comienza a ser cuestionada con el fin de que la mujer encuentre espacios para alcanzar su propia satisfacción que trascienden su rol de madre y esposa. Mientras que deja de lado de manera desinteresada y desentendida temas como la política, la economía y el trabajo ya que, desde el estereotipo de mujer que representa, esos son “temas de varones” y “complejos” a los que las mujeres “no tienen cabida”.

Niñas y mujeres de la clase media

Dentro de la variedad que engloba a la clase media encontramos un rasgo que se reproduce constantemente y a través de la representación del personaje de Susanita, que es ese temor al avance plebeyo propio de la década peronista. Susanita en sus diversas apariciones marca este estereotipo de “clase media tilinga” (Cosse, 2014: 79) preocupada por las apariencias y tratar de demostrar que eran de otra categoría constantemente. Este tipo de diferenciaciones los encontramos en los siguientes ejemplos donde podemos observar el desprecio de Susanita ante el otro, en este caso estigmatizando al pobre. El deseo de movilidad social ascendente que postula Susanita está dado a través de casarse con un varón de alguna profesión tradicional, preferentemente doctor.



10 años con Mafalda, pág.125, tira 3.

En este sentido, entendemos que busca constantemente dejar de pertenecer a la clase media para convertirse en una señora de alcurnia que organiza galas a beneficio para los pobres y vive en ese mundo de frivolidad presentado en las revistas. Esta caracterización es una crítica que se hace a este segmento de la sociedad ya que constantemente se la contrapone con el personaje de “Mafalda”, quién propone un crecimiento y una movilidad a partir del desarrollo personal y profesional. Justamente el personaje de “Susanita” encarna aquellas ideas negativas y que a través de la ironía se pone en tela de juicio estos elementos propios del doble discurso que encontramos en la heterogeneidad de la clase media. Este recurso, aparece constantemente desde el momento en el que “Mafalda” y Susanita se presentan y comparten experiencias y situaciones

a lo largo de la historieta. En este sentido, y por este doble discurso y esa búsqueda permanente de aparentar más de lo que es, consideramos a Susanita una representación de lo que Cosse entiende como “tilinga”.

¿Dependencia o independencia? Dos modelos de mujer

Además de lo antes mencionado, otra manera de contrastar a Susanita y a Mafalda está en los modelos de mujer. Mafalda desea ser independiente, trabajar, leer muchos libros, ser una persona “culto e instruida”. Mientras que la representación de Susanita considera que sí las mujeres deben estar instruidas pero debe adquirir otro tipo de bienes para demostrar su importancia. En este sentido, subestima el desarrollo intelectual y espiritual de las mujeres. Dejando a la vista el mundo de las banalidades propias de las revistas femeninas.

Susanita manifiesta tener una percepción simple de la vida: “es un mundo de padres e

hijos”. El personaje de “Mafalda” no está de acuerdo con esta percepción, ya que, como dijimos, la maternidad para ella sería sólo un aspecto de la vida a lograr frente a tantos otros. Constantemente podemos observar la tensión de continuar reproduciendo familias y valores de un momento histórico y la presencia de las nuevas generaciones que tienen otros ideales de futuro como el de “Mafalda”; es en el encuentro entre estos dos personajes en donde la lucha del actual paradigma intenta permanecer y los cuestionamientos del nuevo se comienzan a imponer.



Toda Mafalda, pág. 93, tira 3



10 años con Mafalda, pág.122, tira 3

Libertad:

Aparece el 16 de febrero de 1970 y rápidamente se convierte en amiga de “Mafalda”. Este personaje es representado por una niña bajita, justamente estableciendo una relación implícita entre la altura y su nombre. Isabella Cosse señala que representa a los jóvenes intelectuales y politizados (Cosse, 2014:110). Al igual que su amiga Mafalda, Libertad también es portadora de la ideología de la clase media progresista, busca cambios radicales lo que la lleva más cerca del anarquismo. En este sentido, coincide con la protagonista con respecto a la visión de futuro y superación de la mujer. Ambas se ven estudiando una carrera universitaria, justamente a la inversa de Susanita, no desean dedicarse a formar una familia y encargarse de manera *full time* a las exigencias del hogar y la familia. Son las miradas de las mujeres que buscan un futuro más igualitario. Libertad viene a traer las tensiones políticas e ideológicas del momento compartidas con Mafalda y acentuando la postura más radical que ya pululaba en la Argentina.

Libertad aparece en la historieta para poner en el discurso las “disrupciones que estaban produciendo las consignas feministas” (Cosse, 2014:110). Esto también es representado por la leve pero efectiva caracterización de los padres de Libertad cuya madre dijimos que representaba a una mujer universitaria intelectual, que trabajaba y que además colaboraba con la economía de la casa. Esto, aporta una idea de cómo Libertad ve a las mujeres, al igual que Mafalda, en el sentido de que pueden hacer todo aquello que se propongan y no sólo las tareas del hogar como Raquel.



10 años con Mafalda, pág. 187, tira 2

Los temas centrales para Libertad están atravesados por la cuestión política y económica, y desde la enunciación puesta en una niña, intenta explicar aquellas cosas que ocurren en el mundo. En varias ocasiones, Libertad a través del discurso representado, muestra al padre apoyando al socialismo (Cosse, 2014:111). Lo que hace que Mafalda reflexione también sobre estas cuestiones. Libertad mostraba una ideología de izquierda, representante de esa clase media progresista y ponía en tela de juicio la “polarización y la violencia política” que comenzaba a circular por aquellos años. (Cosse, 2014:113). En este sentido, las representaciones justamente vienen a explicar este proceso ideológico y político de la época. Si vamos a hablar de un contexto de dictadura, Libertad debe ser pequeña (físicamente hablando).



10 años con Mafalda, pág.190, tira 1

Es necesario tener en cuenta el contexto y el comienzo de la participación política de las mujeres mucho más amplia. Tomando a Nattie Golubov (2012: 2013) se explica lo siguiente

“pronto se percataron de que tenían que formar agrupaciones independientes, e incluso separatistas, siguiendo el ejemplo del poder negro, porque era necesario reflexionar sobre la opresión de las mujeres con otras categorías analíticas distintas a las que estaban disponibles para estudiar la lucha de clases y los mecanismos del capitalismo y la discriminación racial.”

Por otro lado Libertad no tiene apariciones al estilo de Susanita en términos de maternidad, tampoco demuestra estar enamorada. En este sentido, y al igual que Mafalda representan la búsqueda de otro tipo de cuestiones, relacionadas a las libertades de las mujeres en otros ámbitos y no sólo desde el punto de vista de encontrar un marido y tener hijos. Por eso, podemos entrever que a estas representaciones no les atrae esa idea sino que en un principio anhelan una independencia económica y la lucha constante de conquistar otros espacios.

En cuanto a la idea de futuro, Libertad no mira más allá, ella simplemente analiza, cuestiona y critica al presente. Anhela un cambio y una sociedad más justa. A través de los discursos que se ponen en su personaje, se busca materializar algunas ideas que daban vueltas desde la disconformidad económica y con una amplia militancia política Libertad propone en cierto punto romper con algunas cuestiones establecidas y buscar la igualdad de derechos. En otras palabras, Libertad intenta generar una conciencia de clase para empoderar a las mujeres hacia la revolución. En palabras de Golubov (2012: 16) *“De allí que se buscará crear*

“conciencia de clase” por medio de la politización de la vida cotidiana y de la experiencia de la identidad de género”.

4.3 Los varones: nuevas masculinidades

Por último, si decimos que los varones son representantes del discurso patriarcal y dominante, que ubica a la mujer como “el otro”, ya sea como madres, objetos sexuales, amas de casa, pasivas, disponibles para el deseo masculino, silenciosas y sin las capacidades necesarias para configurarse como seres autónomos y racionales, no podemos dejar de lado su análisis.

Más arriba explicamos que “Masculinidad” es sinónimo de “Virilidad, hombría, varonil, viril, valiente, enérgico, vigoroso, fuerte, decidido, firme, integridad, honradez, decencia y honorabilidad”, contraponiéndose al antónimo de “feminidad” que equivale a: “suavidad, delicadeza, finura, ternura”, de ahí la llamada “masculinidad hegemónica: *como el modelo de prácticas que permiten que continúe el dominio sobre mujeres*” (Connell, 2005: 832) y con ello una serie de acciones que el discurso hegemónico patriarcal se empeñó por definir para el rol de la mujer en la sociedad, acotada a la reproducción y servicio de los hijos y de la familia.

Por esta razón, nos parece importante identificar cuáles son las masculinidades que se ven representadas en la tira, haciéndolo desde el análisis de los personajes masculinos: el mundo de los padres y los amigos varones de Mafalda a través de su discurso y prácticas. En este sentido, intentaremos identificar las críticas y cuestionamientos que hace el autor a través del chiste, de las sutilezas y el humor y si existe algún tipo de alineamiento con lo que explica Cosse en referencia a la “paternidad moderna” u “hombre moderno” que comienza a surgir en la década del sesenta.

En general pareciera que los personajes varones se vieran transitando un momento de transición entre un modelo fuertemente instalado y el cual Quino cuestiona desde el humor y la risa, y el intento de un nuevo modelo que toca la puerta para intentar dar paso al “hombre moderno”. Por un lado, los varones de la tira se ven atravesados en gran parte por el discurso hegemónico que define las prácticas y el plano discursivo desde el aspecto meramente sexual en donde si una persona nace con vagina, rápidamente es señalada como niñas o hembras y

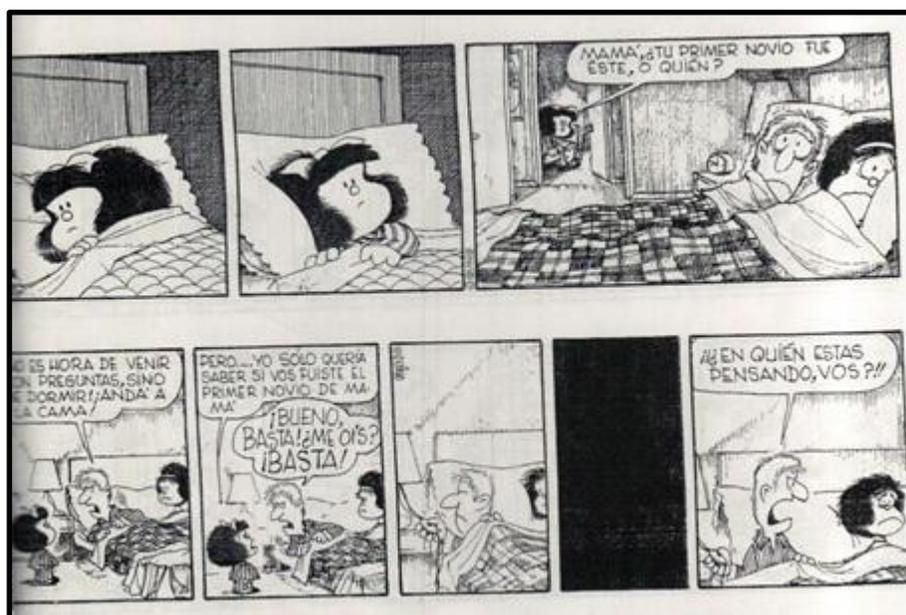
socialmente se le atribuyen determinadas ”obligaciones” y características, mientras que si una persona nace con pito, rápidamente se lo señala como varón o macho y se le atribuyen otras, alineadas a aquello que el discurso hegemónico definió de manera unilateral para “hombres y mujeres³⁸”. El discurso patriarcal no tiene en cuenta la noción de género que son categorías culturales y que no se corresponden exactamente a “lo biológico”, es decir, una persona puede tener vagina y ser varón o viceversa

Un ejemplo de esto lo encontramos en el padre de “Mafalda” que prefiere que su hija, en condición de mujer, juegue solo con las niñas del barrio a juegos “de niñas”, con el objetivo de alinear, desde pequeña, a su hija a los patrones de la mujer cuyo rol se supedita a la represión y dominación de la figura del varón. O cuando no deja que su esposa Raquel de cuenta de sus novios anteriores frente a la pregunta de “Mafalda”, reprimiendo el acceso a esa información sin ningún tipo de argumentos. Como si fuera poco, a Raquel tampoco “se la deja” recordar ese pasado, que a los ojos del modelo patriarcal (que además está enérgicamente relacionado con el discurso católico) instalado en la época, representa una “inmoralidad” y “carencia de pureza” por parte de esa mujer que debía llegar al matrimonio de la mano de un solo hombre. Sobre todo con este último ejemplo se intenta explicar el grado de dominación y de poder que adquiere el varón al interior del hogar cuando está presente y el grado de sometimiento o represión al que está destinada la mujer.



10 años con Mafalda, pág. 16, tira 2

³⁸ Decimos “hombres y mujeres” de manera irónica con el fin de dar cuenta la clasificación simplista y acotada del discurso hegemónico patriarcal que, como venimos diciendo, es fuertemente cuestionada por la teoría crítica feminista.



10 años con Mafalda, pág. 31, tira 3 y 4.

A lo largo de la historieta, encontramos numerosos ejemplos de representación de la dominación del varón sobre la mujer, como ser, las compras o inversiones más importantes del hogar que quedan a cargo del “jefe” como cuando el padre de Mafalda compra el primer televisor o el auto siendo el único capaz de poder adquirirlo, y por supuesto, de manejarlo, comportamiento alineado al control, al poder, a la toma de decisiones individuales e independencia que el discurso patriarcal delega en el varón. Otro ejemplo representado lo vemos en la figura del padre como fuente del saber ante las preguntas complicadas de sus hijos. Hay una suerte de naturalización en el que para hablar de temas complejos, las hijas y los hijos recurren a la figura del padre, dejando a Raquel el rol pasional y de los sentimientos. Aun así Quino mediante el humor deja en evidencia esta situación ya que, generalmente, el padre nunca tiene las respuestas indicadas para responder a sus hijos.

En el caso de los niños, la división de tareas: “esto es para mujeres y esto es para varones” también se ve representado. Lo más explícito que se puede observar es que los varones juegan a “cosas de varones” como los pistoleros y donde las niñas se suman para jugar todos juntos, pero donde ellos no se los ve jugando a “cosas de niñas”. Desde el punto de vista más

bien discursivo, en una escena en la se encuentran Mafalda y Miguelito conversando, encontramos una frase del niño que sin dudas nos hace mucho ruido: “Sos igual a todas”. *¿A qué se referirá Miguelito? En qué sentido son “todas iguales” las mujeres desde su punto de vista? ¿Autoritaria como su madre, quizás? ¿Insensible como los varones cuando se los juzga por “jugar con los sentimientos de las mujeres” y comúnmente solemos escuchar “Son todos iguales”?*



10 años con Mafalda. pág. 19, tira 1



10 años con Mafalda. pág. 29, tira 1 y 2



10 años con Mafalda, pág. 35, tira 4



10 años con Mafalda, pág. 172, tira 2

4.4 Los varones lloran, lavan platos y colaboran con la crianza

Más allá de las prácticas alienadas al discurso patriarcal que se representa en los varones también encontramos señales, propias del momento de transición de la época entre las viejas y las nuevas prácticas que comienzan a surgir en la década del sesenta, y que Quino las pone en funcionamiento a través de la ironía y el chiste. A estas nuevas prácticas las denominamos “masculinidades modernas”

De esta manera, en el mundo de los padres de la tira aparecen parámetros como el hecho de que en determinadas circunstancias el llanto es un recurso válido para este tipo de varones, siendo, obviamente, algo penado por el “macho”. En la siguiente tira podemos encontrar cómo estos dos personajes producen humor ante una situación propia de la economía doméstica. En ambas familias, el padre se presenta como el proveedor de bienes y la principal víctima de los vaivenes económicos, sin embargo lo novedoso es que los padres también lloran y se afligen. Este no es

un dato menor ya que una de las características con las que es representada la masculinidad hegemónica está dada por la “dureza o la fortaleza del macho”, es decir, “los hombres no lloran”, “eso es cosa de niñas o mujercitas” y allí es donde justamente encontramos el humor.



10 años con Mafalda, pág.189, tira 4.

Este discurso ironizado incluso produce la sorpresa expresada en los personajes poniendo el énfasis, además, de que son mujeres quienes analizan la situación o quizás la otra situación en donde la hija pone en intención “ayudar” a su padre debilitando la figura de “fuerte y todopoderoso”.

Otro ejemplo paradigmático que no podemos dejar pasar es la siguiente escena donde se lo ve a Felipe secando los platos, actividad relacionada a las “amas de casa” y “propia de las tareas femeninas”. En este caso el que seca los platos es un varón, Felipe, que si bien encarga a un niño representa esta tensión entre las nuevas sensibilidades (o masculinidades) y aquellos mandatos propios de la sociedad patriarcal. Justamente, en esta tira Felipe se plantea que es de “hombres - machos”, y donde el autor incluso enfatiza ese “HOMBRES” para dar cuestión a ese rol. *¿Qué implicaría ser “caballero” y cortés ayudando a la madre y hasta qué punto no se pone en juego esta concepción de lo que el “macho” o los “hombres” deben hacer?*



10 años con Mafalda, pág.35, tira 2.



1

10 años con Mafalda, pág. 164, tira 4

Siguiendo con estas “masculinidades modernas”, el padre de “Mafalda” también caracteriza este nuevo modelo de paternidad que habla Cosse en el que hay un cierto involucramiento afectivo de los padres en las actividades de niñas y niños basado en el diálogo para propiciar la contención y la crianza hogareña donde, al igual que en el caso de la madre, la importancia pasaba más por la calidad que por la cantidad de horas invertidas en el cuidado de hijas e hijos. De esta manera podemos encontrar varias escenas en las que se puede ver al padre de “Mafalda” en distintas situaciones afectivas con sus hijos y compartiendo un momento con ellos.



10 años con Mafalda, pág. 16, tira 3.



10 años con Mafalda, pág. 36, tira 2.



10 años con Mafalda, pág. 26, tira 2.

4.5 Manolito, Felipe y Miguelito: aquello que “deben ser”

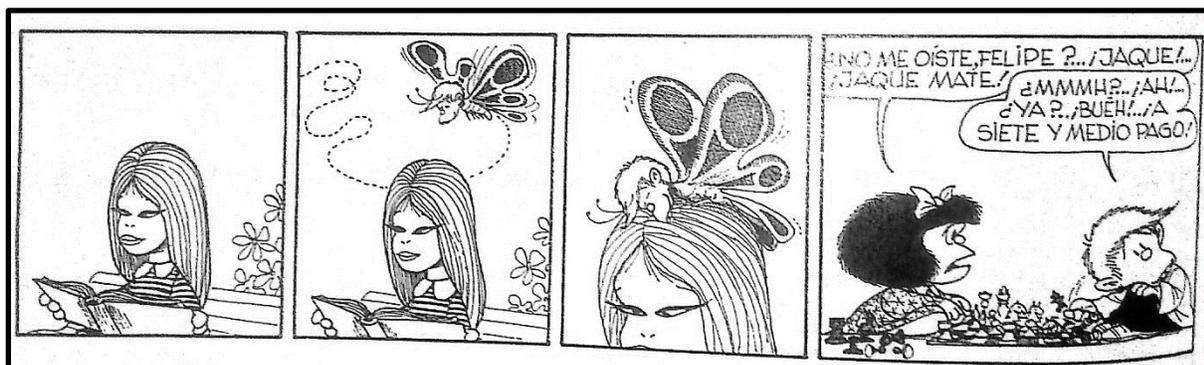
¿Cómo van siendo configurados estos niños para obedecer, reproducir y mandar en el mundo adulto? En primer lugar podemos ver que Manolito de alguna manera se contrapone a los personajes de Felipe y de Miguelito, representando el materialismo y capitalismo por excelencia,

en oposición sobre todo a Felipe que promociona el consumo de la cultura en tanto conocimiento. Así como Susanita es la antítesis de Mafalda, Felipe lo es de Manolito. La familia de Manolito está conformada por su padre que trabaja en el almacén “Don Manolo” y representa al “macho proveedor”, quién además inculca a su hijo sus conocimientos sobre el mercado para que en un futuro, el hijo logre un mejor pasar que el padre y supere su habilidad a la hora de hacer negocios, al heredar un almacén para convertirlo en una gran empresa. Se plantea este horizonte como superación personal para sustentar a su propia familia en el futuro y para escalar a una clase social que también sea superior, esa de la que anhela Susanita. Como futuro “jefe de familia”, Manolito, espera alinearse a los patrones del varón adulto que se apropia de la superación y sustentabilidad de toda la familia y dominar el aspecto laboral para su reconocimiento a nivel social.

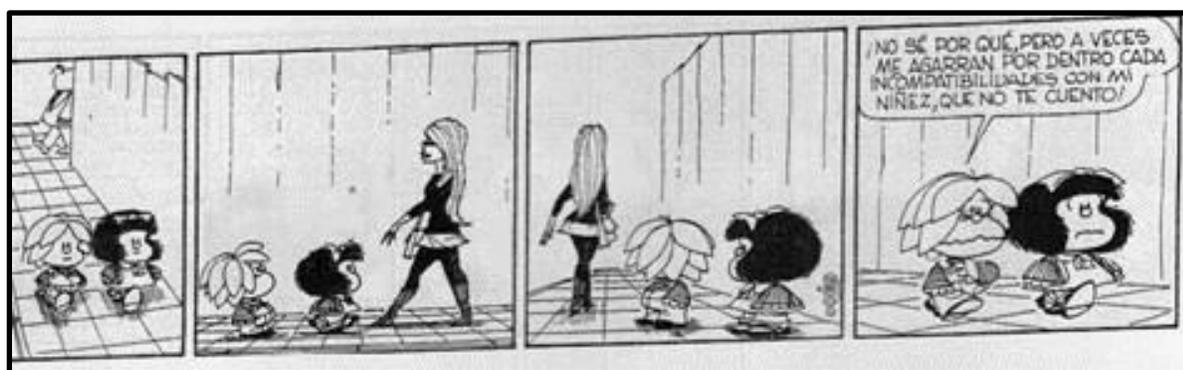
Felipe, en cambio, representa un punto de vista más soñador, más ingenuo y más sensible que se permite cuestionar “Qué es ser hombre bueno” y ayudar a su madre aunque se vea frente a una contradicción algo difícil de resolver por el momento. Otra diferencia que vemos entre estos personajes es que Manolito tiende a enamorarse del dinero, Mientras que Felipe se enamora de la chica de la plaza que es una vecina del barrio a quien le dedica todos los suspiros.



10 años con Mafalda, pág. 164, tira 1



10 años con Mafalda, pág. 152, tira 2



10 años con Mafalda, pág. 184, tira 2

Finalmente tenemos a Miguelito quién es el menor de los amigos varones de Mafalda y del grupo. Más allá de ciertos aires de autoritarismo y superioridad, entre las “masculinidades modernas”, representa la inocencia y la sensibilidad desde su rol de niño que busca la felicidad, la libertad y un mundo simple, que es como él lo ve. También se permite tener una sensación de enamoramiento, “sintiendo mariposas en la panza”, aunque no sepa cómo expresarlo ni como describirlo. A pesar de su sensibilidad y simpleza, Miguelito también representa a un revolucionario que viene a luchar por las libertades de las niñas y de los niños ante las prohibiciones de los mayores, creyendo que mantendrá esa condición eternamente. Esta actitud revolucionaria sobre todo se observa ante su madre, una obsesiva por la limpieza que como todas las madres representa a una “madre-esposa-ama de casa” y que vuelve loco al niño para que

mantenga el brillo y el orden en el hogar “coartando sus libertades de niñez”. En su imaginario asimila a la figura de su madre con el servicio militar, que se desplaza al interior de su casa.



10 años con Mafalda, pág. 182, tira 2

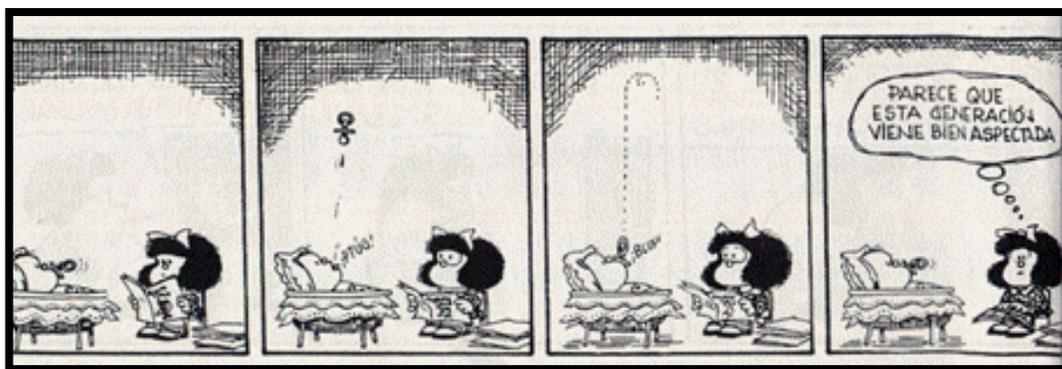


10 años con Mafalda, pág. 183, tira 4

4.5.1 Guille: entre el psicoanálisis, el hippismo y el mayo francés

Por último, analizaremos aquellas huellas de “masculinidades modernas” que circulan dentro del personaje de Guille. Guille, representa al hermano menor de Mafalda. En interrelación con su hermana, ella actúa como su segunda madre que por un lado lo consiente en sus caprichos, mostrándose a su servicio tal como lo hace su madre con el resto de la familia y, por el otro, acentúa las prohibiciones adultas cuando sus padres están ausentes. Podría decirse que hay una suerte de contradicción en “Mafalda” ya que ante Guille, suele ejercer lo que ella misma

crítica a los adultos. Según Cosse, Guille surge luego de que Quino vivenciase el Mayo Francés, de esta forma y simbólicamente un montón de ideas, esperanzas y deseos son puestos en esta nueva generación. Cosse (2014:92) hace referencia a esto a partir del comentario de “esta generación viene bien aspectada”.



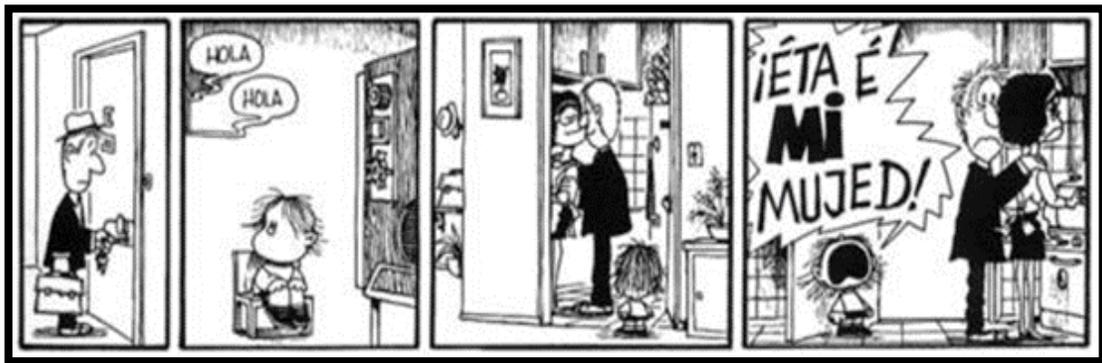
10 años con Mafalda, pág.104, tira 2

Si de masculinidades se trata, el personaje de Guille es un enamoradizo de libido prematura que se ve manifestado cuando succiona su chupete con fuerza al ver a Brigitte Bardot en las revistas. Un personaje elegido de manera adrede ya que en esa época representaba un símbolo sexual, dueña de un cuerpo escultural, alienado a los patrones de sensualidad, atracción y belleza. En cuerpo de bebé, es decir, aquella nueva generación que se avecinaba, se ve representada la revolución sexual característica de la época con intenciones de abrirse a la liberación.

Su otro amor, el “terrenal” por llamarlo de una manera, es su mamá Raquel que viene a ocupar el lugar de primer amor y a quien la llama “Mi mujed”, derivada de la mítica frase “Mi mujer” que los varones suelen mencionar para hablar de su esposa. El hecho de llamarla así, abre a un análisis desde el lenguaje sexista que analiza maneras del discurso que contribuye a la discriminación de las mujeres a través del poder dominado por los varones. Desde la clasificación de Sara Mills, la frase “Mi mujed”, contribuye a un presupuesto estereotipado de las mujeres que suele cristalizar las ideas que se tienen sobre mujeres y varones en una cultura: la mujer debajo o por detrás de la figura del varón como de su propiedad, al servicio de sus deseos

y demandas. El varón, figura independiente, racional y dominante de todos los ámbitos. Aun así entendemos que estas palabras en boca de Guille están puestas a propósito en tono de chiste, probablemente vinculado al complejo de Edipo y que niña/os de alrededor de dos o tres años suelen manifestar fuertemente.

Al mismo tiempo, cabe destacar que durante este período, el discurso conocido como “psi” comienza a ser masificado a través de su divulgación en medios de comunicación y situaciones en donde no estaba dirigido el discurso para personas especializadas, sino para el público en general que se reía de los chistes e ironías con tono psicoanalítico. Elisabet Roudinesco en “Lacan, esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento” (1994) señala que: “La dislocación progresiva de la SFP hizo tomar un nuevo rostro al freudismo francés. No sólo éste dejaba de ser la cultura de una *elite* para convertirse en una ideología de masas” (Roudinesco: 1994: 429). Si bien la autora define lo que ocurría en torno a Lacan, da la pauta de ésta democratización de saberes, que pululaba en el aire y que permiten que estos chistes en torno al complejo de Edipo y la conformación del sujeto circulen dentro de la historieta. Tal como lo dijimos al comienzo, la historieta en este caso nos da pistas de cuáles eran los discursos que circulaban por la época y nos permite contextualizar aquello que ocurría.



10 años con Mafalda, pág. 108, tira 3

CONCLUSIONES

Llegamos al final de este trabajo. El desarrollo de esta tesina nos llevó aproximadamente tres años, lo suficiente como para investigar, leer y seleccionar el gran bagaje que existe en torno al análisis de historietas, a la perspectiva de género y a *Mafalda*, cuyo autor tuvo la genialidad de poner en voces de niña/ os las verdades más absurdas y banales de los adulto/ as. Sabíamos que íbamos a encontrarnos con una suma importante de material escrito sobre esta historieta, por eso también consideramos que era necesario hacer una compilación, un abordaje y un análisis desde la dimensión de género.

Nuestra niñez se encontró con *Mafalda* sin poder comprender muchos de los chistes y situaciones que allí suceden. Sin embargo, nuestra adultez dio revancha al retomarla en el ámbito académico desde múltiples dimensiones y resignificar los discursos que circulan por la historieta. De esta manera, encontramos que era posible pensarla a través de las teorías y trabajos realizados sobre *géneros y sexualidades*, hallando un cruce interesante y novedoso de un fenómeno del cual se ha escrito mucho. En nuestro trabajo en particular, nos embarcamos en un análisis discursivo y visual para analizar *cómo se construyen las representaciones de mujeres y varones*, es decir, el rol que ocupa lo femenino y masculino, y cómo se relaciona eso con el *contexto de emergencia o de producción* que estaba pasando en Argentina y el mundo, cuando un autor decide poner en página a una niña que cuestiona todo.

Si bien dejamos afuera muchos temas posibles, consideramos que logramos hacer el recorrido que nos habíamos propuesto al haber analizado todo el corpus, tanto “10 años con Mafalda” (1991) como tantas otras tiras de “Toda Mafalda” (2001). Así llevamos a cabo una deconstrucción de las escenas que aparecen impresas mediante una clasificación que dividimos: entre espacio público y privado, la identificación de los temas que predominan desde el ámbito discursivo y la mirada masculina. A partir de esta deconstrucción de las escenas que a simple vista parecen “naturales”, intentamos ir contestando las preguntas que nos planteamos al principio: las características que se le adjudican a “lo femenino” y a “lo masculino”, los ámbitos por los cuales se mueven y se apropian las mujeres dentro de la tira, sus permisos y prohibiciones

propios de la época en la cual se ideó *Mafalda*. También intentamos dar cuenta de los roles de género femeninos y masculinos que el autor intenta mostrar. Por supuesto, todo este análisis fue llevado a cabo teniendo en cuenta las condiciones históricas, sociales y políticas específicas de la época, tanto argentina como mundial y la interpretación del imaginario social. De manera particular, arribamos a las siguientes conclusiones:

- El autor pone a interactuar a dos claras generaciones (padres e hijos), que representan identidades propias de la clase media, que conviven en un momento transicional, como fueron las décadas del sesenta y del setenta, donde mediante el chiste y el humor da cuenta de las acciones que caracterizaban a los adultos, más bien alineados al modelo hegemónico patriarcal, y el cuestionamiento de las nuevas generaciones a través de las niñas y de los niños, que vienen a representar nuevos modelos de interacción y apropiación de espacios y acciones sociales, culturales y políticas.
- Este nuevo modelo que se intenta instalar de la mano de las nuevas generaciones, están vinculadas a las transformación que se estaban apresurando en la década, en materia de nuevos accesos y espacios de participación, sobre todo para las mujeres, aspecto que principalmente observamos en la interacción entre Mafalda y su madre. Un nuevo modelo de paternidad cuyo protagonista (padre-esposo-proveedor) intenta mostrar cierta sensibilidad y ser más compañero de su esposa en la división de las tareas del hogar y, crianza de los hijos. Estas transformaciones también se vinculan a la apertura del aspecto político, sobre todo en las mujeres de las nuevas generaciones, viéndolo en la tira representada por Mafalda y Libertad, a quienes se les da voz para tratar temas que “aparentemente no comprendían”.
- Entre los estereotipos de mujeres que se ven representados, encontramos a la típica “madre-esposa-ama de casa”, sometida a un modelo de servicio hacia el otro y de clausura, quedando por detrás de la figura del varón y supuesto “jefe del hogar”. La “cuestionadora y crítica”, de la mano de Mafalda que frente a los adulto/as se muestra

constantemente ironizando al antiguo modelo patriarcal, con el fin de abrir una reflexión en ello/ as hacia las nuevas prácticas que intentaban instalarse. La “revolucionaria” en el caso de Libertad que se ve alimentada por la figura de sus padres, unos hippies, cuya madre intelectual debe “vender su fuerza de trabajo” para mantener la economía del hogar y a su hija, y un padre con ideas socialistas que le habla a su pequeña Libertad de la revolución, de la clase proletaria y de los problemas del mundo. Más allá de que la madre de Libertad trabaja por necesidad, algo que de todas maneras imaginamos que haría a pesar o no de la misma, lo hace ejerciendo su propia profesión, lo cual nos da la pauta de cómo la mujer poco a poco comenzaba a insertarse en el ámbito profesional, aunque sin dejar de prestar atención a su deber como “madre-esposa-ama de casa” ya que ejerce el trabajo desde su casa. Por último encontramos a Susanita, “la controversial”, que intenta replicar el modelo hegemónico patriarcal como la mayoría de las mujeres adultas y “resistiendo” de alguna manera los nuevos patrones que se avecinaba. Sin embargo, lo particular en Susanita a diferencia de las mujeres adultas, es que ella elige ese camino por pura convicción y con mucho orgullo, y no por sumisión o imposición como solían asumir las mujeres adultas. Es decir, en Susanita también se presenta la posibilidad de elegir y definir su futuro como lo hacen el resto de las niñas.

- Las mujeres “madre-esposa-ama de casa” tiene un acotado desplazamiento y apropiación que se resume al ámbito del hogar, ligada a su condición de género. Mientras que varones, niñas y niños cuentan con la posibilidad de permanecer y apropiarse del espacio público para sus actividades. Además, en el caso particular de las niñas y niños, en tanto representantes de la nueva generación, piensan y examinan al espacio público para dar cuenta de un modelo alternativo, más inclusivo y distanciado del modelo hegemónico, para abrir lugar a la supervivencia de múltiples colectivos y representaciones.
- Los personajes de esta historieta representan a la clase media. Posicionados en ella, sobre todos las niñas y niños, intentan tomarla como base para su superación personal, según sus intereses, convicciones y visión de futuro. Algunos de ellos como Susanita y

Manolito, para ascender a una clase social más alta dominada por el aspecto económico y status social. Mientras que otros como Susanita, Libertad y Felipe encuentran beneficios ligados a la cultura, al aspecto social y a la educación con el fin de lograr un “mundo mejor” y “más igualitario”.

- En el caso de las personalidades masculinas particulares, también arrojan señales de transición. Por un lado en los adultos se ve representado patrones claramente hegemónicos como “el proveedor y jefe del hogar”, “los varones solo juegan a cosas de varones”, “las mujeres hacen cosas de niñas o de mujeres” cuyas prácticas se ven claramente naturalizadas y generando una fuerte identificación con los agentes sociales de la época. Mismo en el nivel discursivo en el que encontramos típicas frases que debimos deconstruir como “Mi mujed”, “Sos igual a todas”, “No seas tonta” para dar cuenta del nivel dominación y jerarquización de “ellos sobre ellas”. Por otro lado, en el caso de los niños, se ven atravesados por nuevas tendencias que los llevan a la tensión y a reflexionar si esto o aquello es “cosas de hombres o de mujeres” y a tener que resolverlas de manera colectiva.
- Más allá de ciertas señales de transición y de transformación, de manera irónica y crítica, Quino deja al descubierto las estructuras de poder que dan cuenta de un modelo dominante patrocinado por el género masculino a través de pautas históricamente instaladas donde es posible identificar la dominación, la subordinación, control y resistencia según los estereotipos y roles que se ponen en interacción.

Es importante destacar que luego de este recorrido nuevas preguntas y perspectivas fueron surgiendo y que a futuro, permite continuar con la investigación, ya sea para ampliarla o trabajarla desde una postura crítica. Esta tesina permite ser retomada y funcionar como disparador, porque, por ejemplo, se puede continuar abordando desde la perspectiva de género y el psicoanálisis, o desde la sociología y el análisis discursivo, entre otras. Hay algunas preguntas que surgen como disparadoras para continuar reflexionando: *¿En qué aspecto se podría*

profundizar el análisis del cuerpo femenino? ¿Cómo aparece representada la autoestima femenina? ¿Cómo se representa la sexualidad? ¿Qué papeles juegan las industrias culturales en Mafalda? ¿Qué importancia tienen las publicidades en la historieta, como se ven emitidos los distintos mensajes publicitarios y como es su decodificación?, etc.

Por otro lado, también se podría profundizar en el mundo post *Mafalda* en el sentido de cómo los lectores hacen que estos personajes sean atemporales, porque si bien Quino dejó de dibujar la historieta hace más de cinco décadas, actualmente continúa circulando, estando vigente y formando parte de la vida de niñas, niños, adolescentes y también adultos. Además lo que Cosse menciona como la conversión a “mito”. Sin dudas todas estas cuestiones son cosas que pueden continuar siendo analizadas en el futuro.

Cerrando esta etapa, no podemos dejar de preguntarnos qué diría hoy Mafalda y sus amigos de los fenómenos sociales que nos inundan en la actualidad, sobre todo del rol de la mujer que desde que se dejó de dibujar, logró llegar a lugares que en ese entonces no tenían muchas respuestas, y así nos encontramos con Presidentas electas, con “Gerentas” y Directoras de empresas exitosas, con personalidades referentes de todos los ámbitos sociales y culturales, tanto nacionales como mundiales.

Como cierre elegimos una de las últimas historietas que fueron publicadas, en donde a pesar de las diferencias de estos dos modelos femeninos (“Mafalda” y Susanita) buscan ese espacio de diálogo para la superación de conflictos, y aunque la sociedad y los medios intentan seguir influyendo para que seamos sumisas, serviciales y damas en peligro, que esperan a casarse con el príncipe azul para “tener muchos hijitos”, a lo *Susanita*, preferimos identificarnos con *Mafaldas* y *Libertades*. **Toda Mafalda 487 historieta 2**



BIBLIOGRAFÍA

Estudios sobre historieta

Cata, Maria Julieta 2010 “Así es el discurso, Mafalda”. Estrategias discursivas de la historieta Mafalda en *Question, Revista especializada en Periodismo y Comunicación*, (La Plata) Vol 1, N°17, revista trimestral.

Cosse, Isabella 2010 *Pareja, Sexualidad y Familia en los años sesenta* (Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores).

Cosse, Isabella 2014 *Mafalda: historia social y política*. (Buenos Aires Fondo de Cultura económica)

Grubert, Maria Lucrecia 2010 “Mafalda: de lo circunstancial a un objetopreciado”. Ponencia presentada en el 1er. Congreso Internacional de Historietas Viñetas Serias, Buenos Aires, 23 al 25 de noviembre.

Lavado, Salvador 1991 *10 Años con Mafalda* (Buenos Aires Ediciones de La Flor)

Lavado Salvador 2001 *Toda Mafalda* (Buenos Aires Ediciones de La Flor)

Levin, Alicia 2006 “Mafalda: el chiste y la angustia. ¿Cómo era que eran los derechos humanos?”, Tesis de Maestría en Psicoanálisis, Asociación Escuela Argentina de Psicoterapia para Graduados (AEAPG) en convenio con la Universidad Nacional de la Matanza (UNLaM)

Martignone, Hernán & Prunes, Mariano 2012 “*Historietas a diario. Las tiras cómicas de Mafalda a nuestros días*” (Buenos Aires Librería)

Martin, Lucas 2011 “Políticas en la revista FIERRO. La Historieta Argentina”, Tesis de Grado, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Masotta, Oscar 1992 (1970) *La historieta en el mundo moderno*. (Barcelona, Ediciones Paidós)

McCloud, Scott 1995 *Entender el cómic: el arte invisible*. (Abulí, Enrique Trad.). Bilbao: Astiberri. (pp. 216). (Trabajo original publicado en 1994 con el título Understanding Comics: The Invisible Art por Harper Paperbacks).

Rodriguez Costa, Talita 2010 “Os meios de comunicação nas histórias em quadrinhos Mafalda”, Ponencia presentada en el 1er. Congreso Internacional de Historietas Viñetas Serias, Buenos Aires, 23 al 25 de noviembre.

Suarez, Maria Laura 2011 “Las representaciones de la Educación en Mafalda”, Tesis de Grado, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires

Steimberg, Oscar 2013 *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. (Buenos Aires, Eterna Cadencia)

Vázquez, Laura 2010 *El oficio de las Viñetas. La industria de la historieta argentina* (Buenos Aires, Paidós)

Páginas web o consultas online

Berone, Lucas & Reggiani, Federico 2008 “Historietas realistas argentinas: Estudios y Estados del Campo” en *Estudios y Crítica de la Historieta Argentina* en <https://historietasargentinas.wordpress.com/>

Cosse, Isabella. 2014 "*Mafalda*" o cómo una historieta se sale de cuadro para intervenir en el contexto. Telam.com.ar, Cultura, Literatura en línea:

<http://www.telam.com.ar/notas/201409/79731-mafalda-isabella-osse.html> (Consultado el 21 de febrero del 2015)

Landrú Fundación “Landrú, una institución del humor gráfico” en <http://www.landru.org/>

La Tercera, diario digital. <http://www.latercera.com/noticia/cultura/2014/01/1453-563244-9-mafalda-cumple-50-anos-y-quino-dice-que-nada-ha-cambiado-en-el-mundo-hasta-ahora.shtml>

Vazquez, L. (2008) “Heroínas dibujadas: Bellas y secundarias”. En http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.666/ev.666.pdf

Vazquez, L (2009) “Género y Humor: Las mujeres dibujadas en la historieta argentina” Revista Crepúsculo n°10 Versión disponible en línea (accedida 23/10/2015) http://www.revistacrepusculo.org/n10/laura_vazquez-genero_y_humor_aproximacion_a_las_mujeres_dibujadas_de_la_historieta_argentina_1.php

Zapata López Fernando, 2010 *El Comic, invitado a la biblioteca pública*. Bogotá, Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe - http://cerlalc.org/wp-content/uploads/2013/02/9cbbd7_LibroComic_1_optimizado.pdf [Consulta: 21 de marzo de 2015]

Análisis del Discurso / Crítica Feminista

Acevedo, Mariela 2008 “Mujeres en situación de prostitución de calle y su representación en medios gráficos: La Historieta <Clara de noche>”, artículo presentado en XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación. Nuevos escenarios y lenguajes convergentes, Santa Fe.

Acevedo, Mariela 2012 “Imago fémica: ensayo sobre fábulas de heterodesignación y textos de resistencia en las historietas”, Tesis de grado, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Barker, Chris, & Dariusz Galasinski 2001 “Cultural Studies and Discourse Analysis en Golubov, Nattie 2012 “La crítica literaria feminista. Una introducción práctica”. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

Bernardi, Marina, Macharelli, Soledad 2008 “El mundo de Mafalda”, Tesis de Grado, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de la Plata.

Beauvoir, Simone 2012 “*El segundo sexo*” (Buenos Aires, Editorial de Bolsillo)

Bourdieu, Pierre 1990 “Espacio social y génesis de las clases”, en *Sociología y Cultura*, (Grijalbo, México D.F)

Bourdieu, Pierre 1991 (1980) “El sentido práctico” en *Estructuras, habitus, prácticas* (cap.3) (Madrid, Taurus).

Bourdieu, Pierre, Chamboredon, J.C, Passeron, J.C 2002 “El oficio del sociólogo” (Buenos Aires, Siglo XXI editores).

Butler, Judith 1997 “Sujetos de sexo/ género/deseo” en *Feminaria* (Buenos Aires) año X, número 19, junio,

Cangiano, Ma. Cecilia y DuBois, Lindsay 1993 “Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica” en *De mujer a género. Teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales* (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Artículo original de 1990).

Castañeda Salgado Martha Patricia, “Etnografía Feminista” 2012 en *Cuadernos de Antropología Social* N° 36 (México).

Cerra, Mariel 2010 “La representación de la mujer en la obra de Maitena”. Ponencia presentada en el 1er. Congreso Internacional de Historietas Viñetas Serias, Buenos Aires, 23 al 25 de noviembre.

Chaneton, July 2007 *Género, poder y discursos sociales* (Buenos Aires, Eudeba).

Colaizzi Giulia 1994 “Mujeres y Escritura: ¿una habitación propia? Notas sobre una paradoja en *Mujeres y literatura* (coord. por Angels Carabí, Marta Segarra Montaner)

De Lauretis, Teresa 1984 “Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine”. Madrid, Cátedra, 1992, trad. cast. Silvia Iglesias Recuero.

Dorfman Ariel & Mattelart Armand 1972 *Para leer al Pato Donald* (Buenos Aires, Siglo XXI).

Elizalde, Silvia 2005 “De encuentros y desencuentros. Hacia un mapa indicial del vínculo género/comunicación” en *Cuadernos Críticos de Comunicación y Cultura* (Buenos Aires) N°1, Primavera

Fernández, Ana maría 1994 “La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres” en Golubov, Nattie 2012 “La crítica literaria feminista. Una introducción practica”. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

Freire, Paulo, Faundez, Antonio 1986 *Hacia una pedagogía de la pregunta* (Buenos Aires, Siglo XXI editores)

Goldwasser Nathalie 2010 “Civilización, mujer y barbarie, Una Figura dislocante en el discurso político de la generación del 37 argentina” en *La Manzana de la discordia*, (Buenos Aires), Vol. 5 N° 1, Enero-Junio

Golubov, Nattie 2012 “La crítica literaria feminista. Una introducción práctica”. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

Habermas, Jürgen 1981 “Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública” (Barcelona: G. Gili).

Hollows, Joane 2000 “Feminismo, estudios culturales y cultura popular”, selección del capítulo 2 “Feminism, Cultural Studies and Popular Culture” en *Feminism, Femininity and Popular Culture*, Manchester University. Versión en castellano en revista *Lectora: revista de dones i textualitat*, Núm. 11, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2005.

Kubissa Posada Luisa 1999 “Feminismo: de Christine de Pisan a la Posmodernidad” en Portugal AM y Torres C. (Ed.) *El siglo de las mujeres* (Santiago de Chile Isis internacional)

Leon Maldonado, Juan Manuel 2014 “Mafalda, hacia la construcción de la mujer del siglo XXI”, Tesis de Grado, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.

Millett, Kate 1975 *Política sexual* Ana María Bravo García (trad.) (México, Aguilar)

Moi Toril “Crítica Imágenes de la Mujer” en *Teoría Literaria Feminista*, cap.2, Primera Parte.

Pecheny, Mario, Gigari Carlos, Jones Daniel 2008 “Introducción: Investigar sobre sujetos sexuales” en *Todo sexo es político. Estudios sobre sexualidades en Argentina* (oAires, Libros del Zorzal)

Roudinesco, Elisabet, 1994, "*Lacan esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*" Fondo de cultura económica Bs. As.

Talbot, Mary 2001 *Language and Gender. An Introduction*, Cambridge: polity en Golubov, Nattie 2012 “La crítica literaria feminista. Una introducción práctica”. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

Young Iris Marion 1987 “Impartiality and the Civic Public. Some implications of feminist critiques of moral and political Theory”, en *Feminism as Critique. On the Politics of Gender* en Golubov, Nattie 2012 “La crítica literaria feminista. Una introducción práctica”. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

Páginas web o consultas online

Bach, Ana Maria “La conceptualización del sujeto-mujer en Teresa de Lauretis”. AIEM - Facultad de Filosofía y Letras, UBA-AAMEF. En <http://www.hiparquia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/volvii/sujeto-sin-genero.-la-conceptualizacion-del-sujeto-mujer-en-teresa-de-lauretis>