

Isabella Cosse,
Mafalda: historia social y política,
Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014, 313 páginas

Historia, no una historia. En esa diferencia se puede adivinar la ambición que anima el reciente libro de Isabella Cosse. La historia lleva 50 años y está contada intensamente, desde sus inicios en aquellos primeros bocetos de la historieta antes de su aparición en el semanario porteño *Primera Plana* (1964), hasta el presente, cuando el “mito global” de *Mafalda* se muestra consagrado y empuja a un final abierto. El argumento trata sobre “la producción, la circulación y las variaciones de la significación y los usos de la historieta desde su surgimiento hasta la actualidad” (p. 26). Sus cinco capítulos avanzan en una progresión cronológica y espacial, y el último se abre a la temporalidad del mito y las conmemoraciones, rehaciendo el significado del origen. Así, contra lo que haría pensar la contundencia del primero, donde sin duda se halla el corazón de la interpretación de la tira en términos socioculturales, el capítulo de cierre sobre la circulación de *Mafalda* en las últimas décadas no realiza un relevamiento inercial sino que aporta ideas centrales para la comprensión del fenómeno, e invita a recapitular toda la trama bajo su prisma.

La apuesta del libro es a analizar la relación entre los aspectos narrativos y gráficos de la tira, y lo social y lo político, en sí misma; la propuesta, hacerlo mediante

una reconstrucción histórica que sitúe a la tira en sus variados contextos, o, dicho de otro modo, explicar por la historia las razones de la popularidad y perdurabilidad de *Mafalda*; las significaciones sociales atribuidas a la historieta. He ahí el propósito de la obra. Con ella, la historiadora uruguaya, de reconocida producción en el campo de la historia argentina,¹ reafirma su base en la historia social al enfocar este objeto cultural privilegiado. Su perspectiva no solo es tributaria del giro cultural en la historia social que lleva ya unas décadas sino que mantiene el afán totalizador que está en el ADN de la tradición francesa de esa subdisciplina (vestido en el traje de la más cercana microhistoria), y echa, por tanto, mano de cuanto enfoque analítico y tipo de fuentes sean factibles de abarcar, en aras de dotar de la mayor complejidad y humanidad posibles a aquello sobre lo que posa su mirada. De ahí que esta historia de *Mafalda* da cuenta del aspecto narrativo y gráfico de la historieta, del

¹ Sus dos libros anteriores sobre la materia son *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, y *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006. También compiló, junto a Karina Felitti y Valeria Manzano, *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*, Buenos Aires, Prometeo, 2010.

dibujo, del discurso humorístico y sus lecturas, de los diversos formatos y medios en los cuales se editó; de sus diferentes públicos; junto a ello y centralmente, de la trama social y política que dialogó con la tira y en la que esta fue producida, leída y debatida, usada; las redes intelectuales, editoriales y artísticas que permitieron la circulación de *Mafalda* en otros ámbitos nacionales; estos tres espacios de recepción (Italia, España y México) en sus conflictos políticos y sociales, sus debates, sus tradiciones editoriales y de humor gráfico; más de tres décadas de exposiciones, conmemoraciones y espacios de consagración de *Mafalda* a nivel global...

¿Qué interpretación propone, entonces, Cosse de su significación para la sociedad argentina y, especialmente, para la identidad de clase media en la década del '60, un hilo que, desplegado en el primer capítulo, se complejiza y bifurca a lo largo del libro? Dicho sucintamente, la tira representó las inquietudes y las ansiedades con que la clase media respondió a las contradicciones y, especialmente, al trastrocamiento de sus nociones de respetabilidad, consecuencia del proceso de modernización. “Lo central –argumenta la autora– es que, en vez de una visión ascendente y exitosa, *Mafalda* –la niña/joven–

desenmascaraba las frustraciones, las dificultades –cuando no directamente las imposibilidades– que ese proceso de modernización sociocultural imponía a los varones y a las mujeres de clase media: las limitaciones de los proveedores, las frustraciones de las madres y amas de casa, las impugnaciones de las nuevas generaciones al orden familiar. La figura construida con *Mafalda*, paradójicamente, ofrecía una representación que logró exorcizar el enojo que recaía en espacios intelectuales y progresistas sobre su propia clase” (pp. 52-53). La “niña terrible” era la voz de denuncia de una clase media intelectualizada y progresista, y devino emblema antiautoritario al calor de su amplia llegada al público lector. El análisis de los personajes de Manolito y Susanita le permite a la autora mostrar cómo la heterogeneidad ideológica y cultural que componía el *nosotros* de la clase media ocupó el centro de la tira. Manolito resultaba de la distorsión de un estereotipo social cristalizado como el del “gallego bruto”, a partir de su conexión con un prototipo contemporáneo, el “ejecutivo”, que era objeto de parodia. Susanita, encarnación del modelo femenino tradicional y *alter ego* de la protagonista, sintonizaba en sus rasgos con los cuestionamientos de ensayistas como Juan José Sebreli o Arturo Jauretche, a una clase media caracterizada como hipócrita, elitista y reaccionaria, y cuyas mujeres vivían apegadas al mundo doméstico. Tales atributos, sin embargo, se actualizaban con las críticas más recientes que

las corrientes modernizadoras de las relaciones familiares arrojaban sobre quienes se resistían a ellas.

En el segundo capítulo, la autora de *Mafalda: historia...* propone mostrar cómo cambió la significación social de la historieta al mutar las coordenadas sociales y político-culturales que habían signado su surgimiento, a partir de la creciente polarización política, la represión y la violencia. En el análisis de sus avatares entre 1968 y 1976, se reconstruye la apropiación de la tira por parte de diversos actores de izquierda y de derecha, en un período en el cual el escenario de enfrentamientos sociales y políticos se había recalentado a tal punto que el mundo recreado en la tira, de convivencia dentro de las diferencias, se distanciaba cada vez más de esa realidad de oposiciones irreconciliables. Acá, entonces, se analizan los usos de *Mafalda* como parte inescindible de la interpretación de sus sentidos con sede en producción. ¿Cuál era esa significación que se había vuelto anacrónica en el despunte de la década del '70? En la lectura de Cosse, la voz de *Mafalda* era el centro de la “composición ideológica coral” de la tira, y daba un cuerpo a la identidad progresista de clase media que en esa escala masiva, en el momento de su surgimiento, carecía de entidad. El humor de la historieta de Quino “requería códigos y una identidad compartida que daba cuenta, a la vez que lo creaba, de un ‘nosotros’ de clase media sensible a las injusticias sociales y comprometido con la denuncia de la ‘mala’ política” (p. 73). Así, la autora propone

que *Mafalda* contribuyó a la autopercepción de la clase media progresista. La tira expresaba el malestar constitutivo de la clase media y subrayaba la dimensión problemática de su definición. Estos sentidos evocados por un tipo de humor irónico y abierto eran imposibles de reponer en los años setenta, cuando los requerimientos sobre los objetos culturales eran más unívocos y las apropiaciones efectivas de la historieta y su protagonista se podían dividir entre su utilización por una organización armada, su análisis en tanto emergente de una ideología “liberal” o “burguesa” por la crítica cultural, o bien su apropiación por los servicios de inteligencia como propaganda del uso de la violencia represiva contra quienes osaran proclamar “ideologías”.

Al señalar el carácter fundacional en *Mafalda* de la cuestión identitaria de la clase media, Cosse realiza su contribución al campo local e internacional de estudios sobre ese sector social. Su planteo destaca la importancia del momento autorreflexivo y simbólico para la constitución de la identidad de clase media. Por cierto, a partir del capítulo 3, dedicado a la circulación y las apropiaciones a “escala transnacional”, se hace patente “el carácter global de los problemas clase medieros de la tira, concebidos como propios por el público europeo”, lo cual explica el éxito de *Mafalda* en ese ámbito. En ese capítulo, la autora reconstruye los contextos sociopolíticos y culturales de Italia, España y México que posibilitaron la apropiación y recepción de *Mafalda*, y los

usos a que dio lugar en esas latitudes. En Italia, por caso, no solo se refiere la edición de *Mafalda, la contestataria* (1969), con prólogo de Umberto Eco, al clima de confrontación social y generacional vinculado a las crecientes demandas laborales y culturales que la expansión de la matrícula universitaria y la modernización suscitaban, sino que también la aparición del primer libro exclusivo de *Mafalda* en Europa es inscripto en el debate italiano sobre las industrias culturales y la cultura de masas, que disparó, en 1965, *Apocalípticos e integrados*, del propio Eco. Cosse revela la utilidad que la tira revistió para este en su posición acerca del potencial crítico del comic (especialmente trayendo a colación el origen latinoamericano del personaje creado por Quino). Del caso de España, se destaca la exploración del campo editorial en tanto contexto de recepción. Aquí la publicación de *Mafalda* es mostrada como parte del proceso de renovación que iniciaron editores como Tusquets, Herralde y Barral, quienes habían conformado a su vez el engranaje del *boom* de la literatura latinoamericana. En un momento de auge del papel político del humor gráfico en España, y de creciente cuestionamiento al régimen franquista, *Mafalda* pudo ser apropiada para la construcción de un canon de historieta en lengua española en la medida en que engarzaba, según la lectura de Cosse, lo latinoamericano con lo universal.

Vale la pena detenerse en la dimensión de la transnacionalización cultural que el estudio de *Mafalda*

contribuye a profundizar. Cosse identifica dos rasgos de esa circulación en los años sesenta y setenta a la luz de su análisis: la importancia de las redes informales de emprendedores, editores, traductores y artistas en la vehiculización de las nuevas subjetividades políticas y culturales de esas décadas y la centralidad adquirida por la periferia (América Latina como parte del llamado Tercer Mundo), en los círculos culturales impugnadores de las políticas imperiales (incluso dentro de los países centrales). Ahora bien, a la luz de las evidencias presentadas en el estudio de los tres casos nacionales citados, la escala transnacional parece mostrar que la circulación de *Mafalda* se desagregaba en diversas recepciones también dentro de cada ámbito nacional, en ese momento múltiple y difícil de asir de la lectura, desafío al que la autora no renuncia en el momento heurístico pero que podría estar más destacado en el balance interpretativo. En ese sentido, lo latinoamericano de *Mafalda* parece haber sido en los tres casos analizados un rasgo subrayado en las apropiaciones de los segmentos intelectuales de cada país en función de sus propias políticas culturales, pero en una recepción más amplia (de cuya probabilidad la historiadora, por cierto, da cuenta con un finísimo análisis de la traducción al italiano de la tira, o de los temas que azuzó en la sociedad mexicana, como la problemática de la televisión y la educación de los niños, las transformaciones en la vida cotidiana y en las relaciones familiares), en esa recepción más extensa, decíamos,

Mafalda parece haber sido leída como “italiana”, “española”, “mexicana” o incluso, como “para millares de fans” italianos según una crónica periodística, con “aire francés”.

Si el tercer capítulo interroga las resignificaciones de *Mafalda* en otros espacios nacionales y en el circuito global de consumos culturales, el cuarto ensancha el horizonte temporal en el que la tira pudo ser actualizada en la sociedad y la política argentinas, todavía bajo utilidades contrapuestas: desde su apropiación macabra por una banda paramilitar en la masacre de los padres palotinos (cuando el póster con la famosa viñeta del “palito de abollar ideologías” fue colocado sobre el cadáver de unos de los sacerdotes asesinados durante la última dictadura militar), hasta su consagración como ícono de la restauración democrática. El consenso inédito logrado en torno a esta última significación es explicado por la afinidad entre el clima de época y las claves ideológicas de la tira, aunque en la construcción de tal afinidad tuvieron un especial papel, según la interpretación de la autora, las intervenciones de Quino con *Mafalda* (en que se destacan la autocrítica explícita del autor acerca del papel del humor en la caída del gobierno de Arturo Illia, y su apoyo a Raúl Alfonsín durante la crisis militar de Semana Santa, en abril de 1987).

Es interesante el tratamiento que recibe la figura de Quino, a quien se le asigna un lugar presente pero recatado en el libro. Si el eje de la investigación no pasa por la figura del intelectual, es

evidente que lo que aquel hacía o decía en tanto creador de *Mafalda* era difícilmente irrelevante para los fines de esta historia. Así, no se dejan de narrar momentos de intervención polémica de Quino sobre su criatura, en los que hizo valer su autoridad sobre la obra que, como bien queda demostrado, ya no le pertenecía solo a él. Uno emblemático fue cuando, interrogado por el posible destino adulto de su personaje en el presente, respondió que Mafalda no habría tenido tal destino porque posiblemente se habría contado entre los 30.000 desaparecidos. Documentadas minuciosamente en el libro, este tipo de intervenciones son relatadas como parte de los numerosos avatares de la tira a lo largo de sus 50 años de vida, que así nunca pierde el centro de la trama. El acercamiento de Quino a Cuba luego del colapso del bloque socialista soviético es, por ejemplo, historizado en función de introducir la nueva significación adquirida por la

historieta desde los años noventa en adelante, tema que ocupa el último capítulo.

El capítulo de cierre sobre los nuevos escenarios y formatos que jalónaron la consagración de la historieta en las últimas décadas reconstruye la conversión de *Mafalda* en un “mito global” de resistencia ante la hegemonía neoliberal. En la Argentina, con el marco de la celebración de los 30 años de su creación, la autora explora la condensación de esos valores en tanto símbolo de una cultura de clase media amenazada por la emergencia de otra, la menemista. Para cuando llevaba ya 20 millones de ejemplares de “libritos” vendidos, Cosse plantea que la historia de *Mafalda* fue revestida con los rasgos del mito, contribuyendo a elaborar un presente sombrío de pauperización económica y frustraciones políticas, a través de la recuperación de un pasado heroico de luchas contra la injusticia social y el compromiso con proyectos

emancipadores. A la erección del mito colaboró singularmente un “juego social” a nivel global (tal como lo llama la autora) que terminó de delinear su “condición sobrenatural”, al intervenir lectores pero también otros agentes e instituciones (incluido el propio Quino) en el juego de imaginar el destino de personajes que habían cobrado vida fuera del papel y, por tanto, quedaban dotados de un carácter liminal. “*Mafalda* quedaba situada en el umbral de las dicotomías occidentales (masculino/femenino, infantil/maduro, ficción/realidad, eternidad/historicidad)” (p. 281). La vitalidad del mito, sin embargo –concluye la autora– radicaba en las constantes reapropiaciones y nuevas significaciones de esa “creación sin igual” cuya vocación era universal. *Mafalda* sigue, por cierto, entre nosotros.

Laura Ehrlich
CHI-UNQ / CONICET