Mafalda: historia social y política

ISABELLA COSSE

¿Cómo se explica el éxito y la perdurabilidad de Mafalda? ¿Cuáles fueron sus sentidos sociales, políticos y culturales a lo largo de medio siglo? ¿De qué modo la historieta de Quino se volvió un fenómeno cultural significativo a escala global con vigencia hasta la actualidad?

Isabella Cosse propone un recorrido por la historia de las últimas cinco décadas siguiéndole la pista a Mafalda, quien se convierte en una original puerta de entrada a las conmociones sociales, políticas y culturales de todos esos años. La reconstrucción sigue el periplo del personaje que ofreció una reflexión sobre temas tan diversos como el autoritarismo, los enfrentamientos generacionales, el feminismo, la identidad de las clases medias y los cuestionamientos al orden familiar. Así, da cuenta de un espacio social, político y moral que surgió de la intersección de la clase media y la contestación generacional de los años sesenta en Argentina, pero que traspasó esos marcos nacionales, sociales y generacionales.

En *Mafalda: historia social y política*, Isabella Cosse reconstruye la historia detrás del mito, «las relaciones sociales, los dilemas políticos y las dimensiones culturales y económicas que explican por qué Mafalda cobró vida fuera de los cuadros y aún hoy está con nosotros».

Isabella Cosse

Mafalda: Historia social y política

ePub r1.0
Titivillus 17.09.2018

Título original: *Mafalda: Historia social y política*
Isabella Cosse, 2014
Ilustraciones: Joaquín Salvador Lavado (Quino). Ilustración 31 © Jorge Tovar
Diseño de cubierta: Hernán Morfese

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

Para Emilio y Tomás

Índice

Agradecimientos
Introducción
I. Marcas de origen: clase media, modernización y autoritarismo
Quino encuentra a Mafalda y Mafalda, un público. Familia, género y generaciones. Desestabilizando la frontera público/privado. “¿Venimos a ser clase media?”. Una clase media densa y heterogénea Identidad de clase media
II. Mafalda controversial: entre la radicalización y el terrorismo de Estado (1968-1976)
Una historieta fuera del cuadro. Frente a la radicalización y el compromiso político. La lucha armada y el arma del humor. La política de lo cotidiano. Despedida de un mundo perdido. Mafalda en medio de la polarización y la violencia política
III. La escala transnacional: circulación, apropiaciones y resignificaciones
Italia: una bambina contestataria abriéndose mundo. En España, el emblema antiautoritario del Sur. Mafalda en México: antiimperialismo, rebeldías y auge de lo latinoamericano
IV. Una contestataria durante el terrorismo de Estado y la restauración democrática
La masacre de los palotinos. Publicar y leer Mafalda en dictadura. Entre el consenso autoritario y la apertura democrática. En la cúspide: el compromiso político con la democracia
V. El mito de Mafalda: comuniones, espacios, rituales
Consagración global en el contexto neoliberal. El Mundo de Mafalda. Completando el giro: Mafalda en Cuba. Nostalgias de una generación. La crisis agiganta el mito. Espacios de peregrinación. Un personaje de carne y hueso
Conclusiones
Bibliografía

Agradecimientos

EL PROYECTO de este libro fue haciéndose casi solo. Me había ocupado de *Mafalda* en mi tesis de doctorado —sobre los mandatos familiares en los años sesenta—, pero sabía que me debía un estudio detenido. Comencé escribiendo un primer artículo que se alargó y me condujo, luego, a un nuevo desarrollo. El trabajo fue creciendo a medida que constataba la importancia del fenómeno e intuía algo original en mi mirada. Así, lo que empezó siendo un breve desvío fue convirtiéndose en una investigación de más largo aliento. Pude entregarme a esa intuición gracias a mi condición de investigadora de carrera del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con sede en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA).

Disfruté de cada paso de ese recorrido. *Mafalda* colaboró para que eso sucediera. Las figuras de papel y tinta, creadas por el genio de Quino, invadieron mi cotidianidad. Me encontré riéndome sola, sin poder evitarlo, aun en ocasiones inconvenientes. La historieta también hizo de salvoconducto; me abrió puertas. Hubo, por cierto, tramos exigentes, incluso oscuros, que fueron estimulantes por las potencialidades de superarlos. Pero, también, pude disfrutar esta investigación porque, al hacerla, dialogué con las preocupaciones de colegas y porque me enriquecí con las personas que conocí y que me ayudaron a lo largo del camino. Quiero agradecerles.

La oportunidad para ocuparme de *Mafalda* se configuró en 2009, cuando, con Karina Felitti y Valeria Manzano, convencidas cada una en nuestros propios recorridos sobre las potencialidades de estudiar el humor y de entrelazar lo político y lo cotidiano, elaboramos un proyecto que fue financiado por el Fondo Nacional de las Artes. En 2010, organizamos unas jornadas de trabajo (“Risas en la historia. Vida cotidiana, familia, género y sexualidades en la Argentina a

través del humor, 1910-2010") que contaron con el auspicio del Programa en Historia de la Universidad de San Andrés, el Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la Universidad Nacional de San Martín y el IIEGE de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Presenté, allí, un primer avance en el que recibí los comentarios de Oscar Steimberg y numerosas preguntas del público, y aprendí de las discusiones colectivas. Ese texto se había nutrido de mi participación en el Programa de Estudios sobre Clases Medias —del Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES)—, el que Sergio Visacovsky, su director, me había invitado a integrar un año antes. Presenté una versión revisada del primer texto en el II Seminario de Discusión: Investigación Histórica y Etnográfica sobre las Clases Medias en la Argentina (Buenos Aires, IDES, 2010), en donde Gonzalo Aguilar, con generosidad, aceptó comentarlo. Me beneficié de su atenta lectura y de las sugerencias de los participantes. En 2013, en el mismo programa, una versión inicial del capítulo II de este libro mereció una discusión profunda con sugerentes comentarios de colegas que han enriquecido, a lo largo de estos años, mi conocimiento sobre la clase media. Esa misma versión había sido discutida, en 2012, en el Seminario de Historia Reciente, del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, coordinado por Eugenia Allier. La lectura de los colegas mexicanos fue de suma importancia para pensar *Mafalda* a escala latinoamericana. Un avance más extenso de ese desarrollo se benefició con una larga y productiva reunión en el Núcleo de Historia Reciente del IDAES en la Universidad Nacional de San Martín, coordinado por Marina Franco y Valeria Manzano. Recibí preguntas lúcidas y sugerencias de mucho valor a la versión final del capítulo I por parte de los integrantes del Grupo de Trabajo Historia de las Familias y las Infancias, que coordino junto a Carolina Zapiola, en el marco del IIEGE de la UBA y de la Universidad Nacional de General Sarmiento. El argumento desplegado en el primer capítulo cobró fuerza con los requerimientos de los evaluadores anónimos de la *Hispanic American Historical Review* y en el proceso de factura del artículo publicado en dicha revista, en el que conté con la edición maestra de John D. French y Sean Mannion y la inmejorable traducción y compañía de Laura Pérez.

Mi incursión en el campo de estudio del humor gráfico y la historieta fue amablemente recibida por parte de las colegas que lo están creando. Marcela Gené me ofreció su generosa guía para el análisis de las imágenes gráficas.

Florencia Levín compartió conmigo piezas de valor halladas en su propia investigación de doctorado. Laura Vázquez me facilitó contactos y espacios de discusión, y Claire Latxague me permitió leer su tesis inédita al igual que Mara Burkart, quien, además, realizó valiosos comentarios a un avance del capítulo II. Conté, también, con el apoyo entusiasta de Judith Gociol desde mis primeras búsquedas de material, que luego se beneficiaron con la constitución del Archivo de Historieta y Humor Gráfico Argentinos, coordinado por ella. Allí, conocí a José María Gutiérrez, quien me sugirió pistas de gran valor. Aprendí, como tantas otras veces, de la inmensa sabiduría y generosidad de Emilio Burucúa.

No ha sido menos importante el diálogo con colegas de otros campos de estudio, además de los ya mencionados. Puedo reconocer en el empeño de pensar socialmente el humor las muchas conversaciones con Lila Caimari sobre la intersección de lo cultural y lo social. Conté, también, con sus comentarios a una versión inicial del primer capítulo y con su entusiasmo de siempre. Al trabajar, estuvieron presentes las discusiones que había mantenido, tiempo atrás, con Eduardo Míguez, director de mi tesis de doctorado, sobre la clase media, y las conversaciones con Dora Barrancos sobre el desafío de incorporar la dimensión de género para comprender los procesos políticos. Por otra parte, me sentí afortunada por tener la guía de Mauro Pasqualini. Evitó que me perdiera cuando decidí entrometerme con la historia italiana y me tranquilizó con su atentísima lectura del capítulo III. Una ayuda de igual importancia me ofreció Susana Sosenski con sus comentarios a la sección mexicana de ese mismo capítulo y Rebekah Pite con su prolija lectura de un avance inicial del capítulo I.

Quiero expresar mi gratitud a cada uno de ellos por haberme permitido contar con su ayuda inestimable. Me siento dichosa de verme inserta en espacios académicos estimulantes y de disponer de una trama densa de colegas capaces de ayudarme generosamente con ideas, preguntas y sugerencias. Es una satisfacción, también, que este libro sea editado por Fondo de Cultura Económica. Con su entusiasmo por el proyecto, Alejandro Archain me ofreció la seguridad que requería mi trabajo en el impulso final. Asimismo, es una fortuna tener a Mariana Rey, con toda su experiencia, a cargo de la etapa de edición. Mi agradecimiento para ambos.

Los archivos consultados fueron múltiples. Daniel Divinsky, quien aceptó pacientemente que lo entrevistase en tres ocasiones, me permitió revisar el archivo de Ediciones de la Flor. Julieta Colombo me posibilitó acceder a las

carpetas de prensa de los años sesenta y setenta del archivo personal de Quino, y Alba Lampón, cuya ayuda agradezco aparte, hizo lo mismo con las carpetas correspondientes a los últimos años. Claudio Martyniuk me habilitó la consulta del archivo del diario *Clarín*. Sergio Morero me puso en contacto con Patricia Reynal del Centro de Documentación de la Editorial Perfil. Miriam Mohamed me ayudó en el Centro de Documentación del Círculo Sindical de la Prensa y la Comunicación de Córdoba. Andrea Guiu lo hizo en el archivo del diario *La Voz del Interior* de Córdoba. Antonio Torres, del Club del Cómic, me permitió consultar su colección de revistas y juguetes inhallables. Ana María Alonso, del archivo del diario *Río Negro*, tuvo la gentileza de enviarme los materiales digitalizados. Lo mismo hicieron Vanessa Fuentes con los materiales de prensa de Tusquets en México y Juan Carlos Blanco, del Centro de Documentación del diario *El País* de Madrid. Tuve la suerte de encontrarme con la amabilidad de Mónica Sancho en el archivo de *La Vanguardia*, en Barcelona, y de Eduardo Zuñiga en el Centro de Documentación del diario Excélsior en México. El doctor Pablo Yadarola, a cargo de la Secretaría 23, del Juzgado Criminal y Correccional Federal número 12, me permitió consultar la causa por el asesinato de los sacerdotes palotinos allí radicada y, para ello, Karina Bearzi me facilitó su ayuda. Conté con la colaboración de Verónica Cánepa, del Archivo de la Biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella, y de las y los bibliotecarios de las bibliotecas del Instituto Ravignani y del IIEGE de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, de la Universidad de San Andrés, de la Biblioteca Nacional y del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina. Siento profunda gratitud con cada uno de ellos, porque mi trabajo no hubiera sido posible sin esas fuentes y documentos.

La investigación se apoyó en el subsidio al Proyecto de Investigación Plurianual “Un estudio microhistórico de la formación de las parejas (matrimonio y uniones consensuales) en la ciudad de Buenos Aires (1969-1975)”, otorgado por el CONICET, y contó con la ayuda de la Hada and Rupert Foundation. Pude realizar entrevistas y consultar diarios y archivos en la Ciudad de México porque aproveché una invitación del Instituto Nacional de Antropología e Historia para participar del Coloquio “Los niños: fuentes y perspectivas”, coordinado por Delia Salazar y Eugenia Sánchez Calleja. No pude viajar a Italia y España. Hice, entonces, uso intenso de las hemerotecas digitales y de las tarjetas telefónicas. Pero no hubiera podido, lo sé bien, dotar al estudio

de una escala transnacional sin la ayuda decidida de Giulia Venturi en Verona, Guillermo Aquino Falfan en la Ciudad de México, David Candami en Barcelona y Caitlin Reilly en Washington. En Buenos Aires, Inés Ibarlucía tuvo igual importancia. Me apoyó con inteligencia y compromiso en el relevamiento de un archivo que crecía sin cesar y prolongó mi obsesión en el control de la edición. Conté, también, con el auxilio puntual de Claudia Patricia Ríos en La Plata y de Cristina Fuentes en Córdoba. Por su parte, Esther Acevedo, Paula Alonso, Paulina Brunetti, Martín Bergel, Avina Celotto, Julieta Di Corleto, Christine Ehrick, Silvia Finocchio, Ana B. Flores, Micaela Libson, María Inés Loyola, Alejandra Oberti, Coleta Ravoni y Ana Lía Rey me acercaron materiales y me facilitaron conexiones y datos. Deseo expresarles a todos mi genuino agradecimiento.

Mis ideas se nutrieron de las entrevistas entabladas a lo largo de la investigación. Fue un placer conocer a Quino y poder entrevistarlo. Quiero, aquí, nuevamente, agradecerle la posibilidad de disfrutar de su amabilidad e inteligencia. Igual de grato fue conversar con Alicia Colombo, su esposa y representante. Pero, además, siento un profundo agradecimiento por la autorización para reproducir las imágenes de sus dibujos, sin las cuales mis argumentos habrían perdido claridad y este libro no sería el mismo. Alba Lampón fue quien hizo de nexo. Tuve la suerte de encontrarme con esa psicoanalista y socióloga que comprendió desde el primer momento mi objetivo. Me regaló su amistad y me iluminó en cada una de nuestras charlas. No imaginé, cuando la conocí, que tenía a su lado a Sergio Morero, un periodista de estirpe cuya memoria, también, nutrió mi comprensión. Conocer los recuerdos y las ideas de quienes editaron *Mafalda* fue central. Como mencioné, Daniel Divinsky aceptó que recurriese a su ayuda en varios momentos de esta investigación. Asimismo, fueron de mucha importancia las conversaciones mantenidas con Vanessa Fuentes y Verónica Flores, de Tusquets en México; con Sealtiel Alatriste y Guillermo Schavelzon, editores de la historieta en los años setenta en ese país; con Iván Giovannucci, representante de Quino en Italia, y con Claudio López de Lamadrid, de Mondadori en España. No menos valiosas fueron las entrevistas con los periodistas Norberto Firpo, Andrew Graham-Yooll, Sergio Suppo, Carlos Torrengo y Luis Tovar, y con “Chiche” Linari, agente de prensa. Tuvo una significación especial poder conversar con Rodolfo Capalozza, sacerdote de la congregación de los palotinos, y con los laicos Rolando Sabino y Francisco Chirichella, de la parroquia de la orden en Belgrano. Ellos me

ayudaron a atravesar y comprender el episodio más duro, más difícil, de esta historia. Por su parte, fueron de mucha riqueza los diálogos con Pablo Irrgang, Pablo José Hernández, Eduardo Longoni, Juan Sasturain, Miguel García y Jorge Tovar, artista mexicano a quien debo agradecerle, además, la gentileza de haber autorizado la reproducción de la imagen de una de sus obras. Mención especial merecen las lectoras y los lectores de *Mafalda*, a quienes no identifico en resguardo de su intimidad, que me permitieron conocer su historia y auscultar las derivas subjetivas de la lectura. Siento profunda gratitud porque me entregaron su tiempo, sus recuerdos y me recibieron con calidez. Haberlos conocido fue uno de los placeres de esta investigación.

Con *Mafalda*, como nunca antes, mi objeto de estudio se volvió atractivo en reuniones sociales y encuentros casuales. Esas conversaciones ocasionales fueron estimulantes. No puedo recordar a cada persona, pero quiero mencionar a quienes me acompañaron, me ayudaron y entendieron mi obsesión mafaldesca. Entre los que todavía no he nombrado están: Mariana Alcobre, Paula Bruno, Marcela Cerruti, Rosa Czerniuk, Ana Rita Díaz, Verónica Devalle, Mateo García Haymes, Mercedes García Ferrari, Sandra Gayol, Patricia González, Karin Grammático, Valeria Llobet, Vania Markarian, Daniel Mingorance, Emiliano Nuñez, Sandra Olstein, Valeria Pita, Cristiana Schettini, Amanda Salvioni, Leandro Stagno, Carla Villalta y José Zanca. También disfruté de las largas discusiones sobre *Mafalda* en las sobremesas familiares del verano y de contarles a mis padres, Gustavo y Silvia, sobre este proyecto. Valoré especialmente la ayuda de Marta Crenzel, el entusiasmo de Mariana Cosse e Isabel Larghero y la complicidad de Rafael Grompone, quien aceptó traerme las pesadas ediciones italianas de *Mafalda*.

Esta investigación no sería un libro si no fuese por Emilio Crenzel. Él, mi testigo del público anti-Mafalda, me convenció de su importancia. Discutió conmigo los argumentos sustantivos de mi interpretación, revisó cada página cuando notó mi cansancio, y me rodeó con su amoroso cuidado. Tomás tenía dos años cuando me asombró la atracción que le generaba la figura de Mafalda en la tapa naranja del libro de tiras inéditas. Hoy me sorprende con sus preguntas, pero, sobre todo, me complace descubrir en él un sentido del humor que le es propio. Estas páginas están dedicadas a ellos, mis tesoros.

Introducción

En Buenos Aires, nadie podría eludirla. Sus ojos vivaces siguen a los transeúntes apurados que recorren los túneles del subte. Ellos podrían encontrársela, también, sentada, rodeada de visitas, en pleno barrio de San Telmo o acompañada de niños en la plaza que lleva su nombre en Colegiales. También está en otra plaza en Mendoza cuya denominación le rinde homenaje. Su mirada sobresale en cualquiera de los atiborrados quioscos de Rosario, Córdoba o Tucumán. Lo mismo sucede en los puestos callejeros en donde su imagen está impresa en remeras, imanes y cajitas acompañada por el "Che" Guevara, Evita y Gardel. Sin dudas, *Mafalda* es un ícono argentino. Es una figura y una tira con una significación social, política y subjetiva ineludible a la hora de entender el país y a los argentinos.

Cincuenta años atrás, cuando nació, *Mafalda* no ocupaba ese lugar. En 1964, la revista *Primera Plana* se congratulaba de lanzar una tira de humor de Quino —seudónimo de Joaquín Salvador Lavado—, quien ya era un reconocido humorista. Él no imaginó, en ese momento, que su creación sería un éxito sin precedentes. Pero, poco después, los lectores comenzaron a recortarla para pegarla en cuadernos y en las paredes de las oficinas o las vidrieras de los negocios. Advertido de esa situación, Jorge Álvarez —el célebre editor de los años sesenta— lanzó, en 1966, la primera edición de la historieta en formato libro, que se agotó en un día, y alcanzó los 25 mil ejemplares vendidos en el primer mes. Las siguientes ediciones se agotaron con igual rapidez. Para 1968, se habían vendido 130 mil ejemplares de las tres primeras compilaciones y, a fines de ese año, la tirada de *Mafalda 4* ascendió a 70 mil. Pero sus lectores eran muchos más, porque la historieta, además, era reproducida en diarios de diferentes provincias del país. Algunos calcularon que, para entonces, era leída diariamente por 2 millones de personas. Más allá de la posible exageración, la

cifra daba cuenta de que *Mafalda* se había convertido en un fenómeno social.[1]

La historieta, rápidamente, trascendió las fronteras. En 1969, una compilación, prologada por Umberto Eco, cautivó al público italiano. En 1970, sucedió lo mismo en España y luego, en 1972, fue publicada en Alemania, Francia, Finlandia y Portugal. En ese momento, ya se había comenzado a distribuir en toda América Latina. En 1973 se conoció la adaptación para la televisión. En México, en 1975, comenzó a publicarse en el diario *Excélsior* y luego se editaron colecciones completas que se distribuyeron en las grandes tiendas Sanborns. En los años noventa, una producción cubana llevó al cine una nueva animación de la tira y se realizaron exposiciones sobre *Mafalda* en Argentina, España e Italia. Hasta la actualidad, ha sido traducida a cerca de 20 idiomas, siguen agotándose sus ediciones y penetrando en nuevos mercados y públicos que incluyen China, Corea e Indonesia.[2] Hoy también está disponible para Kindle e iPad, y tiene cuenta oficial de Instagram y Twitter.

¿Cómo se explica este éxito y perdurabilidad de *Mafalda*? ¿Cuáles fueron sus sentidos sociales, políticos y culturales a lo largo de cincuenta años? Estas dos preguntas —diferentes pero relacionadas— estuvieron en el origen de este libro, cuando me decidí a escribir una historia de la tira. Es decir, las relaciones sociales, los dilemas políticos y las dimensiones culturales y económicas que explican por qué *Mafalda* cobró vida fuera de los cuadros y aún hoy está con nosotros. La historieta está por cumplir medio siglo. Pero este no es un libro celebratorio, ni un escrito de ocasión. Siento una profunda admiración por Quino y su producción —que ha recibido merecidos homenajes que no dejarán de multiplicarse—, pero aquí me he propuesto realizar una historia social y política de *Mafalda*.

El medio siglo de *Mafalda* no podría tener más significación para nuestro presente. La tira surgió en un mundo en donde los jóvenes latinoamericanos podían recordar las luchas de los sectores populares por sus derechos sociales y políticos y los europeos, los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. En ambos lados del Atlántico, las generaciones de posguerra vivían tiempos de crecimiento económico y expansión de los derechos sociales sin precedentes que les permitieron distanciarse —como nunca antes había sido posible— de las experiencias de sus mayores. Esas generaciones protagonizaron, en los años sesenta, revueltas políticas y culturales a través de las cuales los sueños utópicos parecían a punto de realizarse. Las luchas contra la hegemonía estadounidense

permitían imaginar un nuevo orden mundial. América Latina, integrada al vigoroso Tercer Mundo, encabezaba esas esperanzas. La Revolución Cubana conmovía a la izquierda latinoamericana en sociedades donde la expansión de las clases medias hacía más visible la exclusión histórica de las clases populares. La movilización social y política recorrió un continente en el que la revolución parecía inminente. El optimismo trocó rápidamente en desesperanza. La crisis del petróleo, en 1973, simbolizó el deterioro estructural de la economía capitalista y un nuevo comienzo signado por su reordenamiento neoliberal. En nuestro continente, la desestructuración de los Estados de bienestar estuvo impulsada por las feroces dictaduras que regaron de muertos el Cono Sur. En los años noventa se instalaron la desafiliación social, la exaltación del individualismo y la privatización, que recién fueron puestas en entredicho en el último decenio con un nuevo escenario político y social.

Este libro recorre esas décadas centrales de la historia reciente. Lo hace siguiéndole la pista a *Mafalda*. Parto del presupuesto de que su significación social y política la convierten en una original puerta de entrada a la comprensión de esas conmociones políticas, sociales y culturales de ese medio siglo. La reconstrucción seguirá el periplo del personaje que encarnó a las nuevas generaciones contestatarias y a la historieta que fue leída, discutida y usada como una representación emblemática de la clase media. Ello coloca el epicentro de estas páginas en ese sector social y, por supuesto, en la sociedad argentina. Sin embargo, considero que el fenómeno trasvasó esos límites: la popularidad de la tira sobrepasó Argentina, *Mafalda* trascendió su origen clasemediero y el humor de Quino iluminó la condición humana. De este modo, mi reconstrucción apunta a un espacio social, político y moral que surgió en la intersección de la clase media y la contestación generacional de los años sesenta, pero que traspasó esos marcos nacionales, sociales y generacionales. No desconozco la complejidad de este punto de partida. Con el desafío de abordarla, estas páginas asumen tres apuestas conceptuales y metodológicas: pensar la retroalimentación entre lo simbólico y lo material, valorizar la intersección de lo doméstico y lo político, y considerar el humor como una rica vía para el estudio histórico.

La primera apuesta retoma una larga tradición de estudios. El título del libro es, intencionalmente, tributario de los primeros esfuerzos por hacer de la cultura un objeto de análisis de lo social. No es mi intención dar cuenta aquí de las producciones por las cuales esta preocupación se inserta en un instalado —y discutido— campo de estudios. Pero quisiera explicitar de dónde provienen mis

apuestas de trabajo. Por un lado, esta historia se pregunta por la relación entre lo material y lo cultural en el sentido de la historia social. Al escribirla me he servido de Raymond Williams y, con él, asumo que la producción cultural es en sí misma un elemento decisivo de la constitución de lo social. En sus términos, la cultura está mediada por relaciones sociales que la hacen posible al mismo tiempo que constituye un "sistema significante" que comunica, reproduce e interpela al orden social.[3] Este presupuesto abre dos problemas que aquí me he planteado: entender el surgimiento de una expresión artística y dilucidar sus "mediaciones", sentidos y efectos sociales. Por el otro lado, incorporo aquí los desafíos de pensar activamente a quienes leen, usan y experimentan las producciones culturales. Desde este ángulo, retomando a Carlo Ginzburg y Roger Chartier, he intentado entender qué significaciones y qué usos asumió mi objeto cultural para diferentes sujetos — colectivos e individuales— y cómo fueron variando en cada contexto histórico.[4] Con estas inspiraciones, apunté a una reconstrucción histórica de la producción, la circulación y la resignificación de *Mafalda*. Para ello, la consideré una representación —producida y encarnada en prácticas y objetos— que la convirtieron en un fenómeno social que trabaja sobre materiales de la sociedad, pero, al mismo tiempo, que opera sobre ellos.

Esta perspectiva de la historia cultural se entronca con la tradición de la historia social que en las últimas décadas ha renovado las investigaciones sobre la clase media al considerarla una construcción histórica contingente que, por tanto, ha variado a lo largo del tiempo y el espacio.[5] Asumo, con los desarrollos deudores de E. P. Thompson, la importancia otorgada en esa construcción a lo cultural, lo simbólico y lo imaginario, y entiendo que esa dimensión solo puede comprenderse en relación con las condiciones materiales, sociales y políticas. Es decir, concibo a la clase media en la intersección de las prácticas y las representaciones que involucran luchas, experiencias e ideas de sujetos concretos insertos en la trama de sus relaciones sociales.[6] Entiendo que esos procesos abarcan una escala local y nacional de indudable importancia, pero que, en ciertas coyunturas o dimensiones, dichos fenómenos asumen —o quedan atravesados de— una dinámica transnacional.[7] Este enfoque dialoga con las discusiones sobre el origen de la clase media y su significación política y social, abiertas por la nueva historiografía de la clase media en Argentina que ha puesto de relieve su carácter problemático y construido.[8]

La segunda apuesta supone entender la articulación de lo cotidiano y lo

familiar con lo político como una dimensión decisiva de lo social. Es en ese cruce que los sujetos entablan relaciones, confrontan con otros y moldean sus valores y costumbres. En especial, retomo los presupuestos de los pioneros estudios de la historia social y feminista que llamaron la atención sobre la importancia de la cotidianidad doméstica en la constitución de las clases medias europeas en el plano material, pero, también, en la estructuración de actitudes, valores e imágenes que modelaron, distinguieron y afirmaron su identidad. Con esta perspectiva, considero que las formas de comportarse y concebir las relaciones familiares contienen un sello político e ideológico en tanto suponen relaciones de poder dentro y fuera de la familia que articulan desigualdades de género, generacionales y de clase.[9] Esta apuesta ha sido explorada fructíferamente para América Latina, donde los valores familiares, morales y sexuales fueron decisivos en la constitución de las jerarquías sociales.[10] En ese sentido, para Argentina, en las primeras décadas del siglo XX, la familia fue una dimensión central de las formas de diferenciación social. Las aspiraciones de respetabilidad de los nuevos sectores sociales en ascenso —los "advenedizos" que inquietaban a la alta sociedad— calaron en forma paradigmática en sus comportamientos familiares. No solo porque la familia fue importante en las estrategias para mejorar la posición social, como sucedió con la reducción de la natalidad o las inversiones en la educación, sino también porque dotó de identidad a esos sectores, permitiéndoles asociar ciertos criterios morales con su posición social. En ese proceso, puede pensarse que la clase media urbana se convirtió en el vector de una normatividad social que la excedía por el mismo efecto de la naturalización de un estándar que concebía las diferencias como desviaciones.[11] Justamente, los jóvenes contestatarios de los años sesenta desafiaron —de diferente modo y con disímiles alcances— ciertas bases de esos mandatos familiares y, con ello, abrieron poderosas contiendas sobre los valores de la clase media y su papel en la sociedad argentina, que explícitamente conectaron lo familiar y lo político.[12]

La tercera apuesta consiste en valorizar el humor para comprender lo social en línea con la tradición inaugurada por Mijaíl Bajtín, para quien ciertos aspectos esenciales del mundo son solo accesibles mediante la risa.[13] Sabemos que lo que concebimos risible varía en el tiempo y en el espacio social, pero, además, es necesario considerar que la risa ha cambiado en sí misma. La risa popular carnavalesca —desacralizadora de las jerarquías sociales— de

Gargantúa y Pantagruel, que descubrió Bajtín, convivió más adelante con nuevas modulaciones. La risa desencajada del exceso pantagruélico, como nos ha explicado Emilio Burucúa, fue asociándose progresivamente al desenfreno y al pecado en la Europa posterior al siglo XVI, momento en el que surgía una risa que apuntaba a encontrar la verdad en el interior de un sujeto individualizado.[14] En esa línea, se ha propuesto una correspondencia entre la cultura burguesa y la emergencia del "sentido del humor", como noción en sí misma, en el marco de una sensibilidad que hizo de la simpatía un valor y colocó lo risible en una nueva subjetividad interior tensionada por el carácter anónimo y burocrático de la sociedad capitalista.[15]

En los términos más amplios usados por Peter Berger, notemos que el humor "funciona de manera sociopositiva reforzando la cohesión del grupo" y favorece la "autorreflexividad social": traza las fronteras del grupo y define ipso facto quién no pertenece a este. Reírse es una práctica que presupone sentidos compartidos que vuelven inteligible el humor porque este requiere una audiencia familiarizada con los temas que convoca. A ello apuntaba Sigmund Freud —en la Viena burguesa del novecientos— cuando explicaba que reírse con otro expresaba la existencia de una amplia concordancia psíquica.[16] También, advertía sobre la importancia de la ironía —es decir, enunciar lo contrario de lo que se quiere comunicar—, a la que concebía como una forma particular de comicidad, diferente del chiste. Desde esta óptica, Berger identificó un tipo de humor conceptual que utiliza juegos intelectuales y tiene una función cognitiva, mediante el uso de la paradoja y la ironía con la que desvela una realidad a partir de sus incongruencias.[17] Con este ángulo, retomo aquí la idea de que el humor tiene motivos y efectos sociales y políticos. Ha sido usado para movilizar simpatías y apoyos, construir identidades e intervenir en luchas y conflictos. En esta clave, asumo las preocupaciones de una historia social del humor que lo sitúa en la intersección misma entre lo personal y lo colectivo, lo privado y lo público, y lo considera un lente poderoso para la comprensión de los fenómenos sociales.[18] Así, una historieta supone los textos y las imágenes que la componen, pero, también, las prácticas involucradas en su producción, circulación y apropiación por parte de quienes la leen, la discuten y la usan.[19]

En Argentina esas preocupaciones estuvieron presentes en los análisis pioneros que concibieron a la historieta —y al humor gráfico— como territorio de indagación intelectual. Esos estudios proponen que en los años treinta y

cuarenta la consolidación del campo humorístico —encarnado en la revista *Rico Tipo*— ofrecía una línea costumbrista que parodiaba y satirizaba el barrio y la familia de las clases populares y la emergente clase media.[20] Por su parte, las investigaciones más recientes han ofrecido una rica reconstrucción que pone de relieve el vigor de la producción humorística y de sus canales de circulación y consagración.[21] Estos estudios acuerdan que en los años sesenta surgió una nueva generación que refundó los espacios humorísticos con la creación de revistas —como la emblemática *Tía*

Vicenta— y la incorporación de secciones o páginas en diarios y publicaciones de interés general. Ese renacimiento instaló un estilo abierto al surrealismo, al absurdo y al humor negro que utilizaba el entrecruzamiento de géneros y exigía un papel activo a los lectores a los que apuntaban las ironías y las parodias satíricas. Ese humor jugó un papel decisivo en las contiendas políticas: criticó a los gobiernos, denunció la censura y forjó adscripciones ideológicas.[22] También, en la línea que profundizaremos en este libro, dialogó con la identidad de clase media.[23]

Quino fue parte de esa renovación. Con su lápiz y su genio, creó un personaje formidable: leído por millones, utilizado en luchas políticas y sociales, capaz de impactar en la subjetividad de adultos, jóvenes y niños, varones y mujeres, de diferentes generaciones y países. No han faltado situaciones en las que me he sentido abrumada por las inagotables reverberaciones —muchas inauditas— de *Mafalda*. Logré seguir adelante con el desafío porque, afortunadamente, pude valerme de los numerosísimos ensayos que la han pensado. El análisis pionero de Umberto Eco puso de manifiesto su dimensión contestataria y generacional.[24] Por entonces, Oscar Masotta resaltaba su relación con una ideología liberal o de la pequeña burguesía, en lo que coincidió Oscar Steimberg, quien además propuso que *Mafalda* marcó el pasaje de la historieta social a la historieta psicológica en Argentina.[25] Estos estudios señeros dieron lugar a muchas investigaciones que han analizado el humor conceptual de Quino con las preocupaciones del campo de la comunicación social, la lingüística, la semiótica y la imagen gráfica. Estos trabajos han priorizado el análisis de las estructuras narrativas, el diálogo establecido entre las imágenes y el texto, las estrategias humorísticas y el contexto de la producción de la historieta.[26] Otra serie de investigaciones han propuesto el camino inverso: han estudiado la tira para leer en ella lo social y lo político. Desde este

ángulo, la han puesto en relación con la coyuntura política y con fenómenos como las relaciones intergeneracionales, las transformaciones familiares y la identidad nacional en Argentina.[27]

Para esta investigación me he nutrido intensamente de estos aportes pero, también, al leerlos notaba que tenía entre manos una mirada nueva. Mi esfuerzo apunta a trabajar la conexión *per se* entre ambos niveles —la tira y lo social— y realizar una reconstrucción netamente histórica. La estrategia analítica, entonces, apuesta a reponer la historicidad de *Mafalda* mediante la contextualización de la tira y su colocación en una dimensión diacrónica. Concretamente, el análisis atiende a la producción, la circulación y las variaciones de la significación y los usos de la historieta desde su surgimiento hasta la actualidad. Este recorte supuso pensar la intervención de Quino como creador de la tira —lo que exige considerar su trayectoria, su estilo artístico y su método de trabajo— y una voz que ha intervenido, desde su legitimidad como autor, para resignificarla. Adelanto, sin embargo, dos cuestiones. La primera es que el dibujante nutre su inspiración artística de una introspección y una reflexión filosófica surgidas de la observación atenta de la realidad. Con un método intuitivo, *Mafalda* fue haciéndose a partir de los contextos de producción, los requerimientos creativos y las coyunturas socioculturales y políticas. La segunda es que la voz de Quino —aunque autorizada — de ningún modo hegemonizó los sentidos de su creación. Por el contrario, la historieta fue objeto de interpretaciones, usos y apropiaciones por parte de sujetos que asumieron a *Mafalda* como propia, desconociendo las perspectivas del dibujante.

Mi pregunta de investigación, entonces, involucra dos objetivos. Por un lado, exige reconstruir la producción y circulación de la historieta. Eso significó colocar mi atención en la creación de la tira, las características de los medios en los cuales fue publicada y a qué públicos estaban dirigidos. Por el otro, requiere reponer las críticas y los debates generados por *Mafalda* y las apropiaciones de la historieta, y contextualizarlos con los procesos sociales, culturales y políticos que atravesaban a sus públicos en cada momento histórico. Con este ángulo, el estudio está focalizado en la sociedad argentina, pero asume el desafío de dar cuenta de la circulación transnacional de la tira. Lo hace a partir de tres contextos nacionales —Italia, España y México— en donde la historieta ha tenido indudable popularidad y, también, ha asumido particulares sentidos sociales, culturales y políticos. Además, incorpora algunos contrapuntos

significativos para comprender el fenómeno a partir del análisis de su circulación en otros países dentro y fuera del continente latinoamericano.

Este libro ha sido impulsado por la convicción de que es posible escribir una historia reciente, que se remonte hasta el presente, sin que por ello lo histórico pierda especificidad. Si al comienzo esa estrategia fue intuitiva, luego se convirtió en una decisión epistemológica. Es posible hacer una historia de un fenómeno cercano en el tiempo —tan cercano como unos pocos años atrás— porque el carácter histórico no depende de la cantidad de años transcurridos, sino de la asunción de una perspectiva distanciada. En esa apuesta, consulté las versiones originales de la tira en Argentina publicadas en *Primera Plana, El Mundo* y *Siete Días* y las compilaciones lanzadas por Jorge Álvarez y Ediciones de la Flor; en México, en el diario *Excélsior*, y en España e Italia, las ediciones publicadas por Lumen, y Bompiani y Salani, respectivamente. Además, he consultado las animaciones de Daniel Mallo (*Mafalda*, 1973) y de Juan Padrón (*Mafalda*, 1993). Para la investigación fue central la consulta de documentos, noticias, reseñas y comentarios a partir de los archivos de Quino, de Ediciones de la Flor, de Editorial Tusquets, del Instituto Di Tella, del Centro de Documentación de la Editorial Perfil y del Programa Nacional de Investigación en Historieta y Humor Gráfico de la Biblioteca Nacional de Argentina. Asimismo, fueron decisivos los archivos de los diarios *Clarín, La Voz del Interior* y *Río Negro* de Argentina, del *Excélsior* de México y de *La Vanguardia* de Barcelona. Para coyunturas puntuales, relevé también los diarios *Clarín, La Opinión, La Nación, Buenos Aires Herald, Córdoba, Excélsior, Novedades, El Nacional, ABC, El País* (de Madrid), *La Vanguardia, L'Unità* y *La Stampa*. Por otra parte, recabé y examiné ensayos, homenajes y testimonios de personas involucradas en la circulación y la difusión de *Mafalda* e, incluso, de quienes simplemente la leyeron. Entre ellas, fue de suma importancia la posibilidad de dialogar con Quino y Alicia Colombo (su esposa y representante), protagonistas de esta historia. Pero, también, entrevisté a editores, productores, libreros, lectores y a los visitantes de la estatua de Mafalda en San Telmo. En su conjunto, para el análisis me valí de la contrastación de las evidencias, la observación de las características discursivas de cada tipo de fuente y la reposición de los contextos de los usos y las apropiaciones de la historieta. Puse especial atención al carácter presente y subjetivo de los recuerdos personales.[28] Ninguna ilusión positivista está atrás de estos recaudos. Esta historia contiene un recorte que me

es propio y que surgió en un diálogo entre mis preguntas de investigación y el análisis de las fuentes.

El primer capítulo estudia el surgimiento de *Mafalda* con los primeros bocetos de 1962 y su aparición en la revista *Primera Plana* en 1964. Luego, analiza la complejización de la tira al trasladarse, en 1965, al diario *El Mundo* y se detiene en su creciente popularidad, la cual asumió especial sentido social cuando, en 1966, con el golpe de Estado del general Juan Carlos Onganía, se convirtió en símbolo antiautoritario. La reconstrucción está guidada por dos ideas. La primera es que la tira nació atravesada por procesos culturales, sociales y económicos propios de la mitad de los años sesenta. En especial, planteo que *Mafalda* encarnó las tensiones generacionales y de género que sacudían a la sociedad argentina y trabajó sobre las contradicciones —las imposibilidades y frustraciones— que enfrentaba la clase media ante la modernización social. La segunda idea es que *Mafalda* no solo dialogó con el mundo en el que surgió, sino que operó sobre esa realidad. En ese sentido, sostengo que puso en circulación una representación y una forma de humor que dialogaron con la identidad de la clase media y que colaboraron a afirmarla, pensarla y discutirla mediante una representación inédita y de extrema complejidad: una visión heterogénea de la clase media que enlazaba lo cotidiano y lo político.

El segundo capítulo analiza cómo el clima ideológico permeó en el humor y, especialmente, cómo *Mafalda* fue interpretada y usada políticamente entre 1968 y 1976, en una época signada por la radicalización cultural y política, por la escalada de la polarización y la violencia que culminan en el terrorismo de Estado. Asimismo, observa la complejización creciente de la tira —con nuevos personajes y un dibujo más denso— a partir de 1968, cuando se instaló en las páginas de *Siete Días*. Presta atención a las características del nuevo medio y a los acelerados acontecimientos políticos para analizar el modo en el cual la historieta dialogó con la radicalización juvenil y la represión. A continuación, reconstruye las controversias desatadas por *Mafalda* desde 1969, al calor de las luchas obreras y estudiantiles, hasta que la tira se despide de los lectores en 1973, en medio de la creciente escalada de violencia política. En ese contexto, atiende las diferentes interpretaciones que concibieron alternativamente a la "niña intelectualizada" como una peligrosa expresión de la rebeldía juvenil o una tímida pequeñoburguesa. Finalmente, aborda las nuevas discusiones y, sobre todo, los nuevos usos que diferentes actores hicieron de *Mafalda* en el contexto del ascenso del autoritarismo que terminaría en el golpe de Estado y que llevó a

Quino al exilio.

El tercer capítulo desplaza el foco de la sociedad argentina para situarlo en la circulación transnacional de *Mafalda*. Con ello, me propongo dar cuenta de una de las singularidades del fenómeno creado por Quino: su capacidad de traspasar las fronteras nacionales. Con esa idea, en primer lugar, reconstruyo la llegada de la historieta a Italia, en donde su publicación, primero en una compilación, en 1968, y luego en un libro independiente, en 1969, prologado por Umberto Eco, fue decisiva para su consagración y su difusión internacionales. En segundo lugar, el estudio se centra en España. La reconstrucción pone de relieve el sentido político de la tira cuya primera edición, en 1970, de la mano de Esther Tusquets, circuló, por disposición de la censura franquista, con una faja que prohibía su venta a menores de 18 años. A continuación, se detiene en la popularidad ganada por *Mafalda*, los impulsos de editores e intelectuales que bregaban por la apertura cultural, y aborda los nuevos sentidos que adquirió su recepción por parte de los exiliados argentinos y latinoamericanos en España. México, el último caso estudiado, constituye uno de los mercados editoriales más importantes de la tira. El análisis recompone el contexto de radicalización política y cultural que eclosionó en 1968 y la modernización sociocultural de las clases medias urbanas mexicanas. Luego, aborda las estrategias que convirtieron a Mafalda en un personaje popular y a la historieta en el cruce entre la cultura de la intelectualidad de izquierda y la llegada de los exiliados del Cono Sur. En su conjunto, este desarrollo permite comprender la redefinición —y los límites— de los intercambios culturales norte/sur en los años sesenta, identificar las coincidencias y las diferencias en las estrategias y los actores asociados al éxito de *Mafalda* en cada contexto, y valorizar la retroalimentación de la consagración internacional y la significación singular en Italia, España y México.

El cuarto capítulo vuelve sobre la realidad argentina. Primero reconstruye las apropiaciones, la circulación y los sentidos de la tira en el marco de una sociedad que vivía bajo el terrorismo de Estado. La sección abre con el estudio de la apropiación macabra del afiche “del palito de abollar ideologías”, usado por un grupo de tareas de las Fuerzas Armadas en el asesinato de los padres palotinos en 1976. Luego analiza la paradójica sobrevivencia de la historieta —símbolo de las generaciones contestatarias— en el contexto dictatorial a partir de los avatares sufridos por Ediciones de la Flor, que publicaba la tira desde 1970 y cuyos directores, Daniel Divinsky y Ana María Miler, fueron censurados, presos por la dictadura y luego se exiliaron en Venezuela. A continuación, se analiza la

importancia del éxito internacional y la aparición de la película (producida por Daniel Mallo) para reponer la tira en la opinión pública, la cual posibilitó el cruce de interpretaciones entre Juan Sasturain y Oscar Steimberg. La segunda sección está dedicada al momento de la restauración democrática. Aborda la importancia política del humor en ese contexto, los debates que, nuevamente, provocó *Mafalda* y el compromiso de Quino con el gobierno alfonsinista, en el marco de la consagración local de la historieta mediante exposiciones y la publicación de las tiras inéditas.

El último capítulo está dedicado a pensar por qué la tira sigue hoy con vida. Propone que las últimas dos décadas y media están definidas por la consagración global de *Mafalda* en un proceso de creación social y cultural de un mito. Con esa idea, el desarrollo coloca primero la atención en el contexto de ascenso del neoliberalismo y observa cómo la tira vehiculizó una resistencia a este orden con una reverberación nostálgica de los años sesenta, la cual estuvo favorecida por la producción en Cuba de la película *Mafalda* (con la dirección de Juan Padrón) y las intervenciones públicas de Quino que reivindicaban la utopía de su generación. Luego aborda la creación de espacios rituales, como la exitosa exposición El Mundo de Mafalda, realizada en Madrid, y analiza las nuevas formas de la transmisión generacional y de la expansión del público lector. Finalmente, pasa revista a las conmemoraciones en los aniversarios de la creación de la historieta y el surgimiento de espacios de culto (plazas, murales, estatuas), y analiza la imaginación fúnebre mexicana que otorgó sentidos precisos al carácter liminal que tuvo la tira desde sus orígenes.

Las conclusiones recapitulan las preguntas iniciales y reflexionan sobre las repuestas ofrecidas. Retoman la idea de que el genio de Quino produjo una creación de inédita potencia. La historieta ofreció una reflexión sobre lo humano, de orden filosófico y atemporal que, además, trabajó de forma productiva sobre fenómenos decisivos de los años sesenta —el autoritarismo, las confrontaciones generacionales, las luchas feministas, la expansión de las clases medias, los cuestionamientos al orden familiar—. Sin embargo, la perdurabilidad de *Mafalda* requiere pensar el entramado de fenómenos, decisiones, intervenciones y coyunturas concretas que permitieron su circulación, expansión y resignificación en diferentes partes del globo a lo largo de medio siglo. Eso implica valorizar la escala transnacional de ciertos procesos socioculturales y políticos pero, a la vez, considerar la centralidad de las apropiaciones específicas en cada contexto. En este cruce de contingencias, singularidades y recurrencias

surgió un fenómeno sin par: una creación de papel y tinta con vida propia que se ha convertido en un mito global, que a su vez confiere sentido a la existencia.

No tardé en advertir, cuando comencé esta investigación, que tenía entre manos un objeto significativo no solo a escala social, sino en términos personales y afectivos para un público que, aunque cuente con un epicentro clasemediero, tiene diferencias generacionales, culturales y sociales. Supe también, rápidamente, que esa gravitación está implicada en cada análisis y en cada reflexión sobre *Mafalda*. Como me advirtió una colega cuando, después de presentar uno de los primeros avances de este trabajo, llovieron los señalamientos y las preguntas: “Si te metés con nuestra *Mafalda*, vas a tener que escucharnos”. Recordé dicha advertencia en más de una ocasión mientras escribía estas páginas que aquí entrego con la esperanza de contribuir, con esta historia, a la comprensión de *Mafalda* y, con ella, al entendimiento de los dilemas sociales y políticos de este medio siglo que hoy celebra la historieta.

I. Marcas de origen: clase media, modernización y autoritarismo[*]

En 1963, Quino creó *Mafalda* a pedido de una agencia de publicidad que preparaba el lanzamiento de una nueva marca de electrodomésticos. Los publicistas diseñaron una campaña subliminal con una tira cómica —con la idea de publicarla en un diario— que debía estar protagonizada por una "familia tipo" (marido, mujer y un par de niños). Querían que la historieta cruzase el estilo de *Peanuts* —titulada en español *Snoopy* o *Charlie Brown* — con el de *Blondie*, conocida también como *Dagwood* o *Pepita y Lorenzo*. Le pidieron que la denominación de cada personaje comenzase con la letra "M" para que coincidieran con la inicial de "Mansfield", el nombre de la marca de la empresa Siam Di Tella que la agencia debía introducir en el mercado. Quino bautizó con el nombre "Mafalda" a la niña de la familia. Lo tomó de la película *Dar la cara* (1962) basada en el libro de David Viñas, quien ya era uno de los jóvenes "parricidas" de los círculos intelectuales de izquierda. El proyecto abortó porque el diario percibió que la historieta encubría una publicidad y la marca nunca salió al mercado por razones ajenas a la campaña publicitaria. Quino había realizado ocho bocetos. Tres de los cuales se publicaron, en 1964, en "Gregorio", el suplemento de humor dirigido por Miguel Brascó —humorista, escritor y amigo del dibujante— de la revista *Leoplán* (véase ilustración 1). Poco después, en septiembre de 1964, basándose en esos bocetos, comenzó a publicar, en la revista *Primera Plana*, la que sería su creación más famosa: *Mafalda*.[1]

Esta historia es archiconocida —lo que es significativo en sí mismo, como veremos en el capítulo V—, pero en estas páginas volveré sobre ese relato de origen. La intención es descubrir los entramados sociales, culturales y económicos que allí se condensan. Dos ideas guiarán mi reconstrucción. La primera es que la tira nació atravesada de procesos que singularizaron a la

sociedad argentina a mitad de los años sesenta. La segunda idea es que *Mafalda* no solo dialogó con el mundo en el que surgió —Quino no solo fue un buen observador—, sino que la historieta operó sobre esa realidad. Tomo aquí, llevándola a su extremo, la idea de Raymond Williams: existen fenómenos sociales que no resultan aprehensibles directamente, sino que "cristalizan en ciertas imágenes y formas artísticas directas, imágenes que por consiguiente iluminan una condición básica (social y psicológica)".[2] Es decir, hay imágenes con capacidad para moldear lo social y que resultan irreemplazables para entenderlo. Con esta inspiración, me planteo avanzar en la comprensión de la clase media en los años sesenta y comienzos de los setenta en Argentina mediante una reconstrucción histórica de la producción, la circulación y la resignificación social de *Mafalda*.

En la actualidad, en Argentina, la clase media —largamente descuidada por los historiadores— se ha convertido en centro de discusión. En el pasado, las referencias a ese sector social presuponían que el país se caracterizaba por tener una poderosa clase media que había surgido del proceso de inmigración europea iniciado a fines del siglo XIX . Incluso, esta idea se convirtió en un lugar común al punto de que ha quedado incorporada a la propia identidad nacional.[3] Las bases de esta *interpretación* fueron sentadas por la sociología científica, cuyo fundador, Gino Germani, la confirmó mediante un análisis estructural de la sociedad argentina. Su estudio mostraba la importancia de una clase media que había surgido del proceso de modernización y urbanización iniciado a fines del siglo XIX.[4] A contrapelo de esta idea, la interpretación propuesta recientemente por Ezequiel Adamovsky valoriza los discursos y las imágenes en el espacio público. Este autor sostiene que la identidad de la clase media se habría consolidado recién durante el primer peronismo como una reacción antipopular a la emergencia de las clases trabajadoras en la escena política.[5] Esta tesis ha provocado fuertes controversias porque discute ideas afianzadas en las ciencias sociales y las percepciones sociales, relega la importancia de las dimensiones estructurales al igual que la vida cotidiana y actualiza un debate siempre abierto —y especialmente significativo en Argentina— sobre el papel político y social de la clase media.[6]

Propongo aquí desplazar la discusión sobre cuándo emergió la clase media en Argentina a la cuestión de cómo pensarla y qué características asumió a mitad de los años sesenta cuando su entidad no solo era indiscutible, sino que estaba en

su apogeo. En ese sentido, los estudios le han atribuido importancia para la comprensión de la legitimación de los golpes de Estado, el apoyo a las cruzadas moralistas y la lucha "antisubversiva". Pero también, la clase media ha resultado decisiva para explicar la radicalización de los jóvenes, el auge del psicoanálisis y las redefiniciones de los valores familiares.[7] En síntesis, no hay duda sobre la importancia de la clase media en los años sesenta y setenta, pero se carece de estudios que expliquen ese contradictorio posicionamiento.[8]

En este capítulo, pretendo avanzar en ese problema mediante el análisis de *Mafalda:* la tira que fue leída, discutida y utilizada como una representación emblemática de dicha clase y fue consumida especialmente por ese sector social. Parto del presupuesto de que los cientos de miles de ejemplares vendidos, las disputas que despertó en la opinión pública y la significación social de la historieta la convirtieron en una representación —encarnada en objetos y prácticas— extremadamente valiosa para el estudio de la clase media en el momento histórico en el cual la tira surgió y se convirtió en un éxito. Asumo que *Mafalda* , nuevamente con los términos de Raymond Williams, trabajó sobre materiales de la sociedad, pero que, al mismo tiempo, operó sobre esa realidad: la historieta "cristalizó" una identidad de clase media que dialogaba —y producía— prácticas concretas que operaron en términos sociales, culturales y políticos.

El capítulo está organizado en cinco secciones. La primera reconstruye la composición original de la tira y su relación con las características de *Primera Plana* . Las dos siguientes analizan las prácticas sociales y culturales que hicieron posible y dieron sentido a la historieta. Las dos últimas secciones estudian la complejización de la tira cuando comienza a publicarse en *El Mundo* hasta que, en 1966, con el golpe de Estado del general Juan Carlos Onganía, se convierte en un emblema antidictatorial. El argumento central afirma que el surgimiento de *Mafalda* involucró fenómenos sociales, culturales y políticos decisivos para la Argentina de los años sesenta y puso en circulación una representación y una forma de humor —la ironía basada en la reflexión crítica sobre la propia condición— que dialogó con la identidad de la clase media: una composición heterogénea signada por las diferencias ideológicas y culturales que la atravesaban. Esa representación traspasó las visiones dicotómicas y desnudó las contradicciones y las ambigüedades de la clase media frente a la debilidad de la democracia, la modernización social, el autoritarismo y la contestación

cultural.

QUINO ENCUENTRA A MAFALDA Y MAFALDA, UN PÚBLICO

> Ya antes de aparecer *Primera Plana*, el humorista Quino fue invitado a colaborar en estas columnas. Poco menos de dos años le costó decidirse, y la aceptación llegó una vez que tuvo la seguridad de entregar algo distinto de sus trabajos habituales: una historieta casi de la vida real, por la que desfilan una intelectualizada niña, Mafalda, y su peculiar mundo de familiares y amigos. Quino, quien a los 32 años es, sin duda, el humorista más brillante de su generación, se introduce en la revista, con Mafalda, tímidamente —como suele hacerlo en todos sus actos de su vida— y empieza por posar la historieta al pie de dos páginas. Es posible que, en algún momento, cobre otras formas o gane más espacio. Depende de él: *Primera Plana* le abre todas las puertas a su talento.[9]

Con estas palabras, *Primera Plana* presentaba la primera aparición de *Mafalda*. No era extraño que realzase la originalidad de la historieta y la excepcionalidad de su dibujante. Desde 1962, la revista, dirigida por Jacobo Timerman, se había constituido a sí misma como paradigma de la renovación periodística. Se dirigía a un público masculino de clase media que, según un estudio de mercado, ascendía a 250 mil lectores, mayoritariamente empresarios, universitarios y profesionales. Su línea editorial era contradictoria: en lo económico asumía el desarrollismo, en lo político favorecía la intervención de las Fuerzas Armadas y en lo cultural impulsaba la modernización social y las vanguardias literarias. Las plumas de Tomás Eloy Martínez, Ernesto Schoo y Jorge Romero Brest le daban brillo y nutrían las secciones de cultura y sociedad con intenciones de fundar una nueva conducción del país que lograra modernizarlo. El objetivo de educar a sus lectores no era explícito. Por el contrario, se suponía un lector activo, inteligente y cómplice al cual se gratificaba con la ilusión de pertenecer a un círculo elitista, crítico, desenfadado.[10] En ese sentido, los elogios de la revista a *Mafalda* formaban parte de sus estrategias en la construcción del perfil de sus lectores y de un modo de afirmar su prestigio. Esto adquiría especial importancia en un momento en el cual se

desarrollaba una “guerra de semanarios”, con nuevos títulos, como el reaparecido *Qué!* — la revista pionera en el género—, y otras publicaciones a lanzarse próximamente.[11] Esta lucha por el mercado daba especial sentido a la insistencia en que los lectores tendrían cada semana dos páginas del “mejor humorista” de su generación con la “más original” de sus creaciones.

Es imposible saber si *Primera Plana* había fracasado en anteriores tentativas de sumar a Quino a su *staff* , como explicaba el editor. Pero, no hay dudas de que, por entonces, el humorista era una de las figuras más reconocida del medio. En 1962, cuando Agens le pidió los bocetos para la campaña de electrodomésticos, acababa de realizar su primera exposición de trabajos en Buenos Aires. Al año siguiente, publicó *Mundo Quino* , su primera compilación de dibujos. El libro —recordado aún hoy— proponía un humor conceptual de cuadros sin palabras y una línea original, deudora del célebre caricaturista e ilustrador estadounidense Saul Steinberg. La producción de Quino era parte del sólido y vitalizado campo humorístico que se había renovado con la salida, en 1957, de *Tía Vicenta* bajo la dirección de Landrú (Juan Carlos Colombres), en la que participaban, entre otros, Oski (Oscar Conti), César Bruto (Carlos Warnes), Copi (Raúl Damonte Botana), Caloi (Carlos Loiseau) y el propio Quino. El resultado fue un éxito. Impresa en papel barato, con tapas desopilantes y fuertes colores, un año después de su lanzamiento la revista había alcanzado una tirada de 100 mil ejemplares mensuales y renovó el humor gráfico argentino.[12] Como planteé en la introducción, ese humor dejó atrás el costumbrismo social y se abrió al surrealismo, al absurdo y al humor negro, y se retroalimentaba con parodias, ironías y entrecruzamiento de géneros.

En ese clima, Quino había alcanzado rápidamente el reconocimiento. Desde pequeño supo que quería dibujar. Había sido un niño tímido, nacido en una familia de inmigrantes republicanos españoles, anticlericales y politizados. Solía ensimismarse durante horas frente al papel, en su hogar mendocino. Su madre le había permitido dibujar sobre la mesa misma de la cocina (con el compromiso de lavarla después) y su primer maestro fue su tío Joaquín, dibujante publicitario. Le encantaba observar las revistas estadounidenses que él recibía y pasar largas tardes en el cine. En 1945, con 12 años, enfrentó la muerte de su madre y decidió inscribirse en la Escuela de Bellas Artes (de Mendoza). Tres años después murió su padre y abandonó esos estudios. Por entonces, soñaba con transformarse en dibujante y ser ayudante de Guillermo Divito. En 1950, recibió su primer

encargo, que fue casualmente una tira humorística publicitaria de una sedería mendocina y, en 1954, logró publicar su primera contribución en *Esto Es*, la revista política que, por su estilo, antecedió a *Primera Plana* . En 1958, luego de una tentativa previa, Quino se instaló definitivamente en Buenos Aires. Su carrera despuntó muy rápido. Publicó en numerosos medios como las revistas *Rico Tipo*, *Vea y Lea*, *Panorama*, *Atlántica* y el diario *Democracia*. En las redacciones tramó amistades. Conoció, por ejemplo, a Miguel Brascó, pieza central en la historia de *Mafalda* , porque lo recomendó para la campaña de Mansfield y porque era el responsable de "Gregorio" —el suplemento de *Vea y Lea* en donde se publicaron los primeros bocetos—. También conoció allí al periodista Julián Delgado, quien luego sería editor responsable de *Primera Plana* y lo convocaría a la revista, y con quien compartió la pensión durante los primeros años después de su llegada a la capital. En esa época, según los recuerdos de Quino, había ocasiones en que debía pasar una noche a la semana sin dormir para cumplir con las seis entregas simultáneas que había aceptado realizar para subsistir.[13]

De ese modo, las premisas de la aparición de *Mafalda* suponían un campo humorístico denso, vigoroso y rico en el que Quino encontró un espacio fértil para desarrollar su capacidad creativa, intelectual y artística. Pero, también, involucraban la renovación periodística y, con ella, la efervescencia cultural de la época. En ese sentido, no podrían comprenderse sin un público que les daba sustento en términos económicos y sociales. Como todas las expresiones culturales se enlazaba, de modo complejo pero indudable, con lo social. Justamente, la nueva historieta de Quino —desde su propia producción y aparición— dialogó con la realidad que atravesaba la sociedad argentina y puso en juego fenómenos que afectaban, especialmente, a la clase media.

En 1964, cuando se publicó la primera tira, nadie dudaba de la importancia numérica de la clase media en Argentina. Gino Germani había mostrado, con datos del censo de 1947, que ese sector social representaba el 39,5% de la población.[14] Según el análisis de Susana Torrado, su magnitud creció en las décadas siguientes al compás del crecimiento de los comerciantes cuentapropistas, de los empleados administrativos y del personal técnico y profesional.[15] Ni las controversias sobre la elaboración de los datos, ni la conciencia sobre los efectos políticos contenidos en esa segmentación social deberían hacernos perder de vista la importancia de la clase media y la

significación de los procesos sociodemográficos que atravesaba, en el marco de las transformaciones que afectaban a la sociedad argentina en su conjunto.[16]

Así pues, a comienzos de los años sesenta, llegaban a su edad adulta los jóvenes que habían protagonizado la expansión de la matrícula secundaria durante la década peronista, en un proceso que continuó, en los años siguientes, con el crecimiento de los estudios superiores y universitarios. Entre 1950 y 1960 el número de estudiantes inscriptos en la enseñanza normal, comercial y el bachillerato prácticamente se había duplicado en todo el país y un poco menos en la capital.[17] Por su parte, los estudiantes universitarios se habían más que duplicado entre 1950 y 1960 en todo el país.[18] En 1961, uno de cada diez jóvenes de 20 a 24 años cursaba estudios universitarios o superiores (que incluían los profesorados) y, una década después, en 1971, esa proporción se duplicaría nuevamente.[19] También había crecido desde los años cuarenta el volumen de personas que trabajaban en el comercio, oficinas, servicios públicos y educación. La tercerización del empleo se había profundizado al calor del empuje desarrollista que impulsó la expansión de las áreas de servicios, las técnicas de mercadeo, publicidad y recursos humanos. En 1960, según el Censo, en todo el país existían 822.450 empleados de comercio y 706.277 empleados de oficinas (que representaban el 20% del total de trabajadores activos) y en la Capital Federal esos grupos ascendían al 32%, con 230.025 y 168.715 trabajadores, respectivamente.[20] Estos trabajadores —varones y mujeres— estaban conmocionados por los nuevos patrones de consumo. Las mejoras de la redistribución del ingreso legadas por el peronismo, la ampliación de los servicios públicos (gas, luz, cloacas) y el abaratamiento de los electrodomésticos facilitaron que la tecnología doméstica (cocinas, heladeras, televisores) llegase a los hogares.[21] Pero también se había expandido la compra de alimentos y vestimentas manufacturadas. Ninguna de estas tendencias era del todo nueva, por cierto, pero en los años sesenta se profundizaron y quedaron fuertemente asociadas con una clase media cuya entidad creció en el cruce de la proscripción del peronismo y del programa desarrollista que prometía modernidad.

Era a esta clase media a la que apuntaba la agencia de publicidad que le pidió a Quino una historieta para vender electrodomésticos. De hecho, la pretensión de utilizar una tira para una campaña publicitaria subliminal entrañaba una confianza —incluso ingenua— en el poder de la creatividad y seguía las tendencias propias de la expansión desarrollista impulsadas por el gobierno de

Arturo Frondizi. Su apuesta al crecimiento de las fuerzas productivas y el papel atribuido a los empresarios en el desarrollo nacional requería, en sus términos, un impulso de inversiones extranjeras, pero, también, un programa de modernización social, cultural y económica. Este programa vertebró de modo completo al grupo empresarial Siam Di Tella, que producía los electrodomésticos de la marca Mansfield que habían pensado lanzar con la historieta. Ese grupo había impulsado la modernización empresarial. Pero, también, se había comprometido con la promoción artística y cultural de vanguardia al crear el Instituto Di Tella en el que se cruzaron los nuevos científicos sociales —en donde dominaba la figura de Gino Germani—con los artistas de vanguardia y diseñadores que estaban renovando el arte y la publicidad.[22] Justamente, la agencia publicitaria del grupo había surgido en el entorno del instituto, que la había provisto de artistas e intelectuales como Pérez Celis, Paco Urondo o Norman Briski, a cargo de la campaña en la que se convocó a Quino. Estos publicistas y expertos de mercado, por su parte, se nutrían de la consolidación de las ciencias sociales impulsada por Gino Germani.[23] Por ejemplo, contrataban los servicios del Instituto de Psicología Social Aplicada, fundado en 1961, cuyas encuestas —como las de otras empresas semejantes— fueron centrales para modelar el mercado de la clase media y, a la vez, popularizaron e hicieron visible una segmentación social, incluida en estudios y notas de prensa. De modo tal que el origen de *Mafalda* involucró a ese polo intelectual y artístico auspiciado por el grupo Di Tella en el cual confluían los impulsos modernizadores, que signaban a la vanguardia artística, con la sociología científica impulsada por Gino Germani.

Sin embargo, resulta significativo que Quino haya tomado el nombre de la protagonista de *Dar la cara*, el filme con argumento de David Viñas, porque este intelectual se situaba en la vereda opuesta a la sociología científica.[24] Era parte de las nuevas generaciones que habían forjado la revista *Contorno* y que se distanciaban de los intelectuales de posiciones modernizantes y antiperonistas: “Esta generación —la mía— es peronista”, sostuvo David Viñas en 1959. De hecho, para los contemporáneos la propia película *Dar la cara* expresó el surgimiento de esa nueva generación intelectual, situada en una corriente de izquierda, que había dado forma a una “literatura de mortificación y expiación”, según la denominación de Carlos Altamirano, es decir, una interpretación que le recriminaba a la clase media —de la que provenían— su denostación de los

“cabecitas negras” y la culpabilizaba del derrocamiento del peronismo.[25] Quino solo tomó de esa película el nombre de un personaje menor —Mafalda era una beba con una única aparición— y, sin embargo, el detalle es significativo. Enlaza a la historieta que simbolizará a la clase media con una tradición ideológica crítica de ese sector social. De hecho, Quino era parte de un grupo de amigos, entre los que estaban Rodolfo Walsh, que vivía en su misma pensión, Paco Urondo, y en ocasiones David Viñas, quienes se reunían periódicamente para discutir sobre la situación política pero, también, para divertirse.[26]

En suma, *Mafalda* estuvo situada —desde la misma idea y su concreción y puesta en circulación— en una articulación sustantiva entre el campo cultural (el humor, las producciones artísticas e intelectuales, los medios de comunicación), las estrategias de mercado (la agencia de publicidad y las apuestas de Siam Di Tella) y la realidad social que afectaba sobre todo, pero no solo, a la clase media. Justamente, como veremos a continuación, la historieta trabajará sobre las contradicciones sociales, políticas y culturales que afectaban a dicha clase social. En especial, en una primera instancia, la historieta dialogará con la modernización social. Y en particular, con las mutaciones en las relaciones familiares, la condición femenina, las brechas generacionales y el autoritarismo. De hecho, Quino recurrirá de manera intuitiva a esos procesos de los que tomará los nudos —los “materiales sociales”— sobre los que volverá una y otra vez la tira.

FAMILIA, GÉNERO Y GENERACIONES

Mafalda ponía en escena una representación de una familia nuclear, con dos hijos, con la división del varón proveedor y la mujer ama de casa. En la Argentina de los años sesenta, esa forma familiar no era nueva —ya a comienzos del siglo XX se había reducido la tasa de natalidad y aumentado la tasa de nupcialidad— ni lo era, como he planteado, la asociación con la clase media. Quino tomó su estampa de una larga saga de representaciones emblemáticas que trabajaban sobre la articulación entre las formas familiares y las posiciones sociales. Esas imágenes habían colaborado para modelar la familia “tipo” —con su carácter homogéneo y excluyente— que se había constituido en un rasero normativo y un proyecto familiar asociado con la mejora del estándar de vida y

las aspiraciones de respetabilidad y ascenso social.[27]

Lo novedoso de la familia de Mafalda radicaba en aquellos elementos que le otorgaban actualidad al cuadro: las preocupaciones “modernas” de los padres y las confrontaciones de la pequeña. Al darle estas características, Quino dialogó con los temas que proponía *Primera Plana* a sus lectores. La revista publicaba semanalmente la sección “Vida moderna”, en la cual abordaba las supuestas tendencias de la clase media: el psicoanálisis, los nuevos modos de crianza, las brechas generacionales, el papel de la televisión, las redefiniciones de la autoridad dentro de la familia. Estas preocupaciones no solo eran una construcción de la revista. Por el contrario, los contemporáneos estaban convencidos de que vivían un tiempo de mutaciones inexorables en las relaciones familiares y las normas sociales, aunque no tenían igual certeza sobre la dirección que asumirían dichas transformaciones.[28]

Quino —como él mismo explicó— modificó la versión original de *Mafalda* para adaptarla a *Primera Plana*. En principio, cambió ciertos detalles que acentuaron las connotaciones modernas de su composición y desestimó los elementos que referenciaban al pasado, en sintonía con la línea editorial modernizadora de *Primera Plana* . En ese sentido, se redefinieron ciertos contornos de la figura masculina. El padre se estilizó. Se hizo más moderno y más benévolo, lo que, como veremos, conformó un rasgo central para la interlocución propuesta por la historieta. También la oficina se despojó de un perchero antiguo y el sillón de la casa abandonó los afilados posabrazos para dar paso a redondeces “pop”.

Pero, sobre todo, Quino cambió la composición. En la primera versión —la que había bocetado para los electrodomésticos de Mansfield de Siam Di Tella—, la familia estaba integrada, rindiendo tributo al personaje de Charlie Brown de *Peanuts*, por un matrimonio con dos hijos: una niña y un varón (véaselo en la ilustración 1). En la versión definitiva quedó solo la niña, el único personaje que mantuvo los mismos rasgos fisonómicos. Al suprimirse el varón, la hermana (que al comienzo tenía un lugar marginal) se convirtió en el centro de la trama y el motor del argumento. Este cambio, que seguramente no fue intencional, resultó fundamental para la configuración de la composición argumental de la historieta.

ILUSTRACIÓN 1. Quino, sin título. Tira publicada en el suplemento “Gregorio” de la revista *Leoplán*, ca. junio de 1964, reproducida en Quino, *Mafalda inédita*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1988, s/p. © Joaquín Salvador Lavado (Quino).

El 29 de septiembre de 1964 *Mafalda* aparecía por primera vez en *Primera Plana*, quedaba establecida la centralidad del personaje infantil —la tira llevaba su nombre— y definidas sus características y el lugar que ocuparía en la familia. En la primera tira, era la niña la que interrogaba a su padre sobre su bondad (véase ilustración 2). Esto invertía la situación en la cual eran los adultos quienes solían preguntarles a los niños si eran buenos. La respuesta del padre ponía en juego un razonamiento reflexivo que dislocaba su propia autoridad, pues impedía que su hija lo considerara el mejor del mundo. La reacción de la niña era paradigmática de lo que sería su personalidad: se da vuelta al confirmar sus sospechas con una expresión enojada que reemplaza la dulzura que la dominaba al comienzo. En la siguiente semana, los lectores descubrirán, como pueden observar en la ilustración 3, que esa niña decía malas palabras, tenía expresiones de furia y actitudes que desentonaban con la suavidad que supuestamente debía emanar de una pequeñita de condición femenina. El recurso humorístico requería, por su parte, la capacidad de los lectores de establecer empatía con la situación. En estas primeras tiras, entonces, las cartas quedaron colocadas sobre la mesa: Mafalda condensaba dos tensiones, generacionales y de género, sobre las que Quino desarrollará su humor en los años siguientes.

ILUSTRACIÓN 2. Quino, “Mafalda”, en *Primera Plana*, 29 de septiembre de 1964, p. 22. © Joaquín Salvador Lavado (Quino).

En términos generacionales, el personaje de Mafalda quedó situado en una zona de desfasaje entre la maduración biológica y la maduración intelectual. Tenía razonamientos que eran propios de un adulto o, más bien, de una joven o adolescente conflictiva que refutaba a sus padres. Pero solo contaba con 4 años. Esta incongruencia provocaba la sonrisa. Descubría las debilidades de los adultos, pero, al hacerlo, reinstalaba la ternura que despertaban los niños. De ese modo, quedaba mitigado el efecto de la ironía. Los resultados de esa estrategia —que combinaba la ternura y la crítica feroz— tenían especial fuerza porque involucraban nociones centrales que las personas de esa época tenían sobre los niños y los jóvenes. La referencia a las nuevas generaciones se tradujo en términos gráficos. La figura de Mafalda —como después la de sus amigos— tenía una proporción diferente a la que regía las siluetas de los adultos, pronunciando las diferencias existentes en la figura del cuerpo humano en los distintos estadios de la vida, con su gran cabeza redondeada, una de las formas básicas, con sus alusiones psicológicas al útero materno y al universo completo de una línea que se cierra en sí misma.

Por su parte, la composición argumental movilizaba la entronización de la infancia, es decir, el encumbramiento de los niños en un sitial de inapreciable valor que conectaba el destino familiar y el de la nación, y exigía tanto a los padres como al Estado atenderlos de forma prioritaria. Esta conceptualización presuponía la construcción social y cultural de la infancia como una etapa singular y decisiva de la biografía individual. Estas ideas habían adquirido su máxima expresión a mediados del siglo XX, cuando los niños se convirtieron en los depositarios de los sentimientos de pureza e inocencia y pasaron a simbolizar las expectativas de progreso y bienestar futuro de sus familias, la nación e,

incluso, de la humanidad. Pero la historieta, además, dialogaba con las mutaciones que estaban sufriendo las ideas sobre la infancia a partir del auge del paradigma psicológico de crianza con su revalorización de la naturalidad y la autonomía de los niños. Como *Primera Plana* se preocupaba en resaltar, esta corriente estaba conmocionando a la sociedad argentina. Existía un público que agotaba las ediciones de *El arte de amar* de Erich Fromm, se interesaba en los consejos de crianza de Benjamin Spock —que por entonces había visitado el país— y leía la columna sobre la crianza de Eva Giberti en el diario *La Razón* , que vendía medio millón de ejemplares diarios.[29]

Estas redefiniciones en torno a la infancia quedaban enlazadas en *Mafalda* con la percepción de las brechas generacionales y del protagonismo juvenil. El tema era también significativo en la Argentina de los años sesenta —y especialmente en el entorno urbano— en el marco de un fenómeno a escala planetaria. Como podía leerse en *Primera Plana*, las costumbres, los gustos y las modas de los jóvenes preocupaban a los adultos, porque confrontaban con la autoridad dentro y fuera de la familia por sus actitudes y maneras de entender la vida —desde el sexo hasta las formalidades sociales— que desafiaban con diferente envergadura el statu quo.[30] La alarma se extendió a las instituciones educativas, religiosas y políticas, cuyos temores se agravaron a medida que la confrontación comenzó a involucrar la participación política. Desde el derrocamiento del presidente Juan Domingo Perón, en 1955, muchos jóvenes se sumaron a la resistencia peronista. Otros, estudiantes universitarios y secundarios, iniciaron sus experiencias políticas en defensa del monopolio estatal sobre la enseñanza universitaria, jaqueado por la habilitación de las universidades privadas aprobada por el presidente Arturo Frondizi. Pero, también, estuvieron quienes se activaron cuando la Revolución Cubana instaló el horizonte de un cambio radical cuya urgencia, en el país, parecía agravada por la exclusión del peronismo y las intervenciones militares constantes. Esta participación se canalizó en un sinnúmero de organizaciones que los mostraban —como ha estudiado Valeria Manzano— como actores decisivos de una escena social, cultural y política cada vez más efervescente. En suma, Mafalda reenviaba a los cuestionamientos —de diferente orden y envergadura— expresados por las nuevas generaciones —ya fuesen niños o jóvenes— que despertaban la alarma de las autoridades y los medios de comunicación, los que a su vez oscilaban entre la exaltación y la demonización de la juventud.[31]

En términos de género, Mafalda —el personaje— jugaba con ciertas oscilaciones o ambigüedades andróginas. Ya en los bocetos iniciales, Quino había imaginado una tira en la cual se veía a una niña con un gran martillo en plena construcción de una camita de muñecas, pero que, en realidad, ella pensaba utilizar como diván de psicoanalista. En las primeras tiras de la historieta en *Primera Plana*, la malicia, la picardía y el interés (y uso) por las "malas palabras" de la "niña intelectualizada" prefiguraban caracteres concebidos socialmente como masculinos. La ambigüedad podía observarse, también, en los trazos fisonómicos. Caras de disgusto, seños fruncidos, ojos enojados y bocas en grito se oponían a las facciones dulcificadas, serenas y suaves que eran atribuidas socialmente a las niñas. Es decir, Mafalda asumía actitudes varoniles que habían determinado —y seguían haciéndolo— la construcción social de las diferencias de género. La niña/joven representaba, entonces, en sí misma las redefiniciones de género y las discusiones que ellas abrían.

ILUSTRACIÓN 3. Quino, "Mafalda", en *Primera Plana*, 6 de octubre de 1964, p. 26. © Joaquín Salvador Lavado (Quino).

A diferencia de Charlie Brown, el personaje que debía inspirar la tira según el pedido de la agencia publicitaria con su universo exclusivamente infantil del que fueron excluidos los adultos, Quino centró su creación en las brechas generacionales y las provocaciones de los más jóvenes. Los adultos quedaban desamparados, dislocados, ante la desestabilización del orden genérico y generacional. Así lo expresaban los gestos del padre de Mafalda, en la primera tira, cuando su hija daba media vuelta enojada al confirmar que no tenía al mejor progenitor del mundo. En una de las tiras siguientes, la desestabilización quedó de manifiesto en forma paradigmática. En el primer cuadro, la niña le pedía

permiso a su madre para dibujar en una libreta. Ella le explicaba que no podía porque era la libreta de casamiento. Al escucharla, Mafalda exclamaba: “Yo creí que la gente se casaba al contado”. La expresión jugaba humorísticamente con el desconocimiento infantil que permitía una lúcida reflexión a partir de transpolar la lógica económica —la libreta del almacén— con la lógica afectiva del matrimonio. Aludía a la importancia de lo material en la decisión de casarse por oposición al papel jugado por el amor. Esto componía, entonces, una ironía. Ese tipo de formulaciones, como he planteado en la introducción, dan a entender lo contrario a lo expresado literalmente, y, en nuestras sociedades occidentales, sirven para capturar una situación contradictoria. Expresan escepticismo y colaboran a tomar una posición crítica con frecuencia a partir del planteo de una paradoja, como sucedía con la comparación implícita entre ambas libretas para pensar el matrimonio. Usadas en el humor, estas construcciones son aun más significativas, porque requieren la complicidad activa de los sujetos a los que están dirigidas para que ellos completen los razonamientos y, con ello, descubran por sí mismos las fisuras de la realidad que habitan.[32]

En ese sentido, Mafalda revelaba la condición —inacabada, frustrante— del mundo de los adultos, así como la capacidad de los niños de dejarlos desamparados con sus desafíos y críticas. Especialmente, eso le sucedía a Raquel, la mamá de la “niña intelectualizada”, esposa y madre *full time* , que representaba el ideal de la mujer doméstica y maternal construido por las políticas, los saberes y los discursos de las elites intelectuales, el Estado y la Iglesia en las primeras décadas del siglo XX.[33] Ese papel, que en las décadas previas había sido un símbolo de prosperidad y decencia de la familia, estaba modificándose aceleradamente. En términos estadísticos, el registro censal del trabajo femenino —con frecuencia subregistrado en las mediciones estadísticas — creció del 21,7% en 1947 al 24,8% en 1970 en el total de la población económicamente activa y en la capital pasó del 31% al 35%. Este crecimiento fue más notorio en los tramos etarios en los que las mujeres formaban pareja y tenían hijos; pasó del 25% al 33% entre las mujeres de 30 a 39 años. El cambio en la posición de la mujer se reflejaba, además, en su presencia en el sistema educativo. Más de dos tercios de las jóvenes de 20 a 24 años habían alcanzado la enseñanza secundaria y casi la mitad el nivel universitario o superior.[34] En el plano cultural, la realización personal extradoméstica había comenzado a ser valorizada por los medios de comunicación modernizantes en el marco de un

modelo de mujer “moderna”, “independiente”, “liberada” que quedó asociada con las nuevas generaciones y el prestigio cultural de las carreras profesionales, intelectuales y artísticas. De hecho, las revistas de la renovación periodísticas, como *Primera Plana*, exaltaban las imágenes de jóvenes mujeres como Delia Puzzovio, una artista plástica del Instituto Di Tella que declaraba provocativamente que las mujeres querían “mejorar nuestra posición, satisfacer nuestros deseos, hacer lo que nos dé la gana”: ideales que confrontaban con los de la generación de sus madres.[35]

Quino incorporó estas tensiones a la trama de su tira. No casualmente, Mafalda cuestionaba el mandato femenino asumido por su madre y la hacía tomar conciencia de sus propias frustraciones. La oposición asumió una envergadura tal que organizó la identidad de la “niña intelectualizada”. Una de la primera serie de tiras encadenadas giró en torno al descubrimiento de que Raquel había abandonado los estudios universitarios. Primero, Mafalda argumentaba: “Si no te hubieras casado, habrías terminado la carrera, y te habrías recibido y... tendrías un título, y serías ALGUIEN, y...”.[36] Al llegar a ese punto, su voz era interrumpida por el llanto de la madre que expresaba su frustración. En esa escena, la lógica implacable de Mafalda (asociada con las características propias de los niños según las visiones psicológicas) desenmascaraba la esencia de la condición de la persona adulta, su madre.

Notemos que el razonamiento interno de la protagonista producía un efecto humorístico que se construía en el presupuesto de que los lectores y las lectoras comprenderían la escena a partir de los desgarramientos que provocaban las nuevas expectativas de las mujeres en sus propios entornos. El humor quedaba potenciado porque el contenido de la tira producía una doble inversión. Por un lado, era la madre la que lloraba y era la hija quien detentaba la razón e, incluso, quien la consolaría en una de las tiras siguientes. Por el otro, se invertía el valor de la maternalización, porque el reclamo filial suponía que ser “alguien” requería de un “título” por oposición a la idea de que la maternidad era la carrera deseable y natural para las mujeres. Es decir, la ironía tenía sentidos precisos para los lectores y las lectoras: la niña intelectualizada y su madre encarnaban los conflictos abiertos por los nuevos estilos femeninos y la confrontación generacional, que no solo se expresaba en los medios de comunicación, sino que estaba instalada en las relaciones de muchas madres y sus hijas adolescentes o jóvenes. Las feroces invectivas de Mafalda, sin embargo, resultaban suavizadas

—incluso risibles— porque emanaban de una voz infantil. Una niña no competía del mismo modo con la madre que una joven porque sus razonamientos generaban ternura y, con ello, era posible concebir una reparación: su hija no repetiría su propia frustración.

Los conflictos generacionales y la construcción de género tenían diferente sentido en relación con la figura masculina. El padre de Mafalda representaba un proveedor moderno: un oficinista, de vida hogareña, que cuidaba las plantas y leía libros sobre crianza.[37] Quino tomó esta figura de la imagen cliché de un varón proveedor, pero la adaptó al medio en el cual aparecería: una revista de actualidad política dirigida a lectores, en su mayoría varones, para dar forma a una nueva élite. Como he planteado, Quino modernizó su figura pero, sobre todo, modificó sus rasgos de personalidad. Los enojos del padre dieron paso, cada vez con más frecuencia, a los asombros y desconciertos. Él no podía articular palabra cuando su hija (infante/joven) le hacía una pregunta, le recordaba los problemas del mundo o lo extorsionaba con la bomba atómica para conseguir caramelos. La risa era provocada no solo por las situaciones en sí mismas, sino por el modo de resolverlas en la sucesión de cuadros de la tira. Ellas exigían un trabajo activo del lector, que debía completar por sí mismo el sentido de la secuencia y de la resolución. Este padre descolocado tenía fuera de sus marcos referenciales el uso de la violencia física aunque pudiera gritarle a su hija, sobre todo en los comienzos de la tira. Esta posición, que luego lo diferenciaría del padre de Manolito, colocaba a su personaje en diálogo con las redefiniciones que, a comienzos de los años sesenta, atravesaban la paternidad, cuando el modelo psicológico de crianza estigmatizaba a los padres autoritarios y les reclamaba mayor compromiso en los cuidados y más proximidad afectiva, como en muchas ocasiones proclamaban las notas de *Primera Plana* .[38]

El padre de Mafalda trabajaba en una oficina poblada de otros empleados, ocupándose de gordos libros de contabilidad. Ganaba un ingreso suficiente para cubrir las necesidades de su familia —aunque esto no siempre fuera fácil— sin que su mujer tuviera que trabajar. Es decir, su situación contrastaba, como puede verse en la ilustración 4, con las representaciones promovidas por *Primera Plana* .

ILUSTRACIÓN 4. “Aviso”, en *Primera Plana*, 29 de setiembre de 1964, p. 13 y 27 de octubre de 1964, p. 27, y Quino, “Mafalda”, en *Primera Plana*, 17 de noviembre de 1964, Cuadro 3, p. 60. © Joaquín Salvador Lavado (Quino).

El abigarramiento de la oficina y la posición subordinada del padre de Mafalda quedaba subrayado en la composición que, también, daba cuenta de la tarea rutinaria y repetitiva simbolizada en el libro contable. Su figura expresó, desde el primer momento, la distancia entre las imágenes de los ejecutivos glamorosos y los padres modernos, cuya combinación resultaba contradictoria por sí misma, porque el trabajo *full time* requerido a un ejecutivo, así como su vida social y la potencia viril que se le prometía, dejaba escaso espacio a la dedicación requerida para convertirse en un padre presente y babeante por sus hijos. En este caso la ironía trabajaba sobre el contraste entre las imágenes de la revista y las propuestas por la tira. La comprensión de esta contraposición suponía, además, una autorreflexión empática del lector en tanto parte de un colectivo definido por las imposibilidades y las contradicciones sociales, culturales, políticas que lo atravesaban y que, al mismo tiempo, se afianzaba como grupo social a partir del acto de reírse, al reconocerse en la trama de la historieta.

Recordemos que los varones proveedores que podían sentirse interpelados por la representación del padre de Mafalda eran cada vez más numerosos. De hecho, la condición del oficinista fue trabajada por varias expresiones culturales contemporáneas, muchas de las cuales, como *La tregua* de Mario Benedetti o *La fiaca* de Ricardo Talesnik, intentaban desenmascarar la alienación de la clase media. En esa línea, la rutina gris, los problemas para llegar a fin de mes y los

desafíos constantes de Mafalda expresaban, por contraposición, la imposibilidad de ser un apuesto ejecutivo moderno y un exitoso padre que lograba mantener la autoridad en el hogar. Simbólicamente, esas imposibilidades quedaron de relieve cuando Mafalda llamó a su padre "ejecutivo de la maceta", haciendo referencia a su *hobby* de cuidar las plantas y a su lucha infructuosa contra las hormigas.[39] La idea quedó puesta aun más de relieve en una tira en la cual el padre de Mafalda siente que participa del estatus y la felicidad propuesta por el consumo —toma un café, enciende un cigarrillo— hasta que se estrella con la realidad al abrir la puerta del edificio y salir a la calle. Así, la tira que había surgido para facilitar el consumo, termina convirtiéndose en una crítica de la falacia que escondían las promesas glamorosas de las publicidades modernizadoras.

En síntesis, la historieta contenía una representación verosímil de una "familia tipo" —con esas palabras la definió el *Buenos Aires Herald* en 1967 —[40] que operaba sobre la hegemonía normativa de la familia doméstica, es decir, nuclear, afectiva, reducida y con la división de padre proveedor y madre ama de casa. Pero, a diferencia de otras representaciones similares, como las ofrecidas por la *Familia Falcón*, la tira colocó la problematización de esas características en el eje argumental. Mafalda —como personaje— encarnaba a las nuevas generaciones que, con una dosis de ambigüedad en su definición genérica, lograban poner en jaque el mundo —material, cultural, político— de los adultos. Desde estas claves, *Mafalda* —la tira— ofreció una representación singular de las ansiedades y las contradicciones abiertas por la modernización como programa y como proceso histórico. Interpeló con especial fuerza a la clase media, en un tiempo en el cual los valores que la habían dotado de respetabilidad estaban siendo convulsionados por transformaciones que los contemporáneos percibían tan irremediables como inconclusas y desconcertantes. Quino trabajó sobre las contradicciones abiertas por esas mutaciones socioculturales que habían forjado a la clase media y que, al mismo tiempo, la estaban atravesando. Lo central 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 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.

DESESTABILIZANDO LA FRONTERA PÚBLICO/PRIVADO

La política era la columna vertebral de *Primera Plana* y fue incorporada desde el comienzo. Primero de modo implícito. En la segunda tira podía verse a Mafalda haciendo un dibujo y, casi al terminarlo, se le rompía la punta del lápiz. Furiosa, gritaba: "¡¡Estas cosas ocurren solamente en este país!!". La resolución, entonces, jugaba con la inadecuación de las escalas —por la cual el inconveniente con el grafo involucraba un problema a escala nacional— pero, también, proponía reírse de la actitud crítica por la cual cualquier dificultad se convertía en un problema nacional. Unas semanas después, el 27 de octubre, lo político era incorporado nuevamente. La secuencia de tres cuadros mostraba a Mafalda rompiendo la paz doméstica al asustar a sus padres nuevamente al gritar "¡BOOM!" y poner en juego los temores por el poder nuclear desarrollado por China.[41]

ILUSTRACIÓN 5. Quino, "Mafalda", en *Primera Plana*, 27 de octubre de 1964, p. 16. © Joaquín Salvador Lavado (Quino).

Como puede verse, en términos generacionales, era la niña la que asustaba a los adultos y lo hacía desestabilizando la idea del hogar como bastión inexpugnable del orden internacional. El efecto humorístico de estas inversiones quedaba potenciado por la paradójica contradicción entre el carácter infantil del personaje y la madurez de sus razonamientos, que le permitían diagnosticar que sus padres padecían "psicosis colectiva", un término que reponía la familiaridad

del público con la cultura “psi”. Mafalda, la niña, usaba los fantasmas que atemorizaban a sus padres y, al hacerlo, se burlaba de los adultos e, incluso, para algunos podía mofarse de quienes —más allá de sus progenitores— creaban esa amenaza, es decir, de las fuerzas que estaban apuntalando la demonización de las organizaciones populares y de izquierda, concebidas como parte de la subversión del orden occidental y cristiano.[42] En ese sentido, notemos que la interpelación a los lectores quedaba abierta. Esto les facilitaba, así, ejercer su “libertad” —retomando la expresión de Carlo Ginzburg— para dotar de sentido a la historieta.[43] Justamente, como veremos en el próximo capítulo, la significación social de *Mafalda* estará basada, en buena medida, en ese carácter polisémico que fue cada vez más importante en su construcción.

Recién luego de esta remisión a lo internacional, la tira incorporó la política argentina. La agitación social y política estaba en ascenso, al compás del agravamiento de la debilidad de la democracia, las intervenciones militares constantes y los pronósticos de una crisis social y económica estructural que ponía en evidencia la exclusión histórica de las clases populares rurales y urbanas. Esa convicción estaba en la base de la renovada activación política de nuevos movimientos sociales —como los promovidos por los sacerdotes posconciliares—, las agremiaciones estudiantiles y las organizaciones de izquierda en las que la discusión sobre las vías revolucionarias había dado paso a la formación de las primeras organizaciones guerrilleras. En ese cuadro, en 1964 asumió la presidencia el radical Arturo Illia, que había triunfado con el 25% de los votos en una elección con un alto porcentaje de abstención y votos en blanco. Ese resultado revelaba la debilidad institucional producida por la exclusión del peronismo del juego electoral, una solución impuesta por los militares que habían depuesto a Perón, y que luego reafirmaron al derrocar al presidente Arturo Frondizi, en 1962, cuando este permitió la celebración de las elecciones provinciales abiertas —es decir, sin la proscripción del peronismo— que otorgaron el triunfo a los candidatos peronistas.

El presidente Illia no estaba siendo capaz de revertir su escasa legitimidad electoral ni de enfrentar el juego político de las facciones militares que operaban en la opinión pública. Justamente, *Primera Plana* participó de manera activa de esa apuesta. Apoyaba a la facción de los militares denominados “azules” —que supuestamente favorecían la salida electoral con la integración de los peronistas— enfrentados a los “colorados”, que promovían su exclusión completa, y

participaba de la campaña de desprestigio que el presidente enfrentó casi desde que asumió el poder.[44] En octubre de 1964, por ejemplo, la revista construía la posibilidad del golpe de Estado mediante la difusión de una encuesta. Según sus resultados, la clase media supuestamente concebía al presidente como un mandatario "bondadoso, calmo y paternal", cuya continuidad era aceptada en forma mayoritaria.[45] La revista de Jacobo Timerman, al igual que otros medios de prensa, presentó la "calma" del presidente como un signo de ineficiencia propia de la sociedad tradicional y, a la vez, valorizó la autoridad patriarcal, lo cual sirvió para apuntalar la figura del general Juan Carlos Onganía.

En ese contexto, en diciembre de 1964, un cuadro reponía las críticas al presidente. Mafalda decide dormirse cuando su padre le explica que el rey bondadoso del cuento, que se disponía a leerle, era igual al presidente de Argentina.[46] Los lectores de *Primera Plana* podían reponer, sin esfuerzo, los implícitos omitidos sobre el carácter aburrido de Arturo Illia. Como les explicaban las notas políticas, el estilo personal del presidente, su parsimonia, su dubitación, su vida familiar, un matrimonio pueblerino y una esposa con delantal colaboraban, supuestamente, con sus dificultades para mantener el orden interno. Su figura era delineada de modo negativo en el contraste con la elogiada eficiencia moderna y la "capacidad de mando" que requería la inestabilidad del país. Esta conceptualización quedó simbolizada, más adelante, en una caricatura de Landrú en la que el presidente se había transmutado en una tortuga. El humor mostraba, como en el pasado, toda su potencia política y, en cierto modo, con las pullas abonaba el clima golpista. Quino se lamentó, con posterioridad, de esas alusiones a la lentitud del presidente radical que, por cierto, estaban integradas a la jerga común de la opinión pública.

En ese sentido, *Mafalda* mostraba la verosimilitud de una clase media atemorizada por el peligro de la China comunista —aunque en este caso las bromas de Mafalda dejaban abierta la posibilidad de burlarse de esos temores— y favorable a la campaña golpista. Lo interesante es que ese posicionamiento, como veremos, no haya impedido poco después un rápido deslizamiento ideológico que le permitió a la protagonista ser unánimemente reconocida como la vocera de la clase media progresista, intelectual y con posiciones tercermundistas. Más allá de ello, estas tiras iniciales prefiguraban el lugar de la política en la historieta. Por un lado, la presencia de la política mostraba la centralidad otorgada a los conflictos a escala planetaria, lo que facilitaba eludir

la referencia concreta a las adscripciones partidarias que dividían a la sociedad argentina. Por el otro, las tiras enlazaban lo cotidiano y lo político. Con ello, instalaban uno de sus recursos humorísticos más característicos a los que apelaría constantemente la historieta: la desestabilización de la división entre la separación de lo público y lo privado que constituía, recordemos, una configuración basal de la modernidad burguesa y la idea del contrato social.[47]

En esta primera etapa el procedimiento, usado constantemente, quedó expresado de forma inmejorable en una tira en la que Mafalda luchaba, en una discusión absolutamente de época, para que su padre le comprase un televisor, a lo que él se negaba para evitar que su hija se convirtiese en una "taradita cantajingles". En el primer cuadro, el lector se encontraba con el papá cuidando sus plantas (el parlamento del padre reafirmaba la imagen: "Este *hobby* de las plantas es supersedante"). En el segundo, Mafalda emergía del medio de las plantas con el grito "¡Quiero un televisooor!". En el cuadro final, la protagonista, situada en medio de las plantas que simulaban una selva, exclamaba: "¡No hay como la espesura para una buena guerrilla!". En esta resolución Mafalda quedaba asociada a los guerrilleros, cuando poco tiempo atrás se había descubierto y reprimido a los jóvenes integrantes del Ejército Guerrillero del Pueblo que había operado en Salta, pero, además, con el cierre, las actitudes de la niña/joven quedaban asociadas a las rebeldías de las nuevas generaciones por sus reivindicaciones familiares con sus intervenciones políticas. Su potencial subversivo asumía sentido en contraposición con las nociones de la doctrina de la seguridad nacional que estaban siendo reafirmadas en los discursos de diferentes actores ante la escalada de la conflictividad social y política. No casualmente, como veremos, esta tira fue una de las que estuvo excluida en la primera compilación publicada un año y medio después en formato libro.[48]

Esta desestabilización de la dualidad público/privado adquiría mayor fuerza disruptiva porque el humor de la historieta invertía los lugares generacionales de enunciación: instala una contradicción entre la condición infantil de Mafalda y la madurez de sus razonamientos. En ocasiones, esa ambigüedad se cargaba por las ansiedades que despertaban los propios niños y los adolescentes, en un contexto en donde la psicología insistía, como ya señalé, que no debían reprimirse su exploración lúdica, espontaneidad y autonomía. Los padres vivían con angustia estos nuevos parámetros de crianza que, para colmo, no les resultaba sencillo manejar con la rapidez de reacción requerida en las interacciones cotidianas. Así,

la historieta ponía de relieve una fluida relación entre la problematización de la cotidianidad y la asunción de posiciones políticas e ideológicas tangibles, aunque su voz "política" y su lugar ideológico concreto quedarán fijados recién unos meses más tarde.

En estas primeras apariciones quedaban expuestas las claves del humor conceptual de la historieta que apelaba a las confusiones ingeniosas, los sentidos abiertos que debían completar los lectores, la complicidad producida por referencias implícitas, los dibujos que jugaban con la perspectiva para poner de relieve las contradicciones que generaban las vicisitudes sociales y políticas y que, por otra parte, asumían especial significación en relación con la modernización sociocultural y la debilidad de la democracia en Argentina.

"¿VENIMOS A SER CLASE MEDIA?"

Quino estableció rápidamente el carácter clasemediero de estos problemas y, al hacerlo, problematizó la identidad de clase media. Como sabemos, las identidades sociales son siempre construidas en relación con otros. En el caso de la clase media supone un espacio intermedio en una comparación a dos puntas de la escala social, hacia arriba y hacia abajo. Esta comparación estuvo en el centro de una serie de tiras en las cuales Mafalda —el personaje— descubría su pertenencia de clase. Al hacerlo, puso de manifiesto la condición problemática de la misma definición de la clase media y el carácter constitutivo que asumía dicha problematización en la identidad de ese sector social. En la primera de dichas tiras, aparecida en diciembre de 1964, Mafalda le pregunta a su padre: "¿Nosotros somos ricos o pobres?", y él le responde: "Ni ricos, ni pobres...", "...Nosotros venimos a ser clase media". Mafalda le contesta: "¿Venimos? ¡Venimos a ser clase media?", "Y decime... para ser clase media ¿vale la pena venir?".[49]

La tira apuntaba al corazón del malestar de la clase media, su identidad era un elemento fundacional de *Mafalda*. Esta visión estaba en línea con una larga tradición de narrativas y de diagnósticos que, desde comienzos de siglo XX, habían convertido a los "nuevos ricos" y a los "advenedizos" en las principales categorías para entender a la sociedad argentina y a la clase media. En los años sesenta, la disconformidad con el lugar social y el espíritu imitativo fueron centrales en los análisis de la clase media de la corriente sociológica

“sociopolítica” — crítica de la sociología científica y proclive a una interpretación comprometida con el peronismo o la izquierda— al punto de que daban sentido a la definición del “medio pelo” de Arturo Jauretche, que quedó asociada a la clase media porque refería a sus conductas imitativas de las clases altas y al interés de lograr el ascenso social.[50]

A la semana siguiente, Mafalda volvía a enunciar la disconformidad con la propia posición social, como puede observarse en la ilustración 6, a partir de un juego con la palabra. La protagonista le preguntaba a su madre por qué ellos no tenían auto y ella le explicaba que se debía a que eran de clase media. Luego de una pausa, la respuesta de Mafalda — “clase mediaestúpida, claro” — expresaba con lógica lapidaria lo que muchos adultos pensaban. Pero la frase adquiría gracia porque era enunciada por una niña que, con ingenio y desinhibición, estaba descubriendo su condición social. Esta quedaba definida por la imposibilidad de acceder a los estándares de consumo deseados por quienes componían la clase media suponiendo que eran disfrutados por otros. En este sentido, el dibujo reforzaba la idea de que los otros tenían un papel configurador decisivo de la propia identidad: Mafalda y su madre avanzaban por una vereda desde la cual podían verse los automóviles en la calle. Esta tira fue la primera que estuvo ambientada en el espacio urbano. Una línea sugerente revelaba una metrópolis anónima y una sociedad masificada. Los otros aparecían cada vez más alejados o difusos a medida que se sucedían los cuadros. Es decir, a medida que se aproximaba la resolución en la que la posición social ambicionada impedía acceder al consumo deseado.

ILUSTRACIÓN 6. Quino, “Mafalda”, en *Primera Plana*, 8 de diciembre de 1964, p. 20. © Joaquín Salvador Lavado (Quino).

Este efecto quedaba realzado por un plano que dotaba de profundidad a la

composición y por el contraste entre los dibujos del fondo y del primer plano. El fondo estaba dibujado por un trazo rápido de contornos realizados con una sola línea. En cambio, las figuras de Mafalda y de su madre estaban singularizadas por un trazo elaborado que componía figuras llenas, definidas y oscuras. Así, mientras el sentido resultaba abierto en la tira anterior en la que Mafalda preguntaba si valía la pena ser clase media, en esta quedaba remarcado.

Los diferentes detalles de esta segunda tira ponían de relieve el enojo producido por el descubrimiento de la propia clase en el acto de reconocer el lugar en las jerarquías sociales y la existencia de otros con mayor poder y estatus social. Sin embargo, esta explicitación resultaba suavizada porque las caricaturas estaban de espaldas en todos los cuadros. En muy pocas ocasiones Quino usó esta resolución. Al ocultar las facciones, elemento expresivo central en su dibujo, el lector debería imaginar las expresiones por sí mismo. De este modo, quedaba recompuesta la complejidad. Tal solución estaba acompañada por un singular manejo del tiempo. La acción quedaba suspendida en el tercer cuadro y abría un espacio de reflexión que, luego, contrastaba con el enojo —nada reflexivo— de la niña intelectualizada. La idea asumían un sentido humorístico porque jugaba con las incongruencias entre la edad biológica de la protagonista y la madurez intelectual que sostenía la astucia de contrastar la distancia entre los deseos y las realidades de la propia condición social. No obstante, dicha resolución no definía qué sentido asumían el descontento y la insatisfacción. Con ello, la tira permitía que el lector o la lectora incorporasen ese sentimiento en función de su propia ubicación ideológica y experiencia social.

En la tira siguiente, la lectora y el lector se encontraron con Mafalda observando a sus padres al hacer sus tareas cotidianas. Los cuadros los mostraban tarareando mientras la madre cocinaba y el padre se afeitaba. En la resolución, la protagonista afirmaba: “Después de todo parece que no obstante eso de ser clase media hay ciertas garantías de felicidad”. En el cuadro siguiente su cara de satisfacción cambiaba y se preguntaba: “¿O estaré en manos de un par de irresponsables?”.[51] En esta tira, el enojo daba paso a la complacencia que luego era seguida de la sospecha. Las facciones de Mafalda enfatizaban la alegría de descubrir que ser “clase media” podía ofrecer algún tipo de felicidad anclada en la cotidianidad y la división de género de la familia doméstica. Pero, de inmediato, la ironía corroe esa seguridad. Mafalda, la niña/joven, desconfía de sus mayores y, por lo tanto, de la supuesta felicidad burguesa.

Poco después, Quino introdujo un nuevo personaje, inspirado en su amigo Jorge Timossi — hecho que analizaré luego—, Felipe, con quien se reforzó la identidad con el universo de la clase media. El niño, un vecino del mismo edificio en el que vivía Mafalda, simbolizó un igual en términos sociales pero, también, generacionales. Las dos coincidencias quedaban puestas de relieve cuando su nueva amiga declara: “Somos una generación horizontal y cristiana”. [52]

ILUSTRACIÓN 7. Quino, “Mafalda”, en *Primera Plana*, 19 de enero de 1965, p. 46. © Joaquín Salvador Lavado (Quino).

No solo vivían en un mismo lugar —el chiste jugaba con el término “propiedad horizontal” usado en Argentina para denominar a los departamentos —, sino, también, en familias que poseían una misma extracción social, composición y división de género. Observemos que, sobre la ironía referida a la condición social, se montaba otro juego irónico que parodiaba el discurso de la Guerra Fría por el cual “horizontal” ocupaba el lugar de “occidental”. En ese sentido, nuevamente el juego intelectual de Quino introducía lo humorístico a partir de modificar el sentido de los discursos gubernamentales sobre la seguridad nacional y la lucha contra el comunismo. Era una apelación que, también, colocaba a quien leía en la situación de completar el sentido de la ironía.

Como mostraba este chiste, la historieta proponía que la asunción expresa de la identidad de clase media, desde su descubrimiento, quedaba problematizada por un humor conceptual e irónico instalado en el cruce mismo de lo cotidiano y lo político. En ese sentido, si históricamente la ironía ha estado asociada al “yo” subjetivo y al carácter constitutivo de una conciencia de sí con necesidad de afirmarse,[53] en *Mafalda* la interpelación irónica aparecía como fundamento de

una identidad de clase media que consideraba reflexivamente sus propias incongruencias como parte de su identidad.

UNA CLASE MEDIA DENSA Y HETEROGÉNEA

El 9 marzo de 1965, sin aviso, *Mafalda* abandonó *Primera Plana* . Quino había descubierto que la revista se arrogaba la propiedad de las tiras. Se lo había informado su amigo Julián Delgado, a quien lo unía la amistad desde que habían compartido la pensión cuando acababa de llegar a Buenos Aires. La historieta estaba en un momento de complejización. Había incorporado nuevos espacios (la ciudad, la playa, la cuadra) y otros personajes, como Felipe. No demoró en reaparecer. Solo unos días después, comenzó a publicarse en *El Mundo*, donde llegó por sugerencia de Miguel Brascó. El diario, fundado en 1928 por la editorial Haynes, había sido dirigido por Alberto Gernuchoff y se había posicionado como el matutino "moderno, cómodo, sintético, serio, noticioso". En ese entonces, con la idea de convertirse en la prensa del "hombre de la calle", había comenzado a usar el formato tabloide para facilitar que fuese leído en trenes y colectivos. Tres décadas después, mantenía su perfil. Era un diario corto, ágil y sencillo. Le daba importancia a los deportes y los espectáculos y tenía espacio para crónicas costumbristas que emulaban, seguramente, a las aguafuertes que Roberto Arlt había publicado en sus páginas hasta su muerte.[54] En 1962, según una encuesta, el diario estaba ubicado en cuarto lugar en las preferencias de los entrevistados porteños que leían matutinos. El 70% de los entrevistados que leían *El Mundo* solo tenía educación primaria, proporción que descendía al 26% entre los que preferían *La Nación*.[55] Era un público, obviamente, muy diferente al de *Primera Plana*, que exigía lectores entrenados y dispuestos a gastar, por un ejemplar, cinco veces más de lo que costaba el diario.

Sin embargo, no resulta sorprendente que *El Mundo* alojase a *Mafalda*. El diario siempre le había otorgado un lugar importante a la historieta. Había publicado, entre otras, a la popular *Patoruzú* de Dante Quintero y a *Tía Vicenta*, que se distribuía en conjunto con el diario. Además, Landrú (su director) publicaba una viñeta en la página principal. En la sección de entretenimientos se incluía media página más con historietas entre las que se incluía *Periquita*, cuyas similitudes con Mafalda Quino atribuyó a su subconsciente y con las cuales

bromeó en una de sus tiras.[56] Pero *Mafalda* apareció sola en la página editorial. La primera tira reinstaló las matrices centrales que había asumido la historieta en la publicación anterior. Mafalda comenzaba el jardín de infantes y para tranquilizar a su madre le explicaba que ella quería ir a la escuela, al colegio y a la universidad. Cuando la tenía frente a frente le espetaba: "¿Sabés, mamá? ¡Yo quiero ir al jardín de infantes y luego estudiar mucho para no ser el día de mañana una mujer frustrada y mediocre como vos!".[57] El planteo reenviaba a la confrontación generacional y las redefiniciones en el modelo femenino y apelaba también a producir humor con la contradicción entre la ternura que despertaban los niños y el sarcasmo de su intervención. El cuadro final cerraba de modo paradigmático la situación porque era la niña la que se proponía cuidar a su madre y tranquilizarla y era esta la que terminaba sumida en las lágrimas.

En términos de la producción de la historieta, la salida en *El Mundo* introdujo cambios en la rutina de trabajo del dibujante. La frecuencia cotidiana le exigió un ritmo más acelerado, en consonancia con la inmediatez del acontecimiento construido por la prensa. Como ha explicado Quino, las entregas al final de la tarde le causaban una fuerte tensión, pero le permitían abordar los temas de último momento.[58] Estos nuevos requerimientos y posibilidades terminaron redoblando la complejidad de la historieta, lo que se expresó en la incorporación de nuevos personajes, la apertura a lo social y lo urbano y la mayor presencia de temas políticos. Así pues, como ha señalado Juan Sasturain, en esta etapa la historieta cambió su estructura. Conectó el *family strip* con el cómic centrado en el universo infantil.[59] Con el desplazamiento se sumaron nuevos personajes que remitían a distintos prototipos sociales con los que se fue construyendo, sin que fuese un objetivo definido de antemano, sino resultado de la misma dinámica de producción de la tira, una visión de la clase media heterogénea y signada por las confrontaciones ideológicas y culturales.

Dos semanas después de su aparición en *El Mundo* , el 29 de marzo de 1965, la tira incorporó a Manolito.[60] Era el hijo del almacenero de la esquina que retomaba la extendida figura del "gallego bruto" en el que se encarnaban los estereotipos denigratorios y los temores sociales desatados por los contingentes de inmigrantes que en pocas décadas habían contribuido a modificar los contornos de una sociedad que mutaba aceleradamente.[61] Como explicó más adelante la revista *Dinamis* , el personaje era "el tenaz hijo del almacenero del barrio negado a todo lo que no sea un éxito comercial, que sueña con una gran

cadena de supermercados”.[62] En cambio, en el libro que compiló las tiras publicado a fines del 1966, la primera aparición del niño revertía el estereotipo denigratorio porque la arrogancia de Mafalda ponía en evidencia su propia ignorancia:

ILUSTRACIÓN 8. Quino, *Mafalda 1*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1966, tira 4. © Joaquín Salvador Lavado (Quino).

Quino no intensificó el uso de la inversión del estereotipo en las siguientes composiciones. El niño representaba el espíritu capitalista de un pequeño cuentapropista. El dinero era la columna vertebral de la moral del chico, que reproducía física y mentalmente los cánones de su padre. El prototipo hizo posible, entonces, conectar las actitudes negativas hacia los inmigrantes con la interpretación que reconocía que ellos modelaron una nación rica y moderna construida por la clase media. Si bien las tensiones provocadas por esos “advenedizos”, que habían llegado en las oleadas de la inmigración ultramarina a fines del siglo XIX, resultaban arcaicas en los años sesenta, no lo era la figura del almacenero o la panadería de barrio —el personaje se habría inspirado en el padre de Julián Delgado, que era panadero—, por lo cual era posible otorgarles actualidad a las proyecciones denigratorias. En ese sentido, el rechazo a los inmigrantes de comienzos de siglo estaba siendo proyectado en otras figuras como los “nuevos ricos” (empresarios, ejecutivos, comerciantes) que habían dado lugar, a su vez, a nuevos estereotipos. Landrú, por ejemplo, había creado una caricatura, centrada en un *executive* maduro que demostraba a cada paso su carácter de “recién llegado” al hacer gala de un consumo superfluo, muletillas en inglés, el idioma que estaba imponiendo la cultura empresaria, y un estilo presuntuoso.[63]

La producción del personaje había implicado un recurso nuevo para la

historieta. Manolito reenviaba a un tipo social largamente cristalizado en la sociedad argentina. Es decir, era una caricatura que instalaba, de un modo diferente a los personajes de Mafalda y Felipe, una convención o "prototipo", una simplificación que se había reafirmado en sucesivas reiteraciones previas, siguiendo a Ernst Gombrich, requerida por nuestra percepción para organizar la construcción de la realidad. Según afirma, necesitamos "universales" que nos permitan aprehender lo esencial y que, a la vez, nos ayuden a modelarnos a nosotros mismos. Son "modos de reconocimiento" que nos ahorran el esfuerzo de un examen minucioso.[64] Como veremos, esta importancia social del prototipo —encarnado en una caricatura— resulta central para comprender el fenómeno *Mafalda*. Notemos, por ahora, que con la incorporación de Manolito se activaba una pléyade de expectativas —un conocimiento social acumulado— asociadas de modo directo y efectivo con la percepción del inmigrante. Pero Quino hizo un uso peculiar de ese prototipo. Por un lado, construirá el perfil de Manolito a partir de los rasgos básicos atribuidos a la figura del "gallego bruto". Por el otro, la distorsionará mediante la conexión con otro prototipo, más reciente y contemporáneo, que estaba emparentado: el del ejecutivo. De ese modo, colocaba mediante diferentes planos paródicos una proyección crítica de la modernización económica y el desarrollismo.

Esta resolución, seguramente intuitiva, produjo una enorme complejidad. Manolito estaba caracterizado por los "tics" del mundo empresarial: con sus cálculos de inventarios (sus sandalias eran la IBM con las que podía contar con los dedos de los pies), las campañas publicitarias (carteles con letra escolar en las paredes del barrio), las estrategias de mercado (que convertían un derrame de aceite sobre un dulce en un "dulce marmolado") o de relaciones públicas (con ofrecimientos de caramelos a los amigos a cambio de promoción para el almacén). Las ironías ponían de manifiesto la distancia entre las ínfulas modernizadoras de los empresarios y la condición primitiva o atrasada de sus propias empresas y de su mentalidad. Pero, al mismo tiempo, descubrían la incongruencia entre el tamaño pequeño del negocio, y la vida sacrificada que exigía, y la intensidad de la racionalidad capitalista de sus dueños. En estas tiras, la crudeza del estereotipo quedaba así erosionada por la ternura de Manolito, un niño orgulloso de sus sandalias baratas, que cargaba los pedidos a la casa de sus amigos e intentaba engañarlos infructuosamente.[65] Notemos, además, que el personaje estaba situado en un lugar bisagra entre las representaciones de los

niños, como escolares felices a tiempo completo, y aquellos niños trabajadores, que debían ayudar a sus padres para subsistir.

En suma, la figura del "gallego bruto", un estereotipo con un componente anacrónico —no por la inexistencia de almaceneros gallegos en Buenos Aires, sino porque su cristalización se había producido en una realidad social arcaica—, quedaba actualizado mediante la parodia del prototipo del "ejecutivo", es decir, otras caricaturas de un fenómeno emergente. Esa posibilidad de utilizar múltiples remisiones a una especie de familia emparentada de prototipos ligados al "advenedizo" facilita observar la innovación que suponía, por oposición, la construcción de Mafalda, quien carecía por completo de una imagen socialmente cristalizada.

Pocos días después, Quino introdujo a Susanita. Desde su fisonomía, estaba definida como el *alter ego* de Mafalda. Con aros femeninos, cabello rubio y un muñeco en los brazos, replicaba de manera física y mental a su madre y representaba el modelo femenino concebido tradicionalmente. El casamiento, la maternidad y el estatus delineaban sus intereses y planes de vida. El padre de Mafalda, quien unos días atrás había deseado que su hija tuviera una niña de amiga, se cayó de espaldas al escucharle decir a Susanita que ella de grande esperaba ser madre. La reacción subrayaba la distancia ideológica entre los entornos familiares de ambas niñas. La familia de la "niña intelectualizada" deseaba que aspirase a realizarse fuera del ámbito doméstico. Poco después, en la misma serie de tiras de presentación, Susanita le preguntó a Mafalda a quién quería más si a la mamá o al papá, la misma pregunta que le había realizado, poco antes, una tía añosa. La respuesta había que imaginarla. El cuadro solo mostraba a Susanita, con su muñeco en la cabeza, llorándole a su mamá. Unos días después, Mafalda exclamaba: "Esta nena me hace sentir vieja". De ese modo, la figura de la niña maternal quedaba asociada al pasado. Es decir, quedaba instalada, en función de la voz del personaje central, la confrontación generacional de las mujeres de nuevo tipo con las aspiraciones maternales.[66] El sentido social de esta caracterización resultaba evidente para los contemporáneos. Según la misma revista *Dinamis:* "Susanita es doméstica, envidiosa, amante de la chismografía, cuya única ambición es 'casarse y tener hijitos', reaccionaria vocacional, es una típica exponente de la señoras gordas; su aspiración mayor representa arribar a la más absoluta mediocridad".[67]

Al igual que Manolito, el personaje de Susanita remitía a un prototipo social

cristalizado, aunque esa construcción contenía ciertos trazos más nuevos. Incluso, había dado lugar, poco tiempo atrás, a una figura caricaturesca —la "señora gorda"— creada por Landrú, que apareció primero en *Tía Vicenta* y luego en *El Mundo*. El personaje encarnaba los prejuicios que identificaban a una señora de Barrio Norte, el espacio de la ciudad que ocupó la clase alta a comienzos de siglo XX, y que luego caracterizó a la clase media acomodada.[68] Además, Susanita tenía correspondencia con las descripciones de la clase media de Juan José Sebreli. En efecto, el autor la enjuiciaba por su apego a la domesticidad femenina, su gusto por los enanitos de jardín, su moralismo hipócrita y su elitismo reaccionario que rechazaba cualquier expresión popular. Una visión que compartiría Arturo Jauretche al delinear los contornos del "medio pelo", término que daría nombre a su libro publicado poco después y del cual adelantaría un fragmento precisamente en el diario *El Mundo*.[69] Es decir, Susanita entroncaba con las críticas de la sociología "sociopolítica" producida por corrientes de izquierda o nacional-popular. Pero, al mismo tiempo, el personaje reflejaba las críticas a las mujeres tradicionales asociadas con las resistencias a la modernización de las relaciones familiares promovidas por la sociología científica de Gino Germani.[70]

El nuevo personaje no solo se construyó en oposición a Mafalda sino, también, en diálogo con las características de los otros amigos a partir de las reacciones diferentes que tenían respecto a las visiones discordantes de las dos niñas. Así, por ejemplo, Felipe quedaba asociado a Mafalda al entender que "el mundo es complicado" y en oposición a Susanita, a la que le "resulta muy sencillo" porque "todos los habitantes del globo son padres o hijos de alguien ¡y eso es todo!". En este juego de oposiciones, el conflicto entre Susanita y Manolito tuvo un lugar estructural en el argumento. Reenviaba a la confrontación entre dos registros ideológicos de la clase media. Quino lo puso de manifiesto en la primera tira compartida por ambos. Susanita, orgullosa de su muñeca que hablaba —lo que era una novedad del momento —, se la muestra a Manolito y le pregunta si alguna vez había visto una más inteligente. Por respuesta, el niño sacó su propio juguete: un hombrecito con galera y *smoking* que en vez de palabras utilizaba el signo de dinero.[71] La lógica sentimental quedaba, entonces, enfrentada a la lógica económica. Los constantes conflictos que ambos personajes mantendrán en el futuro situarán el humor en el carácter lábil de esa frontera entre las dos lógicas. Mostraban el costado material de los

sentimientos de Susanita y la ternura que escondía el espíritu capitalista de Manolito.

En esta serie de oposiciones se fue construyendo la personalidad que le otorgó identidad a cada personaje y, también, los fijó en un molde.[72] Esto hizo posible que Quino usara estas caracterizaciones, en cierto punto autonomizadas de su pluma, como estrategia de lo risible. De esta manera, el humor era provocado porque las caricaturas dialogaban con estructuras mentales reconocibles. Pero, al mismo tiempo, porque referían a la composición de los personajes en la propia serie. El dibujante había compuesto una nueva representación que utilizaba prototipos sociales, con amplia circulación previa y enorme potencia simbólica, que se terminaban de construir a partir de la propia percepción de cada lector.

Las confrontaciones, de todos modos, no opacaron la construcción de la adscripción generacional, que había prefigurado la presentación de Felipe, el primer integrante de la banda. Una serie, en donde los sifones de agua se transformaban en naves espaciales, evidencia cómo funcionó la construcción de dicha dimensión. Quino, como ha explicado Oscar Steimberg, utilizó en esa serie un humor absurdo que suspendía la lógica moral de la tira. Los niños, desplazándose a tracción de sifonazos, fueron retratados en su plena condición infantil, en una realidad lúdica propia. La nave mostraba que la nueva generación pasaría por arriba de la "vieja generación desprestigiada". La intervención adulta —la mamá de Mafalda— puso fin al juego, pero el poder de su autoridad quedó compensado cuando, simbólicamente, se invirtió el lugar de las generaciones: el padre de Mafalda había sido cooptado por la posibilidad de despegar a propulsión de sifones mientras que los niños se ocupaban de las reflexiones agudas.[73]

Con Manolito y Susanita, la tira fundó una representación de la clase media organizada en los antagonismos que la signaban. El motor de la historia dejó de estar situado en la mirada infantil de una niña "intelectualizada" de clase media. Pasó a estar organizado por las escisiones ideológicas de la clase media y los conflictos producidos por la realidad económica, social y política que la atravesaban. Las diferencias no estribaban en variables estructurales (ocupación, ingresos, hábitat), sino en dimensiones culturales e ideológicas. Como plantearía poco después el diario *La Rioja*, el caricaturista compuso un universo de contrastes: "Mafalda y sus amiguitos le sirven a Quino para desplegar un

singular espectro, una serie de personajes que, por extracción por un lado, y por su actos o reflexiones por otro, constituyen un generoso muestrario de otros tantos estadios de la sociedad".[74] En este sentido, el mundo social creado por Quino componía un prisma facetado organizado en función de los contrastes culturales e ideológicos y las diferentes traducciones cotidianas. Así, Felipe acordaba con las diatribas de Mafalda por la situación mundial. En cambio, para Susanita no existía ninguna complicación en un mundo en el que todos eran padres o hijos, un razonamiento que asumía sentidos precisos con las discusiones conciliares sobre la píldora anticonceptiva, de la que por entonces informaban las noticias. Susanita, por otra parte, quedó en oposición con Manolito en un conflicto que estructuraría el argumento durante importantes tramos de la tira.[75] Poco después, en el verano de 1966, se sumará Miguelito, un niño algo menor que sus nuevos amigos que no retomaba prototipos sociales ya cristalizados, como había sucedido con los personajes de Susanita y Manolito. El niño con cabellos de hojas de plátano encarnó a un hedonista cínico que mantuvo una relación de equilibrio con los otros personajes de la tira.[76]

Esta complejización de la trama tuvo tres efectos. En primer lugar, los nuevos personajes — que facilitaban la producción de una tira diariamente— ofrecían un registro más amplio de interpelación a las lectoras y los lectores. Aunque no haya sido deliberada, la inclusión de Manolito y Susanita dialogaba con la apertura de la tira al público de un diario del *mainstream*. En segundo lugar, las incorporaciones repercutieron sobre Mafalda. Lentamente, desde la aparición de Felipe, su fisonomía fue mutando. Su figura se estilizó y la ambigüedad de género se debilitó. También limó la agresividad. Pero la acidez y la ironía fueron pronunciándose. En tercer lugar, se incrementaron los personajes circunstanciales (vecinas de barrio, abuelos en plazas) y el espacio que se les otorgaba. Por último, el dibujo ganó en detalles, expresiones y movimiento. Se incorporaron juegos de perspectivas y ángulos que dotaban de sentido al lugar de observación del lector y eran el recurso que desataba el humor.[77]

A la vez, la tira intensificó las referencias a la política, aunque esta no perdió su articulación con lo cotidiano. El diario mostraba una división del trabajo —no explícita— por la cual en su portada Landrú se ocupaba por entero de la política del día a día y *Mafalda* lo hacía de modo más mediado. Aludía a la coyuntura para referirse a los grandes problemas morales: la guerra, la desigualdad, la injusticia. En los términos de Quino, su humor era humanista y siempre intentó:

“Escaparle a la coyuntura y buscar la esencia del hombre porque el tema somos nosotros, los hombres”. Era, según explicaba ya entonces, su manera de pensar la política, que le había interesado desde la infancia. Había crecido en una familia republicana escuchando hablar de la Guerra Civil española y las opiniones de su abuela comunista lo habían inspirado para Mafalda. Pero nunca perteneció a ninguna organización política.[78] Fue desde este posicionamiento que la tira compuso una visión coral de la ideología de la clase media que articulaba lo político y lo cultural. Mafalda estaba en el centro de esa composición, en función de un registro ideológico que remitía a la clase media intelectual y progresista. Este personaje, a diferencia de Susanita y Manolito, componía una caricatura novedosa. Esta construcción quedó armada rápidamente en *El Mundo* en las primeras tiras referidas a lo político.

En primer lugar, Mafalda asumió una nueva posición en el concierto internacional. Al descubrir el globo terráqueo, reconoció el lugar propio y, con ello, concibió una explicación del orden mundial: al estar “cabeza abajo”, a los países subdesarrollados se les habían “caído” las ideas. El razonamiento se expresó gráficamente en una inversión simbólica de la imagen. La tira no refería a la dominación cultural en sí misma, como hará en 1971, pero el razonamiento implicaba un juego intelectual —que retomaba el *Mapa invertido* del artista uruguayo Joaquín Torres García— sobre la capacidad de los países poderosos de definir las categorías de la percepción: el “arriba” y el “abajo” del orden mundial. Con esta imagen Mafalda abandonó las claves dicotómicas de la Guerra Fría y asumió la defensa del Tercer Mundo.[79] La construcción de este espacio ideológico para la protagonista se definió a partir de su oposición a los dos bandos en confrontación. Desenmascaraba el poder de Occidente — con la insistencia en sus preguntas por Vietnam—, pero también ponía distancia de Oriente. Esta inscripción queda planteada de modo inmejorable con la metáfora del sándwich que Mafalda usa para explicar su lugar: “¡Me revienta esto de tener al capitalismo por un lado y al comunismo por otro! ¡Uno se siente sándwich!... ¡Y ya se sabe qué les ocurre a los sándwiches!”. Cuando terminaba de decirlo, aparecía Manolito comiendo, justamente, un sándwich. Al siguiente cuadro, el niño aparecía solo con un zapato que volaba hacia su cabeza y se leía un globo que decía “¡Imperialista!”. La resolución aquí resulta paradigmática: la ingesta del sándwich quedaba asociada a una potencia imperialista encarnada en Manolito, que representaba el capital.[80] Un tiempo después, en una entrevista

en el diario *Buenos Aires Herald*, Quino asumirá esa posición política. Explicaba que él no estaba identificado con un líder político y que no le gustaba particularmente el capitalismo o el comunismo. “Yo siento, como Mafalda dice, que nosotros estamos en un sándwich entre dos gigantes.”[81]

Sin embargo, en la historieta la posición ante el comunismo no siempre tuvo un componente de denuncia. En muchas formulaciones existía cierta ambigüedad y esto operaba como un recurso humorístico, cuya valoración debía ser completada por quien leía. Eso sucedía, por ejemplo, en una de las tiras en las que Mafalda renegaba de tener que tomar la sopa y su mamá le explicaba que los niños que no la toman “quedan siempre niñitos” y entonces Mafalda piensa: “¡Qué tranquilidad reinaría hoy en este mundo si Marx no hubiera tomado la sopa!”. En este caso, el recurso de imaginar a Marx pequeñito, por no haber tomado la sopa y concebir que sus ideas eran perturbadoras, dejaba abierta la valoración en sí misma sobre las consecuencias del marxismo. Cuba, con su inscripción en el socialismo pero a la vez en América Latina, representaba un espacio delicado de intervención. En la primera de las tiras que mencionan a la isla, Felipe le llevaba una flor a Mafalda y, cuando entraba a la casa, se daba cuenta de que su amiga estaba rodeada de flores. Al salir, el niño se decía a sí mismo que había sido “como llevarle un terrón de azúcar a Fidel Castro”. Como vemos, la comparación no ponía en juego la valoración de Fidel, sino que su mención era simplemente denotativa. La resolución fue diferente en un cuadro posterior. En él, podía verse a Mafalda, que estaba estudiando la lección de la letra “f”, leyendo la frase “Ese niño es Fidel”, y Susanita, que estaba a su lado, gritaba asustada: “¡Ese niño es antidemocrático!”. Esta resolución contenía una apertura polisémica porque el juicio quedaba marcado por la voz ideológica de la clase media reaccionaria y tradicionalista encarnada en el personaje de Susanita. En cambio, no existió ambigüedad en una tira en la que Mafalda sostenía que “la sopa es a la infancia lo que el comunismo a la democracia”.[82] Esta valoración enlazaba la imposición autoritaria con el comunismo. Sin embargo, esta visión contrastaba con la desarrollada en una tira anterior, en la que Felipe le enseñaba a jugar al ajedrez a Mafalda y le explicaba “el rey puede comer para adelante, para atrás, para los costados... ¡en fin! Come para todas partes. Los peones, en cambio, solo pueden comer nada más que...” y no pudo terminar la frase porque su amiga lo interrumpió enojada: “¡Después se extrañan de que avance el comunismo!”. Esta resolución, entonces, asumía que el comunismo estaba

asociado con la defensa de los débiles, los pobres, los "peones". Por último, la polisemia caracterizó, también, una tira en la que Mafalda le reclama al líder cubano que elogie las bondades de la sopa con intenciones de que el gobierno argentino la prohíba ("¿Por qué ese cretino de Fidel Castro no dice que la sopa es buena?"). En este caso, el humor surgía de la posibilidad de armar una treta para aprovecharse de la ideología de la Guerra Fría y lograr los propios objetivos en confrontación con el poder adulto. En esa lectura, el calificativo "cretino" quedaría eclipsado por cierta invocación cómplice, aunque, como veremos en el capítulo IV, esta tira generó malestar en Cuba. En síntesis, en el marco de la definición tercermundista, Mafalda asumía un lugar de enunciación distanciado de las dos fuerzas enfrentadas en la Guerra Fría cuyos discursos, recordémoslo, saturaban a la opinión pública. Ese contexto, por cierto, daba sentido a las referencias, en muchas ocasiones polisémicas, al comunismo y a la Revolución Cubana que debían ser completadas por las lectoras o los lectores.[83]

En segundo lugar, inmediatamente después de la definición en clave tercermundista se publicó una secuencia de tiras, en la que los niños jugaban al gobierno, que instaló un ángulo moral de lo político en clave de denuncia. Inicialmente, la serie propuso una reflexión sobre quiénes y cómo debían elegir al gobierno. La oposición de Manolito a que Mafalda ejerciera la presidencia servía para ironizar sobre el lugar de la mujer en la sociedad argentina: podía jugar a la política siempre que no tuviera el poder. Y, la modificación de ese orden de cosas, en todo caso, solo podía ser verosímil en un juego. La ironía ponía de manifiesto que las mujeres tenían derechos políticos desde 1947, podían participar como electoras y elegidas, pero ocupaban un lugar relegado en las estructuras políticas, lo que se había agravado con la desperonización.[84] De allí que Mafalda —con sus preocupaciones políticas— encarnase las aspiraciones de las nuevas generaciones que buscaban integrarse a la militancia política y los centros de estudiantes. Seguidamente, esta serie de tiras pusieron en discusión cómo debía ejercerse el poder. Mediante alusiones a noticias tratadas en las páginas del mismo diario — por ejemplo, al intervencionismo militar, la ineficiencia de los gobernantes (Mafalda duerme proyectos en una cuna) o las presiones de los grupos económicos—, las tiras denunciaron la "mala" política y la ausencia del *ethos* moral dirigido al bien común.[85]

Mafalda, entonces, asumió la denuncia entre la cruda realidad y los altos principios morales y la reforzaba con la asunción de una posición tercermundista

que representaba el lugar de los débiles y los excluidos del orden internacional. Su voz fue considerada la expresión de una conciencia humanista —moral— de las nuevas generaciones comprometidas con el rechazo del orden existente. En los términos del *Buenos Aires Herald*, "la niña terrible de Quino censura al planeta descarriado" y repudiaba cualquier comportamiento autoritario del gobierno, los padres o las escuelas. De igual forma, un poco después, según *Claudia*, la revista femenina dirigida a las mujeres modernas de clase media, Mafalda era la "representante del disconformismo de toda una humanidad". "Helaba la sangre", explicaba, porque Quino solo "tomó el molde que hemos fabricado nosotros".[86] Las críticas concebían que Mafalda —el personaje— era un "molde", es decir, una figura que remitía a la percepción de la clase media intelectual. Era su voz —corporizada— la que estaba en el centro de la composición ideológica coral ofrecida por la tira y eso resultaba radicalmente nuevo. Por supuesto, en el pasado habían existido intelectuales de clase media, pero a escala masiva la identidad progresista carecía de entidad. Justamente, fue Mafalda la que le dio carnadura y, con ello, intervino sobre su autopercepción. Su humor 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.

Con el golpe de Estado de 1966 encabezado por Onganía, *Mafalda* asumió un nuevo sentido. Se convirtió en un símbolo antidictatorial. En el mismo ejemplar en el que los titulares de *El Mundo* informaban la asunción de Onganía, los lectores se encontraban con una Mafalda descorazonada:

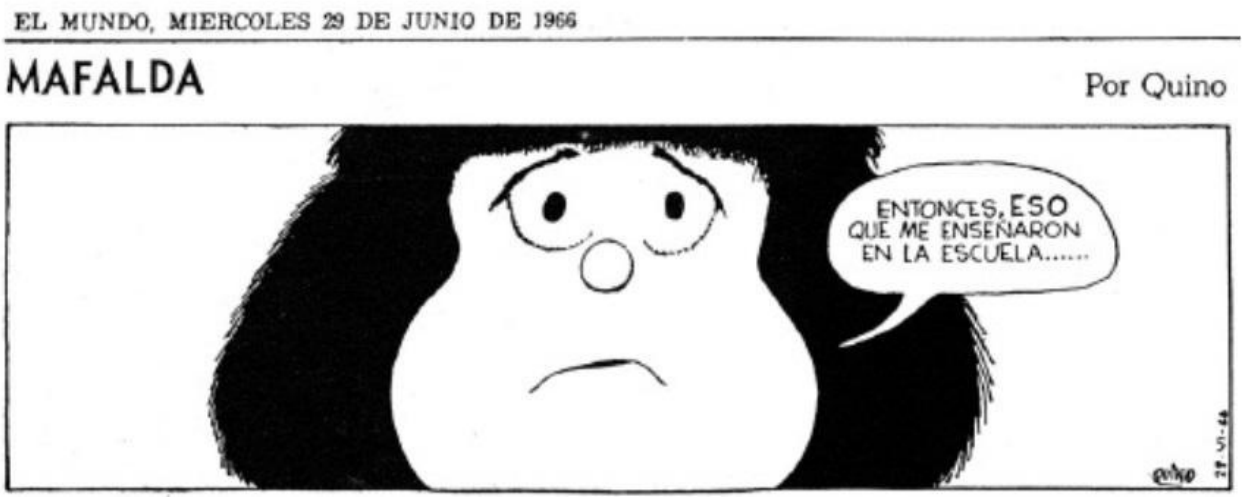

ILUSTRACIÓN 9. Quino, "Mafalda", en *El Mundo*, 29 de junio de 1966, p. 14. © Joaquín Salvador

Lavado (Quino).

Eran los lectores quienes debían completar el razonamiento en el supuesto de que la respuesta fuera parte del sentido común. De hecho, el mismo argumento resuena en el recuerdo de algunos militantes políticos que, por entonces, asistían a la escuela secundaria. En efecto, la materia Educación Democrática valorizaba la Constitución y la democracia pero, al mismo tiempo, las autoridades educativas proclamaban la importancia de reconocer al gobierno dictatorial. Según Carlos Martínez, estudiante secundario y luego militante guerrillero del Ejército Revolucionario del Pueblo, esas contradicciones marcaron su politización.[87]

El cuadro del golpe de Estado simbolizó la oposición a la dictadura desde su instalación. La tira cobraba sentido en las páginas de un diario que había sido uno de los pocos medios de comunicación que apoyó al presidente Illia y trató de evitar que la crisis política derivase en el golpe.[88] La oposición inmediata fue asumida por los círculos de universitarios que sufrieron la represión en la Universidad de Buenos Aires. “La noche de los bastones largos” fue la célebre denominación acuñada por Sergio Morero, periodista de *Primera Plana* e íntimo amigo de Quino, quien, como cronista de la revista, había seguido paso a paso los incidentes. El golpe afectó directamente a Quino. Su esposa, Alicia Colombo, doctora en Química y profesora de la Facultad de Ciencias Exactas de la Universidad de Buenos Aires, renunció a su cargo en oposición a la dictadura.[89] La clase media universitaria encabezó las protestas contra la nueva dictadura, que atacó en forma violenta el espacio asociado con su identidad mediante la intervención de las universidades, las campañas de moralidad contra espectáculos y modas modernas y la amplificación de la censura. Mafalda, así, encabezó el repudio de su propia clase a la dictadura.[90] En forma retrospectiva, en 1973, el periódico *Acción* explicaba, justamente, que ese día había comenzado la etapa de madurez de la tira. Así, según el diario, Mafalda había hecho evidente la contradicción entre los principios inculcados por los adultos y las instituciones y la realidad política y social: “A partir de ese momento, Quino vehiculizará a través de Mafalda ciertos temas urticantes paralizados por la censura”.[91] Los controles a las producciones culturales habían sido institucionalizados en las décadas previas, bajo el contexto de la Guerra Fría, pero se fortalecieron al cobrar peso la ideología integrista de la dictadura de

Onganía.[92]

Como en ningún otro momento, desde entonces, *Mafalda* fue capaz de condensar un estado de la opinión pública que rechazó rápidamente a un gobierno autoritario y corporativo. El humor de *Mafalda* resultó en especial dúctil en ese escenario dictatorial y facilitó que se convirtiese en un símbolo de la oposición. Los lectores estaban entrenados en los dobles sentidos, los significados implícitos, la retroalimentación entre lo cotidiano y lo político y las alusiones veladas. La sopa —plato que Mafalda odiaba y que su madre la obligaba a comer— simbolizó la posición de la niña intelectualizada frente a la coyuntura autoritaria. Según Quino, la sopa representaba a "los gobiernos autoritarios que teníamos que comernos todos los días". Estas estrategias servían para eludir la censura.[93] Mafalda había cristalizado a escala mediática la representación de los jóvenes contestatarios. Como explicó, en 1966, el diario *El Mundo*, Mafalda es lo que podría llamarse una niña comprometida. Por eso, porque se compromete con lo que ocurre a su alrededor hasta el punto en que las personas mayores que la rodean son incapaces de seguirla, Mafalda perturba, conmueve, asombra, asusta, amarga, arruina la digestión, disgusta; simultáneamente, hace reír, dado que Quino continúa siendo un humorista.[94]

En este contexto, al finalizar 1966 apareció la primera recopilación de *Mafalda* en forma de libro, el primero de los "libritos". Quino había notado que los lectores habían comenzado a recortarla para hacer sus propias compilaciones y pegarla en las vidrieras de los negocios y las paredes de las oficinas. Jorge Álvarez, la editorial identificada con las corrientes culturales y políticas más radicales que estaba en la picota de la censura del gobierno de Onganía, lanzó la primera edición. En la tapa, Mafalda cuidaba de un mundo enfermo. La historieta se convirtió en un objeto perdurable en el formato más consagrado de la cultura occidental. Las tiras iniciales, publicadas en *Primera Plana*, no estaban incluidas. El libro se presentó en una reunión inusual a las doce de la noche. La edición de 5 mil ejemplares se agotó en veinticuatro horas y la siguiente en cuarenta y ocho. Según sentenció la revista *Adán* —la *Playboy* local —, el éxito de *Mafalda* era esperable, salvo para el "modesto" de su creador. Se vendieron —solo en la ciudad de Buenos Aires— 40 mil copias en un mes y 130 mil en un año.[95]

Pero su público era mucho más considerable que el número de ejemplares vendidos por el primer "librito". La tira había adquirido estatura nacional. En

1966, *Mafalda* había comenzado a ser publicada en el diario *Córdoba* , el segundo de la capital mediterránea, fundado en 1928, con una cobertura completa de información nacional e internacional, numerosas notas sobre la escena cultural y sobre las costumbres y pautas familiares que nutrían la página dedicada a la mujer. Miguel Brascó colaboró nuevamente en la difusión de la tira y la presentó a los lectores. Les adelantaba sobre el tipo de relación que les proponía la historieta. Quino, en sus palabras un "sociólogo que dibuja", había creado una nueva forma de humor porque "establece un vínculo diferente con el público, exigiendo de este una participación activa. No se limita a reflejar determinados aspectos de la realidad [...] le propone participar en una crítica a las estructuras esenciales de la existencia".[96]

Sin duda, los lectores cordobeses, como recalcaron los editores del diario, podían ver sus preocupaciones proyectadas en la tira. Córdoba era un espacio urbano con un poderoso desarrollo industrial y una clase trabajadora en expansión, pero, también, contaba con una clase media consolidada y poseía una de las universidades más prestigiosas del país que atraía a numerosos estudiantes de toda la región cuya politización estaba en ascenso.[97] Pero además recordemos que Mafalda contenía una interpelación que trascendía lo coyuntural y apuntaba a los problemas de la humanidad. De allí que, aunque el diario publicaba tiras que ya habían aparecido anteriormente en *El Mundo*, estas mantenían su vigencia. La primera tira publicada, elegida por el diario de la remesa recibida, ponía en juego la confrontación de Mafalda con su padre por el televisor. Los lectores pudieron apreciar cómo la ironía de esta "extraordinaria niña terrible" desentonaba con la visión de la infancia del Pato Donald y los Picapiedras, con quienes compartía la página. Su circulación también la diferenciaba. Era la única que no estaba comercializada por las grandes corporaciones, mayormente norteamericanas, que operaban a escala internacional.[98] Quino utilizaba los contactos personales y las redes locales de agentes de prensa que atendían las necesidades de los diarios del interior en la capital. Ellos comenzaron a ofrecer los derechos de *Mafalda* a sus clientes y a organizar el envío de los originales que, en algunos casos, todavía eran requeridos en plomo.[99]

La expansión a escala nacional fue vertiginosa. En 1967 se publicaba en el diario *El Litoral de Santa Fe, El Intransigente de Salta, y pronto se agregaría Noticias de Tucumán. Su alcance sería tal que, un tiempo después, el diario de*

la pequeña localidad de Esperanza, cercana a la ciudad de Santa Fe, explicaba que la tira expresaba una necesidad del público.[100] *Un año después, Mafalda se estaba publicando fuera del país, en el BP-Color —cuyas siglas referían al Bien Público — de Montevideo, y en una compilación, en Italia, titulada Il libro dei bambini terribili per adulti masochisti, que iniciaría su consagración a nivel internacional, como analizaré en el capítulo III* . Para entonces, según los términos de una revista, Quino había traspasado las fronteras porque había pintado su aldea y, al hacerlo, iluminaba la condición humana.[101] *Mafalda* había llegado al cénit.

IDENTIDAD DE CLASE MEDIA

Tras la heterogeneidad, *Mafalda* suponía una identidad soldada. Los niños vivían en el mismo barrio. Paradójicamente, Quino se inspiró en San Telmo, donde vivía, barrio que en el imaginario urbano no estaba asociado con la clase media como sucedía con Flores, Belgrano o Caballito. En su composición, el dibujante retomó una poética de lo barrial, que desde los años treinta había asociado ese espacio con lo apacible, en oposición a la perdición del centro. Pero redefinió esa imagen al insertarla en una urbe anónima y masificada.[102] La tensión entre ambas escalas —la ciudad de masas y el barrio próximo— fue resuelta mediante la observación de lo urbano desde la vereda y la plaza. Esta perspectiva permitió que el barrio representara no solo el espacio seguro, con niños que jugaban en la calle, en el que surgían lazos comunes, sino, también, un lugar de cruce. En la vereda los niños encontraban una diversidad de personajes. Este ángulo abrió la interpelación de la tira a otros sectores sociales y permitió delinear, en contraste, las singularidades de la clase media.

La inclusión de la escuela completaba la apelación al barrio. La escuela retratada por *Mafalda* retomaba la matriz decimonónica, por la cual dicha institución contenía una pretensión igualadora que ocultaba las profundas diferencias que separaban las experiencias de vida de los niños. Todos los amigos compartían el espacio del aula y el patio donde los niños se cruzaban igualados por el guardapolvo blanco y la disciplina. Sin embargo, esta visión se matizó con críticas a la autoridad y a la estandarización del aprendizaje. Felipe, el álter ego de Quino, quien en su infancia se había resistido sin éxito a la

escuela, encarnó la apatía producida por la institución. La letra prolija, las repetidas frases hechas (“papá fuma su pipa”) y las directoras, que asociaban el “templo del saber” con el “segundo hogar”, retrataban la capacidad de la escuela para reproducir lugares comunes y suprimir la inteligencia y el interés de los niños.

En definitiva, en la tira, el barrio y la escuela fueron incorporados como instituciones emblemáticas que forjaban la identidad de clase. La amistad cristalizaba esos lazos comunes, firmes y sólidos, a pesar de las diferencias. En *Mafalda* el compromiso afectivo asumía tal magnitud que ponía en suspenso rasgos característicos de los personajes y exigía lealtad y sacrificios. Así emergía, por ejemplo, de una tira en la que Manolito se sentía en el deber de confesarle a Mafalda la verdad acerca de sus turbias estrategias de venta. Con la misma idea, la niña le explicaba a Felipe que la amistad requería sacrificios, cuando aquel pensaba en visitar a un Manolito engripado con casco espacial para no contagiarse. Más allá de estas alusiones, la perdurabilidad de los lazos a pesar de los continuos conflictos mostraba la importancia metafórica de la amistad.

Era un universo infantil autocontenido. Si bien Quino colocó diferencias en las experiencias de los propios niños de la banda a partir de la figura de Manolito, que representaba a los niños que debían trabajar con sus padres, el contacto con chicos de los sectores populares fue solo ocasional. Como ha explicado el dibujante, su método de trabajo —basado en la observación — le dificultaba abordar un universo social que desconocía. Eso produjo un efecto de homogeneización del espacio clasemediero cuyo resultado, no obstante, quedó problematizado con referencias constantes a la desigualdad social y la injusticia pero, también, con inclusiones ocasionales a las experiencias infantiles en otros espacios sociales. Las figuras, por ejemplo, de un niño lustrabotas o un bebé llevado en cochecito por una mucama abrieron reflexiones sobre la condición de clase en la infancia.[103]

En ese sentido, con frecuencia la incorporación de personajes adultos, circunstanciales, permitieron la comparación de los protagonistas con otros situados por arriba o por debajo de la escala social. Eso sucedía, por ejemplo, cuando el padre de Mafalda se encontraba con un hombre en la playa que lo confundía con alguien conocido hasta que descubría que trabajaba de empleado en una oficina de seguros. En ese momento, el otro, un médico, explicaba la confusión: “En shorts somos todos iguales”. La tira denunciaba que no existía tal

igualdad: el médico se engrandecía y quedaba arriba de un podio y el padre de Mafalda se empequeñecía; el sentido quedaba de manifiesto en el dibujo porque este reproducía la perspectiva que tendría alguien situado por debajo.[104]

La diferenciación operaba con especial entidad cuando el otro estaba caracterizado en una posición social por debajo de los personajes "clasemedieros". En ese sentido, el humor de *Mafalda* dejaba al descubierto, en forma problemática, las diferencias ideológicas a partir de la percepción de las desigualdades sociales. Por un lado, Mafalda, la voz de la clase media progresista y con compromiso social, asumía un discurso culpable que amortiguaba el reconocimiento de los privilegios propios. Por el otro, Susanita, la clase media "tilinga", es decir, preocupada por las apariencias y la figuración social, se complacía de reconocer esas diferencias que la favorecían. En muchas ocasiones, el humor surgía de la oposición entre estas posturas. Al hacerlo, producía una reflexión sobre las limitaciones del progresismo y la hipocresía de una sociedad, y una clase media, que se decía igualitaria, pero aceptaba las diferencias sociales. De este modo, la imagen de una sociedad integrada e igualitaria era corroída a dos puntas: por la ingenuidad de Mafalda y el cinismo de Susanita. Una tira de los comienzos, de 1965, ilustra adecuadamente esta operación. Un muñeco negro de Mafalda despertaba el racismo contenido de Susanita, y definía, entre ambas, las posiciones antagónicas frente a la discriminación racial y, al mismo tiempo, ponía de manifiesto las hipocresías del igualitarismo de la clase media.

El "negrito" de la tira escenificaba la exclusión social y simbólica de la población afroamericana en una sociedad argentina que se enorgullecía de su origen blanco y europeo. Pero, también, el muñeco remitía a los "cabecitas negras", como las clases medias y altas habían llamado despectivamente, en 1945, a los sectores populares que habían irrumpido en la escena política. La reacción de Susanita dialogaba con esos temores que habían retratado "Casa tomada" de Julio Cortázar en 1951 y "Cabecita negra" de Germán Rozenmacher en 1962.[105] Ella, una "señora gorda", no podía ocultar el asco y el miedo que le producían haber traspasado las barreras de clase y haber tocado al "otro", un negro. La actitud contrastaba con sus palabras: Susanita no podía aceptar abiertamente su racismo, pero este no podía ser ocultado. En contraposición, Mafalda representaba la conciencia moral forjada por el mandato igualitario y el sentimiento de culpa por el racismo de su propia clase desde la cual le

impugnaba el cinismo a su amiga. La imagen dialogaba con las dos posturas que habían dividido a la clase media desde el derrocamiento del peronismo y que, en 1965, constituían identidades políticas visibles: el "progresismo", esforzado por comprender al peronismo, y el "gorilismo", incapaz de ocultar su rechazo a lo popular, su antiperonismo y su racismo, aun cuando este último no pudiera ser aceptado explícitamente.

ILUSTRACIÓN 10. Quino, "Mafalda", en *El Mundo*, 22 de agosto de 1965, p. 8. © Joaquín Salvador Lavado (Quino).

El humor, entonces, jugaba con los lazos que vertebraban a la clase media. Trabajaba sobre el reconocimiento de las diferencias ideológicas y sus efectos sobre la cotidianidad. Pero las distinciones no impedían pensar la existencia de "una" clase, es decir, un colectivo que asumía entidad por su lugar social, su identidad y su experiencia compartida. En cierto punto, esta densificación de dicho sector de la sociedad facilitaba su asociación con el todo social, aunque esta perspectiva quedó tensada con las constantes alusiones a los de arriba y los de abajo. En ese sentido, el humor de *Mafalda* se constituyó en un prisma complejo capaz de dar cuenta de las contradicciones de la clase media en Argentina no solo frente a la modernización social, sino también frente a la debilidad de la democracia y el ascenso del autoritarismo. Pero, al hacerlo, Quino logró trascender los problemas coyunturales y convertir al personaje de la "niña intelectualizada" en una voz moral que descubría los dilemas que azotaban a la humanidad: la desigualdad, la injusticia y el autoritarismo. Si en los términos de Deleuze, en las sociedades modernas, el humor y la ironía son las formas esenciales del pensamiento a través de las cuales nosotros aprehendemos las leyes al tensionarlas con los principios ideales, Mafalda hacía presente la irremediable distancia entre las reglas (sociales, culturales, políticas) y los

principios que idealmente debían regir la sociedad. Sin embargo, la ironía corrosiva estaba compensada con la ternura emanada de los personajes infantiles que la enunciaban y, de ese modo, permitía a los lectores reconciliarse con el "nosotros": la clase media, la sociedad argentina, la especie humana encarnada en las nuevas generaciones.

II. Mafalda controversial: entre la radicalización y el terrorismo de Estado (1968-1976)

"TEMO perder el control de Mafalda si la saco de la historieta". La frase fue pronunciada por Quino en una conversación telefónica mantenida en 1968.[1] No sabemos con quién hablaba ni qué discutía —la periodista no lo sabía o eludió decirlo—, pero la frase condensa el sentido de este capítulo que reconstruye cómo la tira se autonomizó de su creador y fue disputada por actores con diferentes inscripciones ideológicas —de izquierda y de derecha— para intervenir en el escenario político. En realidad, el fenómeno había despuntado antes. Como vimos, Mafalda había salido del cuadro cuando la tira publicada el día del golpe de Estado del general Onganía la convirtió en un emblema antiautoritario. Pero, en ese momento, la historieta no se había escapado del control de Quino. Dos años después, sus temores eran fundados. Con la radicalización política, cada vez se le hizo más difícil dominar la significación ideológica de su producción. Fue entonces cuando la tira movilizó apasionados debates sobre la situación política pero, también, cuando sus personajes fueron utilizados con diferentes intenciones para operar sobre ella. En suma, en 1966, la historieta se había vuelto un arma política. Y en los años siguientes se abrieron fuertes contiendas para definir para qué era usada, por quién y con qué sentidos.

Si la política estuvo en los orígenes del humor gráfico en Argentina —usado para crear identidades, definir adversarios y lealtades, y armar estrategias—, en los años setenta el vínculo entre humor y política adquirió un carácter aguzadamente problemático. Por un lado, porque la escena política en sí misma se hizo más densa y apremiante a medida que la violencia atravesaba a la sociedad argentina y la denostación del otro involucró, cada vez con mayor frecuencia, enfrentamientos que ponían en juego la vida de los contrincantes. Pero, por el otro, porque las discusiones sobre el compromiso político de los

intelectuales y artistas con las luchas de los movimientos sociales y las organizaciones de izquierda colocaron a los humoristas, de un modo más reflexivo pero, también, más imperativo, frente a la pregunta sobre el sentido político de sus producciones.[2]

Estas páginas analizan esos dilemas. Me interesa comprender cómo el clima ideológico permeó en el humor y, en especial, cómo *Mafalda* fue interpretada y usada políticamente entre 1968 y 1976. Mi idea es que la tira, y las discusiones que suscitó, permiten avanzar en nuestra comprensión de las fisuras abiertas con la radicalización política y la desestructuración introducida por el ascenso de la violencia de las organizaciones armadas, las bandas paramilitares y el terrorismo de Estado.

Para pensar la relación entre humor y política asumo, con Bergson, que hay que reintegrar la risa a su medio, que es la sociedad, y así determinar su "utilidad integral", es decir, lo que aquí hemos denominado usos y sentidos sociales y políticos, que, por cierto, no fueron unívocos.[3] Mi argumento apunta a pensar cómo la radicalización, la represión, la violencia y la polarización política desestructuraron las coordenadas sociales, culturales y políticas que habían signado la emergencia de *Mafalda* y, en ese movimiento, modificaron su significación social. Por un lado, con la conciencia acuciante sobre el sentido político de la producción cultural y con las críticas a la alienación producida por los cómics, surgieron claves de lectura que exigían una transparencia que confrontaba *per se* con la estrategia de humor de Quino. En ese sentido, recordemos que en *Mafalda* la ironía requería una indeterminación —una ambigüedad— para que los lectores pudieran descubrir por sí mismos su connotación pedagógica y moral. Por el otro lado, la propia composición estructural de la historieta quedó anacrónica. La representación de una clase media —y de una sociedad argentina— heterogénea que lograba sobrevivir —incluso con cierta armonía— a pesar de los enfrentamientos resultó imposible de actualizar en los años setenta.

El capítulo está organizado en seis secciones. La primera observa las innovaciones de la tira a partir de 1968 cuando se instaló en las páginas de *Siete Días*. La segunda sección analiza las controversias desatadas en torno a *Mafalda* a medida que creció la radicalización política. En tercer lugar, se reconstruye cómo la historieta dialogó con la figura del artista revolucionario a partir de problematizar el papel político del humor. A continuación se repone la

interpelación a la vida cotidiana a partir del tratamiento de la inestabilidad económica, la inflación y la carestía de la vida. En quinto lugar, se aborda la despedida de *Mafalda* de sus lectores, en 1973, y se plantea que simbolizó el cierre de una etapa política. Por último, se examinan las nuevas discusiones y la utilización de la historieta por los servicios de inteligencia.

UNA HISTORIETA FUERA DEL CUADRO

El Mundo cerró en diciembre de 1967. El diario tenía problemas económicos desde tiempo atrás, pero la medida se precipitó. Un mes después, Quino recibía una carta de Jorge B. —un lector— que le contaba: "El domingo estábamos aquí, en mi casa, con Silvia, mi amiga, y queríamos ir hasta su casa. Después no fuimos porque nos dio vergüenza. [...] [Queríamos preguntarle] Ahora que *El Mundo* no está saliendo, ¿no irá a nacer el hermanito de Mafalda? ¿O sí? Bueno, chau, saludos a Mafalda y a los demás chicos". El fragmento alude —aun a modo de juego— a la íntima relación establecida por los lectores con los personajes de la tira, al punto de imaginar que ellos habían cobrado vida. Era posible pensar que el bebé hubiera nacido fuera de los cuadros de la tira. El efecto de realidad había sido trabajosamente construido. Quino había vivido obsesionado por la verosimilitud de cada detalle. Como él mismo relataba: "Paso por las vidrieras calculando si tal vestidito o zapato le quedaría bien [a Mafalda]... He llegado a comprar hasta sus libros de lectura... para ver qué aprendía". Su obsesión era semejante a la de sus lectores, que le reclamaban cualquier error, como sucedió cuando había dado por supuesto que las maestras seguían enseñando a copiar "palotes" y recibió cartas explicándole que se habían dejado de usar tiempo atrás. El carácter "real" de los personajes trascendía la percepción de los lectores. A fines de 1967, el *Buenos Aires Herald* le había dado contundencia a una visión semejante cuando montó una fotografía de Quino con su niña, Mafalda, sentada en su falda. Un años después, *Confirmado* sostuvo que Mafalda era un "muñeco [sic] (casi) viviente, el personaje de historieta argentina con mayores puntos de contacto con la realidad que se haya imaginado jamás".[4]

A pesar de la preocupación de los lectores y la ayuda de los amigos que, como los periodistas de *Confirmado*, difundieron que la tira estaba disponible, a Quino le costó conseguir un nuevo editor. Mantuvo conversaciones con *Crónica*

y *Clarín*, dos de los diarios más importantes, pero no llegaron a un acuerdo. Recién después de seis meses, *Mafalda* apareció en *Siete Días*.[5] La revista era un *magazine* semanal de actualidad. Había comenzado a publicarse un año atrás y en unos meses se había ganado un lugar, con una tirada que rondaba entre los 125 y los 160 mil ejemplares semanales. Cada ejemplar costaba, en enero de 1968, 100 pesos. Estaba ilustrada con grandes fotografías de alta calidad que hacían efecto con los títulos cortos pero desafiantes. Se dirigía a un público amplio, mayormente masculino, pero que, a diferencia de los lectores de *Primera Plana*, no eran presentados como parte de la elite política, económica o cultural.[6]

La revista formaba parte de la editorial Abril, que había sido fundada en los años cuarenta por César Civita, un inmigrante italiano llegado a Argentina en búsqueda de refugio del fascismo. El empuje inicial de la empresa había provenido de la representación de las historietas de Disney (*Mickey* y *Pato Donald*) en el mercado argentino y de la importación de Italia de personajes de historieta que dieron lugar a revistas como *Salgari* (1947), *Misterix* (1948) y *Rayo Rojo* (1949). Incluso, la editorial había "importado" a los mismos historietistas italianos. Con su llegada se crearon nuevos códigos narrativos con éxitos como *El Sargento*

Kirk, escrita por el argentino Héctor Oesterheld y el italiano Hugo Pratt. La popularidad de estas revistas le otorgó recursos a la editorial para convertirse en una de las usinas más innovadoras en la que se conectaban las estrategias de mercado, la comunicación de masas y el campo intelectual. En los años cuarenta se habían incorporado figuras relegadas por el peronismo y artistas de vanguardia europeos refugiados en Argentina. Con ellos se forjó una estrecha red de sociabilidad que nutrió emprendimientos económicos y culturales de gran diversidad y de mucha importancia. Hizo posible, por ejemplo, la producción de una columna sentimental —"Cuéntame tus sueños"— escrita por Gino Germani y Enrique Butelman e ilustrada por Greta Stern en la revista de fotonovelas *Idilio*. Pero, también, la editorial publicó una colección como Ciencia y Sociedad, dirigida por Germani, que renovó los referentes de las ciencias sociales y publicó autores como Bronislaw Malinowski, Margaret Mead, Erich Fromm, pero también una compilación del artista Saul Steinberg, a quien emularían los nuevos humoristas gráficos que estaban formándose, como el propio Quino.[7]

No parecía una casualidad, entonces, que la editorial pionera en la circulación y la producción de historietas en Argentina le hubiera abierto las puertas a *Mafalda*. Los dos emprendimientos tenían una matriz de origen semejante que enlazaba el mercado, los medios de comunicación y el campo intelectual. Pero, además de estas coincidencias, existieron relaciones que hicieron posible el acuerdo editorial. Entre los amigos de Quino en la editorial Abril estaban Norberto Firpo, que asumiría como director, y Sergio Morero, quien ejercía como secretario de redacción de *Siete Días*. Ello facilitó las conversaciones. Fue un arreglo de exclusividad. Quino, primero, comenzó a publicar una página de humor. Tres meses después, la revista incorporó *Mafalda* y la página de humor se mudó a *Panorama*, el *magazine* político de Abril.[8]

En 1968 la editorial mantenía el dinamismo de sus orígenes. Competía por el liderazgo en los diferentes nichos del mercado, con éxitos como *Claudia*, la revista de la "mujer moderna", o *Nocturno*, dedicada a las fotonovelas aunque, también, había tenido fracasos recientes como la revista *Adán*, creada en 1966, con la idea de ofrecer una especie de *Playboy* local, desconociendo el recrudecimiento de las cruzadas moralistas reforzadas por Onganía.[9] Por entonces, Abril, como ha explicado Eugenia Scarzanella, estaba en una situación delicada. Había cobijado intelectuales comprometidos con el cambio social y estaba en el ojo de la censura con revistas que editorializaron en su contra. Pero, también, César Civita deseaba mejorar las relaciones con el gobierno para lograr beneficiarse con sus medidas de desarrollo industrial. Quería crear una papelera propia que lo independizara del control del papel, cuya distribución era históricamente un elemento de presión de los gobiernos sobre la prensa.[10]

Estas contradicciones asumieron especial visibilidad en *Siete Días*, un *magazine* que, inspirado en la revista *Life*, hizo del fotoperiodismo su marca de identidad. Con una diagramación ágil, cuidada y atractiva, combinó la cobertura de la actualidad política y social con temáticas de la vida cotidiana —*hippies*, jardines de infantes, minifaldas— y toques de frivolidad. Este foco a dos puntas sintonizaba más que adecuadamente con el doble registro — que enlazaba lo político y lo doméstico— de *Mafalda*, aunque otras estrategias de promoción, como las chicas en bikini en las tapas destinadas a atraer al público masculino y los consejos morales a cargo de un sacerdote para tranquilizar a sus esposas, resultasen contradictorias con la filosofía de la historieta. En la dirección estaba Raúl Burzaco, la mano derecha de César Civita y una figura enfrentada con el

sindicato de los periodistas, a quien luego reemplazaría Norberto Firpo. El estilo dinámico e innovador de la revista quedaba en tensión con la moderación política característica de su línea editorial, que, en los términos del director de Abril, debía ubicarse en el medio entre el fascismo y el comunismo.[11] Según la definición de un supuesto lector, la revista tenía "una conducta sana y liberal" que, en sus términos, resultaba de la "imparcialidad" de sus periodistas. Era una visión acorde con la imagen dada por la revista. Los editores responsables insistían en el "profesionalismo" y el equilibrio de sus posturas, lo que quedaba de manifiesto en la construcción de la página de las cartas de lectores, donde se cruzaban las opiniones en aprobación o repudio de la píldora anticonceptiva, los Beatles, el "Che" Guevara.[12] Este posicionamiento, por cierto, contrastaba con la postura asumida por muchos de sus periodistas jóvenes, dispuestos a comprometerse — de diferente modo e intensidad— con la izquierda.

El 2 de julio de 1968, la revista presentaba *Mafalda* a sus lectores. En la tapa se veía a la protagonista con un *spray* en la mano del cual emanaba paz en dirección al globo terráqueo. En el interior, un texto simulaba una carta de la "niña intelectualizada" de la que fluía una imagen algo dulcificada. Hablaba de sus "amiguitos" y saludaba a las Naciones Unidas. Parecían relegadas las invectivas más duras que habían caracterizado al personaje. Algún lector podría haber pensado que iba a haber cierto ajuste ideológico en la historieta. Pero el 9 de julio, cuando comenzó a publicarse, resultó claro que mantenía las mismas coordenadas y el pacto de lectura que le había dado origen.[13]

Cierto es que, aun si Quino hubiera querido operar un cambio, su creación se debía ya a sus lectores y estos no se limitaban al público de *Siete Días*. Por entonces, estaban en circulación los dos primeros libros de *Mafalda*, que habían vendido más de 130 mil ejemplares en un año y medio lo que era considerado un "récord". A eso se sumaban las reproducciones de la tira que diariamente realizaban distintos periódicos nacionales —*Córdoba, Noticias* de Tucumán,

El Litoral de Santa Fe, *El Intransigente* de Salta—, con lo cual, según algunos cálculos, los lectores ascendían a 2 millones. Ellos, seguramente, al comenzar a salir de nuevo la tira, pretendían reencontrarse con "su" *Mafalda*.[14] Es decir, el margen para las posibles innovaciones estaba constreñido por la composición y las características ya construidas para la historieta y los personajes. Como hemos visto, por cierto, el trabajo de Quino no suponía un objetivo prefijado —y mucho menos una estrategia política—, sino que era el

resultado de una elaboración intuitiva que estaba tironeada por las necesidades de su producción —los nuevos personajes fueron creados para complejizar la estructura y facilitar la creación de las tiras—, para la que se nutría de la lectura de los diarios y la observación de las interacciones cotidianas.

Esto no significa que las nuevas condiciones de producción y el contexto sociopolítico hayan sido inocuos. *Mafalda* había ganado entidad en la nueva publicación. Realzadas con el papel satinado usado por *Siete Días*, las cuatro tiras semanales ocupaban una página completa, con frecuencia de numeración impar, la más codiciada en términos editoriales, y luego se ubicaría al final de la revista, una posición aun más relevante. Ello evidenciaba el valor que la tira y su creador tenían para la revista. Unos meses atrás, cuando Quino había comenzado a publicar su página de humor en *Siete Días*, la revista se congraciaba al presentarlo a sus lectores: "Parece un personaje escapado de sus propias historietas: alto, flaco, angelical, desprolijo, accionado por intermitentes ráfagas eléctricas, como un dibujo animado". No se convencía, según el semanario, de que era "uno de los humoristas más importantes del país y que el nacimiento de Mafalda, en 1962, significó —significa— todo un acontecimiento en el periodismo argentino".[15] La presentación daba cuenta de la construcción singularísima de la propia imagen de Quino, que con el tiempo estructurará parte del lazo de su humor con los lectores, como veremos en los últimos capítulos.

Por su parte, la frecuencia semanal de la revista le permitió a Quino distenderse de las exigencias de producir a diario, lo que lo había hecho sentirse —como reiteró en numerosos reportajes— aprisionado por *Mafalda*. En el nuevo medio, cada edición se preparaba con una antelación de quince días. Esta anticipación impedía que la tira pudiera seguir el ritmo de los acontecimientos políticos en su inmediatez. De allí que, para seguir la coyuntura, Quino incorporara una innovación: creó una viñeta pequeña, que entregaba sobre el filo de la edición, y que se colocaba sobreimpresa en el margen superior de la página sobre las cuatro tiras que había entregado previamente.

La viñetita generó un paratexto que complejizó y enriqueció la tira al punto de convertirse, observado retrospectivamente, en el espacio más creativo de esta etapa. Como puede verse en la ilustración 11, los personajes, situados en el margen superior de la página, parecían escapados del cuadro para hablarles directamente a los lectores y, de hecho, en muchas ocasiones eso sucedía. Con frecuencia se apartaban de la coyuntura y realizaban reflexiones filosóficas o

enternecidas, armaban complicidades y bromas con el público. En una de ellas, Mafalda les guiñó literalmente el ojo a los lectores mientras les decía: “Si piensan que estoy pensando lo que piensan que estoy pensando, están muy equivocados”.[16] Más adelante Felipe confesaba, mirando a quien leía: “Cuando uno no sabe decir que no, no sabe cómo decir que no sabe qué decir”.[17] Quino, así, jugaba con las propias características psicológicas que había definido para sus personajes.

También las viñetas abrían la trastienda de la producción de la historieta con referencias al director de la revista, a los personajes y al propio Quino o a sus amigos. Podía aparecer “Snoopy” con una broma sobre el imperialismo (véase ilustración 11) y reaparecer unas semanas después, cuando se preguntaba “¿Y a este quién lo mandó infiltrase aquí?”. Mafalda no sabía, pero el personaje de Schulz les contestaba en un pensamiento: “No piensen que la CIA, plis”.[18] Unas semanas después, el diálogo se establecía con la mujer sentada de Copi, a quien Quino admiraba. Mafalda le preguntaba: “¿No nos conocemos de algún lado, señora?”, y ella solo le respondía: “Madám, nena, madám”.[19] Los juegos incorporaban el título de la tira y la propia firma del dibujante, que variaban constantemente de estilo, forma y letra. Así, los lectores podían compartir con la protagonista su desaprobación del título floral realizado por Susanita y su mamá, divertirse con la firma de Quino atrapada en una burbuja lanzada por la “niña intelectualizada” o con las bromas de Manolito que trataba de “este” a su creador.[20]

ILUSTRACIÓN 11. Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, 11 de mayo de 1970, p. 38. © Joaquín Salvador Lavado (Quino).

En definitiva, el margen se había convertido en un espacio lúdico, vital y renovador del humor de *Mafalda*, con un toque de absurdo y ternura. En mayo de 1970, la página de Quino comenzó a publicar una tira menos en beneficio de espacio para un aviso publicitario. Rápidamente, en el correo de lectores aparecieron cartas reclamando por la "mutilación", como la llamaron un grupo de diez estudiantes que escribieron una queja colectiva. El regreso se produjo unas semanas después. Pero por el espacio devuelto se le restringió el margen superior, en donde se colocaban las viñetitas que, por un lapso, desaparecieron para, luego, ser reintegradas. No es casual que en 1971 se publicase el primer libro que las compiló en forma independiente: era uno de los elementos más innovadores y lúdicos de esos años.[21]

La propia tira, además, aumentó su complejidad en la línea iniciada anteriormente. Guille —el hermanito de Mafalda— fue presentado en la primera entrega en *Siete Días*. Como en el pasado, la idea de un nuevo personaje había sido una solución ante la necesidad de componer diariamente la tira, surgida en la última etapa de *El Mundo* cuando Raquel, la madre de Mafalda, quedó embarazada. La figura de Guille operó de modo diferente a cualquier otro personaje. Quino lo construyó de un modo único. Estableció a través del personaje una mediación singular con los lectores, a los que hizo partícipes de su nacimiento. Les contó, antes de crearlo, cómo pensaba hacerlo (es "un varón todavía sin nombre, pero que cuando lo tenga se va a llamar Pepe, Rulo, Nono o algún sobrenombre corto como esos") y les relató lo que hubiera sucedido en las tiras de no haberse producido el cierre de *El Mundo*. Así, creó al personaje en complicidad con el público. Además, le otorgó una cualidad exclusiva: le permitió crecer.[22]

Guille condensó, de hecho, las innovaciones estilísticas y de contenido. Su personaje — inspirado en uno de los sobrinos del dibujante— representó la contestación cultural de las nuevas generaciones: aquellas que confrontaban *per se* con los mayores. Su sola expresión resultaba desestabilizadora del orden adulto. La casualidad hizo que su personaje naciera poco después del estallido del Mayo Francés. Quino, que estaba de visita en París cuando los estudiantes se lanzaron a la calle, quedó impactado con la violencia de los enfrentamientos que simbolizaron el ascenso de la radicalización a escala planetaria y que *Siete Días* cubrió detenidamente. La revista otorgó igual atención a la realidad latinoamericana, en donde la represión a las manifestaciones estudiantiles

ocasionó numerosas muertes en Montevideo y muchas más en la “masacre de Tlatelolco”, en la Ciudad de México. También siguió la agitación que reinaba en los centros estudiantiles de Argentina, con notas centrales de gran producción. La línea editorial, consecuente con la búsqueda de un punto medio entre la izquierda y la derecha, se alternaba en lamentar la violencia, darles voz a los estudiantes y enjuiciar la represión en crónicas que subrayaban el desafío lanzado a escala mundial por los jóvenes universitarios. Las movilizaciones, según la revista, evidenciaban un “disconformismo esencial” que “cuestiona un mundo que parece impotente para brindar respuesta a las exigencias de cambio de las nuevas generaciones”.[23]

Ese contexto de movilizaciones operó sobre la producción del personaje y los registros de lectura que Quino habilitó a los lectores. En la primera tira de Mafalda con su hermanito, luego de que ella lo había hecho llorar a gritos al sacarle el chupete, le decía: “¡Si los pueblos supieran usar los pulmones como vos, los dictadores se las verían realmente en figurillas!”. Unas pocas entregas después, una tira enfatizaba la clave generacional: al ver a su hermano lanzar con fuerza el chupete al aire y recogerlo con precisión, Mafalda pensó: “Parece que esta generación viene bien aspectada”. Esa frase representaba un reconocimiento de su hermano como parte de una generación diferente a la suya, en la que se depositaban nuevas expectativas.[24]

Guille actualizó la estrategia humorística de la historieta que apuntaba a la retroalimentación ideológica entre lo privado y lo público mediante una interpelación irónica que producía una denuncia moral. De hecho, Guille le permitió a Quino darle una nueva vuelta a la cuestión de las confrontaciones generacionales. Por un lado, el personaje reinstaló la sensación contradictoria que despertaban los niños en el marco de la creciente sensibilidad asociada con el nuevo paradigma de crianza que valorizaba su autonomía, libertad y capacidad crítica. Al hacerlo, dialogaba con las madres y los padres de clase media que estaban convirtiendo a María Elena Walsh en un éxito y asistían a charlas obsesionados por cómo debían actuar frente a ellos: “esos monstruitos” a los que ahora se les festejaba la desfachatez, los desafíos a la autoridad de los padres y las preguntas incómodas.[25] La primera escena de Guille con su padre trabajaba sobre esta idea. El padre lo miraba embobado en la cuna y, en cambio, el bebé percibía, desde su lugar, una figura deformada que le causaba enorme gracia.

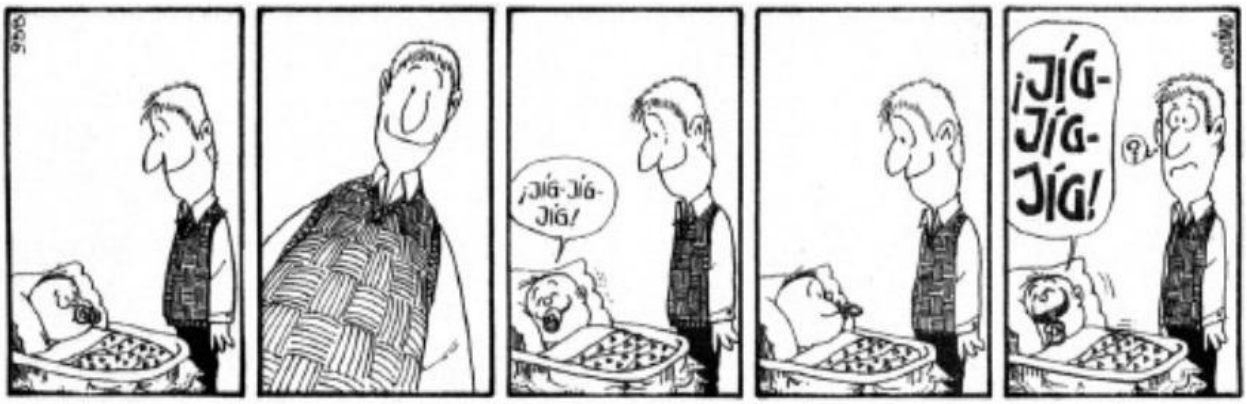

ILUSTRACIÓN 12. Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, 5 de agosto de 1968, p. 31. © Joaquín Salvador Lavado (Quino).

Las nuevas generaciones se reían a carcajadas de sus padres. El humor se instalaba, así, en el reconocimiento de esas percepciones que, en muchos casos, remitían a las propias experiencias de los lectores, pero lo hacía a partir de un juego con el dibujo que, al eludir las palabras, potenciaba su implicación sensible.

Por el otro lado, Guille le permitió a Quino colocar el foco sobre las brechas intergeneracionales abiertas entre los jóvenes y niños. En la tira que siguió a la comentada anteriormente, Mafalda puso de manera explícita en relación la actitud desafiante de su hermano con la suya propia. Le preguntaba a su padre si cuando ella había comenzado a reírse de él lo había hecho de forma más discreta.[26] De este modo, la tira aludía a que los dos personajes se reían de su padre, pero también que lo hacían de maneras distintas. Con ello, se remitía a las experiencias vitales diferentes de quienes se habían incorporado al espacio público, como Mafalda, a comienzos de los sesenta, y de quienes lo habían hecho, como su hermanito, hacia fines de aquella década. Entre ambos momentos se había producido un aceleramiento de la radicalización cultural y política —la música “nuevaolera” había dado paso a los náufragos rockeros; la confianza desarrollista había devenido en conciencia del subdesarrollo; la admiración por Cuba había trocado en convicción militante —que provocaba distancias generacionales que no pasaban desapercibidas por los protagonistas —. Quino trabajó, una y otra vez, sobre esas distancias —que se acrecentaron con el aceleramiento de la radicalización cultural— en la nueva etapa de la historieta que se estaba abriendo.

La aparición de Guille —con su absoluto descrédito del mundo adulto— le

permitió a Mafalda resituarse en su enfrentamiento con sus padres. Fue posible observarla, en ocasiones, ganada por un sentimiento de piadosa ternura, exento de cinismo, de modo diferente a su acostumbrado estilo. Como ha sugerido Claire Latxague, las actitudes denigratorias de la niña hacia su madre dieron paso a cierta solidaridad femenina, como sucedía cuando Mafalda la miraba trabajando y le preguntaba qué le gustaría hacer si viviera, o cuando la besaba después de haberla soñado esposada al lavarropas.[27] También predominaba la conmiseración cuando Mafalda, por ejemplo, cuidaba de su padre al salir de mañana de la casa, y pensaba para sí, al despedirlo: "Hay cosas en las que el pobre aún no aprende a manejarse solo", una frase hecha habitual en el lenguaje de los adultos hacia los niños.[28] En cambio, el nuevo personaje —un bebé— encarnó una provocación que socavaba por completo las bases de la autoridad. Muchas tiras insistieron en esa actitud. Quino colocaba, por ejemplo, al padre en ridícula ternura cuando, al intentar amorosamente divertir a Guille con palabras sin sentido y tirándose al suelo, recibía un maduro gesto de incomprensión de su hijo.[29]

En definitiva, la figura de Guille tensionó al máximo el cinismo con la ternura. El hecho de que fuese un bebé pronunciaba el contraste entre la dulzura despertada por los pequeños y las ironías que provocaban sus actitudes y, luego, su media lengua. La contradicción calaba, especialmente, en los desconciertos provocados por las preguntas infantiles —esas que elogiaba la crianza psicológica— y los sombríos vaticinios que se cernían sobre las nuevas generaciones perseguidas por los interrogantes que se planteaban respecto al orden social. Justamente, en una tira, uno de los típicos "por qué" de Guille —aquellos que los manuales de crianza consideraban propios de esa etapa madurativa— conducía a Mafalda a vaticinar: "Un año y medio y ya candidato a los gases lacrimógenos".[30]

La creciente complejización de la tira no se debió exclusivamente a la incorporación de un nuevo personaje. En esta etapa, Quino desplegó una línea de dibujo cada vez más rica, con más detalles de fondo, nuevos usos de los grises y juegos de perspectiva —cuadros que consideraban la altura de los personajes, los ángulos de la visión, las impresiones sensoriales — para otorgar profundidad y densidad a los espacios. Estos trazos delinearon una composición narrativa que, en muchos casos, se alargó porque en las cuatro tiras de la página se hilvanaba el argumento. Se hicieron frecuentes las referencias estilísticas y las bromas con

diferentes géneros. Dibujó, así, imágenes con el estilo de los antiguos cuentos infantiles o de la crónica policial e, incluso, se parodió a sí mismo. Así, por ejemplo, podía verse a Mafalda soñando con lo que podría ser una página de humor de Quino, en la que reflexionaba sobre la relación entre la libertad y el capital simbolizado por una figura que remitía al "Tío Sam". Este personaje ponía a la venta una estatua de la Libertad. Al verla, Mafalda le preguntaba por la llama y el capital le explicaba que se le prendía al oprimirla.[31] Como veremos, la línea de estos dibujos contenía una característica que Quino pronunciará en los años siguientes: jugaba con los símbolos —y las consignas— de época pero, al hacerlo, eludía reproducirlas de modo estandarizado o, incluso, las intervenía para ofrecer nuevas posibilidades de sentido que, en muchas ocasiones, quedaban abiertas.

La tira mantuvo la apertura a la calle. Incluso, los detalles ganaron precisión. Podían verse las grietas de las esquinas, las señales de tránsito a contraluz y las siluetas de los edificios a la lejanía. Las escenas incorporaron nuevos personajes de fondo. Las camisolas, los *jeans* deshilachados y las melenas se colaban con frecuencia. Los Beatles se habían vuelto parte de las discrepancias casi folclóricas entre Mafalda y Manolito. Se sumaban cada vez más personajes anónimos y circunstanciales: madres autoritarias, oficinistas de paso, cobradores de impuestos, abuelitas arrugadas. Esas inclusiones movilizaban, como antes, una apertura a lo público desde una perspectiva infantil. Los niños escuchaban desde su lugar, subrayado por la perspectiva, y eran capaces de revertir la visión de los adultos, como puede verse en la escena previa de Guille y su padre.

Finalmente, la clave de lecturas entre líneas —que siempre exigió el humor de *Mafalda*— actualizó sus sentidos políticos en el marco de la dictadura de Onganía, que prohibió la actividad política, intervino las universidades, encarceló a la oposición, reprimió a los estudiantes e instaló vigilantes de moralidad en las plazas y las playas. La confiscación de libros, los allanamientos en los bailes y la censura de películas fueron un escenario cotidiano de la realidad política del país en el marco del papel atribuido a las costumbres y la cultura en la lucha para "neutralizar al comunismo".[32] La construcción de la existencia de un "enemigo interno" como una figura que representaba una amenaza a los valores occidentales y cristianos y a la esencia nacional saturó la opinión pública. Los discursos y las representaciones anudaban los temores a la desestructuración del statu quo con los que despertaban las redefiniciones de

género y sexuales. Esas visiones retomaban las perspectivas familiaristas, largamente instaladas, que suponían una relación directa e inmediata entre la sociedad y la familia y que explicaban la subversión política por la pérdida de los valores familiares y que, al mismo tiempo, exigía reconquistarlos para recomponer el supuesto "orden tradicional".[33]

Ese clima reforzaba el carácter antiautoritario de la historieta, convertida en símbolo de la lucha contra Onganía y usada en ese sentido. En 1968, por ejemplo, un artículo de *Siete Días* utilizaba *Mafalda* para cerrar un pormenorizado relato del derrocamiento de Arturo Illia. Reproducía la conocida tira del día del golpe de Estado de 1966. Por si quedaran dudas del sentido del cuadro, el periodista explicaba que Mafalda: "Se refería a la Constitución Nacional, el Parlamento, a los tres poderes y al funcionamiento de la democracia representativa".[34] Igualmente explícita resultaba la reproducción de una noticia del suplemento del periódico *Trud* de Moscú sobre Mafalda que *Siete Días* usaba para denunciar que el gobierno argentino había prohibido la película *La huelga* de Sergéi Eisenstein.[35] La revista recordaba una tira en la que la "niña intelectualizada" decía que en Argentina un muñeco que hablase al apretarle la barriga —una novedad del mercado— gritaría "huelga", lo que le permitía a *Trud* insinuar en forma irónica que el gobierno no había prohibido la película por temor al comunismo sino por miedo a una posible "explosión" huelguística.[36] En forma similar, la historieta era usada por un periodista de la *Revista Extra*, que informaba —y criticaba— el avance de la censura en el cine. "No se sabe qué pasará con Mafalda, ya que Quino, con total impudor, se empeña en dibujar siempre desnudo al hermanito de 9 meses de la nenita: y el nene será un bebé pero la anatomía es la anatomía y lo que tienen los chicos también lo tienen los grandes y después viene la asociación de ideas (o imágenes), en fin...".[37]

En ese clima, la popularidad de *Mafalda* no dejaba de crecer. Según la revista latinoamericana *Visión*, la tira representaba una "carga explosiva" que no podía dejar de molestar a los sectores oficialistas en un país sometido a un gobierno militar. En 1968, los primeros pósteres con el personaje fueron puestos en el mercado por Jorge Álvarez Editores, que la seleccionó —junto a los Beatles, Robert Kennedy y Jane Fonda— mediante una encuesta que identificaba a los "ídolos" de los argentinos.[38] Por entonces, entre muchos jóvenes, *Mafalda* estaba integrada a los objetos culturales que simbolizaban —y a la vez favorecían— su propia identidad. Horacio —probablemente Horacio

Buscaglia— desde *El Popular*, el diario del Partido Comunista en Uruguay, parafraseaba un tiempo después las interacciones movilizadas por la historieta entre sus amigos que comentaban: "'¿Leíste aquella en que la mosca deja su opinión sobre este mundo?... [...] No... la que es impresionante es cuando Mafalda le dice al padre Premio Nobel de la maceta... [...] Miguelito es sensacional... Yo me muero con Guille y Felipe...'". Entre muchos círculos de jóvenes y adultos jóvenes leer *Mafalda* estaba integrado a una sociabilidad que delataba cierta pertenencia social y política.[39] El grupo de estudiantes que escribió colectivamente reclamando por la "mutilación" al espacio de Quino explicaba que Mafalda le había dado la "chispa crítica y original" que la revista precisaba: "Desde su aparición nos habituamos a leer, saborear, reír, meditar sus cuatro tiras".[40]

Pero existía, también, una lectura individual que operaba de modo subjetivo —más allá de poder compartirla con los pares— en la confrontación con lo que solía denominarse "el sistema". El historietista y escritor Guillermo Saccomano —quien con menos de 18 años era por entonces cadete de una agencia de publicidad— lo recuerda de modo inmejorable: "Una tarde, durante un viaje en subte, pelé un librito de Mafalda. Poco a poco la risa empezó a ganarme. Poco a poco, hasta que llegó un momento en que no podía parar frente a la lectura de cada tira". Entonces, comenzó a sentir que provocaba una mirada que destilaba "irritación, molestia y una incomodidad típica de la clase media ante el idiota que no sabe comportarse en sociedad". Él no podía parar de reírse y un señor

> muy aseñorado, me llamó la atención. Y me causó gracia su llamado de atención. El señor empezó a gritar. Y yo seguía riéndome. "Usted, joven" dijo, o algo así. ¿De qué me reía? De eso mismo que inquietaba a esos pasajeros del subte de la clase media. Miserias y frustraciones cotidianas, más o menos cómodas, viajando en un vagón como los prisioneros destinados a un campo de concentración. De eso me reía con Quino.[41]

A diferencia de esta confrontación subjetiva desatada espontáneamente por la lectura de la historieta, podían existir situaciones en las que los o las lectoras la utilizaran de modo intencional en luchas políticas y sociales. Así, por ejemplo, un lector rememoraba que, en 1969, con sus compañeros habían colocado en la fábrica en la que trabajaban la tira en la que Manolito explicaba: "No se puede

amasar una fortuna, sin hacer daño a los demás".[42] Pero esta inscripción no impedía que la tira fuese igualmente popular entre jóvenes muy diferentes como las maestras del colegio Santa Unión, una institución privada de Caballito, el típico barrio de clase media de la Capital, que la habían elegido como símbolo de la alumna "ideal" que querían para cuando estuvieran frente a una clase: "Ingeniosa, fina, inteligentemente precoz", según palabras de una de las egresadas.[43]

ILUSTRACIÓN 13. "Mafalda: ideal de alumna entre las noveles maestras", en *El Mundo*, 17 de noviembre de 1967, p. 32.

En cualquiera de estos ámbitos, la historieta abría espacio a la descontractura y el sarcasmo irónico, lo que tenía potente sentido político en el marco de las cruzadas moralistas comandadas por el comisario de policía Luis Margaride. La popularidad de la historieta estaba en pleno apogeo y *Siete Días* la usaba para

gratificar a sus lectores, a los que les ofrecía un calendario con sus personajes para fin de año.[44] Las presentaciones de cada uno de los nuevos libros de la tira jugaron con la provocación de las "insólitas" ideas de Pirí Lugones, la agente de prensa de Jorge Álvarez, que lanzó *Mafalda 4*, a fines de 1968, entre los quioscos de la Plaza Lavalle, con globos, gaseosas y *whiskys* para los invitados. Alba Lampón —amiga de Quino— recuerda el aire fresco que destilaba la figura de "Pirí" en medio de la Plaza, entregando volantes para promocionar el libro a los transeúntes. Se habían editado 70 mil ejemplares en la primera tirada. El editor aseguraba que se agotarían rápido.[45] No era un pronóstico arriesgado.

FRENTE A LA RADICALIZACIÓN Y EL COMPROMISO POLÍTICO

En Argentina, en 1968, la discusión sobre el papel político y social de la historieta estaba en el centro de la escena. En octubre de ese año se realizó la Bienal Mundial de la Historieta organizada por David Lipszyc y Oscar Masotta en el Instituto Torcuato Di Tella con gran éxito de público y repercusión en la prensa. El evento intentó emular las exposiciones organizadas anteriormente en el Louvre de París y la Tate Gallery de Londres. El invitado internacional de honor fue Burne Hogar, ilustrador de *Tarzán*. Se expusieron originales de Al Capp *(Li'l Abner)*, George McManus (*Bringing Up Father*) y Roy Crane *(Captain Easy* y *Wash Tubbs*) junto a las producciones de los principales historietistas argentinos (Alberto Breccia, Eduardo Ferro, Guillermo Divito, Lino Palacio, Quino, Hugo Pratt, Oscar Blotta, García Ferré, Solano López, José Salinas) y proyecciones de cine (*Superman, El Zorro, El Eternauta*, la *Familia Telerín*, entre muchos otros). En el boletín de prensa podía leerse: "Advertencia: *Peanuts* (Rabanito) de Charles Schulz y *Mafalda* de Quino serán especialmente tratadas y discutidas". Esta expectativa del público se expresaba, también, en la programación. La única de las conferencias centrales para una historieta argentina —a cargo de Juan Indart— estaba dedicada a *Mafalda*.

La Bienal era el resultado, según los organizadores, del interés creciente de los intelectuales en la cultura masiva y en particular en la historieta. Masotta asumió el desafío de crear en Argentina una discusión sobre los cómics que, por entonces, estaba causando fuertes debates y gran interés en Europa y Estados Unidos. Los organizadores también se proponían apoyar a los editores, defender los derechos de autor y la libertad de expresión y promover una distribución

internacional del cómic de América Latina en plano de igualdad con las grandes corporaciones.[46] Con esa puesta en valor Masotta se plegó a quienes se oponían a la defenestración del género. “Ni todas las historietas son conservadoras, ni la historieta se agota en la historieta norteamericana de guerra, ni lo mejor de la producción actual se halla en los Estados Unidos.” Reconociendo que la historieta generaba posturas que oscilaban de la detracción a la fascinación, el crítico se proponía “construir los instrumentos para poder un día mirar al reo de cerca”.[47] Eso significó valorizar las condiciones técnicas de la producción, el lenguaje y la imagen, a partir de lo cual consideraba que el cómic podía tener un sentido político revolucionario.[48] Esta interpretación confrontaba con un vasto conjunto de textos que presuponían, con disímiles influjos teóricos, la manipulación ideológica de los medios de comunicación del imperialismo y las clases dominantes en una denuncia que entroncaba con la creciente radicalización y politización.[49]

Estas discusiones, en el contexto de 1968, estaban indisolublemente engarzadas con el problema del compromiso revolucionario. Las medidas represivas del general Onganía, destinadas a desactivar la movilización social, habían radicalizado a los jóvenes en las universidades y los colegios, pero también en los barrios y las parroquias en las que trabajaban los sacerdotes del Tercer Mundo. La muerte del “Che”, en 1967, había actualizado la mística revolucionaria, reavivado el compromiso militante de quienes se proponían continuar su legado y provocado nuevas discusiones sobre la estrategia de lucha. En 1968, un nuevo impulso recorrió a la izquierda armada. Roberto Santucho creó el aparato armado dentro del Partido Revolucionario de los Trabajadores: el Ejército Revolucionario del Pueblo. También se crearon las Fuerzas Armadas Peronistas, que realizaron sus primeras acciones ese año, y las Fuerzas Armadas de Liberación, que salieron a la luz pública en 1969. Otras organizaciones, como las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) —creadas por militantes provenientes de la izquierda marxista para ser el brazo argentino de la guerrilla del “Che” en Bolivia—, redefinieron sus objetivos. Se convirtieron en una guerrilla urbana y se plegaron al peronismo con esperanzas de alcanzar una influencia en las masas.

Estas organizaciones armadas reforzaron la interpelación directa a artistas, intelectuales y escritores en relación con su papel en las luchas populares por el cambio social. De hecho, en el espacio de las artes plásticas, en simultáneo con

la Bienal Mundial de la Historieta, se estaba produciendo la primera campaña de difusión de *Tucumán Arde*, la intervención política por la cual un grupo de artistas de vanguardia hicieron suyas manifiestamente las banderas de las luchas populares. Realizaron en calles, plazas y locales de la Confederación General del Trabajo (CGT) de los Argentinos, exposiciones, muestras e intervenciones que denunciaban las condiciones de vida de los trabajadores rurales. Dicha intervención fue el resultado final de un proceso de radicalización y ruptura con las instituciones de consagración artística que se había iniciado en 1968 y que se expresaba en acciones como colorear de rojo las aguas de las fuentes de Buenos Aires como homenaje al "Che" Guevara en el primer aniversario de su muerte. [50] En paralelo, se instaló la discusión sobre la responsabilidad política de los artistas: ¿debía el arte "ilustrar" al pueblo?, ¿era necesario rescindir la creación individual?, ¿era posible convertir al arte en un hecho político? Como han explicado Longoni y Mestman —a quienes sigo aquí—, los dilemas condujeron a una nueva modalidad de "intervención artísticopolítica", definida por el doble pasaje de la obra-objeto a la obra-acción y de la representación de la violencia política a realizar "actos (artísticos) de violencia (política)". En el planteo del artista plástico León Ferrari eso significaba que: "La obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente en cierto modo al de un atentado terrorista en un país que se libera". [51] El dilema no solo involucró al núcleo de *Tucumán Arde*. En ese sentido, más que una oposición simple entre quienes estaban a favor del compromiso político y quienes lo rechazaban, existieron diferentes posturas entre aquellos que, aceptando el compromiso con la realidad política, se preguntaban cómo expresarlo y qué implicaba en su producción. No faltaban quienes pensaban que la propia libertad creadora mostraría el cauce para expresar la "conciencia social" y que no era necesario "abominar" ciertos estilos artísticos.[52]

Justamente, Quino realizaría por entonces una serie de tiras que reflexionaban sobre el compromiso de los artistas. En la primera, Mafalda, como en el pasado, interrumpía el relax de su padre con una "canción de protesta". La había titulado "Los buenos empezamos a cansarnos", y decía: "Queremos mucho a la gente, por eso nos cae muy mal... que la perforen a tiros o la achicharren con napalm". En la siguiente tira, le preguntaba a Manolito si pensaba que las canciones de protesta podrían cambiar algo en el mundo. A continuación, daba un paso más en su reflexión. Cuando Guille lloraba y lograba inmediatamente

que su madre lo pusiera en el pecho, su hermana comentaba que para tener éxito en la protesta el bebé no necesitaba la guitarra. La rusticidad de la canción de protesta entonada por Mafalda traducía la ironía de un creador que admiraba la sutileza; sin embargo, la serie parecería dominada por la preocupación de compartir graves y genuinas dudas de Quino: ¿eran las canciones o la fuerza del movimiento popular, representado en el llanto de Guille, las que lograban las conquistas? ¿Qué papel debían tener los artistas? ¿Qué debía hacer él mismo con su humor? Sabemos que el dibujante prefirió siempre que el mensaje de la tira fuese activado por el lector, pero en este caso la indeterminación podría ser un modo de presentar un dilema que lo preocupaba y siguió preocupándolo con fuerza en los años siguientes.[53]

Por entonces, la dubitación diferenciaba la posición de Quino de la asumida por algunos colegas y amigos. Era el caso de Héctor Oesterheld —ya consagrado con los éxitos del *El Sargento Kirk* (1953), *El Eternauta* (1957) y *Mort Cinder* (1962)—, quien había colocado su creación al servicio directo del mensaje político y la revolución. Así, en 1968 escribió *La vida del Che*, dibujada por Alberto y Hugo Breccia, solo tres meses después de que la muerte del héroe revolucionario conmocionase al mundo entero.[54] Al año siguiente, como ha explicado Laura Vázquez, el historietista operó en el *remake* de *El Eternauta* el giro que él mismo estaba dando hacia la izquierda revolucionaria cuando convirtió al protagonista en un líder de masas.[55]

La agitación política del país se intensificó. Quino siguió con atención estos acontecimientos. Propuso juegos que retomaban la jerga política e ideológica que dominaba en los círculos universitarios. Los utilizaba en los diálogos de los personajes o en relación con las situaciones familiares. Podía, así, escucharse a los niños hablar de la “alienación escolar” o a Mafalda preguntándole a su madre si Guille, que dormía en su cuna, no se estaba “aburguesando”. En este contexto, la historieta abordó de modo directo la existencia de la censura y la represión, que fueron tematizadas a partir de diferentes personajes y situaciones.[56]

Ni la represión ni la censura eran nuevas. El horizonte de la censura era parte de la cotidianidad de las redacciones en las que los periodistas se habían socializado. El propio Quino ha relatado en muchas ocasiones que, cuando llegó a Buenos Aires a mitad de los años cincuenta para insertarse en el periodismo, le explicaron claramente que no podían hacerse chistes sobre el sexo, los militares y los curas.[57] En las décadas siguientes, la censura no dejó de afianzarse. Se

aprobaron nuevas disposiciones para controlar los contenidos de la prensa, la producción editorial y la televisión. Con el golpe de Estado de 1966 se ampliaron las facultades de los censores y se multiplicaron los organismos con capacidad para disponer medidas que restringieran la circulación de producciones que "atentasen contra el estilo nacional de vida o las pautas culturales de la comunidad".[58]

En este panorama, Quino había aprendido a "autocensurarse y encontrar maneras de evitar el control", según sus propias palabras. De hecho, en estos años se suprimieron algunas tiras de *Mafalda 1*. En algunos casos se debió a cuestiones estéticas, pero en otros a sus referencias políticas, como sucedió con la tira en la que Mafalda hace de la "selva" de plantas de su padre "una buena guerrilla", mencionada en el capítulo I.[59] Estas decisiones suponían un dilema ético y moral que abordaba una viñetita publicada en octubre de 1968. En ella, se veía a Mafalda mirándose la lengua en un espejo. Susanita aclaraba la situación. Le explicaba a Felipe que su amiga tenía temor de tener "pelos en la lengua", es decir, de autocensurarse. La viñeta asumía sentidos precisos para el público que había leído la nota publicada unas semanas atrás sobre las relaciones entre el periodismo y el gobierno.[60] Pero también podía leerse por los colegas —humoristas y periodistas— como una reflexión sobre los dilemas que enfrentaban diariamente con la censura y las autolimitaciones, "los pelos en la lengua".[61]

En ese sentido, la historieta se comprometió con la denuncia de los controles de la censura —en una línea que compartía abiertamente *Siete Días*—, pero también con el rechazo de la represión que asumía sentidos precisos en la revista a partir de los reportajes fotográficos.[62] Guille —que encarnaba el desafío de las nuevas generaciones— estuvo en el centro de muchas de las tiras que abordaban la cuestión. En noviembre de 1968, cuando se sucedían las noticias sobre la agitación estudiantil, podía verse al bebé de la familia atrás de los barrotes de su corral, los cuales aludían a las rejas de las cárceles a las que eran conducidos los militantes arrestados en las calles. Mafalda asumía, en forma explícita, la defensa de la figura de su hermano: "¡Le dije a mamá que es una barbaridad que te haya encerrado así!". "¡Y le hablé del atropello a la libertad individual y de la declaración de los derechos humanos! ¡Sí señor!" "Pero parece que nada de eso tiene algo que ver con comerse la tierra de las macetas, Guille." El cierre apelaba, nuevamente, a la estrategia de resignificar los fenómenos

políticos a partir de la experiencia de los niños. En este caso, el dibujante contraponía las medidas de sentido común de una madre que intervenía en su casa con la arbitrariedad policial que marcaba la realidad política del país.[63] La tira implicaba una toma de posición de Quino, cuya figura, por entonces, tenía suficiente visibilidad como para ser consultado, en diciembre de 1968, entre los intelectuales que evaluaban las vicisitudes del año que culminaba. El dibujante había reclamado para el siguiente año "un poco más de libertad para el humor político".[64]

Sin abandonar los temas de la cotidianidad, como veremos más adelante, la historieta se inundó de remisiones y guiños más directos a las huelgas, las luchas sociales y la represión. No siempre las referencias aparecían inmediatamente a los acontecimientos. Más bien, se integraban a una reflexión modulada por el contexto político y social que anclaba en ciertas temáticas, como el militarismo y la represión. En ese marco, Quino desarrolló una larga serie de entregas sobre la represión con la que puede comprenderse cómo fue formándose su posición frente a la radicalización política y las acciones de las fuerzas militares. Dichas tiras componen un argumento que las unifica, aun cuando no hayan sido publicadas una a continuación de otra ni Quino haya pensado de modo intencional su conexión.

En octubre de 1968, en una de las tiras iniciales de la serie, un cuadro mostraba a Miguelito —el menor de la barra de amigos hasta la llegada de Guille — preguntándole a un policía si lo iba a llevar preso, como le decía su mamá, si él no se lavaba las manos. En respuesta, con rostro molesto, el agente le pedía al niño que le explicase a su mamá que la policía tenía "algo" más importante de que ocuparse.[65] Esta composición anclaba en una representación largamente construida de la policía como vigilante de barrio, servidor de los vecinos en defensa de las buenas costumbres, que participaba de las tramas urbanas cotidianas.[66] La visión cambió en la siguiente tira, la cual trabajaba sobre esa idea, publicada en abril de 1969, cuando los estudiantes de Tucumán, Santa Fe y Rosario estaban en la calle, como actores centrales del escenario político, enfrentados a la policía.[67] Allí, puede verse a Miguelito pidiéndole al "agente" policial que no cuide su casa porque imaginaba un futuro —"cuando yo estudie en la universidad"— en el que estarían necesariamente enfrentados en "algún lío" y, entonces, se preguntaba: "¿Con qué cara le encajo adoquinazos a quien cuidó mi casa?". En este cuadro, la relación entre los personajes y el policía

seguía siendo próxima — existe un diálogo— y el enfrentamiento imaginado parecía de baja intensidad, pero el conflicto quedaba prenunciado.[68]

ILUSTRACIÓN 14. Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, 14 de abril de 1969, p. 33. © Joaquín Salvador Lavado (Quino).

La historieta volvió sobre la serie unos días después de que los obreros y los estudiantes tomaran control sobre Córdoba —en el llamado “Cordobazo”— conducidos por Agustín Tosco y René Salamanca, dirigentes de los gremios combativos de la CGT que habían tenido la solidaridad de importantes sectores de la población al punto de hacer retroceder a la policía. Solo pudieron ser doblegados por las tropas del ejército que demoraron en llegar, con lo que se reforzó la imagen de debilidad del gobierno de Onganía. En ese contexto, una de las tiras de *Mafalda* mostraba a la protagonista caminando despreocupadamente por la calle, cuando escuchaba a un hombre de mediana edad que le explicaba a otro que había que darle tiempo al país y que “en algunas cosas, poco a poco, se nota un desarrollo”. En su camino, se encontraba luego con un policía —y observaba su bastón—, pero al llegar a la esquina divisaba —ahora sí de lejos— a un soldado del ejército con un bastón de enormes proporciones. Mafalda utilizaba la ironía al completar la frase iniciada por el hombre de la primera viñeta: “Y en otras, de golpe y porrazo, un crecimiento”.[69] La tira trabajaba, de este modo, sobre la estrategia dictatorial que había apostado al desarrollo económico pero, además, a la represión política, a cuyo fracaso aludían algunos entrevistados por la revista al analizar el significado de la movilización estudiantil.

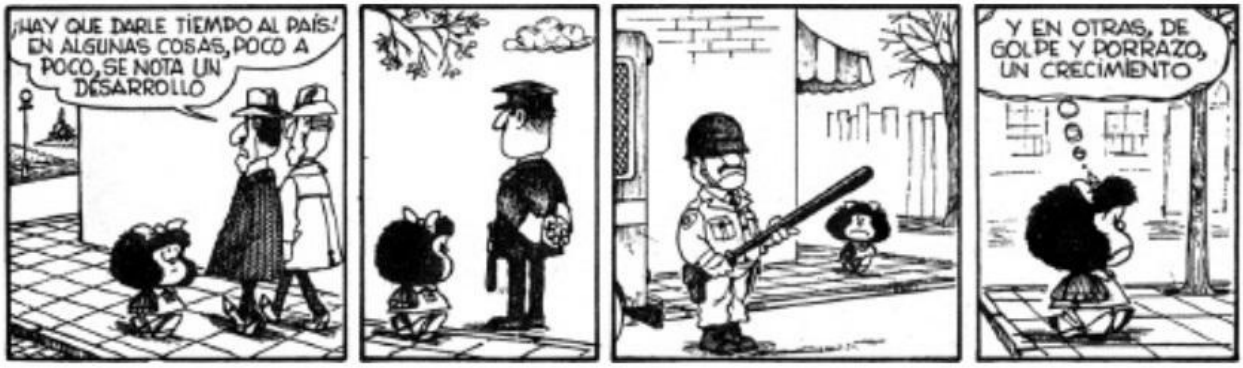

ILUSTRACIÓN 15. Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, 8 de junio de 1969, p. 36. © Joaquín Salvador Lavado (Quino).

En las semanas siguientes se sucedieron nuevas entregas con remisiones similares pero con diferentes recursos humorísticos. En un caso, la viñetita refería a los cambios constantes en el escenario político cuando Felipe miraba el título de la historieta —cuyo estilo de letras había variado nuevamente— y enunciaba: “Parece que hay cambios” y Mafalda lo observaba preguntándole “¿Más?”.[70] Un poco después, como he planteado, un encadenamiento de preguntas ingenuas de Guille adquiría profundo sentido social y provocaba la seguridad en su hermana de que él sería un candidato a la represión policial. Y en esa misma entrega, Mafalda al enfrentar el plato de sopa, que recordémoslo representaba al autoritarismo, le explicaba a su madre: “Tendremos una escena, porque últimamente le estoy perdiendo respeto a la prepotencia”.[71]

Unos meses más tarde, la reflexión estaba mediada por la confrontación entre la ingenuidad de Miguelito y el conocimiento de Mafalda, voz de la conciencia moral que le descubría, le mostraba, el verdadero sentido de la policía: la represión ideológica. El humor surgía del ocultamiento de la frase de Mafalda, que dialogaba con el lugar de enunciación moral encarnado por el personaje, lo que abría un espacio para la elucubración de los lectores. Su curiosidad quedaría resuelta en el último cuadro con una interrogación realizada por la propia voz policial. En esta tira, Quino operaba sobre aquella primera representación y modificaba sus sentidos: la policía —que supuestamente debía cuidar las casas de los niños— en realidad era la fuerza represora de las ideas.

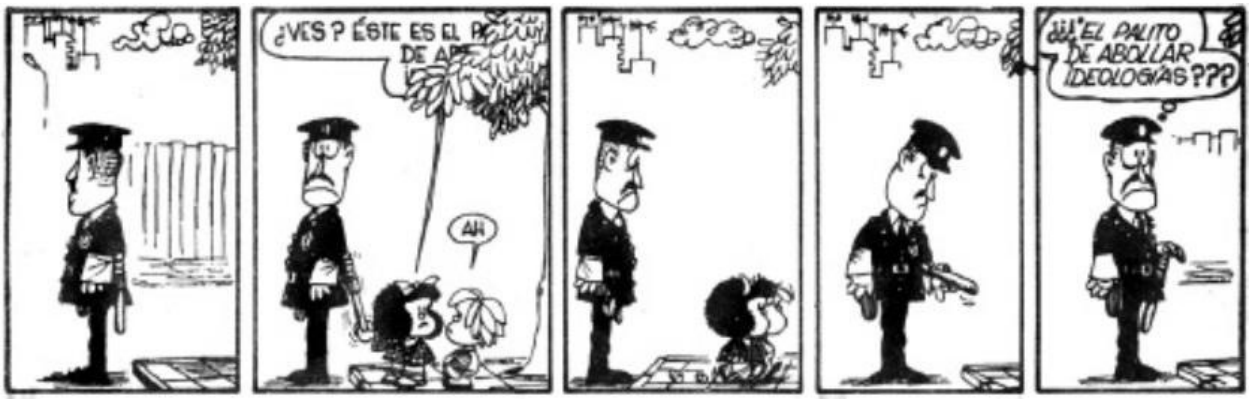

ILUSTRACIÓN 16. Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, 13 de octubre de 1969, p. 53. © Joaquín Salvador Lavado (Quino).

Como puede verse en la imagen, los personajes ya no dialogaban con el policía, como antes lo hacía Miguelito, pero mantenían una relación de proximidad con él. Se le acercaban para burlarse. Incluso, el representante del orden, con sus lentas reacciones, no terminaba de entender el sentido de la acusación. El juego y el ritmo de la escena podrían recordar los recursos de Charles Chaplin. Quino proponía una escena en la que el humor desafiaba a los poderosos mediante la combinación de la ironía y la ternura. Nada les sucedía a los niños, las nuevas generaciones, con sus ingeniosos desafíos de la autoridad. El fondo —estable y barrial — le quitaba conflictividad a la escena. Sin embargo, la tira tenía un indudable costado peligroso: las fuerzas represivas podían ser burladas. Más aun cuando el gobierno se encontraba con jóvenes — como los que estaban en las calles de diferentes ciudades del país — que experimentaban, pero también enfrentaban, no solo los bastones, sino, también, las armas de fuego.

Difícilmente, este componente disruptivo pasaría desapercibido para los lectores. La revista —al igual que la prensa diaria y la televisión— había seguido con atención día a día los enfrentamientos que las imágenes del fotorreportaje interpretaban de modo prístino: mostraban el poder de los obreros y estudiantes y la feroz represión que los enfrentó. La línea editorial hacía referencia al deterioro del gobierno y a su aislamiento ante las dificultades que emanaban de diferentes frentes.[72] Quino había compuesto, a su modo, una denuncia de la represión en el marco de la radicalización política. Ese contexto otorgó nuevo sentido a lo generacional en *Mafalda*. Adriana Civita, de *Claudia*, la revista femenina de Abril, sostenía que la tira mostraba que el “enemigo” era “el motivo

de nuestro más entrañable cariño: es nuestro hijo". Mafalda —como los hijos propios— era un "monstruito sabelotodo" que leían más de 2 millones de argentinos y representaba a

ILUSTRACIÓN 17. "El desafío cordobés", en *Siete Días*, edición extra, y "Mayo: de corceles y de aceros", en *Siete Días*, 2 de junio de 1969, pp. 14-20.

> la infancia superdotada de hoy, el escepticismo con que los niños contemplan a los adultos y a la vida. Representa los temores y las esperanzas que los chicos sienten ante el futuro y denuncia también a la faceta infantil de los adultos [...] millones de seres que quieren arreglar todos los problemas del mundo y que, al no poder hacerlo, traducen su impotencia en ironías y en agresividad.[73]

La periodista daba una visión empática y comprensiva de las nuevas generaciones pero, en realidad, muchos sectores políticos y sociales observaban atemorizados la radicalización juvenil.

LA LUCHA ARMADA Y EL ARMA DEL HUMOR

Las tiras sobre la represión y el "palito de abollar ideologías" no agotaron el modo en el que la historieta dialogó con el ascenso del compromiso político y la vertiginosa radicalización. El 16 de febrero de 1970 apareció un nuevo

personaje: Libertad. Como en el caso de Miguelito, la incorporación se producía en el veraneo de la familia, cuando el argumento requería agregar nuevas figuras dada la ausencia de los otros amigos de la banda. Era una niña bajita que, con su estatura, aludía al lugar de la libertad en Argentina. Esta conexión quedó explícita en la propia tira. Cuando Mafalda presentó a la nueva amiguita, su padre dice "¿Libertad? ¡Qué chiquita!" y su madre exclama: "¡Qué quemada está!". Ante lo cual Mafalda les responde: "¡Traje una amiguita, no un panfleto!". Su nombre anunciaba un personaje lineal, fácilmente asequible para los lectores. Ella representaba a las y los jóvenes intelectuales y politizados.

Notemos que, de nuevo, Quino elegía, intuitivamente, un personaje femenino para encarnar las voces de la clase media progresista. Al hacerlo, como había sucedido con Mafalda, la historieta se incorporaba, aun sin enunciarlo, a las disrupciones que estaban produciendo las consignas feministas. Argentina estaba conmocionada no solo por las noticias del movimiento feminista internacional, que repiqueteaban en forma instantánea, sino por las discusiones en los medios de comunicación a partir de la realidad nacional. En 1970 se fundó la Unión Feminista Argentina, cuya sigla "UFA" jugaba con el lunfardo usado para expresar molestia. La unión organizó grupos de "concienciación" de mujeres y realizó marchas, intervenciones y volantes de denuncia de la opresión de la mujer.[74] Los medios de comunicación asociados al nuevo periodismo aprovecharon el enorme rédito periodístico del tema. Provocaron la polémica a partir de darles voz a representantes de diferentes posturas y, con frecuencia, las opiniones editoriales combinaban cierta empatía con un toque de misoginia. Dos años atrás, por ejemplo, *Siete Días* había dedicado un número a las mujeres. En esa ocasión, Quino había publicado una serie completa de cuatro tiras sobre la condición femenina. La página, que abría con la alteración del título de la historieta *(Mafalda)* que Susanita había tachado y reemplazado por su propio nombre, problematizaba la condición femenina. La primera de las tiras trataba sobre las limitaciones de las mujeres en la esfera política. Ya en el pasado, la historieta había trabajado sobre la cuestión, como se planteó en el capítulo I, a raíz de la serie en la que los niños jugaban al gobierno y Mafalda se proponía como "presidente", lo que a Manolito le parecía absurdo. Frente a eso, Mafalda argumentaba: "¿Y por qué no innovar? ¡Al fin y al cabo estamos jugando!". La respuesta resulta sintomática de un estadio inicial de la conciencia feminista, porque delataba las aspiraciones de igualdad de las mujeres, pero también cierta

naturalización de los límites autoimpuestos que unos años después no hubieran pasado desapercibidos para una figura, como Quino, comprometida con su denuncia.[75] La nueva formulación operaba en forma semejante: Mafalda se imaginaba que las mujeres no podían ser presidentas porque no podrían guardar un secreto de Estado. Esta resolución —que no fue incluida en la traducción al inglés realizada en el 2004 para evitar que fuese juzgada con los parámetros de equidad de género que las feministas han logrado que se consideren aceptados— se contraponía al sentido explícito feminista que dominaba en las dos tiras siguientes en las que Mafalda reflexionaba planteando que "la mujer en vez de jugar un papel ha jugado un trapo en la historia de la humanidad". De hecho, estas composiciones fueron, más adelante, incorporadas con frecuencia a las luchas feministas.[76] La madre de Libertad, si bien nunca mencionó al feminismo, encarnaba el estereotipo de las mujeres universitarias e intelectuales. A diferencia de las otras madres de la tira, usaba *jeans*, fumaba y había obtenido un título en la universidad. Traducía a Sartre, pero lo hacía en su casa. El padre de Libertad apoyaba el socialismo, pero carecía de cualquier afiliación partidaria.[77]

La definición del personaje de Libertad asumía sentido en el contexto de la creciente visibilidad de las organizaciones guerrilleras. En junio de 1969, las FAR, ya decididas a plegarse al peronismo, habían colocado bombas en los supermercados Minimax —que eran propiedad de Nelson Rockefeller, en protesta por su visita a Argentina—. Además, fue asesinado el líder sindical Augusto Timoteo Vandor y el Ejército Revolucionario del Pueblo comenzaba a organizar su primera acción armada prevista para febrero de 1970.[78] Poco después, el 29 de mayo de 1970, Montoneros se dio a conocer con el secuestro y la muerte del general Pedro Eugenio Aramburu. Con su alto poder simbólico e impacto mediático, la acción concebida como un "ajusticiamiento" entroncaba con la resistencia peronista. Pretendía mostrar la debilidad de las Fuerzas Armadas y la audacia de la organización guerrillera recién creada. La acción selló la caída del general Onganía al evidenciar su incapacidad para enfrentar la agitación popular y el ascenso de la guerrilla.[79] La radicalización excedía a estas organizaciones. Por ejemplo, Joan Manuel Serrat —que se había convertido en un verdadero éxito— respondía al periodista de *Siete Días* que las "guitarras no tiran balas", pero que, llegado el momento, todos tendrían que dejar la guitarra para tomar el fusil.[80] En este marco, las organizaciones

guerrilleras redoblaron la interpelación a los intelectuales requiriéndolos como "cuadros orgánicos", lo que significaba colocar su producción —sus conocimientos y creación— al servicio de la causa política. Eso implicaba que fuesen capaces de suspender la expresión autónoma de sus ideas e, incluso, interrumpir la producción en sí misma para empuñar las armas. Resonaban en esas disyuntivas las palabras del "Che" Guevara, quien había explicado que él había renunciado a su condición de médico porque se había entregado por completo a la revolución. Esa actitud diferenciaba a los intelectuales orgánicos de aquellos intelectuales y artistas independientes, aun cuando estos asumieran un compromiso social y político. La distancia entre estas dos posiciones no dejó de aumentar. Pero a comienzos de los años setenta seguía siendo posible la convivencia entre quienes habían asumido esos diferentes caminos que en los años siguientes estarían cada vez más encontrados. Así, Rodolfo Walsh y Francisco "Paco" Urondo, que se habían plegado a organizaciones armadas, podían encontrarse en las redacciones y los círculos periodísticos, que aún frecuentaban, con colegas y amigos —como Quino— que no tomarían la misma decisión.

ILUSTRACIÓN 18. Quino, "Mafalda", en *Siete Días*, 14 de junio de 1971. © Joaquín Salvador Lavado (Quino). Imagen proveniente del Archivo Personal de Quino.

El personaje de Libertad mostraba las vicisitudes ideológicas de un segmento de la intelectualidad de izquierda que es importante problematizar para nuestra comprensión del ascenso de la polarización y la violencia política. La niña expresaba una clase media progresista, descreída y cáustica. La figura dialogaba por sus preocupaciones, pero también por sus omisiones, con los vastos

segmentos de jóvenes que discutían sobre la Revolución Cubana, la organización política en la que convenía encuadrarse o la mejor oportunidad para tomar las armas. Estos temas estuvieron presentes en la interdicción de Libertad de un modo más bien elusivo, construidos como resonancias de una inscripción más abierta, en la que podían sentirse cómodos sujetos ubicados, en términos amplios, en la izquierda o el socialismo.

En ese sentido, el surgimiento de este nuevo personaje estuvo antecedido por un retraimiento de las referencias a las claves dicotómicas de la Guerra Fría e incluso al tercermundismo en los pronunciamientos de Mafalda. Resulta sintomático lo escaso de las menciones a la Revolución Cubana y a Fidel Castro en un momento en el cual, por el contrario, resultaban centrales en los debates —y también en las poses— de los jóvenes de izquierda. Es igualmente significativa la excepción a este cuadro. En la entrega del 7 de junio de 1971, en la viñeta, Mafalda con mirada extraviada decía: "¡Más vale Fidel en mano que intelectual volando!".[81] La frase contenía una remisión al conocido dicho "Más vale pájaro en mano que cien volando" y a la detención, dos semanas atrás, del escritor cubano Heberto Padilla acusado de actividades contrarrevolucionarias. Notemos la ubicuidad de la expresión de Mafalda: podía pensarse que estaba diciendo que valía más Fidel, pero también podía estar ironizando sobre la intervención del líder cubano para evitar el "vuelo de los intelectuales" en alusión a la libertad de expresión. Podría, incluso, imaginarse que la ambigüedad era solo un juego de palabras que aligeraba, aliviaba, un debate cruento que, como ha analizado Claudia Gilman, dividió irremediablemente a la intelectualidad latinoamericana.[82] Sin embargo, no era una discusión liviana para Quino, quien, por entonces, insistía en que a él no le gustaba darle las "cosas masticadas a la gente". Fue por eso que discrepó con Oesterheld, quien opinaba que el arte —el de Picasso— no tenía valor si no era comprendido por el pueblo. Fue una discusión tensa que al dibujante todavía le entristece porque no se volvería a encontrar más con el historietista que aún hoy sigue desaparecido.[83]

Estas discusiones ganaron fuerza cuando la efervescencia social terminó produciendo la caída de Onganía, el 8 de junio de 1970, pero el clima no se distendió. Roberto M. Levingston, quien lo sustituyó, insistió en la línea política de su predecesor, negándose a convocar a elecciones. En este clima, las acciones armadas se expandieron. En julio, por ejemplo, las FAR tomaron por unas horas la

localidad de Garín, de 30 mil habitantes, en una acción comandada por Carlos Olmedo, Juan Julio Roqué y Roberto Quieto, en la que habría participado también Paco Urondo.[84] En diciembre, la organización realizó una nueva operación: asaltó en la ciudad de La Plata una sucursal del Banco Comercial, situada en un barrio alejado, con el objetivo de "confiscar" dinero para financiarse. Fue un operativo de "extraordinaria audacia y decisión", según informó el diario platense *El Día*. Los guerrilleros habían controlado la situación rápidamente pero resultaron heridos dos policías. Antes de retirarse habían dejado un mensaje que incluía una "copia con máquina Xerox" de un dibujo de Quino publicado en *Panorama* la semana anterior.[85] En ese dibujo, sobre la leyenda "Juegan las negras y dan jaque mate cuando se les da la gana", se observaba una partida de ajedrez con dos bandos que enfrentaban a ricos y pobres —"sectores pudientes y menesterosos", según el diario platense—. Bajo el dibujo los guerrilleros habían colocado una proclama impresa en la que se leía:

> En el día de la fecha un comando de las FAR procedió a expropiar el dinero de una sucursal del Banco Comercial de La Plata y las armas del personal policial de custodia. De esta manera las organizaciones revolucionarias dan un golpe más contra las negras jugadas de los que amasan su poder con la explotación de nuestro pueblo. Los oligarcas vendepatrias se irán convenciendo así, golpe a golpe, de que no podrán más dar jaque mate cuando quieran. Como en Garín, o muertos [sic]: jamás esclavos. Hasta la victoria siempre. Fuerzas Armadas Revolucionarias.[86]

ILUSTRACIÓN 19. Quino, “Ajedrez”, reproducido en “Un grupo de extremistas”, en *El Día*, 16 de diciembre de 1970, p. 8. © Joaquín Salvador Lavado (Quino).

La cuestión sobre el modo de lograr el cambio social estaba en el centro de los debates de intelectuales y artistas politizados. Las discrepancias —cuyo corazón involucraba la posición ante la lucha armada— partían de una convicción de lo inevitable de las transformaciones y la necesidad de asumir un compromiso. Tomás Eloy Martínez había asumido esos presupuestos cuando, en noviembre de 1970, al tomar la dirección de *Panorama* explicó que quienes trabajan en la revista “saben que la transformación de la sociedad es una ley histórica y pretenden que ese proceso se consume en la Argentina con claridad”. Por ello, sostenía, era necesaria una apertura sin proscripciones y “una distribución justa de la riqueza”.[87] Esta posición se consustanció en los números siguientes en los que la asunción de Salvador Allende a la presidencia en Chile, la popularidad de los Tupamaros en Uruguay y la efervescencia popular en Argentina mostraban a la revolución en un horizonte cada vez más próximo. En una entrevista exclusiva para la revista, Paco Urondo, uno de sus periodistas, había conversado sobre la convulsionada realidad latinoamericana con Julio Cortázar de paso por Argentina, luego de estar en Chile, en donde

expresó su convicción de que “América Latina será socialista o no será” y que lo común del continente era la desigualdad social. Justamente, fue esa desigualdad social —que también había mencionado Tomás Eloy Martínez— la que Quino colocó en el dibujo del tablero de ajedrez que poco después usaría la organización armada que clandestinamente integraba Urondo.

En la revista, Quino afirmó poco después que su dibujo era “apenas una discepolada” y aclaró: “No quiere incitar a la violencia, ni al robo, ni siquiera persigue una definición política; detecta una realidad que la humanidad descubrió mucho antes que yo”.[88] Más adelante expresó al respecto, en una entrevista realizada por Oscar Giardinelli, que él aspiraba a algo que no existe: “A lo que te enseñan de chiquito: a que seamos buenos, a que haya justicia social, a no pelear... Pero la historia demuestra que no es así. En este momento eso me deprime”. Luego agregaba: “Soy apolítico. Antes votaba al viejo Palacios, pero por el hombre. Nunca estuve convencido de los votos” y confesaba “fui antiperonista. Creo que porque era chico... Ja, no, creo que fue porque era de clase media; no lo podía entender. Era antiperonista por ignorancia”. Enseguida Giardinelli le preguntó por su opinión sobre la violencia: “No me hace ninguna gracia, claro, pero la entiendo leyéndola... En París me tocó vivir los líos de mayo y me interesaron, intelectualicé la violencia y me dolió muchísimo...”, contestaba Quino. Entonces el periodista lo interrogó por el uso de la organización armada de su dibujo con la partida de ajedrez: “Me molestó bastante. Me sentí usado. Si supiera a qué responden esos grupos vería si estoy de acuerdo, pero así...”. Un año después agregaría: “Es como si yo voy adonde ellos hicieron un asalto y escribo en la pared con un aerosol: ‘Este asalto es una propaganda del almacén Don Manolo’”. Interrogado por Giardinelli por su modo de entender la ironía, el dibujante respondía: “Es un arma” que usaría “para atacar, más que para defenderme”. “¿Para atacar a quién?”, retrucó el periodista. “Atacar a la gente que a uno lo embroma”, y, cuando su interlocutor le repreguntó si había mucha gente así, respondió: “Hay mucha gente que embroma, no a uno, sino a la gran mayoría. Claro que hay. Por ejemplo: los fabricantes de armas; su misión es embromar”.[89] Observemos entonces que, de modo diferente a los artistas de *Tucumán Arde*, Quino había logrado comprender el uso de la violencia con esfuerzo, pero eso no significaba que abrazase la lucha armada. Él no reivindicaba el fuego de las armas, sino el arma de la ironía.

El ascenso de la radicalización no solo movilizó una interpelación a Quino,

sino que operó directamente en las interpretaciones sobre *Mafalda* en la opinión pública. Las discusiones involucraban la cuestión de qué sector social estaba representado en la tira, qué tipo de lectores identificaba y qué efectos políticos tenía. En ciertas ocasiones, los debates presuponían que el personaje hablaba por el dibujante, como él mismo manifestó en ciertas oportunidades, en una conexión antropomórfica. En otros casos, los cómics asumían entidad por sí mismos en un espacio intelectual atravesado por las urgencias políticas. Esas miradas, con el triunfo de Salvador Allende, se dirigieron al Chile de la Unidad Popular, esa experiencia crucial de la izquierda latinoamericana que proponía una nueva vía, la democracia, para realizar el socialismo. El gobierno requería de nuevas energías intelectuales para el ejercicio del poder, uno de cuyos desafíos radicaba en la política hacia los medios de comunicación. Justamente, con esa preocupación, Ariel Dorfman y Armand Mattelart, intelectuales comprometidos, iniciaron una línea de investigación sobre la cuestión. Con una formación sólida, sagacidad y humor, encararon el estudio de los personajes de Disney para demostrar que encarnaban la ideología burguesa capitalista y eran parte de las "estrategias de la colonización" estadounidense de América Latina. [90] *Para leer al Pato Donald* fue publicado en 1971 en Chile y se editó en Argentina al año siguiente. Pero sus ideas eran parte de discusiones a escala latinoamericana y, especialmente, con los intelectuales argentinos que, como Héctor Schmucler, estaban fundando los estudios de comunicación social, compartían una preocupación por la dominación ideológica con la fuerza de una interrogación (y una respuesta) que se consustanciaba con las urgencias políticas de la izquierda en América Latina.[91]

En este clima, Oscar Steimberg —parte del grupo pionero en los estudios semióticos de los cómics en Argentina— publicó, en marzo de 1971, su primer estudio crítico sobre *Mafalda* en los *Los Libros*, la revista promotora del estructuralismo que, poco después, priorizaría el compromiso revolucionario. Steimberg le reconocía a Quino una "línea expresiva" integrada a la "sucesión mayor de la creación gráfica", pero le criticaba su construcción porque contenía una "visión racional y segura de la Historia", en la que se usaban simplificaciones y se reafirmaban los estereotipos como el de que el "hijo de un gallego bruto es un gallego bruto". Esta visión tenía sentido social porque el humor conceptual de Quino vehiculizaba, según Steimberg, un "guiño a la opinión explícita de su público" que era "la clase media liberal". Ello explicaba

su éxito:

> Mafalda atrapa a sus lectores con la ilusión de un ejercicio de lectura anticonformista, fundado en una ideología que reniega del *establishment*. Pero la agilidad y la transparencia de sus juegos conceptuales se fundan en un repertorio de tipos humanos a lo Pizzurno. Determinados, muy pedagógicamente, por un elemental Medio Ambiente en el que campean, cómodamente, las caracterizaciones sociales del sentido común.[92]

Es decir, el reconocimiento de la articulación entre la tira y su público conducía a criticar ideológicamente a *Mafalda* suponiendo que los personajes hablaban por Quino y que este, a su vez, reiteraba las estructuras mentales (limitadas) de sus lectores. Steimberg no hacía mención al personaje de Libertad. [93]

Rápidamente, la interpretación tuvo reverberaciones. Un par de meses después, *Clarín* publicó un ensayo que execraba a la tira —y a Quino— por su ideología y su escaso alcance revolucionario: "La familia, Mafalda y sus amigos son porteños, pequeños burgueses y barriales. Ostentan, con meditada crueldad, todos los defectos y prejuicios de clase que les corresponden (salvo cuando se ponen demasiado intelectuales y frívolos). Son los portavoces de un reformismo tristón y sin salida. Todos, en fin, se joroban y sufren mucho". Esto imponía preguntarle a Quino: "¿Para qué tanta preocupación por dar un mensaje si el pobre mensaje se muere en sí mismo?". La conclusión era contundente: la tira era "el reflejo del nihilismo, del cansancio, del apoliticismo, de la protesta escéptica, de los sectores medios y la pequeña burguesía de la ciudad de Buenos Aires". Y sentenciaba que era "previsible que el matrimonio de Quino y sus enanitos también se conviertan en una rutina, participen de la alienación y envejezcan en paz, hasta la muerte, que a todos nos llega".[94] Estas sentencias apocalípticas, también, presuponían una correspondencia directa entre los personajes, la voz de Quino y/o las opiniones de los lectores.

Las fuertes discusiones y la imagen de una *Mafalda* envejecida referían a las dificultades para actualizar una trama y unos personajes canonizados y surgidos en un contexto diferente, el de comienzos de los años sesenta, cuando aún era posible que la clase media dividida ideológicamente conviviera en la diferencia. [95] En cambio, a inicios de los setenta la sociedad argentina parecía signada de

manera irremediable por barreras infranqueables que, rápidamente, estarían cimentadas por una espiral de violencia.

Las claves de lectura dominantes en *Para leer al Pato Donald* eclipsaban la posibilidad de registrar las complejidades que exigía *Mafalda*. Impedían descubrir el hiato entre sus contenidos y la realidad al concebir —y exigir— una relación directa entre la creación del historietista, el autor y los lectores. Este presupuesto de lectura se sobreimprimió al clima político polarizado. No era nuevo que en Argentina hubiera escaso espacio para la convivencia de las diferencias —los esfuerzos por suprimir al peronismo daban cuento de ello —, pero el carácter excluyente se situaba, a comienzos de los setenta, en un nuevo nivel. Ese contexto facilitó que ganaran visibilidad las representaciones unidimensionales de la clase media que más de tres lustros atrás habían producido las narrativas de "mortificación". Con la fuerza de esa tradición, los críticos de *Mafalda* le impugnaban a la clase media su limitado compromiso político como antes los jóvenes parricidas le habían impugnado a dicha clase su antiperonismo.

La posición de Quino ante la violencia, que había explicado en la entrevista de Giardinelli, resultó cada vez más compleja a medida que se aceleraba la radicalización. En marzo de 1971, la Junta Militar, que había instalado al general Roberto Levingston en la presidencia, le quitó el apoyo cuando la nueva movilización popular en Córdoba, conocida como "Viborazo", dio un nuevo giro a la protesta social. En ese contexto, asumió la presidencia el general Alejandro A. Lanusse con una estrategia por completo diferente: abrir la participación política y el juego electoral, incluyendo al peronismo, para evitar la revolución social. Pero, en simultáneo, el gobierno militar emprendió una ofensiva represiva contra el movimiento popular y las organizaciones de la izquierda armada. A la institucionalización de la tortura comenzaron a sumarse las desapariciones y el asesinato de los militantes de las organizaciones armadas.

Mafalda siguió de cerca esta coyuntura. La sopa, nuevamente, fue una metáfora plástica para referir al autoritarismo. El 5 de abril, a menos de dos semanas de la asunción del general Lanusse, la protagonista con cara amargada le preguntaba a su madre "a todo aquel que deliberadamente se rebelare y no tomare, comiere, tragare, engullere, y/o sorbiere esta porquería, ¿vos le pegares?".[96] La pregunta no precisaba respuesta porque la operación humorística requería dejar abierta la composición pero, también, porque dejaba

en claro que refería a la represión autoritaria. Unas semanas después —recordemos que Quino entregaba con anticipación las tiras—, cuando empezaba a discutirse la apertura electoral, podía verse que Mafalda consultaba el diccionario y leía "DEMOCRACIA (del griego, *demos*, pueblo, y *kratos*, autoridad): Gobierno en que el pueblo ejerce la soberanía". En los cuadros siguientes se veía a la niña reírse de modo incontenible hasta la noche. ¿Qué significaba esa risa de Mafalda? ¿Qué produciría la sonrisa de los lectores? No es posible dilucidarlo por completo, pero sí puede identificarse una ironía que movilizaba el descrédito ante los anuncios del regreso a la democracia. Esa posibilidad quedaba reforzada por la siguiente tira. En la misma página, Mafalda —había dejado de reírse— se encontraba con su amigo más pequeño que le decía "¡Salud! ¡Aquí llega el nuevo Miguelito!", "Ya estaba cansado de ser como era, así que decidí darme un golpe de Estado y derrocar a mi ex-personalidad!". Entonces, luego de una pausa, Mafalda preguntaba: "¿Eso significa que ahora deberemos aguantarte qué cosas?".[97] Unas semanas después, la protagonista avanzaba de nuevo confrontando al autoritarismo. Subida a su silla, frente a la mesa en la que había un plato de sopa, Mafalda lanzaba una increpación con voz temblorosa (según la grafía del texto) "¿Qué mal han hecho las gallinas? ¡Ninguno!!!", "¿De qué son culpables las gallinas? ¡De Nada!", "¡¡Tus manos, madre, están tintas en caldo de inocentes!!!".[98]

LA POLÍTICA DE LO COTIDIANO

La tira no solo dialogaba con la radicalización política; también tenían sentido político sus intervenciones sobre la realidad que conmocionaban día a día a los argentinos. El deterioro económico afectó de modo cada vez más notorio la vida cotidiana. La inflación pasó del 22% en 1970, al 39% en 1971 y alcanzó el 64% en 1972, lo que resultó agravado por el deterioro del salario real. Por ejemplo, los empleados públicos vieron reducidos sus ingresos en el 13% entre 1970 y 1972, y los obreros de la construcción sufrieron una reducción de sus salarios en el 10%.[99] El problema repercutía sobre la vida cotidiana de las familias, que se vieron acuciadas por crecientes dificultades que les exigían acelerados ajustes del consumo y sus estándares de vida. Los medios de prensa focalizaron en la significación del problema para una clase media que habían presentado, poco

tiempo atrás, embarcada en un ascenso modernizador. *Siete Días*, por ejemplo, publicaba una investigación sobre lo que costaba "vivir dignamente" para "una familia tipo de clase media" a partir de las anécdotas concretas de padres de familia que pensaban en nuevas changas y amas de casa que ideaban menús fijos más económicos.[100]

El deterioro parecía consustancial con la operación humorística que había fundado *Mafalda*, en sus orígenes, al desmontar el carácter falaz de la modernización. Con el fin de la ilusión, la historieta tematizó el efecto de la pérdida de estatus en la clase media. A mediados de 1970, una tira comenzaba con Mafalda mirando su zapato roto, en el siguiente, se lo mostraba a su mamá, que se lo llevaba a su marido, que le contaba de las cuotas del auto. En el último cuadro se veía a la niña con el zapato roto, sentada en la vereda. Debajo, en la siguiente tira, Felipe se encontraba con su amiga y le preguntaba cómo estaba. "Aquí, con un agujero en el zapato hasta que mi papá cobre la semana que viene en la oficina". Su amigo volvía a preguntarle: si se atrasaban mucho con el pago, si el papá no tenía nada de plata, si ella no tenía otro par de zapatos, si podía ayudarla de alguna manera. Mafalda le contestaba "Yéndote al cuerno con tu reportaje a la clase media". No solo era un reportaje a la clase media, sino también un reportaje "de" la clase media para quien esas dificultades merecían preguntas que ponían en evidencia problemáticas que no estaban naturalizadas como entre muchos niños de las clases populares que convivían a diario con la pobreza. El cierre de esta entrega trabajaba sobre la posibilidad de relativizar las propias dificultades. Mafalda iniciaba un rezo —una actitud infrecuente— pidiéndole a Dios que "mejores el estado en que está la situación" (elusiva referencia a los problemas económicos que podría considerarse propia de su clase social) para luego darse cuenta de que era posible invertir los términos: "¿O la situación en que está el Estado?". El recurso, fundacional de la estructura de la historieta, de dar sentido a lo personal mediante lo público y viceversa, adquiría en esa resolución todo su sentido político: el problema involucraba al Estado.[101] La semana siguiente, las tiras ofrecieron la visión del problema desde la perspectiva del resto de los integrantes de la banda. Manolito revelaba el valor que le otorgaba al interés propio cuando consolaba a su amiga diciéndole que era normal que las empresas se retrasasen con los sueldos, pero consideraba una tragedia la posibilidad de que un cliente se fuese sin pagar un salamín del almacén de su papá. Susanita mostraba su duplicidad perversa cuando, luego de

decirle a su amiga que no se lo tomara a la “tremenda”, le daba el teléfono de “Emaús”, una conocida organización de caridad. Miguelito, en cambio, le explicaba que cuando él fuese grande descuartizaría con una “yilé” al jefe si no le pagaba, pero su furia terminaba cuando, simbólicamente, un pajarito se posaba en su cabeza. La serie cerraba —a la semana siguiente — con el pago en la oficina, que le producía al padre de Mafalda una felicidad limitada: se le acabó al ver la lista de pedidos de la escuela.[102]

“Yo no quiero a mi inflación. ¿Y usted?” Así sintetizaba una viñetita el sentir de muchas personas en 1971. Poco después, Raquel, un ama de casa que, como aquellas a las que se dirigía la Liga de Madres de Familia en defensa del orden occidental y cristiano, enfrentaba el problema con un nuevo giro.[103] Llegaba a su casa desde el mercado y estallaba en una carcajada descontrolada — semejante a la usada por Mafalda con la definición de democracia — cuando explicaba los aumentos de cada alimento que había comprado. Su hija, en el último cuadro, marcaba el contraste con el pasado: “Era preferible la época en que se hacía una sana malasangre”.[104] Numerosas referencias iban en el mismo sentido: Manolito imaginándose que las clientas le pedían pagarle más tarde, juegos de palabra con la imagen de “ajustarse los cinturones”, alusiones a la veda de carne o a las devaluaciones del dólar.[105] La importancia de estas interpelaciones le valió al padre de Mafalda convertirse en el hombre del año 1971, como símbolo del “argentino medio”, para la revista *Panorama*, cuya figura colocó en la tapa:

ILUSTRACIÓN 20. Quino, sin nombre, en *Panorama*, núm. 244, 28 de diciembre de 1971. Ilustración de portada. © Joaquín Salvador Lavado (Quino).

Tomás Eloy Martínez explicaba que habían considerado otras alternativas, como Pablo Neruda o María Estela Martínez de Perón, pero que habían elegido a ese personaje "antihéroe" porque había soportado el alza de precios y el deterioro del salario, pero también la censura, la marginalidad política y la desocupación. El presupuesto suponía concebir a ese "Argentino Medio" como "síntesis del argentino a secas".[106]

La historieta también abordó las redefiniciones aceleradas que atravesaban a las nuevas generaciones a inicios de los años setenta. Guille siguió siendo el personaje de mayor riqueza en el planteo humorístico con la potencia de su rechazo a la autoridad, el cinismo de su ingenuidad y la lógica implacable de sus razonamientos. Una posición que, en cierto punto, compartió con Miguelito —que le seguía en edad— y que quedó plasmada en forma prístina en una secuencia en la que el niño derribó con un golpe de camión en la nuca a un joven melenudo, desgarbado, al que Mafalda le había señalado cuando le explicaba que era uno de los adultos que le quitarían a ellos el futuro.

Sin embargo, esas figuras no lograron catalizar por completo el carácter

radical que asumían las confrontaciones en los estilos de los adolescentes a comienzos de los años setenta. La reyertas entre Manolito y Mafalda por los Beatles o las minifaldas de Muriel, la sensual niña inspirada en Brigitte Bardot que tenía enamorado a Felipe, no lograron suturar la distancia entre la tira y las experiencias juveniles que estaban, por entonces, desconcertando y atemorizando a los adultos, como los recitales de rock, las tardes en Plaza Francia o la marihuana, y tenían escasa reverberación en la tira. En ese plano, las interpelaciones estaban a la zaga de los temas abordados por la nueva camada de humoristas en plena emergencia, para quienes, por cierto, Quino era un maestro. El impulso, en 1971, quedó plasmado en *Hortensia*, la nueva revista humorística cordobesa. Con una sátira feroz, la publicación cruzó la línea de la incorrección moral y política en un estilo que comenzó a seguir con atención el efervescente escenario político y cultural de los años setenta. En ese sentido, las nuevas revistas —en especial *Satiricón*—, surgidas por entonces, tematizaron con una sátira agresiva las marcas culturales de los jóvenes politizados y contraculturales que exigía una autorreflexión a un público de clase media que se identificaba con los sujetos satirizados.[107]

La distancia de *Mafalda* con las expresiones juveniles más revulsivas al orden establecido no afectó su popularidad. En 1970, el tomo 6 de *Mafalda* vendió 200 mil ejemplares en tres días, y el uso de la imagen de los personajes para promocionar ciclos de cine, librerías y "otras yerbas", según la expresión del propio Quino, era cada vez más difícil de controlar.[108] Pero, más importante aun, la lejanía de las emergentes culturas juveniles tampoco le impidió a la historieta convertirse en una vía de acceso a las redefiniciones culturales para sujetos que estaban recién llegando en los años sesenta a las modas, los lenguajes y las estéticas que habían sido emergentes en la década anterior. Esa masificación, como he planteado en otro texto, interpeló a nuevos sectores sociales con orígenes humildes o inscripciones más periféricas, pero, también, a las nuevas generaciones.[109]

En este sentido, a comienzos de los años setenta, la historieta había empezado a ser leída por preadolescentes o, incluso, por niños. El escritor Rodrigo Fresán, nacido en 1963, recuerda que en la escuela él ostentaba con orgullo la amistad que tenía su familia con Quino, quien, incluso, le dibujó una huella dactilar con fines probatorios de esa relación para que se la mostrase a los amigos incrédulos. Rememora, también, que se identificaba con Felipe y no

duda en afirmar que la figura de Muriel fue, junto a la protagonista de la película *Melody*, estrenada en 1971, “el primer símbolo no sexual pero sí sentimental de mi generación”.[110] Estas formas de identificación subjetiva no fueron las únicas. Solo referiré aquí a dos de las más recurrentes en las entrevistas y los testimonios escritos. La primera involucra el interés de los niños ante la posibilidad de objetivar las propias diferencias con los adultos. En ello radicó la atracción que le produjo la historieta a Miguel Rep cuando una compañera de escuela le relató la secuencia en la que Mafalda se negaba a tomar la sopa y lanzaba una “rígida perorata acerca de su ética insobornable”, hasta que la madre aparecía y decía “panqueques” y en el siguiente cuadro se la veía metiéndose cucharadas apresuradas en la boca, mientras pensaba: “Qué asco me doy a veces”. “Vaya a saber por qué, pero ese *gag* nos maravillaba. Mafalda era una de las nuestras, frente al astuto y dominante mundo adulto”, recuerda Rep.[111] El segundo sentido remite al descubrimiento —aun en la incomprensión— de un universo político y moral propio de los mayores cuya atracción se redoblaba con el humor. Eso suponía asomarse a los guiños de una jerga adulta, divertida y desafiante, que a la vez permitía acceder, luego de traspasarla, a un nudo verdaderamente serio. Por supuesto, no es posible desconocer los sentidos más superfluos —pero no menos significativos para la transmisión generacional—, que incluían la circulación de *Mafalda* en el mercado mediante muñecas de plástico Rayito de Sol o con los jabones Jenning’s —embalados en prolijas cajitas — con la forma de los otros integrantes de la banda, que estaban a la venta en la primera mitad de los años setenta.[112]

ILUSTRACIÓN 21. Jabones de tocador Jenning’s y muñeca Rayito de Sol. © Joaquín Salvador Lavado (Quino). Además, otras muñecas sin marca. Colección de juguetes de Antonio Torres, del Club del Cómic,

Buenos Aires.

DESPEDIDA DE UN MUNDO PERDIDO

La radicalización política reavivó las controversias sobre *Mafalda*. En 1971, *La Nación* le dedicó una página completa. Consideraba que su personaje principal era la "portavoz de vastos sectores de las capas medias de la sociedad argentina", lo que exigía elucidar sus efectos sociales. Las especialistas consultadas, Ema Kestelboim de la Universidad Nacional de la Plata y María Lelia Ivancovich, que estudiaba psicología en la Universidad de Buenos Aires, coincidían en que la niña intelectualizada revelaba un análisis lúcido y sensibilidad social, pero consideraban que no ofrecía una imagen "sana" porque su "pensar lúcido" no conducía a la acción. Por esa razón, explicaban, les aterraba la idea de tener un "hijo" [sic] parecido a Mafalda.[113] El argumento asumía más crispación en otros registros. La revista *Grandes Chicos*, por ejemplo, explicó a sus lectores que Mafalda "corporizó cuanta rebeldía andaba suelta en Buenos Aires y sus alrededores. Fue algo así como la objetivación de la mala conciencia de legiones de personas". Esto conducía a reconocer que en "la 'tira' de Quino, su personaje nunca quiso ser otra cosa que una crítica al sistema pero desde dentro. Son muchos los intelectuales que con lucidez entienden que solo un cambio puede favorecer a la sociedad argentina y, sin salirse de esta, adoptan una clara y nada despreciable postura crítica".[114] Es decir, la historieta se había complejizado ante los nuevos giros de la realidad política argentina, pero, en cambio, las matrices usadas para analizar la tira se simplificaban. Se había expandido una visión que presuponía una correlación transparente entre la ficción y la realidad, que asumía entidad en relación con Mafalda por la importancia sociopolítica que se le atribuía.

De hecho, las críticas al compromiso moderado de Mafalda —que llegaron a encontrarse en términos de "inacción" en un diario como *La Nación*— delatan los grados que la radicalización y el compromiso social alcanzaron en la sociedad argentina a fines de 1971. Por entonces, *Siete Días* informaba los resultados de una encuesta realizada a trescientos jóvenes: "El retorno de Perón no irrita más a la numerosa clase media que quince años atrás lo combatió". Más allá de la representatividad estadística —los propios editores reconocieron que los encuestados habían manifestado desconfianza ante los encuestadores—, la

nota revelaba la apuesta política de *Siete Días* y el clima en la opinión pública. [115]

En esa coyuntura, las visiones sobre *Mafalda* estaban atravesadas por la renovada fuerza que iban asumiendo las impugnaciones dirigidas a la clase media que, por cierto, contenían en su fondo la esperanza de provocar una reacción que reivindicara a dicho sector social. Tomás Eloy Martínez, quien un año atrás había elegido como personaje del año al "argentino medio", denunció que ese sector social ("mayoría absoluta en Argentina") era un estrato "enfermo" y una clase "domesticada y consumidora, enemiga de todo cambio", que había encontrado en Onganía un gobierno que encarnaba su visión de la política, la educación y el sexo. Sostenía que ese sector se había plegado a la "epopeya" de Mayo de 1969 porque el autoritarismo había comenzado a molestarle. Pero esta interpretación, que resaltaba una visión acomodaticia de la clase media, no le impedía, finalmente, reconocer que en algunas situaciones, los "burgueses" advertían que la única salida "era dar vuelta la sociedad como un guante".[116] En un sentido similar, apuntaba en *Siete Días* la reseña del estreno teatral de la *Historia tendenciosa de la clase media*, cuando señalaba que la obra con sus críticas a dicho sector social contenía un "desafío a la responsabilidad cívica del espectador" a partir de un enfoque "neoperonista o izquierdista".[117]

En pocos meses, la dinámica política había profundizado la radicalización de la izquierda y la violencia de la represión por parte de las Fuerzas Armadas. Nuevamente, *Mafalda* dialogó con esa coyuntura. En julio de 1972, cuando Quino retomó la producción de la historieta después de una estadía de casi tres meses en Europa, Guille le preguntaba a su hermana por un camión autobomba y ella le contestaba: "Es por si hay sembrada violencia, Guille. Para arrancarla de raíz, apenas aparezcan brotes estos señores van y la riegan".[118] Dos semanas después, el 22 de agosto de 1972, se conoció la noticia de la muerte de los 16 guerrilleros que, presos en Trelew, habían quedado en la cárcel sin poder fugarse con sus compañeros. El gobierno hizo pasar el hecho como el resultado de un nuevo intento de fuga. Fue Tomás Eloy Martínez quien denunció que los guerrilleros fueron asesinados desarmados. Lo hizo en un reportaje en *Panorama* por el cual lo despidieron la semana siguiente. Veinte años después recordó a raíz del avance de la ultraderecha que Mafalda había lanzado la increpación a su madre en la que mencionaba que sus manos estaban "tintas en caldo de inocentes".[119] Como el lector recordará, esa tira había salido un año atrás en la

serie ininterrumpida de denuncia de la represión.[120] Pero la memoria del periodista no erraba al reponer una alusión significativa para él, quien acababa de hacer suya la causa por la verdad de Trelew: a la semana del asesinato, Mafalda sola frente a la sopa —el autoritarismo— preguntaba: "¿Hoy también es San Estómago Mártir?". En la siguiente entrega, en una viñetita, miraba de frente al lector o la lectora y los interrogaba nuevamente: "¿Los cañones son los ruleros de la libertad?".[121] Un poco antes, Mafalda había notado a unos obreros taladrando el pavimento y les había preguntado: "¿Qué están tratando de hacerle confesar a esa pobre calle?". En un sentido similar, Miguelito —con una personalidad que tensaba el sadismo y la ternura— quería hacer de policía en un juego y, como los amigos no lo dejaban, explicó: "Traje un alfiler para las torturas y todo".[122]

Cómo debemos interpretar estas alusiones? En principio, recordemos que el sentido de las construcciones humorísticas no existe sin los sujetos que las activan. En la diversidad de interpelaciones, fue central su significación política y social. En 1971, Alberto Bróccoli y Carlos Trillo no tenían dudas. Sostenían que *Mafalda* "para mucha gente constituye la principal lectura político-social de la semana. Nuestra clase media se reconforta al ver que alguien se preocupa por el mundo, por el país, por el hombre, por las enfermedades. Y, en Mafalda, ve reflejadas sus propias angustias".[123] Una carta de lectores a *Siete Días* confirmaba esa visión: un grupo de estudiantes explicaban que para ellos la historieta era "la chispa crítica y original" que necesitaban cada semana. Lo mismo apuntaba otro lector, Alberto Mazzei, quien escribía desde Corrientes: "La bendita página de este señor es mi carcajada semanal (y la de muchos miles de lectores). Somos cantidad quienes necesitamos esa terapia que nos hace menos gris el panorama cotidiano, tan lleno de crímenes, vedas, devaluaciones, asaltos y otros hechos semejantes".[124]

La referencia al carácter terapéutico de la risa nos coloca en una línea de exploración ineludible para comprender el sentido del humor en tiempos de represión. En su estudio fundacional, Sigmund Freud descubrió el carácter liberador del humor y el placer producido por el ahorro de la energía que se gastaría en la represión de lo inconsciente. Una década más tarde volvió sobre la cuestión. Distinguió el chiste y lo cómico, los que había analizado en su primera reflexión, del humor que involucraba lo "grandioso" y lo "patético". Lo grandioso residía en la posibilidad de rehusar el sufrimiento y afirmar al yo

frente a la adversidad. Lo patético provenía de la brevedad de ese paréntesis producido por la risa después del cual el dolor seguirá atormentando al sujeto. De allí, explicaba Freud, que el humor no movilizase la resignación, sino la oposición. Era parte de los mecanismos desplegados para enfrentar el sufrimiento. Las ironías de Quino resultarían, entonces, un modo productivo de oponerse al dolor ocasionado por la realidad, un empecinado rechazo —confrontándolos— a los "traumas" del mundo exterior.[125]

Quino fue consciente del papel político y social del humor. En 1971, interrogado sobre la cuestión —que atraía enorme interés—, planteó que los humoristas eran una "válvula de escape". Facilitaban que el público, que había pasado por "un proceso de intelectualización", pudiese "enjuiciar los aspectos irritantes de la humanidad".[126] Un año después, profundizaba sus ideas en un diálogo con Osvaldo Soriano. Comenzaba criticándose las primeras etapas de su trabajo: "Ahora sé qué quiero decir. En aquel momento la política me importa[ba] tres pepinos". El escritor le preguntaba si sus siguientes trabajos eran, entonces, esencialmente políticos. "Pueden ser políticos o no, porque no sirven de nada [...] Lo que yo hago no cambia nada. Pero mis dibujos, sumados a piezas de teatro, a películas, a canciones, a libros, conforman una obra que podrían ayudar a cambiar, pero yo tengo mis dudas. Mis dibujos son políticos, pero en relación a situaciones humanas más que políticas en sí." Soriano le repreguntaba si era humanista y si eso era político. Quino respondía: "Es más bien una política de la condición humana, no de ciertos regímenes". Y avanzaba sobre la idea de la válvula de escape —que aquí reenviaba a ideas expresadas por Landrú—, por la cual la risa eliminaba la irritación que la provocaba y tenía un efecto apaciguador. Ejemplificaba con lo que sucedía en España, en donde había estado unos meses atrás: "La gente se ríe con la agresividad del humor y aguanta todo lo que pasa". Soriano insistía con que el humor de Quino tenía una "ferocidad tremenda contra determinadas formas políticas, contra un sistema de vida". El dibujante confesaba: "No. La ferocidad está dirigida contra la condición humana. La explotación del hombre por el hombre es inherente al ser humano y se ha desarrollado a través de cinco mil años. No veo que pueda cambiar. Por eso creo que el humor no sirve; claro que es lo único que yo tengo. Por lo menos dibujar me divierte, pero pensar no". "Mi drama es que yo no tengo ideas políticas. Me sentiría muy feliz de poder creer en algo. Hay gente que dice que soy marxista, pero jamás leí a Marx, me da vergüenza decirlo, pero

es así. Yo no creo en nada... el ser humano es la única criatura que se perjudica a sí misma."[127]

Pese a esta afirmación de Quino, en ese cruce entre el ascenso militante y la demanda política al humor, Libertad radicalizó sus posiciones en la historieta. En 1972, en una tira en la cual podía verse a los niños jugando, como tantas otras veces, al campamento comanche (influidos por las series y tiras cómicas estadounidenses), Libertad le propuso a Felipe: "Ya que tenemos armas, ¿por qué no dejamos esta estupidez y jugamos a la revolución social?". La propuesta delataba la elección de muchos jóvenes que se estaban plegando a la lucha armada, pero, también, un reclamo por abandonar el mundo de la fantasía y ocuparse de los problemas reales. Es la única alusión a la lucha armada de Libertad, pero el detalle es significativo. Esa era la discusión central que signaba cada vez con más urgencia los debates ideológicos que habían interpelado directamente a Quino. En contraste, en la viñetita de la tira anterior, Susanita se había preguntado si "cuando se acabe la guerrilla, tendremos pacecilla" en una formulación abierta que presuponía que la paz no dependía exclusivamente de que la guerrilla finalizase, pero que aparecía marcada en su enunciación por la figura ideológica que representaba a los segmentos de la clase media atemorizados por el avance de la violencia.[128]

Notemos que, en esos años, la popularidad de *Mafalda* no había dejado de crecer. Nuevos diarios del interior la habían comenzado a reproducir. Incluso salía en periódicos de pequeñas localidades. Alicia Colombo, la esposa de Quino, se había comenzado a ocupar ella misma de su representación. Luego de su renuncia a la Facultad de Ciencias Exactas, tras el ascenso de Onganía, también dejó su puesto en la Comisión Nacional de Energía Atómica, y fue encargándose de la promoción y difusión de la obra del dibujante, montando una "pequeña oficinita". Con una vitalidad que sorprendía a los agentes de prensa, ofreció la historieta dentro y fuera del país y estableció la conexión con el agente italiano que abrió el mercado europeo. La expansión incluyó la realización de una animación para televisión, dirigida por Daniel Mallo, que se estrenaría en 1973.[129]

Poco después, la confrontación ideológica entre Libertad y Susanita se hizo explícita. Los lectores pudieron observar una tira en donde la primera le preguntaba a la segunda si estaba a favor o en contra de la propiedad privada. Ante la pregunta, Susanita se atornillaba a los ladrillos con los que estaban

jugando y le respondía: “Depende... ¿De la propiedad privada de quién?”.[130] En una de las últimas tiras, antes de que los personajes se despidieran de los lectores, Libertad le increpó a Manolito que solo le interesaba el dinero: “Por culpa tuya y de todos los capitalistas como vos, anda el mundo como anda!”. Mafalda apoyó la idea de su amiga, explicándole a Manolito que había cosas mucho más importantes que el dinero. Enseguida, Libertad la acusó de “reaccionaria” porque, con su ángulo, no importaba que los pobres no tuvieran plata porque supuestamente el dinero no hacía la felicidad.[131] Es decir, el cuadro intervenía sobre la fisura en la clase media progresista: Mafalda representaba a los sectores de la clase media progresista, crítica, pacífica, democrática, y Libertad remitía a las posiciones anticapitalistas y revolucionarias. La historieta dotaba de entidad las diferencias ideológicas que signaron a la clase media comprometida con el cambio social. Sin embargo, esas diferencias resultaban cada vez menos perceptibles para una izquierda en plena radicalización, que reponía las miradas unívocas de la clase media que le endilgaban su dubitación, moralismo y esnobismo. De hecho, esas visiones se contraponían con la representación de una clase media heterogénea, organizada en oposiciones ideológicas y culturales, en la cual las diferencias podían convivir en una misma identidad, propuesta por *Mafalda*.

En 1973, el peronismo se presentó como la única salida a la crisis política y social. En sus alocuciones, Juan Domingo Perón insistió en su capacidad de aunar a diferentes sectores sociales apelando a la superación de las antinomias bajo la pertenencia común a la condición de argentinos, lo que resultaba englobador de la clase media. Ello morigeró las increpaciones a ese sector social. En ese contexto, la popularidad de *Mafalda*, que estaba triunfando en el exterior, permitió reponer las lecturas que la consideraban una “contestataria”, expresión de la rebeldía de las nuevas generaciones: “Una sagrada niña subversiva que puede volverse peligrosa si se la deja hablar demasiado”, según la expresión de *Le Monde* replicada en la prensa local. Sin embargo, en Argentina el carácter subversivo de la historieta contrastaba con la ferocidad del nuevo estilo humorístico que, como planteé, estaba floreciendo con enorme éxito. Así lo evidenciaba el *boom* del número de ejemplares de revistas vendidos —3 millones de ejemplares en 1971 que se triplicaron en 1974 según Mara Burkart — y la “nacionalización” del humor de *Clarín*, como denominó Florencia Levín a la creación en 1973 de una página realizada solo por dibujantes argentinos en

ese diario.[132]

Era un estilo de humor feroz que sintonizaba con una realidad política cada vez más signada por la violencia. La perspectiva de elecciones no detuvo el enfrentamiento entre quienes tenían la seguridad de una revolución inminente y quienes comenzaron a usar los escuadrones de la muerte para impedirla. *Mafalda* no tenía lugar en ese cuadro.[133] El país, y no solo sus clases medias, estaba enfrentando una fisura que contrastaba con la visión de la sociedad emanada de la historieta. La visión ácida del ser humano, la sociedad argentina y la clase media no impedían que, finalmente, en *Mafalda*, las diferencias terminaran saldándose y fuera posible la convivencia en la diversidad. En el verano de 1973, por ejemplo, los personajes expresaban una completa desconfianza ante el futuro del país. Una viñetita, por ejemplo, sentenciaba, con Friedrich Schiller, que "la libertad existe tan solo en la tierra de los sueños". Otra, jugaba con declinaciones en las que las palabras "sufragio", "candidato", "democracia" se iban desfigurando.[134] En simultáneo, la confrontación entre Mafalda y Susanita asumía un ángulo nuevo. Se peleaban —se invadían el espacio una de otra—, pero esos enfrentamientos las mostraban unidas en la discrepancia:

ILUSTRACIÓN 22. "Mafalda", en *Siete Días*, núm. 301, 19 de febrero de 1973. © Joaquín Salvador Lavado (Quino). Imagen proveniente del Archivo Personal de Quino.

Esta capacidad para conciliar lo opuesto contrastaba con el carácter violento que asumía la tramitación de las diferencias en la sociedad argentina. La imagen de una clase media unida a pesar de las diferencias había llegado a su fin: la heterogeneidad había dado paso a barreras infranqueables. Hacía mucho que Quino estaba cansado de una creación que lo esclavizaba. Pero el hastío parecía esconder la conciencia de que había terminado el mundo amable en el que Susanita y Mafalda podían ser amigas y reconocerse compartiendo un mismo

lugar. Poco antes de despedirse de sus lectores, ambas aparecieron de espaldas, como en la primera tira que reflexionó sobre la clase media. La secuencia exigía preguntarse qué hacía posible forjar un nosotros sembrado en las diferencias. La ternura invadía el espacio del conflicto.

Quino apelaría a esa misma dualidad en otro de los últimos cuadros de *Mafalda*. Luego del triunfo peronista, el 11 de marzo de 1973, y la llegada al gobierno de Héctor Cámpora, cuando el país estaba embanderado, en la historieta podía verse a una Mafalda sonriente que soñaba un mundo cubierto de manifestantes. En espejo, en el mismo sueño, aparecía Susanita ofuscada por la actitud de su amiga. Ese sueño —que ilustró la tapa del último volumen de la tira — representaba la utopía de una personalidad anticonformista que se había vuelto anacrónica. La tira y sus personajes, creados a comienzos de los años sesenta —con sus características canonizadas—, no podían actualizarse por completo. El 25 de junio de 1973, *Mafalda* se despedía definitivamente. En la misma edición, *Siete Días* publicaba fotografías de la masacre de Ezeiza. Cinco días antes, la manifestación multitudinaria que había ido a recibir a Juan Domingo Perón, quien regresaba al país de su exilio, había mostrado que la tragedia se cernía fatalmente sobre Argentina.[135]

MAFALDA EN MEDIO DE LA POLARIZACIÓN Y LA VIOLENCIA POLÍTICA

En 1973, *Mafalda* dejó de producirse, pero mantuvo su vigencia. Los cortos estaban en televisión, las reproducciones en los diarios del interior siguieron apareciendo por un tiempo.[136] Y los libros seguían editándose y, además, el cuadro del “bastón de abollar ideologías” había dado lugar a un póster que inundaba los quioscos:

ILUSTRACIÓN 23. Quino, afiche, “El palito de abollar ideologías”. En el pie de imprenta se lee “Copyright 1973 by Quino – Manolo’s Inc. Producciones (R)”. © Joaquín Salvador Lavado (Quino).

Notemos que, en esta versión, la denuncia de Mafalda dejaba de estar velada, como había estado en el pasado. La niña asumía, en forma desembozada, su papel moralizador. El póster se volvió popularísimo. Adornó las paredes en casas y oficinas de quienes estaban en contra de la represión y de quienes habían descubierto en la calle la dureza de los bastones policiales.

Con esta visibilidad, siguieron vigentes las discusiones sobre la historieta. En una clase de la carrera de Sociología de la Facultad de Filosofía y Letras, a fines de 1973, un estudiante, Pablo Hernández, con 23 años y de familia peronista, quiso provocar a sus compañeros, planteándoles que Mafalda era una pequeñoburguesa de ideología reaccionaria.[137] La tesis extremaba una línea crítica que, como vimos, se había manifestado anteriormente, pero que, según Hernández, su nuevo exponente, había generado unánime rechazo entre sus compañeros. Decidido a probarla, trabajó los dos años siguientes. En 1975, publicó *Para leer a Mafalda*. Su intención era desenmascarar el contenido ideológico de la tira. El análisis prolongaba hasta sus últimas consecuencias las claves de lectura surgida previamente. El autor explicaba que, bajo una imagen progresista, la creación de Quino transmitía la forma de pensar de la “clase

media liberal", aunque coqueteaba con la izquierda, que desconocía al peronismo y a la clase obrera, y era parte de la estrategia de deformación de las clases dominantes y el imperialismo.[138]

El autor de *Para leer a Mafalda* asimiló de modo directo las opiniones de los personajes y el argumento de la tira, la ideología de Quino y la posición de la clase media. Las furiosas recriminaciones a los personajes, que catalizaban las que le merecía la clase media, se combinaban con un aparato erudito —referencias a Dorfman y Mattelart, Arturo Jauretche, Juan José Hernández Arregui, Wright Mills— utilizado para mostrar que Mafalda y sus amigos encarnaban el "desviacionismo", el "individualismo", el "gatopardismo" y la "sobreestimación del libre albedrío" de la clase media. Le hacía el juego al "camelo liberal", en sintonía con su falta de "conciencia nacional", "solidaria" y "popular", expresada en forma sintomática en la omisión del peronismo. Esta interpretación estaba sostenida en sucesivos "desenmascaramientos". El padre de Mafalda, por ejemplo, era criticado porque "su ideología y la de los demás compañeros de su trabajo les impide agruparse, para tratar por el único medio posible, la fuerza que da un movimiento colectivo, de mejorar el actual sistema de cosas". La tira en la que la protagonista da vuelta el mundo para revertir el lugar ocupado por el Sur era considerada un planteo "subliminalmente retrógrado" porque se limitaba a las creencias y no cuestionaba el poder (y eran los países del norte los que tenían el poder de hacer los mapas), pero, además, sostenía que la idea contenía una "falacia": "Los problemas no se solucionan dando vuelta el mapa [...] sino con el traspaso del poder que concentra el imperialismo a los pueblos sometidos [...] [y] la voluntad individual de una persona no puede poner fin a ninguna situación: sí la toma de conciencia por parte del pueblo".[139]

El prólogo establecía cierta distancia con esta interpretación de Hernández. Fue escrito por Rubén Bortnik, revisionista identificado con la izquierda nacional, por sugerencia del editor y fechado en octubre de 1975. El primer señalamiento radicaba en la necesidad de considerar que la clase media era un "conjunto diverso de estratos que les restan la homogeneidad a otros sectores sociales". La consecuencia de esta heterogeneidad se expresaba en lo ideológico, porque los estratos medios de menores ingresos podían, en ciertas circunstancias, asimilarse a la clase obrera. No desconocía el individualismo de "los que están en el medio" ni sus oscilaciones: "Cuando hay estabilidad, la clase media es

conservadora; cuando hay crisis, se siente revolucionaria", explicaba. La segunda advertencia apuntaba al contenido policlasista del propio peronismo que, en sus términos, permitía explicar sus propias contradicciones.

De hecho, el mismo Hernández, tanto al final del prólogo como del libro, intentaba amortiguar las críticas a la clase media y proponerlas como un aporte para señalar sus limitaciones y mostrar la necesidad de unión entre todos los sectores que estaban en lucha contra el imperialismo yanqui. En sus propias palabras:

> Mafalda posee la ideología que los amos yanquis pretenden que posea. Es en este sentido que debe ser irremediablemente sentenciada. Con respecto a la clase social a la que pertenece Mafalda la cosa no es tan terminante: si bien no como un bloque homogéneo, es lógico suponer que al menos importantes sectores de esta se irán sumando, como algunos ya lo han hecho, al proceso de liberación nacional y social que desde hace más de un siglo viene desarrollando el pueblo argentino. Cuando este se halle triunfador, Mafalda será solo un recuerdo negativo. Mientras tanto, debemos enfrentarla por ser una variante más de la colonización pedagógica.[140]

Esta conclusión prolongaba la feroz interpelación a Mafalda, que había alcanzado su cénit en 1972, pero que en el texto quedaba profundizada porque suprimía por completo el hiato entre lo ficcional y lo social, lo humorístico y lo ideológico.

El libro agotó su edición —de 3 mil ejemplares— en cuatro meses y despertó críticas rápidamente. En la revista *Cuestionario*, en enero de 1976, Jorge H. Giertz explicaba que Hernández había leído *Mafalda* con "una exagerada seriedad o, tal vez, en medio de un desengaño". El autor olvidaba que "Quino no es Frantz Fanon: de lo contrario, en vez de una tira cómica habría hecho un estudio sobre el colonialismo". Y agregaba, sería "absurdo" que "Mafalda razone como Rosa Luxemburgo". El cierre notaba que el escenario de la crítica de Hernández había quedado extemporáneo cuando Argentina "corre peligro de convertirse en el país de 'los visitantes de la noche'".[141] En cambio, los comentarios de un programa radial de la Biblioteca Nacional, emitido en la misma fecha, partían de la visión opuesta. Consideraban que el libro de

Hernández iluminaba una escena dominada por las investigaciones surgidas a la "sombra de métodos y principios subversivos, agobiados y desnaturalizados [...] sociólogos a la veleta, simples y confesos militantes de sectas y doctrinas ajenas a nuestra idiosincrasia argentina y americana que han pululado en los últimos tiempos fomentados por la indisciplina, el desconcierto y la necesidad de cambio de los pueblos". Con este ángulo el periodista elogiaba a Hernández por haber descubierto que detrás de "inocentes entretenimientos masivos están trabajando los elementos que intentan destruir la nacionalidad destruyendo al verdadero pueblo". El comentario se cerraba dándole derecho a réplica a Quino y recordando a Martín Fierro cuando advertía que el enfrentamiento entre dos argentinos podía ser usado para provecho "foráneo".[142]

La visión del periodista radial ilumina una composición ideológica que combinaba la lucha antisubversiva y el nacionalismo que se había vuelto dominante en el gobierno cuando apareció el libro de Hernández. En octubre de 1975, la presidenta María Estela Martínez de Perón había autorizado la intervención de las Fuerzas Armadas con el fin de "aniquilar" a la subversión en todo el país. Eran centenares los cadáveres acribillados por la Triple A que mostraban la impunidad con la que esa organización cumplía sus amenazas. Las desapariciones se habían vuelto regulares. En febrero de 1976, *Crisis*, la revista dirigida por Eduardo Galeano, denunciaba la desaparición de Luis Sabini Fernández, trabajador de la revista, en el mismo número que publicaba la célebre historia del humor gráfico de Jorge B. Rivera, quien veía en Quino la ideología progresista de un sector de clase media y en *Mafalda* su creación más popular.[143] Era una matriz ideológica, por cierto, cada vez más sitiada por el *crescendo* del discurso de la lucha antisubversiva de unas Fuerzas Armadas que se habían redoblado, focalizando con fuerza en la clase media, en pos de lograr el apoyo social a la represión.

La ofensiva ideológica de la ultraderecha tenía largo aliento. En los años previos había adquirido un registro singular con revistas como *El Caudillo*, una publicación que había organizado cursos, redoblado el discurso clasista e intentado, también, apropiarse del humor.[144] En el número del 1º marzo de 1973, la última página, habitualmente destinada a una tira protagonizada por la figura del "peronismo verdadero",[145] fue titulada "El chiste de la semana". Debajo se encontraba un dibujo de Quino —probablemente publicado con anterioridad en *Panorama*, aunque no pude corroborarlo— con dos grupos de

hombres primitivos enfrentándose, lo que componía una reflexión sobre el enfrentamiento que dividía a la sociedad argentina que desentonaba por completo con las furibundas invectivas de la revista que demonizaban a los enemigos "infiltrados".[146] Pero este no fue el único intento de apropiación del trabajo de Quino. Poco después, a comienzos de abril de 1975, apareció en las calles de Buenos Aires el afiche que se encuentra en la página siguiente (ilustración 24).

El afiche invertía el sentido de la obra original. La operación, realizada por los Servicios de Inteligencia, según ha explicado Quino, ponía de relieve los esfuerzos por alterar y apropiarse de un símbolo del espíritu antiautoritario y de la confrontación con la represión política. Esa intención empalmaba con los esfuerzos de la ultraderecha y las Fuerzas Armadas para ganar apoyo social y legitimar el golpe de Estado entre la población.[147]

ILUSTRACIÓN 24. Adulteración del afiche "El palito de abollar ideologías", reproducido en la nota "Quino", *Buenos Aires Herald*, 5 de abril de 1975, p. 6. Junto a la imagen se reproducía el afiche original.

El 5 de abril, el diario *Buenos Aires Herald* informó sobre la utilización del

póster. Publicaba ambas versiones y explicaba que Quino —un "verdadero liberal humanista"— había sido usado por ambas puntas del espectro político. Recordaba que en el pasado uno de sus dibujos había sido usado por la guerrilla, en referencia al dibujo con la partida de ajedrez, e informaba que ahora lo había hecho la derecha. Explicaba el sentido original y reproducía la versión modificada en una nota corta pero situada en un espacio central. Un mes después, en la semana previa a la celebración del 25 de Mayo, varias escuelas públicas porteñas aparecieron con su frente empapelado con el afiche. Estaba impreso a dos colores —no se dice cuáles— en tamaño tabloide, según la revista, de raigambre anarquista, *Educación Popular*. El artículo explicaba que *Mafalda* había puesto de relieve en los años sesenta problemas y contradicciones de la sociedad argentina y de "nuestras capas medias". Consideraba que, con el póster del bastón de abollar ideologías, la historieta "nos hace sentir y reflexionar acerca de la necesidad de defender las libertades democráticas". Luego, detallaba las alteraciones. Sostenía que al transmutar a Mafalda por Manolito el afiche ponía en escena a "aquellos sectores de la pequeña burguesía comercial que animados por el espíritu de 'hacerse la América', frente al acoso de las clases dominantes solo atinan a defenderse individualmente, a costa de sus semejantes y siempre soñando con el 'ascenso social'".[148] En agosto, la noticia fue reproducida por el periódico *Alberdi*, de la localidad de Vedia, en la provincia de Buenos Aires, que contaba con una trayectoria de más de cincuenta años y se autodefinía por su pensamiento crítico, y cuyo director, Joaquín Álvarez, poco después fue detenido por las Fuerzas Armadas.[149]

La operación de los servicios de inteligencia apuntaba a movilizar los reclamos de orden y de seguridad del sector de la clase media ubicado política e ideológicamente en las antípodas de Mafalda y Libertad. Pero, también, tenía una connotación amenazante: el afiche estaba firmado "Agrupación Cerezas al marasQUINO" [grafía original]. El nombre utilizaba al humor como una intimidación.

Las amenazas fueron aun más directas. Quino recuerda que, por entonces, el ministro de Desarrollo Social, López Rega, le solicitó *Mafalda* para una campaña de prensa. Él se negó. Días después, un grupo de hombres armados intentó entrar en su casa y, como estaba cerrada, destrozaron la puerta. El matrimonio no estaba en la vivienda. Pero Quino sabía que estaba en peligro. Decidió irse del país.[150] En Argentina no solo no había espacio para un

“nosotros” fundado en ironías corrosivas que eran contrabalanceadas por la ternura. Tampoco había lugar para esos niños/jóvenes contestatarios que habían tensado al máximo la distancia entre la cruda realidad y los principios ideales al punto de perder la vida. Para ellos, no había lugar para la risa.

III. La escala transnacional: circulación, apropiaciones y resignificaciones

"HOY, 15 de marzo de 2012, Mafalda cumple 50 años." Antes de ser desmentida, la noticia se regó por el ciberespacio. Quedó instalada entre los titulares de los principales diarios latinoamericanos y europeos, pero, también, en innumerables blogs de admiradores anónimos en distintos puntos del globo. Muchas de las notas insistían en las millones de imágenes de Mafalda que circulaban en el mundo impresas en cuadernos, pósteres, adhesivos, agendas y revistas, y que la tira había sido traducida a 26 idiomas. Más allá de su exactitud, la cifra tiene valor en sí misma: denota su impacto universal. Esa escala global es una dimensión insoslayable del fenómeno *Mafalda* y es lo que abordaremos en este capítulo.

La tira no demoró en publicarse fuera del país. La primera vez, incluso, sucedió sin el impulso de Quino, ni de la editorial Jorge Álvarez: apareció en *Época*, el diario editado en Montevideo por Eduardo Galeano, y en 1967 se publicaba en el diario *BP Color* —siglas de *Bien Público*— de la misma ciudad. Un año después, en Italia, una selección de tiras integró la compilación *Il libro dei bambini terribili*, y en 1969 se editó un libro dedicado íntegramente a *Mafalda*. Con esto se abrió el mercado europeo. En 1970, se publicó en España y ese mismo año comenzó a ser reproducida diariamente en el *Paese Sera* de Roma. En 1971, fue incorporada en Francia por el popular *France-Soir* y por la revista *Pardon* de Alemania, y a continuación se sumaron diarios de Australia, Dinamarca, Noruega y Suecia. En simultáneo, Ediciones de la Flor —que comenzó a editarla en 1970— organizó la distribución en toda América Latina, en donde, en 1972, era reproducida por sesenta medios de comunicación.[1] El diario *Excélsior*, de México, la sumó en 1975 y en 1977 la editorial Nueva Imagen lanzó la edición de los libros en ese país. Por entonces, ya se había

publicado en formato libro en Portugal (1970), en Alemania y Finlandia (1971) y en Francia (1973). En 1978 se inició la saga de reconocimientos a Quino con el otorgamiento del trofeo Palma de Oro del Salón Internacional de Humor de Bordighera, al que le siguieron el Gran Premio L'Humour Noir y luego el premio Cartonist of the Year del Salón Internacional del Humorismo en Montreal (1982) y muchas más distinciones. En ese año se distribuyó, en diferentes países de América Latina y Europa, el largometraje dirigido en Argentina por Daniel Mallo al que se sumaría, en 1995, la versión del cubano Juan Padrón. En todos estos años el público no ha dejado de crecer con nuevas ediciones (antológicas, inéditas, completas), homenajes, premios y mercados. Recientemente se sumaron Indonesia, Japón y Corea y la circulación en formato de libro electrónico.[2]

Este capítulo está dedicado a entender cómo fue posible esta expansión y qué significación adquirió la historieta en los nuevos públicos conquistados. Mi punto de partida es que el éxito alcanzado a escala internacional resulta fundamental para comprender el fenómeno de *Mafalda* y que, al mismo tiempo, ese análisis pondrá de relieve procesos sustantivos, propios de los años sesenta y setenta, época que ha sido considerada un punto de aceleración de la globalización. Sabemos que el aumento del flujo de producciones —económicas, sociales y culturales— es un proceso que se retrotrae a la expansión imperial europea, pero su escala se incrementó en forma decisiva luego de la Segunda Guerra Mundial cuando asumió nuevas características. La circulación de ideas, modas y productos se desmarcó crecientemente de la intervención del Estado e involucró un espectro cada vez más amplio de agentes —entre los que sobresalió el poder de las empresas transnacionales— y modalidades de contacto acordes con los desarrollos de los medios de comunicación y las industrias culturales a escala transnacional.[3]

En estas páginas propongo que el éxito global de *Mafalda* colabora para entender dos características de la "transnacionalización" en los años sesenta. Por un lado, revela la importancia de los pequeños emprendimientos y la estructuración de redes informales, surgidas de interacciones personales, que vehiculizaron identidades y subjetividades culturales y políticas con independencia de organizaciones formales locales o internacionales. Por el otro, otorga visibilidad a cierta reconfiguración de la circulación de los intercambios que valorizó a los países periféricos de la mano de las impugnaciones a las

políticas imperiales de Europa y Estados Unidos. En este sentido, *Mafalda* quedó inserta en un fenómeno mayor: la recolocación de los pueblos del Tercer Mundo en ciertos círculos de las culturas imperiales que depositaron sobre ellos las proyecciones utópicas. En los años sesenta y setenta, como nunca antes, la dirección de la historia pareció unida a los movimientos de liberación de las regiones pobres del globo cuyas fuerzas sociales y formas de organización parecían capaces de arrollar al viejo orden mundial y fundar uno más justo y equitativo. En ese contexto, América Latina irradió una atracción inédita. Los viajes de intelectuales al Tercer Mundo, el *boom* de la literatura latinoamericana, las boinas del "Che" usadas por los jóvenes en Mayo de 1968 expresan ese redireccionamiento.[4]

Esas dos dimensiones, las redes informales y la centralidad de las regiones periféricas, características de la circulación transnacional en los años sesenta, constituyen condiciones de posibilidad, pero no explican por sí mismas la expansión de determinadas producciones culturales —entre las innumerables posibilidades— originadas en países latinoamericanos. Una explicación del fenómeno, entonces, exige identificar en forma concreta cómo se produjeron y qué efectos tuvieron esas circulaciones. Con esa preocupación, pienso aquí la difusión de *Mafalda* en la confluencia de contextos favorables, conexiones contingentes y apropiaciones singulares en cada espacio social y momento histórico. Con esa idea, en las páginas siguientes se reconstruyen tres contextos diferentes —pero igualmente importantes— según la difusión y popularidad alcanzadas por la historieta: Italia, España y México.

ITALIA: UNA BAMBINA CONTESTATARIA ABRIÉNDOSE MUNDO

Il libro dei bambini terribili per adulti masochisti contuvo las primeras tiras de *Mafalda* publicadas en un libro fuera de Argentina. Lo publicó Feltrinelli, una editorial poderosa de Milán cuyo dueño, Giangiacomo, pertenecía a una familia millonaria, usaba camisas *hippies* y estaba convencido de que la nueva izquierda italiana debía inspirarse en Cuba y América Latina. Creía, también, que se necesitaban propuestas editoriales que aunasen al viejo público de intelectuales y obreros de la izquierda tradicional con el nuevo estilo de los jóvenes estudiantes.[5] El libro salió de imprenta en agosto de 1968 y su mensaje era un guiño cómplice a los lectores, aquellas madres y esos padres conmovidos por sus

propios niños, seres “terribles” que los tenían dominados. Los editores organizaron una compilación con diferentes géneros y autores para abordar la problemática de la crianza que tenía renovada actualidad, pensando en esos progenitores “masoquistas” del título. Eran parejas jóvenes, que habían nacido en el *baby boom* de la posguerra y habían crecido en una época de desarrollo económico sin precedentes, y que, por entonces, eran padres de niños pequeños. El “milagro” italiano —es decir, el desarrollo industrial acelerado, desigual, sin planificación— había convertido, en menos de dos décadas, un país predominantemente agrícola y campesino en una nación industrializada. Las mutaciones afectaron las condiciones y los estilos de vida y las relaciones familiares. Las clases medias se lanzaron al consumo de los productos durables ofrecidos por la industria (televisores, refrigeradores, automóviles), y las relaciones familiares fueron repensadas en una sociedad en la cual la Iglesia, sin desaparecer, perdió centralidad. La extensión de la educación secundaria —que obligatoriamente se amplió hasta los 14 años— lanzó a los jóvenes a experiencias inéditas, con más autonomía.[6] Esos jóvenes al convertirse en madres y padres estuvieron abiertos a las producciones psicológicas y a los nuevos modos de crianza.[7]

El libro buscaba sintonizar con esos padres y esas madres que vivían cotidianamente conmocionados por las reacciones de sus hijos a partir de una compilación en sí misma atractiva. Contenía textos de autores muy disímiles que utilizaban diferentes enfoques y registros de escritura: textos literarios clásicos, ensayos pedagógicos, sociológicos y creaciones humorísticas. El prólogo podía leerse como una declaración de complicidad con los lectores que vivían los efectos de los *bambini terribili* en carne propia. La introducción presuponía que se avecinaba una tormenta protagonizada por quienes se “chupaban el dedo” e “inundaban de pis los colchones”. Para comprender a los niños “rebeldes”, “iconoclastas”, “sensuales”, “cínicos”, recurría a la historia y la literatura, otorgándoles antecedentes en el pasado. Pero, al mismo tiempo, transmitía la convicción de que los adultos contemporáneos enfrentaban un desafío inédito: comprender el ángulo de las nuevas generaciones. En sus páginas finales, en un texto que parodiaba una encuesta y un test psicológico —géneros propios de los sesenta—, se preguntaba a los lectores cuáles eran los “gestos antisociales” de sus hijos y cuándo habían realizado su “primera guerrilla”.[8]

La broma tenía sentidos muy concretos. La obra salió de imprenta en 1968,

cuando Italia era sacudida por la ola de protestas estudiantiles que habían estallado meses atrás. En el otoño de 1967, la ocupación de las universidades de Trento y Milán había terminado en fuertes enfrentamientos que se extendieron rápidamente a todo el país. Los manifestantes rechazaban la represión y las expulsiones de estudiantes y exigían reestructurar la enseñanza universitaria e, incluso, el rol de los estudiantes en la sociedad. Los orígenes de la revuelta involucraban las desigualdades provocadas por la industrialización, y agravadas por la escasa capacidad del Estado para solucionar los nuevos problemas sociales del llamado "milagro italiano". En especial, la obligatoriedad de asistir a la escuela secundaria hasta los 14 años, en 1962, y la eliminación del examen de ingreso, en 1965, habían hecho estallar la matrícula universitaria —la cual se duplicó en menos de una década— sin que existieran condiciones, estructura edilicia, planta docente, becas, oferta de trabajo, para mantener esa expansión. Los estudiantes organizaron asambleas masivas en las que se abarrotaban muchachos de pelo largo, *jeans* y pulóveres de cuello alto, y chicas que habían dejado el maquillaje en rechazo a la cosificación de las mujeres.[9]

Este malestar nutrió un movimiento irreverente. La confrontación involucró todas las formas de autoridad, incluyendo las que regían la familia. En reemplazo, la contestación generacional, influenciada por el hippismo y la contracultura, descreía de las promesas modernizadoras y desafiaba los valores de sus padres. Estas brechas generacionales estaban en el centro de la compilación. La "apertura", a cargo del humorista Chas Adam, mostraba cómo un niño aparentemente amoroso y dulce que se dirigía a estudiar música, al llegar al aula, disparaba con una metralleta contra su profesor. Los textos siguientes estaban a cargo de autores consagrados (Anton Chejov, Thomas Mann, Mark Twain) junto a figuras contemporáneas prestigiadas (Slawomir Mrozek, Janice Berenstain, Jerome Bixby) y otras que en Europa eran desconocidas (como los rioplatenses Juan José Hernández y Héctor Compaired "Kalondi"). Quino entraría en esta categoría. La compilación era su primera obra publicada en el exterior. Pero, a diferencia de otros autores, su creación se destacó especialmente dentro del libro, como notó la reseña del diario *Corriere della Sera*.[10]

ILUSTRACIÓN 25. Portada de Marcelo Ravoni y Valerio Riva, *Il libro dei bambini terribili per adulti masochisti*, Milán, Feltrinelli, 1968. © Joaquín Salvador Lavado (Quino).

Esta Mafalda ocupaba la tapa con un fucsia rabioso. Los colores fuertes pronunciaban el estilo “pop”. De su cabeza surgía un globo de historieta dentro del cual se colocó el título del libro con letras multicolores, convertido, así, en un pensamiento del personaje. El ejemplar no pasaría desapercibido en las librerías. En el interior, las tiras ocupaban una sección exclusiva de más de treinta páginas, “Mafalda, la contestaria”, cuyo contenido explicaba por qué había sido elegida para la tapa. La primera tira mostraba la confrontación niña/joven: rechazaba la sopa —el símbolo del autoritarismo— y, con ello, el modelo de sus padres. Cuando su padre intentaba convencerla, diciéndole que tomándola se volvería grande “come la mamma... come me...” (como mamá, como yo), Mafalda exclamaba: “Cosí, oltre la minestra... anche questo!” (así que la sopa... para esto!). Las tiras siguientes iban en la misma dirección al mostrar a la niña intelectualizada sacando de las casillas a distintos personajes, el padre, la

madre, la maestra. Las escenas mostraban el desconcierto y el agobio que reinaba entre los adultos ante esos niños desafiantes. La selección de las tiras netamente políticas privilegió los conflictos internacionales en clave generacional. La primera de ellas aludía a Vietnam. Mafalda le decía a Felipe que al preguntarles a los adultos qué sucedía allí, ellos salían hablando de la cigüeña, como hacían cuando no sabían dar una explicación. La elección colocaba en escena el conflicto que embanderaba a los jóvenes de todo el mundo contra la política estadounidense y que, en Italia, había convocado manifestaciones multitudinarias. Pero, además, conectaba lo político con la sexualidad. Con ello, aludía —en forma velada— a la lectura política del sexo que identificaba a la contracultura y al feminismo y que, también, denunciaba los "tabúes" existentes. Finalmente, la imagen del padre de Mafalda, con actitud desesperanzada, precedía el índice del libro. No había dudas: los editores habían elegido a la protagonista para encarnar a todos los niños terribles.

La compilación incluía un ensayo de Umberto Eco. En él analizaba la figura de Franti, el niño malvado, inadaptado, en *Cuore*, la célebre obra de Edmundo de Amicis, de la que también el libro incluía un fragmento. Proponía que su figura evocaba el personaje de Panurgo, de Rabelais, quien subvertía el orden desde su interior. La risa sería, en esa lectura, un instrumento del sujeto innovador en el cuestionamiento de quienes supuestamente todo lo sabían, incapaces de aceptar la incertidumbre. Es decir, la interpretación valorizaba el poder subversivo de la risa emanada de una figura infantil y prenunciaba el interés del autor por comprender el papel de la risa en la condición humana.[11]

La compilación era el resultado de una industria editorial en expansión. Los editores fueron Valerio Riva y Marcelo Ravoni, un traductor argentino vinculado al grupo del diario comunista *La Hora* e íntimo amigo de Juan Gelman, que se había instalado en Milán con su mujer, Coleta, unos años atrás.[12] Al llegar, trabajaron como lectores y traductores en Feltrinelli, Franco María Rici y Bompiani, es decir, estuvieron conectados con editoriales que estaban renovando el mercado editorial y apostando a la existencia de un nicho de público interesado en las innovaciones culturales e, incluso, radicalizado.[13] En un mercado laboral competitivo, Ravoni utilizó sus ventajas comparativas. Identificó a autores argentinos que podrían interesar en Europa y los contactó. Lo apasionaba la historieta y se comunicó con Quino. Pero recién recibió respuesta cuando su esposa, Alicia Colombo, se propuso contestarle y, a partir de

allí, comenzó una relación de cuatro décadas. En 1970, Ravoni fundó una agencia llamada Quipos, cuyo nombre remitía a la notación incaica, pero también al nombre de Quino, desde la cual gestó innumerables proyectos editoriales relacionados con la historieta y el humor gráfico. Él mismo editó, tradujo o prologó más de medio centenar de libros, además de idear revistas, álbumes y programas televisivos. Logró la representación de historietistas y humoristas argentinos de primera línea (Oski, Mordillo, Breccia), pero también italianos y europeos (Altan, Crepax, Chumy Chúmez).[14] Su inteligencia editorial, carácter expansivo y capacidad de trabajo lo iban a convertir, rápidamente, en una figura decisiva para pensar el flujo de intercambios culturales entre América Latina y Europa.[15]

En esta historia tuvo especial significación la conexión entre Mafalda, cuyos derechos Ravoni acababa de obtener, y Umberto Eco, a quien el argentino conocía del mundo editorial. En 1965, el filósofo, integrado al "Gruppo 63" que estaba discutiendo el viejo canon de la cultura de izquierda, publicó su *Apocalípticos e integrados*, que confrontaba a dos puntas con esa tradición. Por un lado, discutía con la política cultural del comunismo italiano, que priorizaba la estética realista y favorecía la circulación de producciones culturales mediadas por la organización política (casas de la cultura, círculos de lectores, prensa partidaria), en oposición al consumo individual mediado por las industrias culturales.[16] Por el otro, discrepaba con los intelectuales marxistas que concebían a las industrias culturales como un simple engranaje de las clases dominantes en línea con la poderosa lectura inaugurada por Max Horkheimer y Theodor Adorno. Eco reconocía que las masas habían entrado en la vida social y sostenía que consumían "modelos burgueses creyéndolos una expresión autónoma propia", mientras la cultura burguesa menospreciaba esa producción industrial. El género de la historieta le permitía mostrar ese proceso. Sostenía que la "eficacia de persuasión" de los cómics —que vendían millones de ejemplares anualmente en el mundo— residía en la producción de un repertorio mitológico que contaba con "la coparticipación popular", pero que era instituido desde lo alto. Lo disonante del planteo radicaba en el reconocimiento de que el "sistema de producción" de la industria cultural dejaba ciertos márgenes para el surgimiento de artistas que lograsen transformar en forma crítica y liberadora a los consumidores. Su ejemplo consistió, justamente, en *Peanuts*, la tira donde podía reconocerse el "filón crítico y social".[17]

Las fuertes discusiones abiertas por el libro de Eco todavía resonaban en 1968. Los críticos le habían impugnado su escasa atención a la dimensión económica de los medios de comunicación, su interés por la industria cultural y su valoración positiva de alguno de sus productos. Desde este ángulo, *Mafalda* resultaba una valiosa pieza en la discusión. Mostraba el potencial crítico de una tira que encarnaba las confrontaciones generacionales que sacudían al mundo. Eco lo notó rápidamente. En 1969 su intervención fue decisiva para la publicación del primer libro exclusivo de *Mafalda* en Europa al lograr una fórmula contractual satisfactoria en las conversaciones con Valentino Bompiani, en cuya editorial el filósofo dirigía una pequeña colección.[18] El libro salió el mismo año con un prólogo —escrito por Eco, pero publicado inicialmente sin su firma— decisivo para la consagración de la tira.

El título de la compilación —*Mafalda, la contestataria*— ponía a la tira en relación directa con el clima político y social italiano. La obra salió en el invierno de 1969, cuando eclosionaron las luchas obreras que reavivaron el clima de protestas iniciadas por la contestación juvenil. El prólogo colocaba a la tira en ese contexto de modo inmejorable. Explicaba que Mafalda no era "un nuevo personaje de historietas: es tal vez el personaje de los años setenta. Si para definirlo se ha usado el adjetivo 'contestataria', no ha sido por uniformarse a la moda del anticonformismo a toda costa. Mafalda es de verdad una heroína 'iracunda' que rechaza el mundo tal cual es".[19] La historieta probaba, mucho mejor que *Peanuts*, la visión de Eco sobre los cómics e, incluso, sobre el papel del humor, en relación con el orden social. La comparación entre ambas historietas le permitía, además, poner en juego en el argumento la significación política del lugar de origen de Mafalda. El personaje de Quino había surgido de un país latinoamericano denso en contrastes sociales, lo que hacía a *Mafalda* más fácilmente comprensible que al cómic estadounidense. Charlie Brown venía de una sociedad opulenta a la que intentaba integrarse mendigando solidaridad y felicidad y su mundo excluía por completo a los adultos, aunque los niños aspiraban, supuestamente, a comportarse como sus mayores. En cambio, sostenía Eco, Mafalda estaba "en permanente confrontación dialéctica con el mundo adulto, mundo al cual no estima, no respeta, es hostil, humilla y rechaza, reivindicando su derecho a seguir siendo una niña que no quiere hacerse cargo de un universo adulterado por los padres".[20]

ILUSTRACIÓN 26. Portada de Quino, *Mafalda, la contestataria*, Milán, Bompiani, 1969. © Joaquín Salvador Lavado (Quino).

Con esta visión, Eco imaginaba que *Mafalda* había leído al "Che" Guevara, aunque reconocía que sus ideas políticas eran "confusas" porque no entendía qué pasaba en Vietnam y preguntaba por qué existían los pobres. "Solo una cosa sabe claramente: no está conforme." En la reflexión final, Eco retomaba la polémica que había abierto su libro. No era exagerado catalogar al personaje de Quino como la "heroína de nuestro tiempo" porque

> ya nadie niega hoy que el cómic (cuando alcanza niveles de calidad) es un testimonio del momento social; y en Mafalda se reflejan las tendencias de una juventud inquieta, que asume el paradójico aspecto de un disenso infantil, de un eccema psicológico de reacción a los medios de

> comunicación de masas, de una urticaria moral producida por la lógica de un país dividido, de un asma intelectual consecuencia del hongo atómico. Puesto que nuestros hijos se preparan para ser —por elección nuestra— una multitud de Mafaldas, no será imprudente tratar a Mafalda con el respeto que merece un personaje real.[21]

Al leer *Mafalda* era posible compartir la interpretación de Eco. Sumando nuevas tiras a las ya publicadas en *I Bambini*, la compilación anclaba en la confrontación generacional. El libro comenzaba con una serie de tiras en la que los niños iban a la escuela para luego colocar las escenas del juego a sifonazos, una serie en donde interviene el absurdo. Como observamos, la cotidianidad infantil y familiar conectaba con los problemas sociales y políticos y reforzaba la erosión de la separación propia de la sociedad burguesa entre lo privado y lo público. Largas series sobre la burocracia, la guerra atómica, la guerra de Vietnam y los viajes espaciales facilitaban, seguramente, que los lectores europeos pudieran sentirse interpelados y participasen en la producción de su sentido. Lógicamente, con esa intención, se excluyeron las tiras con guiños locales demasiado precisos. Por ejemplo, se reprodujeron las referidas al inicio de la escuela, pero se eliminó una en la que los amigos le gritaban a Manolito: "¡Revolución!... ¡A los tanques!", en referencia a una de las frecuentes intentonas de golpe de Estado en Argentina.[22]

Más allá de la selección, la publicación en italiano exigía traducir la tira, lo que siempre representa una difícil operación, pero aún es más compleja con el humor que recurre de modo constante a los juegos de palabras, muchas veces intraducibles, y a los presupuestos culturales implícitos y compartidos del lector. De allí que la traducción del humor suponga una transculturación que recae sobre lo textual dado que, en general, no opera sobre la imagen ni sobre el tamaño o la disposición de los "globos". Como analiza Silvia Montironi, la traducción de Marcelo Ravoni intervino sobre lo lingüístico y lo iconográfico considerando los coloquialismos, las matrices culturales y los contextos de recepción que imaginaba en Italia.[23] Esas intervenciones, en ocasiones, involucraban lo ideológico. En esos casos pueden distinguirse dos operaciones. Por un lado, Ravoni utilizó formulaciones que nacionalizaban la problemática en cuestión. El caso más claro es cuando se enfrenta con la identidad nacional en Italia —cuya tardía unidad favoreció que en los años sesenta el discurso

patriótico todavía siguiese asociado con el fascismo—, por lo cual modificó la expresión de Mafalda “Viva la patria” por “Viva la Repubblica”. Del mismo modo, tradujo el amenazante texto “Ahorcaremos a los vendepatrias”, pintado en una pared de una tira con implícitas referencias al arco ideológico local, por “Giustizi per i lavoratori” [Justicia para los trabajadores]. Por el otro lado, un conjunto de modificaciones actualizaban las referencias ideológicas para que fuesen más englobantes o apropiadas al contexto radicalizado posterior a 1968. En ese sentido, en esa misma tira, en la versión en español, en el muro de la calle, podía leerse un amenazante “Fidel al paredón”, que fue sustituida por “Boia chi molla” [Maldito sea el que deje de luchar], una consigna de Mussolini que fue retomada por la ultraderecha italiana en los años setenta.[24] En forma similar, en una tira en la que Mafalda jugaba a que cuidaba al mundo porque este estaba enfermo, el traductor cambió la respuesta de la niña. La versión original decía: “Tiene un comunismo que vuela” fue reemplazada por “Ha un infiammazione alle masse” [Tiene una inflamación de las masas]. La modificación era fiel a la idea, porque ponía en juego un fenómeno físico, la inflamación, y remitía a la radicalización de izquierda, pero modificaba la referencia. Facilitaba una interpelación más abstracta y englobante que la producida con la referencia al comunismo, lo que relegaba, además, el discurso dicotómico de la Guerra Fría. Por otra parte, se realizaron pequeñas modificaciones que facilitaban la comprensión por el público europeo. Así, San Martín fue sustituido por Bolívar, bajo la suposición de que existían más probabilidades de que fuese más conocido que el patriota argentino.[25]

La interpretación de Umberto Eco en el prólogo de *Mafalda, la contestataria* fue retomada en numerosas notas de prensa, ensayos y lecturas realizadas a lo largo de las décadas siguientes en diferentes latitudes. Tras la publicación del libro, el diario *La Stampa*, por ejemplo, celebraba la aparición de una tira en la que los niños intranquilizaban a los padres y hacían preguntas incómodas. Justamente, la noticia remitía a la confrontación generacional en relación con la sexualidad y a la política, con la conexión de la cigüeña y la guerra de Vietnam respectivamente, a lo que se sumaban, también, las disputas en torno al modelo femenino a partir del personaje de Susanita. El periodista definía el lugar de la tira dentro del espacio ideológico y de las historietas, cuando decía que Mafalda “no es acomplejada como Charly Brown ni exaltada a la Cohn-Bendit”. Esta ubicación podía resultar atractiva para un espectro importante de la opinión

pública, en especial aquellas clases medias progresistas, que podían compartir la contestación, pero que rechazaban la virulencia de los enfrentamientos que se estaban produciendo en Italia y otros países europeos. Esta posición asumía especial sentido para la izquierda "clásica", cuyo liderazgo estaba siendo desafiado por el estilo de las nuevas protestas.[26] En ese sentido, Darío Natoli en *L'Unità*, el diario comunista, elogiaba la tira, pero evitaba asociarla con los jóvenes rebeldes. Retomaba el prólogo, al resaltar el carácter latinoamericano de *Mafalda* y, desde ese lugar de enunciación, consideraba que la historieta confrontaba con los medios que educaban en la satisfacción al poder. Con esa perspectiva crítica se explicaba que el personaje asumía una voluntad de cambio. La interpretación quedaba reforzada por la reproducción de las tiras en las que la protagonista incomodaba a su padre al preguntarle por Vietnam.[27]

El libro salió cuando las protestas alcanzaban su intesidad máxima. El llamado "autunno caldo", en 1969, estaba produciendo una nueva izquierda, convencida de que con el ascenso de las protestas conjuntas de obreros y estudiantes se abría un proceso revolucionario que requería de la violencia y de los métodos de lucha de los modelos de liberación latinoamericanos y asiáticos.[28] La conflictividad política estaba amplificando la efervescencia cultural que mantuvo fuerza al calor de discusiones sobre la familia y la moral sexual de la mano del surgimiento de las organizaciones feministas y la discusión del candente tema del divorcio.[29]

Este contexto fue como un cimbronazo para los viejos partidos de izquierda. En su seno se produjeron fuertes debates sobre las culturas juveniles y las industrias mediáticas. El Partido Comunista, en especial, debió actualizar su estrategia cultural. En ese sentido, en 1967, *Paese Sera*, el diario comunista creado en 1948 en el que escribían intelectuales como Norberto Bobbio, Umberto Eco y Arturo Gismondi, comenzó una renovación. El humor era parte de su estilo editorial y con la renovación adquirió aun más visibilidad. En 1968, el diario convocó junto al editor Amerigio Terenzi a un concurso para la creación de una tira cómica italiana. El ganador fue Bonvi con *Stumtruppen*, que, incorporada a la página de historietas, se convirtió en un hito del humor italiano.[30] Además, al diario sumó otras historietas que fueron seleccionadas sin que importase su origen, la mayoría eran comercializadas por los *syndicates* estadounidenses [agencias de distribución], o su registro ideológico. Se incluyeron producciones criticadas por su naturalización de los valores de la

sociedad capitalista, como *Blondie* o *Gli Antenati (Los Picapiedras);* aunque también se incorporaron *Charlie Brown* y *B.C.* de John Hurt, considerados alternativos en términos estéticos e ideológicos.

En este contexto, en 1970 el diario le dio la bienvenida a *Mafalda*. La presentación enfatizó que en la historieta la contestación política estaba ligada a las rebeliones cotidianas producidas por las redefiniciones de género y generaciones. Prometió, también, una historieta contraria al autoritarismo, con la sopa, y a las injusticias del orden mundial, con el mapa al revés, y a la religión, con una tira en la que Mafalda decía que "Dios daba ocupado" cuando intentaba rogarle por los males del mundo. Quino quedaba presentado como un argentino que, ante todo, era "ciudadano del más vasto mundo de la protesta contra la injusticia, la idiotez, el abuso y el aburrimiento". La nota explicaba también que Mafalda se diferenciaba de *Daniel, el travieso* porque ese era apolítico, y de Charlie Brown porque él deseaba ser aceptado por la sociedad, siguiendo el planteo de Eco. También señalaba sus limitaciones al explicar que la protagonista no sabía por qué había pobres. Para los lectores comunistas del diario ese desconocimiento no debía ser algo menor, dado que los editores se vieron necesitados de interpelarlos directamente: "Ustedes, cierto, sabrán responder. Pero no deben olvidar que los padres de Mafalda viven entre los coroneles argentinos". Esta resolución algo forzada (que responsabilizaba a la censura de la ignorancia) no debe hacernos perder de vista que esas supuestas limitaciones ideológicas debían quedar minimizadas en la comparación con las historietas estadounidenses que eran publicadas en la misma página. De hecho, la primera tira publicada de *Mafalda* mostraba las diferentes formas de intervenir sobre la cotidianidad burguesa, cuando la niña, con ingenua sagacidad, preguntaba: "Mamá. ¿Nosotros llevamos una vida decente?" y, ante el "naturalmente" de su madre, la niña hacía una nueva interrogación: "Pero ¿a dónde realmente la conducimos?".[31]

Mafalda apareció en pleno auge italiano de la historieta. *Apocalípticos e integrados* había valorizado el género como objeto sociológico y, a la vez, estético. Las discusiones abiertas por el libro favorecieron el interés de un público culto al que la revista *Linus* —cuyo título homenajeaba a Charlie Brown — le había ofrecido, desde 1965, debates intelectuales e historietas de alta calidad. Bajo el impulso de la editorial Rizzoli, en sus páginas se combinaban los referentes extranjeros *(Peanuts, Krazy Kat, Il mago Wiz)* con los historietistas

que renovaron la historieta italiana como Guido Crepax —con la famosa *Valentina*—, Enzo Lunari y Tullio Altan. El resultado enlazó el género con la crítica social y la rebelión juvenil y creó, según Daniele Barbieri, una conciencia historietista.[32] Para competir con la revista, en 1972, Mondadori lanzó *Il Mago*. Sus directores, primero Mario Spagnol y luego Carlo Fruttero y Franco Lucentini, apostaron a diferenciarla de la líder del mercado. Utilizaron un gran tamaño y fuertes colores. No incorporaron artículos políticos ni de actualidad cultural. Se posicionaron como la revista dedicada exclusivamente a las historietas, alternando el género de aventuras con el humor.

Con este encuadre, *Mafalda* estuvo en el centro de la apuesta de *Il Mago*. La eligió para presentarse:

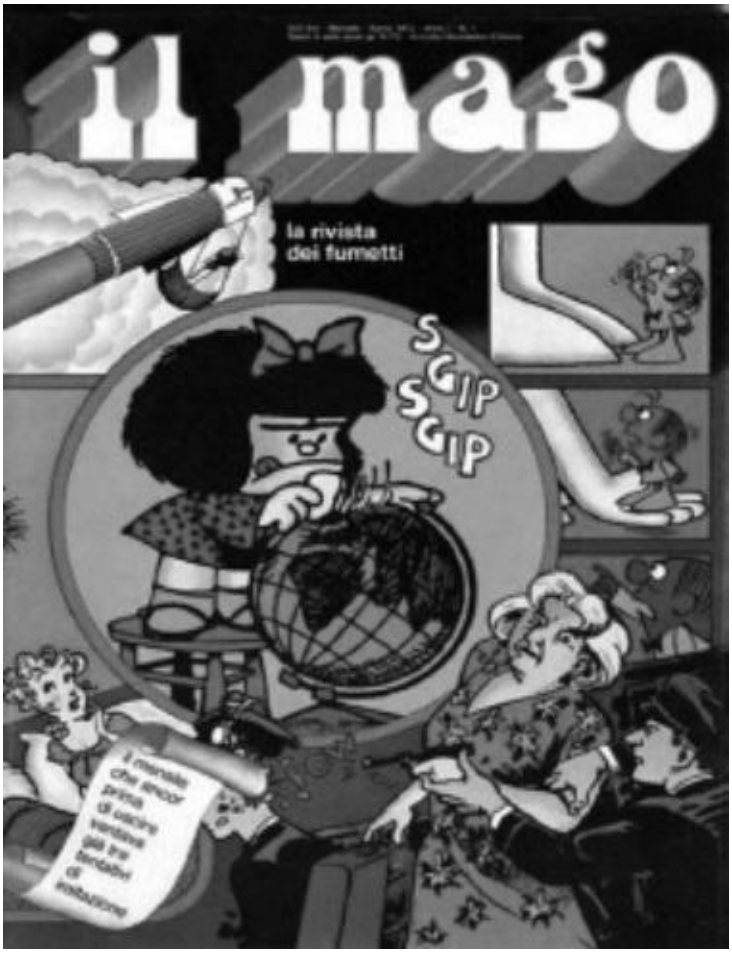

ILUSTRACIÓN 27. Portada de *Il Mago*, núm. 1, Roma, Mondadori, 1972. © Joaquín Salvador Lavado (Quino).

En la tapa podía verse al personaje frente al globo terráqueo, con una goma

en la mano, seguramente para borrar a los malos gobiernos, y rodeada de historietas clásicas y nuevas. Como mostraba esta composición, la historieta le permitía a la revista incorporar la contestación política y cultural pero, también, enlazar las produciones de diferentes orígenes, momentos y estilos del género. En los números siguientes, la revista cobijará historietas clásicas *(Dick Tracy, Felix the Cat)*, títulos estadounidenses renovadores del género (*B.C., Il mago Wiz*) con producciones italianas (*Il Mago* de Beppi Zancan, *Anita* de Guido Crepax, *Ivan Timbrovic* de Massimo Cavezzali), europeas (como *Asterix* de Goscinny y Uderzo) y latinoamericanas (Mordillo y una página de humor de Quino, *Mort Cinder* de Héctor G. Oesterheld y Alberto Breccia).[33] Con esta propuesta y un precio accesible, la mitad de lo que costaba un libro de historietas a color, la revista podía colmar las expectativas de los lectores que recién estaban descubriendo el género y de los interesados en historietas de culto. Es decir, un público adolescente y joven. En sus páginas, *Mafalda* logró una nueva conexión generacional.

La tira de Quino había ganado un lugar propio. La *inteligentzia* italiana podía vehiculizar su antiamericanismo al contraponerla con *Peanuts* y festejar un personaje que había nacido para protestar en un país tercermundista. En 1973, *Il Salone dei Comics*, realizado en Lucca, otorgó a *Mafalda*, junto a *Pinocho,* un lugar de preferencia. Stefano Reggiani, el corresponsal de *La Stampa*, explicaba que sus personajes “no son niños, son jueces de una situación que fácilmente se presta al grotesco” con sus discursos ideológicos dirigidos a los adultos. En cambio, sostenía que Gepetto había creado un muñeco de palo —cruel y superficial— que se autonomizaba de su padre y vivía aventuras en una narración dirigida a niños y que solo más adelante se transformó en una lectura de intelectuales.[34]

El mercado de juguetes había comenzado a fabricar muñecos dedicados a los niños con los personajes de Mafalda. Primero en forma pirata y luego con autorización de Quino. Incluso, como relató un periodista de *La Opinión* en Roma, “más de un argentino se ha visto sorprendido por la pregunta de algunos niños de Italia [que] con una muñequita de Mafalda en la mano le preguntan: ¿Conocen a Mafalda en Argentina? Es imposible a veces convencer a esos *bambini* de que los argentinos son compatriotas de Mafalda. Para los millares de fans, Mafalda tiene aire francés”. El equívoco, según explicaba, se debía a que para muchos italianos el imaginario de lo latinoamericano estaba asociado con lo

“arcaico”, “chozas”, “miseria fisiológica”, pero además a que los problemas abordados en la tira eran los que preocupaban a la clase media urbana europea (conflictos políticos, inflación, medios de comunicación, mutaciones culturales, tensiones entre padres e hijos).[35] La crónica no se equivocaba. El éxito de Mafalda, favorecido en el espacio intelectual por su origen latinoamericano, involucraba el carácter global de los problemas clasemedieros de la tira, concebidos como propios por el público europeo.

En suma, en Italia, la tira de Quino convocó una interpelación múltiple: padres preocupados por sus hijos terribles, jóvenes dispuestos a luchar contra las injusticias y confrontar con sus mayores, hombres y mujeres interpelados por su condición clasemediera. Como vimos en estas páginas, para que la tira pudiese movilizar dichas interpelaciones —y muchas otras más — fue necesaria la intervención de editores dispuestos a ofrecerla, editoriales que la publicasen, intelectuales capaces de prestigiarla, periodistas interesados en reseñarla. Estas condiciones no solo se dieron en Italia, pero dicho país fue la gran puerta que lanzó *Mafalda* a Europa. Su expansión fue rápida. En Francia, en 1973, Edition Spéciale había comenzado a publicar la historieta en formato libro y el *France-Soir*, un diario popular y sensacionalista con ediciones de un millón y medio de ejemplares, había empezado a reproducirla diariamente.[36] En simultáneo, se publicaban libros con la tira en Portugal, Finlandia y Alemania, en donde también aparecía en el mensuario *Pardon* y en periódicos de Australia, Suecia, Dinamarca y Noruega.[37] *Mafalda* había despegado de su aldea. Las páginas siguientes se ocupan de su llegada a España, un espacio decisivo para entender su expansión transnacional.

EN ESPAÑA, EL EMBLEMA ANTIAUTORITARIO DEL SUR

Esther Tusquets —la célebre editora española— confesaba, sin pudor, que, en los comienzos de su carrera editorial, con el sello Lumen, había tenido dos golpes de suerte: *Apocalípticos e integrados*, la primera edición en español del libro de Eco publicado en 1968, y *Mafalda* en 1970. Entrelazadas, nuevamente, ambas obras se convirtieron en los primeros *best seller* que le dieron prestigio y ventas. La editorial fue parte de la activación cultural que tuvo lugar a mediados de los sesenta cuando surgían nuevos editores, dispuestos a refrescar el ambiente

oscurantista de la España franquista. La propia Lumen expresaba esas paradojas. Había sido fundada, al comenzar la Guerra Civil, por monseñor Juan Tusquets, franquista y conservador, con el fin de publicar libros religiosos y moralizantes. Pero en 1959 había pasado a manos de un sobrino, Magin Tusquets, que decidió mantenerla como salida laboral para su hija que acababa de finalizar la carrera de Filosofía y Letras en la Universidad de Barcelona.[38]

El nuevo comienzo de la editorial fue parte del resurgimiento de la industria del libro en España —que había sido devastada por el exilio y el franquismo— a partir del crecimiento europeo, las políticas del desarrollismo franquista y el aumento del público abierto a obras que contrariasen el oscurantismo católico. Barcelona fue el espacio neurálgico de esa revitalización motorizada por Carlos Barral, Jorge Herralde y la propia Esther Tusquets. Ese grupo de editores, amigos de la infancia, recolocó la producción española en la producción hispanoamericana convirtiéndose en un engranaje del *boom* de la literatura latinoamericana desplegado desde España y que lo dotó de visibilidad, unificación y consagración intercontinental.[39] En este contexto, Esther Tusquets apostó a la creación de colecciones originales, como la dedicada a la literatura infantil con autores de calidad, algo inédito en España, y otras que combinaron fotografías con textos literarios. Las relaciones fluyeron y el catálogo se pobló con firmas reconocidas de Juan José Cela, Mario Vargas Llosa, Pablo Neruda, y de jóvenes talentos de vanguardia como Pedro Gimferrer, Juan Benet y Oriol Maspons.

No era sencillo el despegue editorial en la España franquista. La cultura de masas impregnaba la vida cotidiana, pero se mantenían los engranajes de la censura y el poder de la Falange en la escena cultural. Estaba vigente el sistema de "censura previa" por el cual las obras originales debían ser enviadas por el editor a una oficina en Madrid para ser aprobadas o rechazadas en forma total o parcial. Sin embargo, para los editores, esas dificultades quedaban compensadas con la posibilidad, cuando lograban publicar las obras, de accionar sobre la escena cultural y nutrir a un público, formado por estudiantes y artistas jóvenes, que esperaba con ansiedad su producción. Ese público estaba en pleno crecimiento de la mano de la mejora de las condiciones de vida de importantes segmentos de las clases medias que se estaban beneficiando del desarrollo económico.[40]

En 1970, la sociedad en su conjunto vivía conmocionada por los conflictos

de un país signado por el moralismo católico y el autoritarismo corporativista, que se había abierto al hedonismo y al consumo de la sociedad capitalista —televisión, automóvil, espectáculos—, el cual redobló, a su vez, los reclamos por la libertad política. La llegada de ciertas modas también fue aprovechada por los artistas y los intelectuales de izquierda para establecer contacto con los efervescentes ambientes europeos e, incluso, latinoamericanos, que le interesaban a un público cada vez más importante en España. Por entonces, existía un movimiento estudiantil, capaz de disputar el monopolio a la Falange y de organizar protestas masivas y fuertes enfrentamientos con las autoridades, y un movimiento obrero que confrontaba con los sindicatos corporativistas del franquismo.[41]

El cómic quedó recolocado con la apertura a las innovaciones. España contaba con una larga tradición en la producción de "tebeos", término que provenía de la revista *TBO* que había sido introductora del género. Este entró en una etapa de resurgimiento en los años sesenta. Por un lado, emergieron nuevas producciones de gran popularidad, como la comercializada por la editorial Bruguera, que utilizaron en ocasiones un humor satírico con burlas al poder. Por el otro lado, se produjo la consagración intelectual del cómic en el marco del interés que había ganado a escala internacional.[42] En 1968, la publicación de *Apocalípticos e integrados* coincidió con la aparición de los ensayos de Juan Gasca y Terenci Moix y de la revista *BANG!* dedicada a la discusión y la crítica de la historieta. La publicación estaba dirigida por Antonio Martín y Antonio Lara y contaba con colaboradores como Román Gubern, cuyo libro, en 1972, se convirtió en un clásico del estudio del cómic.[43]

La nueva popularidad y la consagración intelectual del cómic favorecieron la circulación de las producciones extranjeras, entre las cuales asumieron importancia las latinoamericanas de la mano del *boom* de su literatura. De hecho, en España, *Mafalda* comenzó a ser distribuida por Miguel García, cuya librería Visor en Madrid era un espacio donde los intelectuales podían encontrar codiciadas novedades extranjeras y el catálogo selecto de las nuevas editoriales barcelonesas, entre las que se contaba Lumen. Fue Jorge Álvarez, que lo visitaba en cada viaje, quien le llevó *Mafalda*. Y fue García quien se la mostró a Esther Tusquets y ella quedó seducida por la historieta desde ese momento. En 1969, en la Feria de Frankfurt, Marcelo Ravoni le ofreció los derechos de la historieta a Carlos Barral —para Seix Barral—, quien le explicó que no le interesaba el

género del cómic y cuya mujer le sugirió que hablase con Lumen. Esther Tusquets aceptó enseguida comprar los derechos, pero no imaginó el éxito comercial que sería *Mafalda*.[44]

La llegada de *Mafalda*, en 1970, coincidió con el auge del papel político del humor gráfico en España. En los intersticios de la censura del franquismo habían surgido producciones satíricas e irónicas que abrieron un espacio de distensión. Creadores como Josep Escobar — que fue enjuiciado por rebelión— desarrollaron una línea satírica de contenido social que trabajó primero sobre la pobreza de la posguerra con una visión popular y, luego, en los años sesenta, ironizó sobre la modernización desde el costumbrismo, con el personaje de "Petra", que enfrentaba la opresión cotidiana. Por su parte, la célebre revista *La Codorniz*, si bien no confrontó abiertamente con el franquismo, mostró el auge del humor gráfico con tiradas de 250 mil ejemplares de reconocida calidad con creadores como Gila, Forges, Cebrián, Máximo, Chumy Chúmez, muchos de los cuales nutrieron las nuevas revistas —*Hermano Lobo, El Triunfo*— que realizaron una crítica audaz a fines de los años sesenta y comienzo de los setenta.[45]

El papel político del humor le valió el control férreo del gobierno. Desde 1966, con la aprobación de una nueva regulación, se desmanteló el sistema de "censura previa". Esta decisión agravó las consecuencias de la censura. Los editores podían perder toda su inversión si el libro era secuestrado o censurado parcialmente.[46] *Mafalda* no fue una excepción. Si bien no sufrió mutilaciones, la censura exigió que en la tapa se advirtiera que era una publicación "para adultos". Esta catalogación —si bien restringía la posibilidad de que la comprasen los menores de edad— facilitó su asociación con las expresiones que merecían la atención de la censura. De todos modos, según Miguel García, las sutilezas de *Mafalda* se le pasaban al franquismo: "Las entendíamos nosotros". Es decir, en un público lector acostumbrado a la lectura entrelíneas, las ironías de la tira reafirmaban el "nosotros" por oposición a la dictadura.[47]

Mafalda fue un éxito desde la publicación del primer libro. La tirada inicial de Lumen fue de tres o cuatro mil ejemplares según los recuerdos de Esther Tusquets, quien confesó: "La venta, ante la sorpresa de todos, se disparó de inmediato, y sigue hasta hoy. Se han vendido en España cientos de miles, millones, de ejemplares".[48] En 1971, *Mafalda* estuvo entre las primeras recomendaciones de *La Vanguardia*, el diario independiente de Barcelona. En la

Feria del Libro de Sevilla de ese año, se contó entre los mayores éxitos y en los meses siguientes la tira se mantuvo dentro de los puestos de los diez libros más vendidos en Madrid y Barcelona.[49] La recepción de la crítica fue, igualmente, buena. La revista *Triunfo*, asociada con la resistencia al franquismo, saludaba la "lucidez infantil" del personaje. Señalaba que, a diferencia de Charlie Brown, Mafalda desconfiaba de "todo", una actitud que explicaban por su origen. El personaje vivía en "un país cuyos problemas reales se insertan en la geografía del subdesarrollo".[50] En 1972, *Cambio 16* consideraba que la tira estaba produciendo un "fenómeno" a raíz de los temas que abordaba. Por ello, realizó un "estudio sociológico" mediante la cuantificación de los problemas mencionados en los volúmenes 2 y 3. Entre los más frecuentes se encontraban las relaciones entre los niños (19%), los problemas internacionales (14%) y el lugar del niño en la sociedad (13%). Pero, según las conclusiones, lo decisivo del éxito radicaba en los personajes que combinaban una visión ingenua y crítica que conducía a "demistificar" las normas.[51] El diario *ABC*, reconocido por su conservadurismo, aunque por entonces con diferencias con el franquismo por su decisión en torno a la sucesión monárquica, elogiaba la tira, pero la despojaba de su sentido crítico. Planteaba que Mafalda era "Jaimito en femenino sin verdulerías, una 'super-miniwoman' en guardia contra la sociedad de consumo".[52]

En 1972, la visita de Quino a España redobló el interés. En Barcelona estaba previsto que el dibujante diera una conferencia de prensa junto a los humoristas Perich y Cesc. Pero el salón abarrotado debió desalojarse porque el evento, a último momento, no fue autorizado. Ana María Moix, reconocida escritora y autora de Lumen, relató el episodio en la prensa. Eludió mencionar directamente a la censura —lo que es revelador de su peso—, pero apeló a la lectura entre líneas cuando explicaba que los españoles sabían de "estas cosas" y que Quino "Es hombre de pocas palabras, educado, prudente, solo dijo que procedente él de un país como Argentina... ¿qué puedo decir?". La firma de libros se realizó, de todos modos, aunque por precaución no se difundió por los altoparlantes de la librería.[53]

La tira también generó rápido interés académico. En 1973, Oriol Coll Garcés, estudiante de la Universidad de Barcelona, le dedicó su tesina. Siguiendo a Eco, consideraba que la tira mostraba la potencialidad crítica de los cómics, un género cuyos efectos opresores eran indiscutibles. Percibía el sentido

crítico y corrosivo al igual que *Peanuts*, pero, a diferencia de este, Mafalda, que provenía del Tercer Mundo, hacía "más cercana, más inmediata" la "violencia latente". Esto no le impedía reconocerla como un "típico mundo de clase media con típica mentalidad de clase media ('liberal-democrática')" y concluía que la "ideología progresivo reformista" podía ser útil para la "concienciación crítica" del lector medio al que se dirigía.[54] Con una visión similar, otras voces reclamaban que la tira expresase un mayor compromiso con el cambio, lo que según Quino delataba la visión optimista de esos críticos.[55] En cualquier caso, *Mafalda* estaba integrada a los códigos de sectores intelectuales, artísticos y de la farándula. En esos años, un periodista de *La Vanguardia* la usaba para referirse a la risa familiar; una actriz de moda mencionaba a la niña "antisopa" para explicar sus gustos alimenticios y un redactor de sociales imaginaba una broma "macabra y politizada" de *Mafalda* para mofarse de Grace de Mónaco.[56]

En 1973, *Mafalda* ganó un nuevo público. Fue la portada del primer número de *El Globo*, la revista que marcó el comienzo del *boom* del cómic en España. Siguiendo el modelo de *Linus*, los editores combinaron historietas de culto con información sobre el género.[57] Intentaron legitimarse en los clásicos estadounidenses y europeos y valorizar la historieta en lengua española con miras al mercado latinoamericano. La tira de Quino quedó en el centro de esta apuesta: era una creación en idioma español, reconocida por su calidad estética y tenía circulación internacional.[58] La revista se presentó a través de *Mafalda*. Al igual que había sucedido en *Il Mago*, ocupaba toda la tapa. Con las manos abiertas les daba la bienvenida a los nuevos lectores.

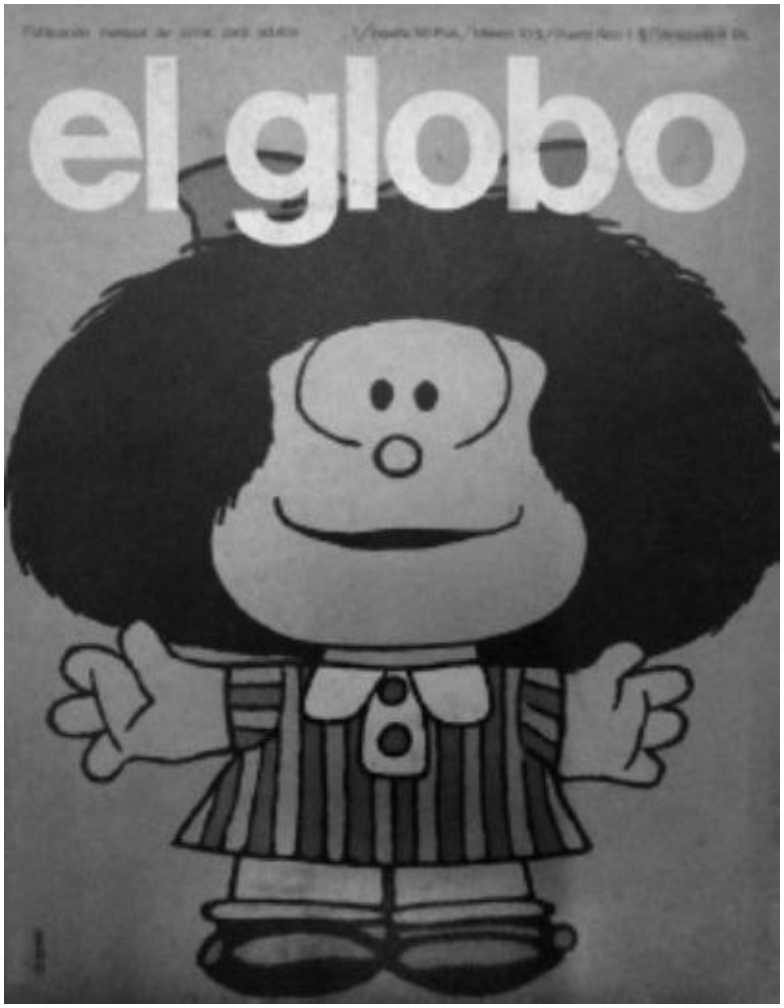

ILUSTRACIÓN 28. Portada de *El globo*, núm. 1, marzo de 1973. © Joaquín Salvador Lavado (Quino).

Dentro de la revista, era *Mafalda* quien se dirigía a los lectores en el editorial: “Tengo el gusto de presentaros esta nueva publicación. Estoy orgullosa de poder hacer esta presentación, porque es este el primer intento que en lengua española se hace de semejante tipo de publicaciones”, decía la protagonista. Con esta estrategia, tomada de las revistas extranjeras, *El Globo* actualizaba en España las tendencias mundiales, pero apelaba a la construcción de un canon en lengua española. En este esquema, Mafalda se presentaba a sí misma como bisagra entre lo propio y lo universal:

> ¡Qué tonta soy, todavía no me he presentado! Soy MAFALDA. Mi inmodestia me hace suponer que me conocéis muy bien, ya que mis peripecias diarias han sido publicadas en muchísimos países y en casi

> todos los idiomas conocidos. Afortunadamente para vosotros y para mí, me siento mucho más a gusto expresándome en castellano, que es mi idioma natal, ya que el magnífico dibujante argentino y no peor filósofo, Quino, me sacó a luz, hace ya unos cuantos añitos.[59]

Era difícil reconocer a Mafalda usando la segunda persona del plural, el "vosotros", tan ajena a la jerga porteña y al español hablado en toda América Latina. Es decir, la identificación con la creación de Quino movilizó una hispanización que la extrañó de su propia identidad. Esto no significó ocultar el origen de la historieta ni tampoco supuso intervenir en el lenguaje de la tira, que siguió usando el lunfardo que la caracterizaba, "un incisivo lenguaje porteño, irrespetuosa, precoz, contestataria", como explicó la propia revista. Incluso Mafalda usó su condición de argentina para presentar a sus "compatriotas", Oski, Mordillo, Oesterheld y Breccia, que también integraban la revista, junto a producciones de "fama mundial" como *Al Capp, Li'lAbner* y *Wizard of Id*.[60]

Mafalda mantenía su relieve en otras secciones. Presentaba el correo de los lectores y una nota a Quino, seguida de la descripción de la tira, ocupaba las páginas centrales. Al igual que Charlie Brown en la célebre *Linus*, *Mafalda* parecía haber sido elegida "mascota" de la revista, como la denominó un lector de *El Globo*. El sentido político de la decisión fue expresado directamente. Por un lado, Quino presentaba al personaje explicando que "era una niña inteligente, penetrante y fantasiosa que encarnaba con resignación y humor los grandes problemas mundiales como la violencia, el racismo, el hambre y el caos político".[61] Por el otro, los editores inscribían la tira en la saga de cómics personificados por niños, pero, al hacerlo, resaltaban que Mafalda se oponía a la "discriminación sexual" de la cultura de masas y "rompía los clichés" en consonancia con la crisis pedagógica tradicional, las protestas juveniles y "la bancarrota de la concepción autoritaria del Estado-padre".[62] La formulación debía ser prístina para los lectores españoles, acostumbrados por la censura a leer entrelíneas, que escuchaban a diario la propaganda franquista con sus concepciones de antiguo régimen, monárquicas y patriarcales. Los censores no precisaban de esta declaración para sospechar de una nueva revista de cómics que, como era norma, salió de la imprenta con la advertencia de que era una publicación para "adultos", aunque, esa catalogación, seguramente, eran un desafío que redoblaba el atractivo para muchos lectores.

La creación de Quino fue tapa de cuatro de las veintiuna entregas de *El Globo*.[63] En el segundo número, la historieta dejó de ocupar el lugar de vocera editorial, aunque los personajes siguieron apareciendo con frecuencia en la contratapa, el correo de lectores, el bono de suscripción o la página de entretenimientos. No faltaron lectores que, en la página de correspondencia, elogiaron a Mafalda, hablándole directamente: "Tú eres la mejor creación del 'cómic' humorístico en el mundo de habla hispana", "Mafalda: ¡Sensacional, naturalmente!".[64] Sin embargo, también hubo quienes reclamaban, aun elogiando a Quino, que se publicaran más historietas españolas. Los editores les informaron que no habían podido contar con los creadores españoles por el costo de los contratos y les detallaron las innovaciones que estaban haciendo.[65] Las reestructuraciones quedaron a medio camino porque, en octubre de 1974, la revista dejó de salir. La censura y las dificultades económicas, agravadas por el aumento del precio del papel, impidieron su continuación.[66]

En cambio, la publicación de los libros de *Mafalda* estaba en su apogeo. En 1973, Lumen comenzó a realizar compilaciones con diferentes ejes temáticos, una estrategia que permitió otorgarle a la historieta nueva actualidad en el mercado durante las décadas siguientes. Ese mismo año salió de imprenta *Diez años con Mafalda*, una antología realizada por Esteban Busquets. La obra estaba organizada en función de los espacios —la familia, la calle, el colegio—, las situaciones —vacaciones, televisión— y los personajes. Presentaba, en forma sintética, el mundo construido por Quino y, en cierto punto, lo deshistorizaba al modificar por completo el orden de aparición inicial de las tiras. La compilación era una puerta de entrada para nuevos lectores al universo de la tira, pero, a la vez, les permitía a los conocedores recrear, con otros recortes, el placer de releer los cómics y de compartir la intimidad con Quino a partir de una entrevista inédita. Distribuido en 1974, el libro se catapultó en los primeros puestos de ventas, sitio en el que se mantuvo durante una década y que lo convirtió en uno de los libros más exitosos de *Mafalda*, reproducido luego por Ediciones de la Flor en Buenos Aires.[67] En las palabras de Esther Tusquets, "había batido todos los récords".[68]

Desde su llegada a España, Mafalda estableció un lazo significativo con sus lectores. En 1972, *Cambio 16* explicaba que la tira circulaba "mano a mano" entre un público cada vez más amplio con preocupaciones similares a las manifestadas por los personajes. Luego se integró a los objetos, discos y autores

que caracterizaban el estilo de vida —y de pertenencia — entre los jóvenes progresistas e intelectuales. La tira podía, incluso, mediar relaciones y aventuras amorosas. El periodista José Alejandro Vara recordaba, en clave autobiográfica, cuando en los campus universitarios,

> quien no tenía en la mesita de noche un par de historietas de Mafalda no se comía una rosca. Era como el disco de Paco Ibáñez o el "poster" de Bob Dylan. Requisito imprescindible en la buhardilla decorada estilo "hindú" de aquellos "progres" macilentos y lastimeros que primero iban a ver el "Roma, cittá aperta" y luego se preguntaban "¿qué se puede hacer con una chica?". Por de pronto, el "poster" y el "soldadito boliviano", bien regados con un "gin tonic" cargadito, ponían la tarde a tono. Luego estaba el rincón aquel empapelado de cáñamo, que ayudaba lo suyo. Y, finalmente, las tiras de *Mafalda*, el recurso contra la estrechez recalcitrante. Casi nunca fallaba. Tan inteligente, tan mordaz, tan punzante, tan "terrorista en pequeñito", como dice Víctor Manuel, que un par de ojeadas bastaban para establecer instantáneamente una relación de altura que, indefectiblemente, desembocaba en diálogos de bajura.[69]

A comienzos de los setenta, las expresiones culturales latinoamericanas empezaron a ser consumidas no solo por españoles, sino por los exiliados del Cono Sur. En 1973, los golpes de Estado en Uruguay y en Chile convirtieron a España en el principal destino del exilio latinoamericano. Como ha explicado Silvina Jensen, un año después se inició una primera oleada de inmigrantes argentinos expelidos del país por la inestabilidad económica y por los asesinatos perpetrados por las bandas paramilitares. La muerte de Franco, en 1975, abrió un contexto aun más favorable para la llegada de nuevos emigrados políticos. En 1976, con el golpe de Estado, el exilio político argentino alcanzó su pico.[70]

España se convirtió rápidamente en una tribuna de denuncia del terrorismo de Estado. Los diarios *El País* y *La Vanguardia* reclamaron por la violación de los derechos humanos, informaron sobre las desapariciones de artistas e intelectuales y las actividades de los exiliados. Para comienzos de los años ochenta existían, según diferentes estimaciones, entre 75 mil y 130 mil latinoamericanos en España y entre 45 mil y 60 mil argentinos, entre los cuales se calcula que el 70% era menor de 35 años. El flujo de migrantes se intensificó

durante la década del setenta, la proporción se habría duplicado. Como recalca Jensen, la experiencia del exilio no tuvo un significado unívoco pero esto no le impide identificar dos estrategias predominantes: la asimilación condujo a priorizar los vínculos con personas nacidas en España y el aislamiento —marcado por la nostalgia— favoreció la recreación de las relaciones con Argentina.[71]

Mafalda, como otras expresiones artísticas latinoamericanas, podía facilitar las conexiones con el nuevo país. En ese sentido, la tira hizo las veces de mediación cultural. En las palabras de Eduardo Blaustein, fue "el mejor objeto de intercambio cultural". Preguntas por su jerga —"Oye, eso de pucha, ¿qué coño quiere decir?"— podían constituir un respiro en las conversaciones casuales que abrían paso a la empatía. Según sus recuerdos, los personajes de la historieta se podían encontrar en los murales rústicos de barrios de Barcelona (Horta, Hospital, Poble Sec) en reclamo de guarderías, desarmes atómicos y árboles.[72] Pero, también, la tira podía ser parte de los artefactos culturales que facilitaban mantenerse ajeno a la cultura española y reforzar el encierro en la cultura propia. Existieron, sin duda, muchas experiencias instaladas en la brecha entre ambas situaciones.

Lo cierto es que *Mafalda* ocupó un lugar singular en la escena cultural española de los años setenta, energizada con los numerosos artistas, escritores y periodistas exiliados. Muchos de ellos —Héctor Alterio, Nacha Guevara, Eduardo Galeano, Mario Benedetti— se convirtieron en íconos de una identidad latinoamericana que engarzó la primera configuración ligada al exotismo del *boom* literario con un segundo tiempo marcado por la experiencia del exilio. La creación de Quino articuló esos dos momentos diferentes de llegada de lo latinoamericano a España. Su difusión se había producido con posterioridad al *boom* literario de América Latina, pero, al mismo tiempo, estaba instalada en el mercado español con antelación a las oleadas más importantes de exiliados y de producciones culturales del Cono Sur.

En ese sentido, *Mafalda* quedó inscripta en un espacio que engarzaba lo latinoamericano y lo universal. Miguel García recuerda:

> Mafalda nos sorprendió a todos. Nos encantó a todos. Tenía giros maestros. En los setenta la compraban gente de cuarenta para abajo. Luego hasta niños. Hubo muchísima gente que les puso Mafalda a sus

> hijas. Había gente loca por Mafalda. Españoles. Tanto hombres como mujeres. Muchos jóvenes. El exilio, también, claro. Ellos la publicitaban muchísimo. Mafalda es un personaje que no hay nadie que no lo conozca. Cuando salió los *10 años con Mafalda*, fueron miles y miles de ejemplares durante muchos años.[73]

Esta popularidad amplificó la diversidad de significaciones. Así, por ejemplo, en 1976 la historieta pudo ser incluida en la página de entretenimiento del diario *ABC*, identificado, como ya planteé, por su orientación monárquica. Apareció junto a "Carlitos" (Charlie Brown) y "Cándido" de Mena. El diario explicó que *Mafalda* gozaba de "gran prestigio" por "la profundidad y las ocurrencias de su diminuta protagonista". Pero, poco después, sin previo aviso, la tira dejó de publicarse. Era una inscripción anodina que, seguramente, resultaba incómoda para muchos lectores.[74]

Por entonces, la historieta estaba alcanzando una masividad inédita. En París se había creado una Boutique Mafalda en donde se ofrecían muñequitos, llaveros, camisolas y afiches para lectores que habían convertido a la tira en símbolo de su identidad, pero, también, para aquellos a los que, simplemente, los dibujos pudieran parecerles simpáticos. El éxito se coronó con nuevos reconocimientos hacia Quino. En 1977, el XXIII Salón Internacional del Humorismo de Bordighera, en Italia, le entregó el primer premio. Como explicó *El País* de Madrid, el premio "fue compartido con Mafalda".[75] Ese mismo año, Quino —que siempre se había negado a colocar sus creaciones al servicio de una causa concreta— cedió la historieta para una campaña de UNICEF por los derechos de los niños. La decisión podía considerarse casi un desprendimiento lógico de la construcción de la historieta. Recordemos que Mafalda imaginaba que sería traductora de Naciones Unidas y que la historieta estaba asociada con las nuevas generaciones, la defensa de los derechos de los débiles y la lucha contra las injusticias. La campaña —que se desplegó en 1978 y generó una recaudación millonaria— confirmó el estatus universal de *Mafalda*, pero, a la vez, reforzó su inscripción en el Tercer Mundo y América Latina, a los que apelaba la comunicación institucional de UNICEF. Justamente, las páginas siguientes vuelven a colocar el foco en América Latina y reconstruyen la llegada de la tira a México.

MAFALDA EN MÉXICO: ANTIIMPERIALISMO, REBELDÍAS Y AUGE DE LO LATINOAMERICANO

A finales de los años sesenta, *Mafalda* circulaba en México mediante los engranajes de distribución de las pequeñas editoriales latinoamericanas. Los editores enviaban sus catálogos por correo, viajaban para ofrecerlos, existían trabajosos trámites de aduana y los pagos solían tardar en acreditarse, pero los libros llegaban a las librerías. Los círculos intelectuales, siempre atentos a la realidad de otros países de América Latina, seguían de cerca las novedades de una Argentina convulsionada.[76] En ese contexto, la producción de Quino era seguida por lectores que se sentían integrados a una selecta cofradía de iniciados. Una década después ese panorama había cambiado: la popularidad de *Mafalda* era indiscutible. La historieta formaba parte de la revista del *Excélsior*, era editaba en México, llegaba al teatro, las artes plásticas y las jugueterías.

El país resultaba un escenario inmejorable para la recepción de la historieta. México contaba con una larga tradición de producción y consumo de cómics. Su edad de oro se remontaba a los años treinta y cuarenta cuando llegaban a producirse casi treinta millones de ejemplares mensuales de revistas —como *Pepín* y *Chamaco*—. Esos cómics alimentaban a un público lector, de origen popular, que había aumentado con el crecimiento de la escolarización.[77] En los años cincuenta las editoriales entraron en crisis, incapaces de renovarse y enfrentar a los poderosos *syndicates* estadounidenses que suministraban material a los periódicos mexicanos, los cuales, en muchos casos, editaban semanalmente una revista a todo color. Sin embargo, en los años sesenta, la producción local resurgió con revistas mensuales que renovaban sus contenidos y nuevos creadores, capaces de dialogar con las singularidades populares y encontrar otros formatos con libros mensuales y nuevos títulos destinados a los jóvenes que estaban protagonizando la expansión de la enseñanza secundaria.[78]

Esta renovación no logró modificar la preeminencia del cómic estadounidense. Pero colocó en el mercado una producción alternativa como había reclamado, en 1963, Carlos Monsiváis. En un ensayo pionero, este intelectual había sostenido que la historieta carecía de una intención ética en sí misma. Su contenido ideológico estaba pautado, sostenía, por el *Comics Code Authority*, la reglamentación estadounidense que prohibía, por ejemplo, que los malvados fuesen atractivos o que se elogiase un acto delictivo. Consideraba que

la *Familia Burrón*, una historieta mexicana popular, expresaba las mitologías de la clase media de las "vecindades" pobres. Su aparición lo convenció de que podía surgir una línea de historietas de crítica social. En 1965, *Los Supermachos*, la célebre creación de Rius (Eduardo del Río García), le daba la razón. Con ediciones de 200 mil ejemplares semanales y el premio del Congreso Mundial del Cómic de Milán, la historieta consagró un nuevo humor gráfico. En 1968, Rius perdió los derechos de su tira —algo habitual a raíz de las cláusulas abusivas de los contratos— y creó *Los agachados*, que adquirió fuerte significación en el marco de las luchas estudiantiles. El cómic alcanzó su momento culminante a principio de los años setenta cuando la revista *Kalimán* vendía 2 millones y medio de ejemplares por semana.[79]

En 1968, el movimiento estudiantil mexicano estalló. Los jóvenes se enfrentaron al poder político del Partido Revolucionario Institucional que había gobernado el país durante cuatro décadas. Su largo predominio había forjado un Estado basado en la centralización del poder y la exclusión de cualquier disidencia, pero también con capacidad para unificar a la sociedad mexicana con el desarrollo de políticas públicas (salud, educación, cultura) y una ideología nacionalista que se nutrió de las tradiciones populares. En los años sesenta, esta forma de dominación había comenzado a desgastarse.

Las políticas distributivas del Estado habían producido transformaciones en la sociedad. Por un lado, el crecimiento económico había favorecido el surgimiento de una clase media con capacidad de consumo y abierta a la americanización cultural, que había comenzado a enfrentar los desafíos a la autoridad de los padres. La expansión de los medios de comunicación y las industrias culturales vigorizaron el mercado juvenil. El rock, los bailes y las modas —entre las que se contaban los cómics— habían ganado terreno entre jóvenes que, en muchos casos, en su condición de estudiantes secundarios, contaban con mayores espacios de libertad y posibilidades de deambular por la ciudad.[80] Por otro lado, las propias políticas del Estado habían puesto de relieve las desigualdades de acceso y la percepción de las dislocaciones abiertas por las transformaciones. La enseñanza media se había masificado y permitido el acceso a estudiantes de las clases populares, cuyas familias depositaban sus expectativas de ascenso social en la educación. Esta inclusión mostró las dificultades en la infraestructura, el plantel docente, los programas y las desigualdades de oportunidades en términos de sus futuras carreras laborales y profesionales.[81]

En este marco, en julio de 1968, los estudiantes de las escuelas medias y la universidad protagonizaron movilizaciones en los institutos de enseñanza y en las calles, que fueron severamente reprimidas. En los meses siguientes, los rebeldes ganaron el apoyo de intelectuales y de diferentes sectores sociales que expresaban su rechazo a los símbolos y a los representantes del gobierno en una revuelta que terminó regada en sangre, el 2 de octubre, en la plaza de Tlatelolco, en el centro de la Ciudad de México. La experiencia de lucha cotidiana marcó a fuego a quienes habían protagonizado la rebelión contra el poder patriarcal.[82] La derrota de las protestas revalorizó la importancia de las expresiones culturales —el "Che", el pelo largo, el rock, el humor de Rius—, que simbolizaban la identidad de los estudiantes rebeldes. Las nuevas cohortes que siguieron ingresando masivamente a las escuelas medias, el bachillerato y la universidad —solo en la enseñanza superior la matrícula pasó de 250 mil en 1970 a 500 mil en 1976— abrevaron en esta tradición de lucha.[83] En este contexto, el pensamiento de izquierda se articuló con la apropiación de la cultura del rock y el hippismo y con las consignas feministas de aquellas militantes dispuestas a reflexionar sobre su papel decisivo pero, al mismo tiempo, subrogado al liderazgo masculino de las movilizaciones que conmovieron a la sociedad mexicana. En este sentido, la crítica social y política de los jóvenes se articulaba de modo conflictivo con las conmociones que sacudían a las relaciones familiares y la sexualidad. Las luchas de los estudiantes estaban marcadas por tensiones de clase y género.[84]

Este clima redobló el interés por la realidad latinoamericana. Los golpes de Estado en Uruguay y Chile clausuraron una etapa histórica de ascenso de los movimientos populares y convirtieron a Argentina en el epicentro de la pulseada entre la izquierda revolucionaria y las fuerzas represivas del Estado. Los periódicos mexicanos informaban a diario sobre la espiral de violencia, la escalada represiva y la persecución a la cultura en dicho país. En 1975, las columnas y las páginas culturales, con notas sobre las amenazas que pendían sobre Mercedes Sosa y la revista *Crisis* dirigida por Eduardo Galeano, se solidarizaban con escritores y artistas del Cono Sur.[85] México les ofreció refugio. Como había sucedido con el exilio republicano por la Guerra Civil española, comenzaron a llegar muchos argentinos —y otros exiliados del Cono Sur—, expulsados del país por las amenazas y las muertes perpetradas por las fuerzas paramilitares y las Fuerzas Armadas, autorizadas en 1975 por el

gobierno peronista para aniquilar a la “subversión”. Se sumaban a los miles de chilenos y uruguayos que estaban comenzando a notarse en las colonias, cantinas y librerías del Distrito Federal. No contamos con cifras precisas, pero la inmigración del Cono Sur pasó de ser tan reducida que no se contabilizaba en las estadísticas de población a considerarse uno de los fenómenos migratorios de más visibilidad en los años setenta.[86]

En 1975, la opinión pública mexicana compartía el interés por la crítica situación latinoamericana con los preparativos de la Conferencia Internacional de la Mujer, convocada por las Naciones Unidas a realizarse en la capital mexicana en junio de ese año. El evento colocó la discusión de la condición femenina entre las páginas centrales de la prensa que — con diferentes énfasis— abordaron el problema de las condiciones laborales, las exigencias de la doble jornada laboral, la participación política de las mujeres y la desigualdad de género.[87] No eran cuestiones menores en la sociedad mexicana, en donde las mujeres y las relaciones familiares estaban en profunda transformación. Apenas una década atrás, entre 1965 y 1968, se había iniciado una acelerada reducción de la natalidad que, unida a las políticas oficiales de prevención del embarazo y la anticoncepción, tuvo fuerte impacto en las ciudades. Muchas jóvenes —abierta o veladamente— ampliaron los márgenes de libertad concedidos para la exploración de la sexualidad prematrimonial y desafiaron el modelo femenino anclado en el sacrificio y el sufrimiento. Los vínculos familiares —las relaciones de pareja y entre padres e hijos— estaban en discusión, como daban cuenta los medios con sus notas, comentarios y avisos publicitarios. Los niños, con su importancia incontestable, estaban en el centro de las interpelaciones de las secciones especiales de los diarios, incluso de las revistas, pero también de los juguetes y espectáculos y de las preocupaciones de educadores, pedagogos y padres.[88]

Esta sociedad mexicana atravesada por las transformaciones socioculturales, la expansión de la educación y de los medios de comunicación y la radicalización política y la latinoamericanización cultural parecía un escenario inmejorable para el enraizamiento de Mafalda. El *Excélsior*, el tradicional diario mexicano, atisbó esa oportunidad. A comienzos de 1975, una nota sobre la publicación de *Yo que usted*, una compilación de dibujos de Quino, permitía elogiar a *Mafalda*: “Todos conocen a la terrible niñita, popular entre chicos y adultos con sus salidas inesperadas, sus preguntas paralizantes, sus juicios

definitivos, sus mensajes a la humanidad". El artículo cerraba enfatizando el carácter universal de sus preocupaciones — el hambre, los anticonceptivos, los cambios en las costumbres sociales, la "vida en las familias de nuestro tiempo", el "caos sociopolítico"— que convertía a la historieta en "un éxito porque es un tipo universal".[89]

El 1º de junio de 1975, los lectores del *Excélsior* encontraban un aviso a página completa que informaba que el diario alojaría a la "Mundialmente Célebre Historieta de Quino" (mayúsculas en el original). La publicidad resulta significativa: coloreadas con visos ocres, dos tiras —que ironizaban sobre la libertad de prensa y los malos gobiernos— enmarcaban la imagen de tapa del último de los libros de *Mafalda* con la protagonista frente a un globo terráqueo sembrado de manifestantes.[90] Sin más presentación, *Mafalda* se incorporó a la abultada revista de cómics del *Excélsior* de los domingos, publicada a todo color en octavas de papel diario.

El periódico le otorgó una posición destacada al colocarla en la última página. Cada entrega incluía numerosas historietas distribuidas por los *syndicates* estadounidenses además de la reconocida *Chicharrín y el sargento pistolas*, la única creación mexicana, producida por Armando Guerrero Edwards para el diario desde 1936.[91] Los seguidores de Quino debieron sorprenderse cuando se encontraron con su creación en la revista: el diario la había intervenido con color. Lo había hecho, a diferencia del aviso que publicitaba la aparición de la historieta, mediante un sistema casi mecánico: cada figura fue coloreada con un solo color, que variaba en cada caso, sobre un fondo también coloreado. Esta operación de homogeneización con el estilo de la revista —en la que todas las tiras eran a colores— arruinó la fina línea del dibujo de Quino e, incluso, dificultaba la comprensión de la tira.

Si bien en la primera entrega los textos no estaban modificados, en ocasiones los editores intervinieron sobre el lenguaje. Con frecuencia, normalizaron el "voseo" porteño con los pronombres y las conjugaciones gramaticales españolas, usadas en México.[92] No he podido descubrir un patrón de recurrencias que permita entender en qué situaciones se decidía intervenir, pero en el archivo del diario se conservan reproducciones con pruebas de los cambios en los textos. Quizás, el proceso de edición de las historietas en el diario no estaba demasiado pautado —o intervenían diferentes personas—, lo que explicaría dichos vaivenes.[93]

Las primeras tiras publicadas abordaban la problemática de la televisión en la sociedad y en la educación de los niños. La negativa del padre de Mafalda a aceptar el aparato —una actitud prototípica del momento de expansión de la nueva tecnología de comunicación— podía resultar algo anacrónica en la sociedad mexicana de los años setenta, pero permitía identificar una postura ideológica que caracterizaba a los círculos intelectuales y progresistas en su desconfianza hacia las industrias culturales.

La elección temática fue más que acertada. La historieta colocaba problemas que podían interesar a una franja importante de madres, padres y niños en México que estaban, como los argentinos y europeos, conmocionados por las transformaciones en la vida cotidiana y las relaciones familiares. Para algunos de ellos, los más intelectualizados, *Mafalda* simbolizó la existencia de una producción cultural alternativa en América Latina, en el marco del avance de las industrias culturales estadounidenses y de la "americanización" del continente. En ese contexto, que afectaba especialmente a México, la creación de Quino expresó una crítica al "sistema" realizada desde América Latina. Como recuerda Antonio Soria, en *La Jornada*, un público amplio recibió a *Mafalda* con satisfacción por su origen: "Por fin una tira no era gringa" y, además, tenía un "espíritu contradictorio", es decir, rebelde.[94] En *Mafalda* este carácter latinoamericano tenía la peculiaridad de ofrecer una imagen moderna tanto por la línea del dibujo de Quino como por los temas y los personajes. Esto la diferenciaba de la mayor parte de las producciones asociadas al auge de lo latinoamericano en los años sesenta, que suponían una reelaboración de las tradiciones populares como sucedía con la música folclórica o el realismo mágico. En estas claves de lectura, la tira adquirió, para muchos lectores, una significación "excepcional".

Los libros de *Mafalda* comenzaron a ser publicados en México casi en forma simultánea con la salida en el *Excélsior*. Al igual que en Italia y España, las vicisitudes de la edición revelan el modo en que lo cultural está atravesado por los procesos económicos, sociales y políticos característicos de una coyuntura específica pero, a la vez, muestran el enlazamiento contingente del suceder histórico. Nueva Imagen, la sociedad editorial que editó la tira en México, fue creada en 1976 por el mexicano Sealtiel Alatriste en asociación con el argentino Guillermo Schavelzon. Cada uno aportó capitales complementarios. El mexicano conocía el ambiente intelectual y editorial de su país. Se había graduado en

Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México, había realizado una maestría en Cambridge y su padre había sido un reconocido editor e historietista. Pero él mismo, si bien había tenido una librería, carecía de experiencia en el mundo editorial.[95] El argentino, en cambio, tenía una trayectoria de casi una década en dicho rubro. Se había iniciado en la editorial de Jorge Álvarez y luego había creado Galerna, en cuyo catálogo se encontraban títulos como *La Patagonia rebelde* de Osvaldo Bayer y la revista *Los Libros*. Pero acababa de llegar a México, exiliado por las amenazas que había recibido a raíz de su actividad editorial. Había elegido ese destino porque había viajado allí con anterioridad para ofrecer su catálogo y admiraba su tradición editorial. Pero al llegar solo contó allí con la amistad de Noé Jitrik, el destacado escritor y crítico literario, quien se había instalado dos años antes cuando su familia comenzó a sufrir las amenazas de las fuerzas parapoliciales antes del golpe de Estado.[96]

Al comenzar a pensar su catálogo, los editores contactaron a Quino para solicitarle los derechos de *Mafalda*. Obtuvieron el contrato luego de que otra editorial mexicana, que estaba considerando publicarla, desestimara el proyecto. Al igual que le sucedió a Esther Tusquets, el éxito de *Mafalda* desbordó sus expectativas. Para ello fueron decisivas las estrategias de distribución con dos empresas dedicadas al rubro que tenían alcance en todo el país, una de ellas con cerca de cien sucursales en la costa del Pacífico y que trabajaba con las “bocas” de expendio de periódicos. Llegaba a pequeñas tiendas de revistas pero, también, a la gran cadena de tiendas Sanborns, que ofrecen cafetería, golosinas, lecturas rápidas, la cual, según Schavelzon, comercializaba el 40% de los libros en México.[97]

Nueva Imagen hizo de los libros de historieta una de la principales líneas de su catálogo. Sumó, además de Quino, a autores como el chileno Palomo o el argentino Fontanarrosa. Ellos pasaron a integrar un atractivo catálogo con autores de prestigio entre los que se encontraban escritores como Julio Cortázar, Mario Benedetti e intelectuales como Umberto Eco, Ariel Dorfman y Néstor García Canclini. No contamos con la cifra de libros de *Mafalda* vendidos en México, pero los dos editores acuerdan en la popularidad del personaje. Su éxito permitió el despegue de la empresa. Alatriste estima que vendían miles de colecciones anuales. Recuerda que, al comenzar a editarla, la historieta era comprada, preferentemente, por adultos jóvenes, pero que enseguida se sumaron jóvenes universitarios y de la preparatoria. La expansión incluyó al público

infantil. En 1977, un representante de la empresa española Romagnosa comenzó a comercializar juguetes de Mafalda y, en el pasado, otras empresas habrían tenido intenciones de fabricarlos, sin autorización, como denunció en la prensa Alicia Colombo.[98] Es decir, Mafalda se había convertido en un personaje popular al punto de que existieran inversiones para producir objetos basados en ella.

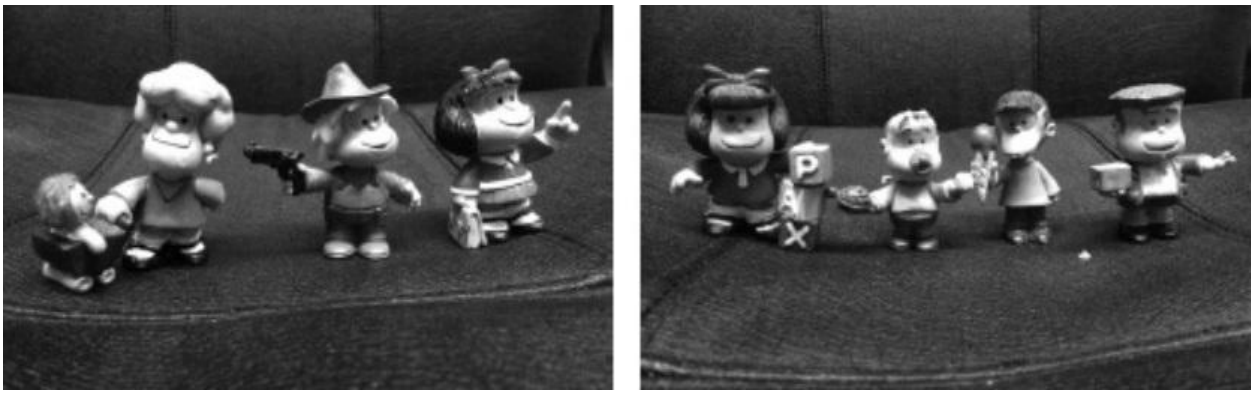

ILUSTRACIÓN 29. Muñecos con marca registrada producidos en España y que probablemente hayan sido comercializados en América Latina. Colección de Antonio Torres, del Club del Cómic, Buenos Aires. © Joaquín Salvador Lavado (Quino).

En estas apropiaciones el componente económico no estaba, necesariamente, desconectado de las motivaciones políticas e ideológicas. En 1979, el grupo teatral Los Infantilotes estrenó una obra inspirada en *Mafalda* en la Galería Gandhi. La cartelera del diario *La Onda* explicaba, cuando la obra llevaba ya tres meses representándose en diferentes escenarios, que "el famoso personaje inventado por Quino demuestra que el teatro infantil también puede tener matices ideológicos de izquierda".[99] El colectivo era parte de la intensa escena teatral mexicana activada por grupos interesados en la experimentación artística y el compromiso social. No he podido reconstruir su trayectoria ni acceder al libreto pero, según las declaraciones del autor y director de la obra, Jorge Belauzarán, su objetivo radicaba en convertir al personaje "en un vehículo ideológico más", mostrar cómo ven los niños el mundo conflictivo de sus padres y antagonizar con las

> grandes producciones y publicidad, pero que no guardan otro contenido que magos, duendecitos, príncipes, brujas, dragones, cenicientas y payasitos bobos de la tele, que solo mediatizan al niño y no le dan

> oportunidad de aplicar su imaginación y sensibilidad y únicamente los inducen a comprar golosinas transnacionales que son perjudiciales para su organismo.[100]

Como sintetizó la reseña de *Conjunto*, la revista de teatro en la Casa de las Américas, el colectivo se planteaba hacer un teatro para niños que no solo fuese diversión, sino que, también, ofreciera otras alternativas ideológicas.[101] De todos modos, aclaraban, adelantándose a las críticas sobre el carácter adulto de Mafalda, que no habían concebido la puesta como "un montaje de carácter infantil", sino como una invitación a que los niños y los adultos compartiesen el espectáculo.

La obra no estaba autorizada por Quino, quien, al visitar México, se entrevistó con los integrantes del grupo y les solicitó que la retiraran de cartelera. Les explicó que sus personajes no eran teatrales, sino un material gráfico y que la escenificación rompía la "imagen" de la composición. En otra oportunidad, el dibujante recordó que había visto en Londres, en 1968, una representación de *Penauts* que lo había espantado y que lo convenció de la dificultad de trasladar de lenguaje a la historieta. Los integrantes de Los Infantilotes explicaron que no habían pedido autorización a la editorial porque suponían que la empresa no se la daría en salvaguarda de los intereses del propio Quino y que la obra no les había dado rédito económico. Por el contrario, habían pagado la puesta de sus propios bolsillos. Si bien el director y su grupo se disculparon con el dibujante y se comprometieron a levantar la obra, se permitieron discutir la justicia de su decisión. Plantearon que Quino podía negarles a ellos el permiso, pero no estaba en condiciones de hacer lo mismo con quienes fabricaban productos sin registro porque no los conocía.[102] El argumento ponía en duda la posibilidad de dominar los usos del personaje, pero también discutía los criterios de Quino.

Tres semanas después, un representante de Los Infantilotes declaró que habían decidido mantener la obra en cartel a pesar de la oposición de Quino. Legitimaban su cambio de postura en las numerosas cartas de apoyo recibidas y en la "necesidad de que el personaje sea difundido entre sectores populares que no disponen de medios económicos para comprar sus libros". Es decir, priorizaban la opinión de los lectores y los imperativos político-culturales frente a los requerimientos del dibujante.[103] Su creación, también en México, se había autonomizado, en cierto modo. Un grupo de teatro se había adueñado de la tira al

punto de sentirse responsables de decidir qué convenía hacer con los personajes más allá de la opinión de su creador. Lo hacían en el supuesto de que comprendían —y compartían— el sentido político intrínseco de la historieta y que ese contenido resultaba de más importancia que los derechos de autor de Quino.

Esta disputa sobre los usos de *Mafalda* no implicaba que la figura de Quino careciese de alcance. Por el contrario, el autor congregaba a un numeroso público en las conferencias y presentaciones de libros que daba anualmente, y existía cierta consustanciación entre la creación y el creador que lo rodeaban de encanto. En los términos de un periodista:

> Tiene Quino el aspecto de un profesor distraído, encrespado el cabello que aún le queda, al garete los anteojos sobre la nariz. Viste un traje ordinario de pana café y la corbata es tolerada solo como una formalidad necesaria [...] Actúa y se mueve como si él fuese un personaje más de ese mundo infantil, simple y sin complicaciones que todos los días se enfrenta a las realidades crudas de los adultos sin más recursos que la agudeza y el ingenio.[104]

Es decir, al igual que las estrellas del cine con los personajes de la ficción, existía una mutua retroalimentación entre la producción de Quino y la composición de su figura pública.

En 1981, la oficina de UNICEF de México le entregó al dibujante una medalla y un diploma por su apoyo al organismo al que, como se recordará, Quino había entregado la comercialización de su adaptación de los derechos de los niños.[105] La campaña había producido una recaudación millonaria, lo que había confirmado la popularidad de la tira pero, también, había reforzado su inscripción infantil y su carácter universal.

En esa ocasión, el *Excélsior* explicó que Mafalda era una “pequeña terrible que con agudo candor enjuicia los conflictos del hombre y pone en el banquillo a los sistemas”. Incluso, el periodista afirmaba que “el universo de Quino había desplazado en todos los países de habla española al Pato Donald, al Ratón Miguelito, al Pájaro Loco y a todas las insulsas y vacías historietas estadounidenses”. La convicción del periodista parecía más allá de la posible contrastación con el propio diario en donde su nota iba a ser publicada: allí

Mafalda aparecía rodeada de otros cómics estadounidenses. La significación ideológica de historieta, concebida como una alternativa a las producciones de ese origen, se imponía per se con fuerza de realidad. Lo mismo sucedía con su componente antidictatorial. Quino, que en 1980 había comenzado a publicar en el diario *Clarín* y a pasar temporadas en Argentina, fue cauteloso con sus opiniones políticas.

ILUSTRACIÓN 30. Conferencia de Quino en la librería Gandhi, ca. 1977. En su mano, el disco The Music for UNICEF Concert que dieron el grupo sueco ABBA y los cantantes Elton John y Olivia Newton-John, entre otros, a beneficio del organismo.
Fotografía del Archivo del diario *Excélsior*.

Se autodefinió como “un francotirador amargado” y, ante la pregunta sobre los posibles problemas con la censura del gobierno en Argentina —que en las palabras del periodista tenía “fama de derechista y ‘duro’”—, explicó: “Siempre he vivido en países con gobiernos militares. Así, he aprendido muy bien a saber hasta dónde se puede llegar”. La respuesta no negaba la censura —la presuponía —, pero enfatizaba la capacidad de reconocer los límites y las posibilidades de lo decible en ese contexto.[106]

ILUSTRACIÓN 31. Obra sin título de Jorge Tovar, artista plástico mexicano. En su firma incluyó a Quino como un homenaje. ca. 1981. Le agradezco su autorización para reproducir esta obra.

Sin embargo, para los lectores, la obra de Quino les hablaba por sí misma. Y *Mafalda* podía convertirse en expresión de la lucha antidictatorial. Jorge Tovar, un artista plástico mexicano, admirador de Quino, colocó esta interpretación en términos gráficos en cuatro obras expuestas en el Salón de la Plástica Mexicana. [107] Dibujó a Mafalda enfrentada a un militar con aspecto de gorila. Como puede verse en la ilustración 31, las dos figuras estaban separadas por urnas funerarias en las que se traslucían calaveras. La distancia entre ambas quedaba remarcada por el uso de diferentes estilos de caricaturas para cada una y por la profundidad otorgada a la escena. Los personajes de Quino parecen situados fuera del cuadro y estar introduciéndose en él mediante un juego infantil: Mafalda está parada de pie sobre la espalda de Felipe. La distancia entre los personajes simbolizaba la que separaba a cada figura representada: los militares y el pueblo. La diferencia de tamaños entre ambas figuras dialoga con el sentido de la acción recreada: la pequeña Mafalda tomaba de las solapas al enorme gorila. Los globos con los textos reforzaban la imagen. El gorila gritaba con crispación: “¡Todo prohibido! También Mafalda ¡#”#”# historieta!”. Mafalda lo insultaba por “asesino” y le decía a Felipe que quería darle un “trompón”. Felipe exclamaba: “¡Qué palabras! Ten cuidado, por menos los han mandado fusilar...”. Su frase completaba la denuncia porque aludía, con las urnas dibujadas, a los

ausentes: los asesinados por la dictadura. También denotaba el miedo que la dictadura había llevado al paroxismo al suprimir cualquier huella de la represión con la desaparición.

No es difícil entender la visión de Tovar. En México, la denuncia de los desaparecidos se había instalado muy temprano. En 1976, el Comité de Solidaridad Latinoamericano realizó, a los noventa días del golpe, un informe en el que se denunciaba la existencia de 24 mil desaparecidos, además de 17 mil presos, mil ejecutados y ochocientas personas muertas por la tortura. Las organizaciones de exiliados —el Comité de Solidaridad con el Pueblo Argentino y el Comité Argentino de Solidaridad— dieron continuidad a las actividades de denuncia con actos, marchas y jornadas de solidaridad. Cada 24 de marzo manifestaban frente a la embajada argentina con fotos de los desaparecidos. Estas iniciativas estuvieron apoyadas por el gobierno, los intelectuales, los artistas y la prensa mexicana —en la que comenzaron a trabajar muchos exiliados argentinos—, que convirtieron al país en una de las principales tribunas de denuncia de la dictadura militar.[108]

En tierras mexicanas, al igual que en España, *Mafalda* facilitó una conexión empática entre mexicanos y argentinos. El periodista Carlos Ulanovsky, que vivió exilado en el Distrito Federal, explica que en el inicio de las conversaciones existían ciertos temas "facilitadores", como la realidad política, el fútbol, Gardel y *Mafalda*. Recuerda, por ejemplo, que la camarera de la cafetería a la que concurría diariamente, luego de entrar en confianza, le preguntó por el significado de "pafatúpete" a lo que siguió, luego de la corrección (el término era "patapúfete"), una conversación sobre las muchas expresiones porteñas como "pucha", "fiaca", "pavote" de la tira. Según delata la anécdota, *Mafalda* se había instalado entre el público mexicano, al que, como a la camarera, el lunfardo no le impedía hacer suya la historieta, y cuyo sentido universal permitía múltiples apropiaciones, entre un público vasto. No sabemos más sobre el significado que tenía para esa muchacha la historieta, pero sí que, como expresaban las reseñas de prensa, muchos lectores y muchas lectoras la consideraron parte de una América Latina cuya identidad asumió renovada significación para la izquierda de todo el continente en los años sesenta.

De ese modo, la historieta de clase media argentina —el sector social que había favorecido imágenes europeizadas del país con las que se solía desvalorizar a los otros países de América Latina— terminaba, paradójicamente,

considerada latinoamericana y nutriendo una identidad continental. Como explica Martín Zamor, estudiante de Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México a fines de los años setenta, con sus amigos politizados, perdonaban los "equívocos" políticos de *Mafalda* porque la tira representaba la potencia de América Latina frente a la cultura estadounidense. Incluso, en su recuerdo, las expresiones idiomáticas porteñas, muchas de las cuales le eran desconocidas, le daban más atractivo. Eran un puente al país de Cortázar y Borges y un lazo con los muchos argentinos que conocía. Pero, ciertamente, esta no era la única lectura de la historieta. Mabel Domínguez, quien la descubrió siendo niña a fines de los años setenta, recuerda el placer que le daba sentir que los niños les reclamaban a sus padres como a ella le hubiera gustado hacerlo.[109] En cambio, para los exiliados, la tira, con sus expresiones y referencias localistas, reponía al país que habían dejado. A Mario García, antes de salir de Argentina, la historieta no le había entusiasmado, pero la redescubrió en un fin de semana que pasó con unos amigos mexicanos. "No podía dejar de leerla. Lejos de casa, tenía otro gusto. Era extraño. Una especie de nostalgia con humor." Rosana Muñoz, en cambio, era una niña de 4 años cuando llegó a México en 1976 y descubrió *Mafalda* en la biblioteca de su casa aproximadamente a los 10 años.[110] La tira le permitía imaginarse las calles, las plazas y las escuelas de la ciudad de sus orígenes, de las que tenía escasos recuerdos. Al escucharla, la autora de estas páginas se vio a sí misma, con unos 13 años, inmersa en una tira que, en su caso, leía con el trasfondo de la ciudad de Quito. La asombraban los diálogos ríspidos, directos e irónicos. Con ellos creía entender las coordenadas sociales de su Montevideo natal, cuya diferencia con la gran urbe porteña le parecía diluida en el contrapunto con los pausados modales andinos.

No podría agotar aquí la multiplicidad de apropiaciones surgidas en las interacciones sociales y las experiencias subjetivas de la lectura silenciosa. A comienzos de los años ochenta, *Mafalda* había sumado nuevos lectores de diferentes espacios geográficos e inscripciones generacionales. Se vendía, según sus editores, en todo el país y había captado una franja de público adolescente, que asistía a los colegios y las preparatorias. Por entonces se vivía, según Antonio Soria de *La Jornada*, un "*boom* mafaldesco" evidente en la multiplicación gráfica de los personajes en pósteres, llaveros, láminas y "pegotitos". Los objetos eran íconos de una ética y una estética. Expresaban, en

palabras del autor, “el espíritu de una generación que hablaba y pensaba como Mafalda et al., que escuchaba lo mismo que ella, que vivía en un departamento muy similar al habitado por ella; que se preocupaba, en fin, por asuntos afines o idénticos a los de ella”.[111] Favorecida por la expansión de la educación, la homogeneización de los consumos de la clase media, la radicalización cultural y política de 1968 y el exilio del Cono Sur, *Mafalda* había llegado a México para quedarse.

IV. Una contestataria durante el terrorismo de Estado y la restauración democrática

ESTE CAPÍTULO aborda un pasado aún abierto en la sociedad argentina. Comienza cuando, el 24 de marzo de 1976, la Junta Militar depuso a María Estela Martínez de Perón. El golpe de Estado profundizó un proceso iniciado previamente, con un gobierno constitucional que había cobijado el accionar de las bandas paramilitares y le había otorgado poderes completos al Ejército para aniquilar a la "subversión", pero, también, al hacerlo, abrió una etapa nueva. La naturaleza del régimen militar estuvo determinada por la creación y utilización sistemática de un método ilegal y clandestino de exterminio de personas legitimado en la doctrina de la seguridad nacional y basado en la tortura, la muerte y la desaparición. Fue recién en 1982, con la derrota en la guerra de Malvinas, que la dictadura quedó deslegitimada y que se aceleró el retorno a la democracia. Con la elección de Raúl Alfonsín se abrió una nueva etapa marcada por la investigación de las violaciones a los derechos humanos y la crítica situación económica. Estas páginas finalizan en 1989, cuando los legados de la dictadura amenazaban la reapertura democrática y el gobierno de Alfonsín debió traspasar anticipadamente el mando a Carlos Saúl Menem, el nuevo presidente electo.[1]

Hoy, al igual que entonces, el terrorismo de Estado —el conocimiento de sus métodos, la comprensión de su naturaleza, la explicación de sus causas— sigue estando en el centro del quehacer judicial, político e intelectual en Argentina. El esfuerzo ha ido produciendo respuestas parciales. Sabemos por el libro *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* y por los juicios cómo se instrumentaron la violencia de Estado y las desapariciones. Conocemos las bases ideológicas de la lucha antisubversiva que enlazaban la defensa de la sociedad occidental y cristiana con las amenazas a las tradiciones "nacionales" y los pilares del orden político, social y familiar. Contamos también

con estudios que han mostrado que las políticas represivas estuvieron acompañadas de un programa económico que inició el desmantelamiento del Estado de bienestar y la promoción de las políticas neoliberales.[2] Estos avances han habilitado nuevas preguntas. Como en otros países, en donde los crímenes de lesa humanidad fueron masivos, sistemáticos y perpetrados por el Estado, se impone la interrogación por la relación entre cultura y política en tiempos de dictadura y por la cotidianidad en la que el horror fue posible.

¿Qué podría decirnos *Mafalda* de estos problemas? El humor —como he planteado en la introducción— es una potente lupa para observar los fenómenos sociales porque su interpelación supone la activación de sentidos por parte de los sujetos a los que está destinado. Florencia Levín ha mostrado, analizando las viñetas del diario *Clarín*, que durante la dictadura el humor gráfico no tuvo sentidos unívocos. Podía normalizar el golpe de Estado pero, también, habilitar inquietantes denuncias sobre el aparato represivo. Mara Burkart, por su parte, ha reconstruido el sentimiento opositor movilizado por la revista *Humor*. Asumo, con estos antecedentes, que el humor durante la dictadura no operó de modo unilateral ni tuvo una significación homogénea.[3] Más que elucidar lo que el humor decía, retomo aquí la apuesta por encontrar su sentido en la reconstrucción densa de las vicisitudes sociales y políticas de *Mafalda* en el período comprendido entre la instalación del régimen militar y el fin del primer gobierno democrático.

Recordemos que Quino había dejado de producir nuevas tiras de la historieta en 1973. Por entonces, el humor de *Mafalda* había quedado anacrónico en una sociedad, y no solo en su clase media, en la que las diferencias se tramitaban mediante las armas, como sostuve en el capítulo II. La tira, sin embargo, no estuvo al margen de esas contiendas que dividían violentamente al país. Como veremos aquí, con el golpe de Estado, *Mafalda* quedó envuelta en el horror dictatorial y, luego, en 1983, comprometida con la defensa democrática.

LA MASACRE DE LOS PALOTINOS

Los sacerdotes palotinos llegaron a Argentina en la segunda mitad del siglo XIX para atender las necesidades espirituales de las colonias de inmigrantes católicos de Irlanda y Alemania, países en donde la congregación, fundada por Vicente

Pallotti en 1837, se había asentado. Desde su arribo, fue una orden pequeña. En los años sesenta, contaba con algo menos de veinte miembros y decidió comenzar a formar sacerdotes en el país, impulsada por la renovación conciliar. La propuesta convocó a una decena de jóvenes que, en 1973, se instalaron en la parroquia de San Patricio, en el distinguido barrio de Belgrano, y le cambiaron su fisonomía. Alfredo Kelly, responsable de los seminaristas y nuevo párroco, era parte de los grupos de avanzada dentro de la Iglesia. La parroquia contaba, también, con el padre Alfredo Leaden — el superior de la orden en Argentina— y el padre Pedro Eduardo Dufau —el sacerdote de más edad y el antiguo párroco —, que tenían posiciones más conservadoras. Entre los seminaristas estaban Emilio Barletti, quien había rescindido su militancia en la Juventud Peronista por su vocación religiosa y participaba de Cristianos para la Liberación; Salvador Barbeito, identificado con el peronismo pero sin militancia política y rector del colegio San Marón, era reconocido por su carisma; y finalmente estaban Rodolfo Capalozza, que se había incorporado en 1976, y Roberto Killmeate, quien ese año había viajado a estudiar a Medellín.[4]

Para los seminaristas, la casa sacerdotal de San Patricio fue un espacio confortable y abierto que habitaron con intensidad. Existían posibilidades de dialogar dentro de las discrepancias que separaban a los seminaristas de los sacerdotes, pero también a los propios jóvenes entre sí. Ninguno de los seminaristas se consideraba parte de los sacerdotes del Tercer Mundo pero habían asumido la renovación conciliar y el compromiso con los pobres. Ellos habían atraído a jóvenes laicos que, con guitarras y grupos mixtos, se habían apropiado de la parroquia. En ella, se discutían los documentos de Medellín y se editaba la revista *Encuentro*, embanderada con el cambio social y que, desde ese presupuesto, compartía con sus lectores las discrepancias ideológicas entre los seminaristas enfrascados en debates sobre la revolución y el peronismo, propios de la época. El golpe de Estado produjo preocupación entre los integrantes de la Parroquia. Sacaron ciertos libros de la biblioteca porque pensaban que podrían traerles problemas. Pero Alfredo Kelly, en su condición de párroco, no eludió su compromiso: condenó la represión dictatorial. En los días previos al asesinato, Kelly, enterado de que miembros de la comunidad de Belgrano habían ido a remates de bienes de personas desaparecidas, había denunciado desde el púlpito que eso era complicidad con el crimen. Luego, había recibido amenazas anónimas. También recibió una carta en la que se acusaba a los sacerdotes de

comunistas. Habían notado que un coche desconocido permanecía estacionado en la esquina. Había tensión en la casa de los sacerdotes.[5]

El 1º de Julio, Kelly escribió en su diario:

> He tenido una de las más profundas experiencias en la oración. Durante la mañana me di cuenta de la gravedad de la calumnia que está circulando acerca de mí. A lo largo del día he estado percibiendo el peligro en que está mi vida. Por la noche he orado intensamente, al finalizar no he sabido mucho más. Creo sí que he estado más calmo y tranquilo frente a la posibilidad de la muerte. [...] entrego mi vida, vivo o muerto al Señor, pero que en cuanto pueda tengo que luchar por conservarla. Que seré llamado por el Padre en la hora y modo que Él quiera y no cuando yo u otros lo quieran.[6]

La rutina se mantuvo a pesar de la inquietud. En la noche del 3 de julio, el padre Dufau salió a celebrar un casamiento en la Iglesia de Santo Domingo. Kelly y Leaden celebraron otro en su propia parroquia. Barletti, Barbeito y Capalozza fueron al cine en el centro y se les hizo tarde. Capalozza había quedado en visitar al otro día temprano a sus padres y, al darse cuenta de la hora, decidió ir directamente a dormir allí. Barletti y Barbeito regresaron a Belgrano. [7]

Al día siguiente, el domingo 4 de julio, las puertas de la Iglesia no se abrieron a la hora acostumbrada para la misa de las ocho de la mañana. Rolando Savino —el joven de 16 años que acompañaba la liturgia con su órgano— logró entrar por una banderola, pensando que los sacerdotes se habían quedado dormidos. Encontró las luces prendidas y al subir la escalera que daba al salón de estar y a la biblioteca encontró los cadáveres y, en palabras de Eduardo Kimel, “observó una escena horrenda”:

> Los cinco cuerpos colocados uno junto al otro, boca abajo, estaban virtualmente acribillados a balazos. La imagen era incontrastable, habían sido fusilados. Los padres Kelly y Leaden vestían sus pijamas. El padre Dufau tenía un pullover y un pantalón común, señal que había tenido tiempo para sacarse el traje que usó en la celebración de la boda en Santo Domingo. Salvador y Emilio, en cambio, no habían tenido tiempo de

nada. Salvador tenía puesto un saco sport y Emilio la campera y la bufanda que había usado en la salida nocturna de aquel sábado.[8]

El parte policial del comisario Rafael Fensore de la Comisaría 37, que llegó poco después al lugar del hecho, avisado por un llamado anónimo, detalló que había charcos de sangre y cápsulas de proyectiles de calibre 9 mm desparramados por toda la habitación, que todos los cuartos estaban desordenados y los objetos tirados en el suelo. Según transcribió, sobre la alfombra que cubría el pasillo de acceso a la sala, estaba escrito textualmente: "ESTOS ZURDOS MURIERON POR SER ADOCTRINADORES DE MENTES VÍRGENES Y SON MSTM" Y, en la puerta de la habitación lindera a la sala, habría encontrado escrito, en forma inconclusa: "POR DINAMITADOS... FEDERAL" y, más abajo, se leía "VIVA LA PATRIA". En la habitación de abajo, se había hallado una "carcasa de bronce que semejaba una granada de mano". Al final agregó: "Se secuestró además de la misma habitación un cartel de 50 por 30 centímetros que dice 'VEN ESTE ES EL PALITO DE ABOLLAR IDEOLOGÍAS' [y otros que dicen] 'LAS VENAS ABIERTAS DE AMÉRICA LATINA Y INDOCHINA VENCERÁ'". Además, se explicaba que se había confiscado un cartel "firmado por el padre Mugica que comienza 'NADA NI NADIE IMPEDIRÁ...' y termina 'ESTOS A DISPOSICIÓN'" (mayúsculas originales). Existen fotos incorporadas a la causa. No es posible saber quién las sacó. Pero confirman, en parte, el informe policial —no hay coincidencia en la secuencia de la identidad de los cuerpos entre las fotos y el listado— y ofrecen nuevos detalles: muestran que el póster del "palito de abollar ideologías" cubría uno de los cuerpos asesinados.[9] ¿Cómo interpretar el lugar del póster en esta escena? No es posible ver esta imagen sin hacerse esta pregunta.

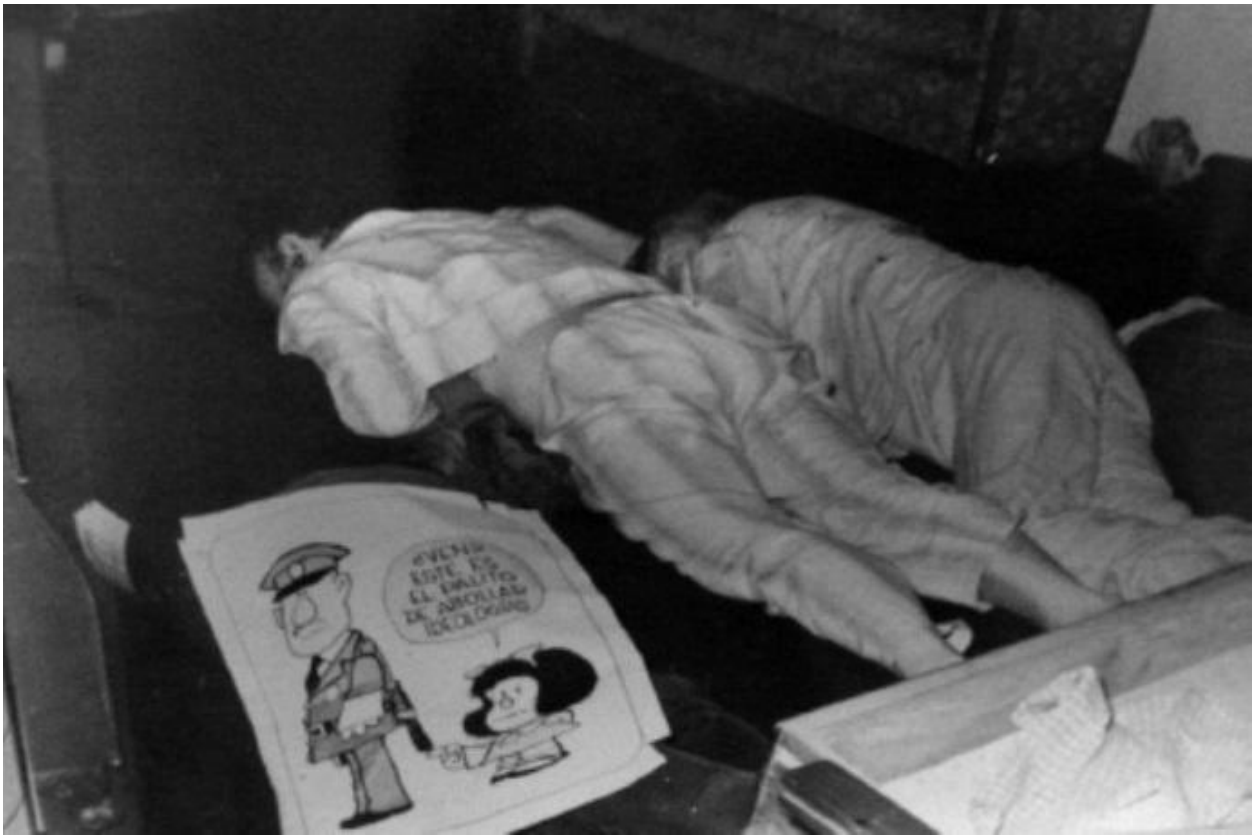

ILUSTRACIÓN 32. Fotografía incluida en el Expediente 7970, 1º cuerpo, año 1977 (Secretaría 23, del Juzgado Criminal y Correccional Federal Nº 12), folio 41. La fotografía fue publicada en Eduardo Gabriel Kimel, *La masacre de San Patricio*, Dialéctica, Buenos Aires, 1989, p. 26.

La fotografía nos ofrece el primer indicio. La posición misma del afiche sobre el cuerpo, como el lector puede apreciar, excluye cualquier posibilidad incidental. Está desplegado, casi con cuidado, sobre el cuerpo de modo tal que la imagen resulte claramente visible. La fotografía está tomada desde la puerta de ingreso —los cuerpos estaban en posición de cara a la chimenea— y, por tanto, el póster fue colocado sobre el primero de los religiosos asesinados. Quien encontrase la terrible escena debía haber atravesado el corredor con la alfombra en la que se había escrito en tiza la inscripción que explicaba que los habían acribillado por ser, supuestamente, "zurdos", "adoctrinadores de mentes vírgenes" y del "MSTM". El texto completo de la otra inscripción —según otra fotografía adjuntada a la causa — decía: "POR LOS CAMARADAS DINAMITADOS DE SEG. FEDERAL. VENCEREMOS. VIVA LA PATRIA". "La leyenda —nos dice Kimel— era transparente; el grupo de asesinos había dejado una marca indeleble de su identidad y sus móviles."[10] Hoy sabemos, gracias a la investigación de Kimel,

que el crimen fue perpetrado por un grupo de tareas —según los peritos, se usaron cinco armas distintas— que asesinó a quemarropa a los cinco religiosos desarmados, movido por la venganza. Dos días antes, el viernes 2 de julio, había estallado una bomba en el comedor de la Superintendencia General de Policía Federal, y había matado a 18 policías, un civil y herido a 66 personas.[1] No había dudas del mensaje. La masacre de los religiosos palotinos era parte de una cruel revancha.

Recordemos que el afiche involucraba la figura de un policía y que su importancia simbólica era conocida por las fuerzas represivas. Como explicamos, fue por esa popularidad que los servicios de seguridad habían adulterado el sentido del póster con intenciones de crear apoyos sociales para la represión. Ahora, al colocarlo sobre un cuerpo asesinado, las fuerzas represivas se lo apropiaban de un modo muy diferente. Reconociendo su sentido antiautoritario, lo usaban en una escena de una odiosa revancha y lo convertían en una broma macabra. Estaba dedicado a quienes se habían sonreído con la denuncia de una niña sobre los bastones de la policía. Les mostraba el poder de las fuerzas represivas, no de abollar ideologías, sino de matar con impunidad. El gesto destilaba odio. Expresaba el poder de apropiarse del humor del enemigo, concebido como todos aquellos que confrontaban con la represión, para blandirlo como macabro instrumento de terror.

Los asesinos arrancaron el afiche de una pared de la casa. “En la época era un póster común”, explicó Rodolfo Capalozza a la autora de este libro. En efecto, como vimos, la denuncia que hacía el póster, que resaltaba el poder de las armas frente a las ideas, había calado fuerte. Interpelaba a un arco amplio de sujetos de diferente posición política e ideológica que confrontaban con el autoritarismo. En la casa parroquial, también había libros de Mafalda. “Éramos de comentar las tiras. No éramos fanáticos. Pero nos gustaba”, dice Capalozza. A él mismo lo llamaban Miguelito en el colegio San Marón en donde trabajaba. Hace una pausa en su relato. Recuerda que Salvador Barbeito era quien más disfrutaba de la tira. El póster estaba sobre su cuerpo. No podemos saber a qué se debió ese hecho, si fue casual, o no.[12]

Ninguno de los medios de prensa mencionó el póster. Incluso Quino, que ya estaba radicado en Milán, se enteró varios años después del uso macabro de su obra.[13] La mayor parte de los medios tampoco informó sobre las inscripciones. Ello hubiera contrariado la versión oficial —reproducida por la prensa— que

imputaba los asesinatos a un “grupo extremista”.[14] El comunicado policial incluso decía que la sigla MSTM significaba Movimiento Sindicalista de Trabajadores Montoneros, mientras el director del *Buenos Aires Herald*, Roberto Cox, recibió un llamado amenazador por haber informado del verdadero texto de las inscripciones.[15] Su editorial expuso a la luz pública, también, que la revancha tenía un significado dentro de las fuerzas represivas. Explicaba que, luego del asesinato de los palotinos, el jefe de policía general Corbetta había renunciado a su cargo. Lo había asumido quince días atrás y se había manifestado por encauzar legalmente las acciones “contra ambas clases de terrorismo”, en palabras de Cox.[16] Ello hubiera implicado desautorizar el sistema de secuestros, torturas y desapariciones clandestinas que estaba instrumentándose con la anuencia de los mandos de las tres armas.

Es decir, el crimen de los palotinos —con su macabra puesta en escena de las inscripciones y el póster— contenía un mensaje dirigido a quienes, dentro de las propias fuerzas represivas, se oponían a los métodos ilegales de la represión. Les mostraba qué consecuencias tendría asumir la identidad de los crímenes que estaban perpetrando y dejar que la ciudad se poblase de cadáveres visibles, expuestos, acribillados. En los días anteriores y subsiguientes a la masacre de San Patricio aparecieron muchos más cadáveres en la Capital y el interior del país. El cuerpo de un hombre joven con varios disparos fue encontrado en el Obelisco y ocho cadáveres aparecieron en la playa del estacionamiento “El Abuelo” en San Telmo. Sobre los cuerpos había un cartel imputándolos de “extremistas”. El mismo día se descubrieron siete asesinados en Villa Lugano, cuya identidad no pudo saberse, y se había producido una masacre de presos políticos que eran trasladados desde Salta a Córdoba.[17] El método clandestino exigía un “pacto de sangre”. Lo que estaba en disputa, nos dice Kimel, era la unidad de las Fuerzas Armadas. La estrategia de la eliminación física de miles de personas requería la unidad: participar, acallar y actuar en complicidad. “Los ‘halcones’ presionaban a sus pares y exigían una definición de quienes preferían una represión sangrienta encarrilada bajo formas de legalidad.”[18] Pero, también, como explica Emilio Mignone, la masacre fue una amenaza a la Iglesia. Mostraba que la represión no se detendría a las puertas de los templos católicos.[19]

Los asesinatos abrieron en forma velada, en entrelíneas y susurros, la discusión sobre la identidad de los asesinos. La Iglesia recibió al día siguiente de

la masacre un informe del sacerdote Sueldo Luque, que había estado en la parroquia todo el día y había trabajado siete años en un juzgado en lo criminal en Córdoba. Incluía los testimonios de Guillermo Silva y Luis Pinasco, dos jóvenes que la noche del asesinato habían visto el movimiento de autos y personas entrando a la parroquia y que habían escuchado al custodio policial de la casa del general Martínez Waldner, designado gobernador de la provincia de Neuquén, que estaba situada en una de las esquinas próximas a la parroquia. Uno de sus hijos, Julio Víctor Martínez, cuando llegaba a la madrugada con un amigo (Jorge Argüello), divisó autos desconocidos en la cuadra y realizó la denuncia a la comisaría policial. Esta envió una patrulla. El policía de la comisaría conversó con un ocupante de uno de los autos y le advirtió al custodio de Martínez que no se metiera si escuchaba unos "cohetazos" porque iban a "reventar a unos zurdos", lo que él les transmitió a los mismos muchachos (y luego negó en su testimonio en la causa judicial). Ellos no pensaron que los muertos iban a ser los sacerdotes. Sueldo Luque sumó esta información a sus propias observaciones: la intención de borrar las inscripciones, la desidia para el levantamiento de pruebas y la insistente pregunta por Emilio Neira —un sacerdote—, cuya identidad la policía atribuyó inicialmente al cuerpo de Emilio Barletti. Es decir, la Iglesia supo desde el comienzo la falsedad de los comunicados oficiales y la identidad de los asesinos. Sin embargo, ninguno de los cardenales ofició la misa de los religiosos masacrados. La homilía estuvo a cargo del presbítero Roberto Favre, de la congregación palotina, quien en esa oportunidad dijo:

> No puede haber voces discordantes en la reprobación de estos hechos. [...] rogamos a Dios no solo por los muertos, sino también por las innumerables desapariciones que se conocen día a día. [...] en este momento, debemos reclamar a todos aquellos que tienen alguna responsabilidad que realicen todos los esfuerzos posibles para que se retorne al Estado de Derecho que requiere todo pueblo civilizado.[20]

Pero la declaración de la Conferencia Episcopal fue cauta. La Iglesia no exigió una investigación ni aportó los elementos que estaban en su poder. Entrevistado desde Roma, el padre Weber había declarado que los sacerdotes habían muerto por simpatizar con la izquierda. Llegaron cartas de los cardenales Pironio y Pío Laghi a la congregación, pero no existió intención de investigar ni

de ser parte de la causa judicial. Sueldo Luque declaró al juez sobre lo que había observado al descubrirse los cuerpos y las amenazas recibidas por miembros de la congregación, y Cornelio Ryan, delegado provincial de los palotinos a partir de diciembre de 1976, preguntó con regularidad en el Ministerio del Interior. Pero no convirtió a la congregación en querellante. No tenía el apoyo de sus superiores. La Iglesia no estuvo dispuesta, ni siquiera a costa del asesinato de sus propios integrantes, a romper su alianza con el gobierno militar.[21] La causa se estancó sin que hubiera voluntad de investigar. En 1977 el fiscal federal Julio César Strassera propuso al juez Rivarola el sobreseimiento provisorio de la causa por falta de información concluyente, lo que fue dispuesto por el juez.[22] En 1984, el juez federal Néstor Blondi la reabrió, a pedido de Cornelio Ryan. Con los testimonios de Guillermo Silva y Luis Pinasco le dio nuevo impulso a la investigación. Graciela Daleo, víctima del terrorismo de Estado y sobreviviente de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), declaró que el teniente de navío Antonio Pernía le había explicado en una ocasión: “En la Iglesia había muchas manzanas podridas que había que eliminar, como ya hicimos con los curas palotinos”. El militar, llamado a declarar, negó haberlo dicho. Unos meses después, Miguel Ángel Balbi, ex integrante las Fuerzas Armadas, confesó que había escuchado de Claudio Vallejos, compañero de armas que trabajaba en el Apostadero Naval, que había intervenido en el homicidio junto al teniente de navío Antonio Pernía, el teniente de fragata Aristegui y el suboficial Cubalo. La justicia ordenó la detención de Vallejos, pero la policía no pudo dar con él. Se supo que salió del país. El pedido de captura internacional tampoco produjo resultados.[23]

Cuatro décadas después, la investigación de la causa judicial sigue abierta. Quien abra en la actualidad el expediente de cientos de folios se encontrará con el afiche de *Mafalda*, doblado en cuatro. Al desplegarlo observará que está ajado y rasgado. No se puede saber cuáles marcas provienen del trajinar del expediente y cuáles fueron provocadas por las manos asesinas que lo arrancaron de la pared. Los asesinos utilizaron el afiche el 4 de julio de 1976 como parte de su macabra escena de revancha y amenaza. Pero, también, al hacerlo lo convirtieron en prueba judicial. Nadie buscó allí las huellas dactilares. Hoy, esas huellas no podrían recobrarse. Pero el afiche, conservado junto a la frase de Carlos Mugica, recortada con cuidadoso esmero, es un vestigio que nos permite volver a preguntarnos —y volver a investigar— qué sucedió esa noche en la parroquia de

San Patricio y en ese tiempo en el que el humor fue convertido en arma del terror de Estado.

PUBLICAR Y LEER *MAFALDA* EN DICTADURA

> Los abajo suscriptos, en nuestra condición de padres de los integrantes del matrimonio constituido por Daniel Jorge Divinsky y Ana María Teresa Miler, fijando domicilio legal en Hidalgo 1781 de esta Ciudad, respetuosamente a VE decimos:
>
> 1. Que nuestros hijos Daniel Jorge Divinsky y Ana María Teresa Miler fueron arrestados el día 16 de febrero del cte. año, en el domicilio de la calle Uruguay 252, piso 1.º "B" de la Capital Federal sede de la empresa "Ediciones de la Flor S.R.L." de la cual son directores y únicos socios.
>
> 2. Que desde la fecha indicada ambos permanecen detenidos —actualmente en el Departamento Central de Policía— encontrándose a DISPOSICIÓN del Poder Ejecutivo, según ha publicado en los medios de prensa, por conducto del Ministerio del Interior.[24]

Con estas palabras, José Divinsky y Elisa S. de Miler reclamaban por sus hijos directamente al presidente de facto, como hicieron otros padres, con la esperanza de evitar que, en caso de desaparecer, pudiera aludirse ignorancia. Ellos tuvieron la suerte —como ha reiterado Daniel Divinsky en cada ocasión— de que sus hijos no hayan sido desaparecidos ni torturados. Habían sido detenidos después de que se hubiera decretado la prohibición de venta y circulación del libro infantil *Cinco dedos*, que, como veremos, contenía una conocida fábula sobre la unión de los débiles.

El andamiaje de la censura tenía largos antecedentes. El marco legal se reforzó en los años sesenta a medida que se afianzaba la hegemonía del discurso de la Guerra Fría. Ya en 1957 se había aprobado una ley de Radiodifusión, reglamentada en 1965, que ordenaba, entre otras cuestiones, respetar los símbolos y las instituciones nacionales y abstenerse de exaltar el triunfo del mal y el erotismo, y en 1961 se establecieron normas para la calificación de películas cinematográficas. Con el ascenso de Onganía se dictaron las leyes de Defensa

Nacional, en 1966, y en 1967 la ley 17401 de Defensa contra el Comunismo, que, ante la supuesta amenaza a los "intereses vitales de la Nación", legitimaba la asunción de cualquier medida para protegerla. Estas sucesivas regulaciones convirtieron al Estado en evaluador de las expresiones culturales, subordinándolas a los valores morales y las costumbres, concebidas únicas, esenciales e invariables, pues supuestamente definían a la Nación. De ese modo, crearon un sistema basado en la imprecisión de las supuestas amenazas y la existencia de una multiplicidad de organismos de control. A diferencia de la "censura previa" instaurada por el franquismo, en Argentina las evaluaciones no involucraban un organismo único y se producían luego de la edición de los libros, lo que significaba un riesgo económico mayor en caso de que la obra no pudiera ingresar al mercado. Esto favoreció la autocensura.[25]

En 1967 el sistema estaba por completo vigente. En esa época Daniel Divinsky y Oscar Finkelberg, los dos abogados, con 25 años, experiencia de edición en el Centro de Estudiantes de Derecho y relacionados con el editor Jorge Álvarez, decidieron crear una editorial. La concibieron "comprometida con el medio argentino y latinoamericano y con su tiempo". Existían otras editoriales con el mismo objetivo, pero Ediciones de la Flor fue generándose un espacio propio con un catálogo y un estilo abierto, original y provocador. A fines de los sesenta Finkelberg se retiró y se sumó Ana María Miler, economista y pareja de Divinsky, que garantizó la viabilidad económica del emprendimiento. Los directores no tenían militancia política. Se reconocían "genéricamente progresistas" y estaban dispuestos a conmocionar el statu quo.[26]

El nombre de la editorial había sido propuesto por Pirí Lugones, quien luego se convirtió en la encargada de prensa. Cuando los dueños estaban barajando posibilidades, ella les dijo: "Ustedes lo que quieren es una flor de editorial". No dudaron en tomar la idea. Les permitía un juego con el lunfardo, en el que la palabra "flor" significa lo mejor, y con las cualidades de las flores (exquisitas, bellas y que, más adelante, se asociaría con la expresión *flower power* del hippismo). Pirí, también, sugirió la idea para uno de sus libros de lanzamiento. Para contar con autores consagrados en el catálogo, que solían tener su producción comprometida, podían pedirles un texto que explicase por qué elegían su cuento preferido de la literatura universal. El resultado fue *El libro de los autores*, que contó con contribuciones de Borges, Cortázar, Walsh y Viñas, y resultó un éxito.[27] Poco a poco, el catálogo creció. En 1968, *Paradiso* —una

novela de José Lezama Lima— agotó 3 mil ejemplares en una tarde. Al año siguiente, la editorial festejó los treinta títulos. Pirí organizó una fiesta en el zoológico. La invitación decía: “No deje que los animales sean más”.[28] Por entonces se contaban en el catálogo de Ediciones de la Flor autores como Leopoldo Marechal, Vinicius de Moraes, Ezra Pound, León Rozitchner, Bernardo Verbitsky, Boris Vian y David Viñas.

En 1970 la editorial estaba bastante instalada. Pero fue *Mafalda* la que le permitió dar “el salto cualitativo”, en palabras de Divinsky, cuando comenzó a publicarla a partir del tomo 6.[29] Como también sucedió con Lumen de España y Nueva Imagen de México, la historieta les dio margen para redoblar la apuesta, que adquiría sentido en el marco de la radicalización cultural y política. “Robe hoy mismo un libro”, decía un volante publicitario de la editorial, haciéndose eco de la costumbre de muchos estudiantes, a los que se les ofrecía obras como *Introducción a Marcuse* de Jean Michel Palmier o *Pomelo* de Yoko Ono (presentada por John Lennon). En 1973, la editorial publicitaba “Libros militantes” entre los que se contaba *Operación masacre* de Rodolfo Walsh, subrayando que tenía “textos de la película [del mismo nombre] prohibida por la dictadura que la burocracia sindical exige sean suprimidos del filme”. También tenía “Libros para gozar y pensar”, otra fórmula usada en la publicidad, que resumía bien la apuesta editorial.[30]

Con este programa, Ediciones de la Flor estuvo en el foco de la censura. Para 1973 existían nuevas regulaciones que permitían interceptar la correspondencia (ley de correos 20216) a la que se sumó, en 1974, la ley 20840 —conocida como ley antisubversiva—, que disponía prisión para “quienes preconicen por cualquier medio alterar el orden institucional” y establecía que “los redactores, editores de publicaciones y responsables de radio o televisión que las divulgasen podrían recibir penas de dos a cinco años de cárcel”.[31] La censura se ejerció de modo directo y público, pero, también, instituyó un poder oblicuo que estuvo apoyado e instrumentado por las organizaciones católicas y de ultraderecha, entre las que se destacaron la Liga de Madres y la Liga de Padres de Familia.[32] En 1974, una comisión formada por la Cámara Argentina del Libro, entre otros organismos, solicitó la derogación de la censura y denunció que la misma afectaba a más de quinientos libros de autores argentinos y extranjeros y a 237 empresas editoriales nacionales y del exterior.[33] Ya en 1971, Ediciones de la Flor sufrió la primera embestida: el secuestro de la novela de Alfredo Grassi *Me*

tenés podrido, Argentina, un éxito de ventas, acusada de mostrar una "actitud de detracción hacia las fuerzas armadas" y proyectar una "versión insultante y arbitrariamente subjetiva de la Argentina", entre otras acusaciones. La editorial decidió pleitear en los tribunales.[34] Un fallo favorable no impidió un nuevo asedio. En 1973, la división Moralidad de la Policía Federal secuestró ejemplares de *Orilla de los recuerdos* del brasileño Hermilo Borba e inició un juicio por "publicaciones obscenas" que terminó en sobreseimiento, mientras las autoridades municipales de Buenos Aires desautorizaron la circulación de *Feiguele y otras mujeres* de Cecilia Absatz.[35]

Con el golpe de Estado de 1976, los militares desplegaron en la lucha contra el enemigo cultural nuevos controles y regulaciones sobre las producciones artísticas y literarias y los medios de comunicación. En marzo establecieron la ley 21272, que disponía que quienes ejercieran violencia contra las fuerzas represivas podrían recibir la pena de muerte y que quienes ofendieran su "dignidad" podían ser penalizados hasta con diez años de prisión. La censura involucró numerosas dependencias, asesores y recursos en una estrategia organizada por los servicios de inteligencia que se articulaba con diferentes organismos del Estado y de la sociedad civil. Estas medidas adquirieron nuevo sentido en el marco del plan sistemático de desaparición de personas. Sin embargo, muchos de los sujetos que estaban bajo la mira de la represión desconocían la existencia de ese plan.

El desconocimiento del carácter radicalmente nuevo del régimen inaugurado con el golpe explica que muchos actores lo hayan conceptualizado, en un principio, en términos semejantes a las anteriores rupturas del orden institucional. De allí que Ediciones de la Flor haya intentado mantener la misma estrategia para enfrentar la censura. En octubre de 1976 Divinsky asistió, como todos los años, a la Feria del libro de Frankfurt, que en esa oportunidad estaba dedicada a América Latina. Allí, Osvaldo Bayer le advirtió que no volviera a Argentina porque un jefe de la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE), que le debía un favor, lo había llamado para advertirle que debía irse del país en 48 horas y había blandido un ejemplar de un libro de Ediciones de la Flor para ejemplificarle el avance de la subversión. La obra era la mencionada fábula *Cinco dedos*. Había sido escrita por un colectivo de Berlín occidental y publicada en la colección "Libros de la florcita", destinada a los niños y coordinada por Amelia Hannois. La historia, en concreto, contaba que los dedos

de una mano verde perseguían a los dedos de una roja y que estos se unían, formando un puño, para vencerla. En enero de 1977, la editorial incluyó el título, junto a otros libros escritos por Silvina Ocampo, Clarice Lispector y Augusto Roa Bastos, en un aviso que publicó la editorial en *La Opinión*, invitando a los padres a lograr "Que este año los reyes sean más sabios que magos".[36]

Un mes después, el decreto del 8 de febrero de 1977, que prohibió la obra, adujo que la misma "preparaba a la niñez para el accionar subversivo". Divinsky, según sus propias palabras, obró del mismo modo que con *Me tenés podrido, Argentina*. Tres días después, dirigió un recurso al general Jorge Rafael Videla. Le pidió vista del expediente, apeló el decreto y rechazó la acusación. Explicó que el libro expresaba la moraleja "la unión hace la fuerza" que preconizaba "la superación de estériles discordias" al igual que la fábula del haz de leña.[37] Cuarenta y ocho horas después, las autoridades emitieron otro decreto que ponía a él, a Ana María Miler (su mujer) y a Amelia Hannois (directora de la colección infantil) a disposición del Poder Ejecutivo. El 16 de febrero, allanaron la oficina de la editorial y los llevaron a Coordinación Federal. Según el editor, la prohibición había sido desatada por un coronel de Neuquén cuya mujer había comprado el libro para sus hijos, a la que disgustó que la mano que triunfaba fuese roja y la vencida verde, el color del uniforme de fajina de las Fuerzas Armadas. Pero, también, reconoce que la medida —más allá del azar que la incitó— fue una advertencia del nuevo carácter de la censura y la represión. No casualmente, en simultáneo con esta prohibición fue elaborado un informe especial por el Estado Mayor General del Ejército para crear un sistema integral en contra del supuesto accionar subversivo en los medios de comunicación social y fueron prohibidas numerosas obras —como *Ganarse la muerte* de Griselda Gambaro editada por Ediciones de la Flor— y amenazados o procesados los responsables de diferentes editoriales como Eudeba, Centro Editor de América Latina, Siglo XXI, Granica, Guadalupe (que editaba la Biblia latinoamericana) y Fausto, así como se expurgaron obras de las bibliotecas municipales y se prohibieron textos para uso en las escuelas.[38]

La noticia del apresamiento se difundió. Los diarios *La Prensa* y *La Nación* reprodujeron las cartas enviadas por editores franceses (como Claude Gallimard) y por algunos escritores argentinos que reclamaron la intervención de la Sociedad Argentina de Escritores.[39] El prestigio de la editorial favoreció un rápido movimiento de solidaridad internacional organizado por el periodista

Rogelio García Lupo. Un mes después de la detención, en su pedido al general Jorge Videla, los padres de los editores adjuntaron cartas llegadas del exterior. La intervención de Peter Weidhaas, director de la Feria del Libro de Frankfurt, fue decisiva. Hizo llegar una invitación oficial y un pasaje para la participación de los editores en el evento a celebrarse ese año. Las gestiones fructificaron y los editores lograron salir al exilio.[40]

En prisión, Daniel Divinsky fue trasladado de la Superintendencia a la cárcel de Caseros. Cuando estaba llegando allí, mientras avanzaba hacia la revisación médica carcelaria, caminando desnudo y cabeza gacha, según las instrucciones de los guardias, sintió un murmullo a su alrededor y llegó a escuchar "Ahí va el que hace Mafalda". Lo dejaron parado abajo de una bombita de luz y el guardiacárcel se acercó y le preguntó: "Jefe, después que pase todo esto (refiriéndose a la revisación), ¿no me dibujaría una Mafaldita para los pibes?". [41] Es decir, un integrante de las fuerzas represivas, que habían usado a Mafalda para la revancha y la amenaza, no dudaba en utilizar el poder sobre un prisionero, al que creía el creador de la historieta, para pedirle un dibujo y, con ello, manifestarle su admiración.

No fue la única incongruencia. Durante la dictadura, la editorial siguió en pie: "sobrevivió gracias a la fidelidad de Quino, de Fontanarrosa y a Elisa Miler, que se hizo cargo de su funcionamiento", según las palabras de Divinsky. *Mafalda*, el emblema antiautoritario, no fue censurada en Argentina. Quino tampoco sufrió la censura del gobierno, aunque algunos de sus dibujos fueron objetados por los propios editores.[42] La cuestión no es menor. En principio, contrasta con la alarma que había despertado la tira en el escenario del Chile dictatorial. En julio de 1975, algunos medios de prensa chilenos habían criticado la decisión del canal estatal de incluir *Mafalda* en su programación en el horario central, luego del noticiero, en sustitución de la *Pantera Rosa*. Consideraban que la historieta era una "muestra intelectual marxista". El coronel Héctor Orozco, delegado del gobierno en el canal nacional y asesor de comunicación del propio dictador, explicó que él sabía que la tira tenía esa tendencia, pero agregó: "No hay cuidados de ningún tipo ya que todos los capítulos fueron especialmente seleccionados por un equipo del departamento de sicología militar".[43] La decisión resulta paradójica. La historieta era incorporada al canal oficial de la dictadura chilena a pesar de que sus autoridades la consideraban comunista y, por ello, la censuraban.

¿Qué sabemos de la circulación de *Mafalda* en el país? En diciembre de 1973, dejó de publicarse en el diario *Río Negro* y en febrero de 1974 en el *Córdoba*.[44] Pero habrían seguido vendiéndose los libros —según Daniel Divinsky, durante toda la etapa dictatorial—, aunque no me fue posible saber si se publicaron nuevas tiradas o solo se distribuyeron las realizadas anteriormente, que eran de decenas de miles de ejemplares, ni qué sucedió con el volumen de ventas. En 1980, Juan Sasturain, como analizo más adelante, afirmaba la vigencia de la tira a partir de su presencia en los quioscos y de la popularidad que tenía entre los más jóvenes. El informe de la Dirección Nacional del Derecho de Autor, en 1982, consignó una nueva edición.[45] No hay dudas: *Mafalda* pasó de una generación a otra en lecturas resignificadas. Como intuyó Leila Guerriero, en dictadura la tira era "un caballo de Troya muy incómodo" porque la historieta estaba "plagada de alusiones políticas que siguieron vigentes durante mucho tiempo". Para quienes eran niños, por entonces, según la periodista, la curiosidad propia de su edad podía ser peligrosa cuando exigía a los padres responder sobre qué sucedía con los derechos humanos, quién era Fidel Castro o qué significaba la autodeterminación de los pueblos. En palabras de Guerriero, el registro de esas preguntas

> para quienes empezamos a crecer entre el último gobierno de Perón y la dictadura militar de 1976; entre los colegios que no nos permitían llevar el pelo suelto y los libros prohibidos enterrados en el patio de nuestras casas; entre la euforia del mundial '78 y los amigos de nuestros padres cuyos nombres había que decir en voz baja. [...] nos ayudarían a saber quiénes eran, y quiénes éramos, y qué cosas hacían de nosotros.[46]

No me ha sido posible reponer esas preguntas de los niños a sus padres, pero he intentado reconstruir un cuadro de las situaciones en las que *Mafalda* fue leída y descubierta por nuevos lectores durante la dictadura.

Para muchos lectores de la tira, la posibilidad de volver sobre los libros significaba mantener —e incluso revivir— las experiencias culturales, políticas y afectivas que habían tenido en el pasado, entonces inmediato. Por ejemplo, para Manuel Díaz —estudiante de Sociología a comienzos de los setenta—, los cuadernos de *Mafalda* se mantuvieron desparramados entre su biblioteca y su mesa de luz y volvía a releerlos con frecuencia. Le gustaba que sus amigos los

encontrasen al husmear entre los libros porque le daba la posibilidad de recordar con ellos los personajes y las tiras y, al hacerlo, revivían momentos, anécdotas, compartidos con amigos de los que nada sabían y en espacios que habían sido desestructurados por la represión.[47] Era, entonces, la cotidianidad dictatorial la que quedaba resignificada por los libros. En cambio, Daniel Rey Piuma, un joven uruguayo de 17 años — que había militado en el Frente Estudiantil Revolucionario en 1973 y que estuvo infiltrado en el servicio secreto en la Marina uruguaya—, le dio otro sentido a la tira. Eligió, como alias, llamarse "Felipe". Lo hizo porque "Felipe es el más inocente de todos [los personajes de *Mafalda*]. Cree en todo, en la bondad de los hombres". La explicación adquiere sentido en el contraste con las tareas desarrolladas por Rey Piuma: fotografió secretamente a los militantes políticos torturados en los centros de detención de la Armada en Uruguay y a los cuerpos de los desaparecidos en los centros de detención argentinos encontrados en Uruguay, luego de lo cual logró salir del país con cientos de negativos cosidos a su ropa que entregó a la Corte Interamericana de Derechos Humanos.[48] El vínculo resultó mucho más lábil en otras situaciones. María Rinifort, cuyos padres eran psicoanalistas y vivían en Belgrano, descubrió la historieta a los 7 años, en 1975, en la casa de una familia amiga cuando los grandes se quedaban conversando y se instalaba en la habitación de los hijos, que, como eran mayores, tenían libros desconocidos para ella. Leía medio "librito" de un tirón. No entendía las referencias políticas, pero le interesaba la historieta. Después, cuando esa familia debió irse del país, sus padres comenzaron a comprarle la historieta. Esos gustos la hacían sentir diferente de sus compañeras de escuela, que leían *Susy, secretos del corazón*.[49] Es decir, la historieta pudo haber tenido una potente significación sin que mediara una conexión con las experiencias de militancia política. Así, por ejemplo, una lectora recuerda que cuando estaba embarazada, en 1980, decidió hacerle a su hija una Mafalda de trapo y la colocó en su cuna antes de que naciera. La niña conservó la muñeca e hizo suya la admiración por el personaje, cuya figura acompaña sus correos electrónicos al pie de su firma.

Los nuevos lectores, en muchos casos, asumieron *Mafalda* como herencia de sus mayores: sus padres pero, también, sus hermanos. Mario Amado —hoy vendedor de libros y revistas— recuerda que "mi madre era una mujer típica de la clase media. No tenía interés en nada de lo social y, además, estábamos pasando por problemas económicos muy serios. Pero mi hermana me mostró uno

de los libritos de Ediciones de la Flor. Me abrieron un mundo. Los seguí consiguiendo yo en librerías de usados".[50] En otros casos, fueron las madres y los padres los que facilitaron el encuentro con la historieta. Como los mencionados por Leila Guerriero, muchos aceptaron responder las preguntas de sus hijos. Les transmitían el legado de un país que los niños no habían conocido por sí mismos. No faltaron las reacciones opuestas de progenitores que creyeron proteger a sus hijos mediante el silencio o la censura. A Miguel Rep, quien había descubierto *Mafalda* cuando estaba en quinto grado de escuela a comienzos de los años setenta, más adelante, su padre le hizo despegar el afiche con el "palito de abollar ideologías", que tenía en el cuarto donde él dibujaba. Según sus palabras, para su padre el afiche estaba "sospechado de panfleto político". Sin embargo, eso no significó que él dejase de leer *Mafalda*. Por el contrario, la historieta lo acompañó a lo largo de los años. Conseguía con amigos

> esos maravillosos libritos, de lomo duro, tapa cartón mate, de Ediciones de la Flor. Todo era placer, las dedicatorias del autor, las citas ("juro que no morí de Paul McCartney"), los pies de imprenta [...] Lecturas y relecturas. Mirar los detalles. Recuerdos como aquella inaudita espera en Almagro, subir a ese departamento tan parecido al de Libertad y sus padres, aquel Mafalda 5 de tapa celeste, aquella sustracción.[51]

El párrafo alude a la íntima relación —afectiva, estética y social— de este lector con la historieta y su autor.

En cualquier caso, la historieta representó un objeto material en el que subsistían —en forma explícita, abierta y directa— marcas estéticas y políticas de los años sesenta y setenta que, además, estaban unidas a momentos personales y colectivos significativos para muchos jóvenes y adultos. Desde ese ángulo, *Mafalda* se engarzó con el mantenimiento o la transmisión generacional de esa sensibilidad que percudía y atravesaba las disímiles —y muchas veces contrapuestas— claves de lectura. Pero, además, la historieta asumió nuevos sentidos que no estaban unidos con las experiencias del pasado. Recordemos que para los militares la "condición subversiva" no estaba acotada a quienes participaron de modo colectivo —con o sin armas— en contra del orden político, sino que incluía a cualquiera que se manifestara a favor de un cambio social y que atacase la intangible "esencia nacional". Esta era equivalente, en el discurso

militar, a la religión católica, la familia y las tradiciones de la “Patria”, concebida como una entidad uniforme e inmutable.[52] Con el ascenso al poder, las Fuerzas Armadas reforzaron la importancia otorgada a lo cultural, entendido como campo de batalla. De allí que la tira no solo reponía un pasado en clave de memoria, sino que, también, expresaba una configuración cultural que se contraponía a la matriz dictatorial que se podía encontrar, comprar y leer dentro del país.

Mafalda quedó ubicada en los intersticios entre aquellas producciones que —en forma notoria— subvertían el orden instituido, pero que, paradójicamente, no habían sido censuradas. No fue posible establecer por qué fue así. Podría pensarse que ello resultó de las propias incongruencias del sistema de censura, que hacían que una obra que reproducía tiras de aparición diaria en la prensa y que se habían editado sin censura tiempo atrás lograran pasar desapercibidas. Podría, también, argüirse que la enorme popularidad de la historieta facilitó que los censores la tolerasen o que la escasa atención que le otorgaron los medios entre 1976 y 1980 haya facilitado que se mantuviese en circulación. Justamente, el hecho de que la prensa le haya dado una limitada cobertura parecería indicar que reconocieron el carácter disruptivo de *Mafalda* con respecto a la ideología dictatorial. Mientras que con anterioridad al golpe de Estado aparecían con asiduidad notas a página completa que festejaban a la tira y a Quino, luego de marzo de 1976, estas fueron escasas. Fue, justamente, su consagración internacional —expresada, por ejemplo, en el otorgamiento del Premio del XXIII Salón Internacional de Bordighera— lo que legitimó que se atendiera a la figura de Quino, como hizo *La Nación* en una brevísima “pastilla” de información.[53]

Recordemos que el plan sistemático y extenso de aniquilamiento mediante el secuestro, la tortura, la muerte y la desaparición de personas orquestado por las Fuerzas Armadas ocultó todo rastro del acto represivo. Este carácter clandestino de la represión y el asesinato protegió a los represores y llevó al paroxismo el aislamiento y el miedo entre quienes pensaban que podían caer bajo su mira. Entre el 24 de marzo de 1976 y finales de 1977, según el informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), se produjeron el 77% de las desapariciones que fueron denunciadas.[54] En 1978, las conducciones de Montoneros y el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) habían sido diezmadas y los dirigentes con vida estaban en el exilio. En la visión de las Fuerzas

Armadas, la victoria antisubversiva debía abrir una etapa de reordenamiento de la sociedad basado en el disciplinamiento social, el mercado y la eficacia, que, a largo plazo, desembocaría en una transición hacia un gobierno electo con participación de las Fuerzas Armadas. Con esa intención, los militares llevaron adelante, conducidos por José A. Martínez de Hoz, un plan económico que favoreció al capital financiero y las inversiones extranjeras e intentó controlar la inflación. El apoyo al gobierno de amplios sectores de la población alcanzó su cénit en 1978, cuando el Mundial de Fútbol acicateó el nacionalismo y adquirió expresión masiva con consignas en defensa del gobierno como las instrumentadas por la revista *Para Ti*. En ese año, como han planteado Marcos Novaro y Vicente Palermo, la expresión de ese consenso activo definió una coyuntura que — junto con la guerra de las Malvinas— acercó más el régimen al fascismo. Sin embargo, los militares no lograron canalizar ese apoyo en su proyecto fundacional, y terminó frustrado por las disputas internas en la cúpula militar, las críticas a las intervenciones económicas y el creciente descrédito internacional.[55]

En 1980, los síntomas de ese fracaso resultaban más o menos visibles. Eran notorios los efectos de las políticas económicas en el empeoramiento de las condiciones de vida de los trabajadores, empleados públicos y productores del interior. Por otra parte, en 1979 la Comisión Interamericana de los Derechos Humanos de la Organización de los Estados Americanos (OEA), luego de recibir testimonios de familiares de desaparecidos e inspeccionar lugares denunciados como centros clandestinos de detención, condenó a la dictadura militar como responsable de las violaciones a los derechos humanos. Unos meses después, se publicó una solicitada con 6.700 firmas reclamando la derogación de la ley de presunción de fallecimiento. En simultáneo, los controles de los medios de comunicación se hicieron más laxos. Fue removido Miguel Paulino Tato, una de las figuras más oscuras de la censura, del Ente de Calificación Cinematográfica, y retornó a la televisión Tato Bores y algunos artistas exiliados regresaron al país. Además, el tedio dominante en la prensa había comenzado a ser conmovido por revistas que, artesanales y con escasa tirada, invitaban a sus lectores a compartir gustos, estilos y expresiones culturales que confrontaban, con diferente énfasis, con la tónica oficial.[56]

En ese contexto, el humor resultó especialmente dúctil para movilizar una opinión pública antiautoritaria. Su carácter liminal, abierto y polisémico facilitó

que constituyera espacios críticos y su "función defensiva", que, siguiendo las ideas de Freud, colabora a contener el terror ante situaciones amenazadoras vividas socialmente.[57] En ese sentido, en 1980, la revista *Humor*, creada dos años atrás, se había convertido en una poderosa expresión de oposición a la dictadura y vehiculizó una alternativa cultural y política. Como ha explicado Mara Burkart, la revista operó en las fronteras móviles e imprecisas que separaban lo oficial de lo "otro", permitiéndole traspasar la censura y desafiarla. Es decir, *Humor* usufructuó de los intersticios habilitados por la "cultura dominante" y, lo hizo, justamente, para criticarla. Al hacerlo, recuperó la "polifonía social", erosionó la legitimidad de las Fuerzas Armadas y obstaculizó sus proyectos culturales y políticos. Es decir, utilizó las fisuras, aquellas que habían hecho posible la circulación de *Mafalda*, para expresar subjetividades novedosas y, a mediano plazo, en palabras de Burkart, cuestionar la "domesticación del terrorismo de Estado".[58]

En ese marco, en marzo de 1980, Quino comenzó a publicar en *Clarín*. Después de instalarse en Milán en 1976, el dibujante había seguido publicando en algunas revistas de Argentina, que en ocasiones pusieron reparos a algunos de sus trabajos. Y si bien durante la dictadura había regresado ocasionalmente al país, los medios de comunicación le habían otorgado escasa visibilidad, como ya he planteado. Esto cambió cuando su página de humor comenzó a publicarse en la revista dominical del diario que había nacionalizado su estrategia humorística. Una nota a página completa en *Clarín Revista*, como se llamaba la publicación, elogiaba a Quino resaltando su legitimación internacional ("el más grande dibujante humorístico del mundo") para luego ofrecer una retrospectiva de su trayectoria, en la que se destacaba *Mafalda*. También ofrecía tonos intimistas. El dibujante contaba los contradictorios sentimientos que le provocaba la historieta, la "rabia enorme" que lo había embargado cuando descubrió el parecido de Mafalda con Periquita (fue como "una broma del subconsciente") y se autocalificaba de "mirón" ("a mí me invaden las cosas, las situaciones y las personas que pasan ante mi vista").[59]

En los meses siguientes, Quino, y con él *Mafalda*, volvieron a estar instalados en la opinión pública. En 1980 se publicaron reseñas de *A la buena mesa* y, al año siguiente, *Mafalda* habilitó una de las primeras polémicas intelectuales en los medios culturales de la época.[60] En septiembre de 1981, cuando ya se había anunciado el estreno de la película dirigida por Daniel Mallo

y se había informado del premio Quadragano D'Oro otorgado a Quino en el concurso Homo Ridens Graffiti en Italia, *Superhumor* le dedicó una sección a *Mafalda*.[61] Al presentar el número, el editor retomaba la connotación viva que solía tener el personaje para los lectores, pero, al hacerlo, introducía una disrupción, pues la catalogó de "mina de polleras cortas e ideas largas" convertida en adolescente.[62] Con ello, la revista inauguraba las fantasías sobre las conversiones de una Mafalda adulta que, como veremos en el próximo capítulo, caracterizaron las actualizaciones del sentido de la historieta más adelante. Juan Sasturain retomaba la misma clave en el título de su nota, "Mafalda: la nena cumple 17 años y está muy fuerte", que dotaba al adjetivo de contenido político.

La nota era provocativa por la forma de retomar la escena cultural previa a la dictadura. El texto comenzaba refiriendo a un reportaje a Quino realizado por Osvaldo Soriano —exiliado y censurado por la dictadura— en *La Opinión* en 1972. Pero, además, reponía "el" debate sobre la tira de los años setenta: su compromiso político. Sin embargo, la contigüidad con el pasado estaba cruzada por una visión distanciada, que se instalaba a partir de tres constataciones. La primera involucraba el paso del tiempo. Sasturain resaltaba que había transcurrido casi una década desde que Quino dejara de producir a *Mafalda*, y la conciencia de que esa decisión (en sus palabras, "un acto de libertad") se había debido a la incomodidad y las tensiones que despertaba el personaje, es decir, la conciencia de que las "resonancias [de la historieta] como vehículo de opinión iban más allá de los deseos manifiestos de su creador". En segundo lugar, esta distancia se expresaba en una visión retrospectiva que le permitía a Sasturain notar el carácter anacrónico que había adquirido en los años setenta, porque la creación había surgido una década atrás, en un período en el que

> con sus dolores y contradicciones daba margen para la esperanza [...] eran posibles la crítica y la disidencia [...] porque no había corrido todavía la sangre. Después la realidad fue demasiado... Se hizo inmanejable: yo creo que Quino sintió que ya no podía —él no podía, no es que no lo dejaran— lidiar con los ruidos que venían de la calle.[63]

En tercer lugar, esa lejanía se producía por la reseña de los estudios críticos producidos a lo largo del tiempo y la intención de hacer un balance. Sasturain

separaba los análisis locales de los internacionales. En los argentinos, decía, lo central era el examen del lugar ideológico de la historieta, a partir de lo cual discutían el carácter crítico de *Mafalda*. En cambio, explicaba, las lecturas extranjeras, refiriéndose a las de Umberto Eco y David William Foster, aceptaban esa condición a partir de lo cual intentaban comprender su significación. Eco descubría América Latina y Foster reconoció en *Mafalda* "un cuerpo de textos culturales que deben preservarse".

En su interpretación, Sasturain analizaba las tapas de los diez libros. Ellas permitían observar un ciclo que empezaba con la primera *Mafalda* cuidando un globo terráqueo con fiebre y vendado, y terminaba con aquella en donde se la veía complacida ante una multitud embanderada, cubriendo el mundo. En sus palabras:

> Las tapas de *Mafalda* reflejan acaso con mayor propiedad inclusive que las mismas tiras, por un lado el esfuerzo de su creador por mantener una imagen de humanismo universalista mientras la realidad circundante se le cuela por todas partes; por otro, la ambigua solicitación a un lector-público predispuesto a consumir ciertos mensajes en circunstancias especiales.[64]

El autor criticaba los análisis previos, que la concebían como mera expresión de una clase media liberal, porque dejaban abierta la pregunta sobre su perdurabilidad. Justamente, era esta constatación lo que tensionaba el pasado con el presente con la conciencia de que los diez libros estaban "inundando los kioscos como si nada". "Queda en pie —queda en kioscos, en ventas, en la lectura incesante de los pibes de hoy— la evidencia de una obra de rara perfección. Que es posible que tenga un rebrote de popularidad en estos tiempos de pretendida apertura y película por estrenar."[65]

Oscar Steimberg le respondió en las propias páginas de *Superhumor*. Primero, le criticó a Sasturain que solo viera "ideologicismo" en los análisis anteriores, incluidos los suyos, pero que no traspasara esa misma preocupación. Segundo, valoró la preocupación por entender "lo que queda" de una historieta, es decir, lo que pasaba "a la memoria colectiva", pero señalaba que no bastaba con atender al marco de la enunciación —como hacía Sasturain—, sino que era necesario "atender a su tema, su dibujo, su público y su contexto político y

social” como él había intentado hacer en su pionero análisis. Retomando la apuesta, señalaba que la vigencia de la tira se explicaba por los rasgos “duros” pero “valientes”: “Virtudes que creo pueden estar en la base también de la pervivencia que va desafiando al tiempo”. Cerraba su nota instigando a Sasturain al debate. Pedía evitar el reduccionismo “monocausal”, ya fuese “contenidista o esteticista o esencialista”, y preguntaba: “¿Habría alguien a quien le importara que el mundo entero estuviera cubierto de manifestaciones y banderas, más que a esa clase media que, trágicamente, empezó a mermar cuando empezaba a borrarse su personaje?”.[66]

Con sus diferencias, los dos polemistas concordaban en la vigencia de *Mafalda* y su significación en el contexto dictatorial. La cuestión quedaba reforzada en un recuadro aparte sobre el número de lectores de la historieta, que evidenciaba su consagración dentro y fuera de las fronteras. En el exterior, según Marcelo Ravoni, hacia 1973 se habían vendido 2 millones y medio de ejemplares en seis idiomas. Para Argentina la nota reconocía que no era posible saber cuántos ejemplares se habrían vendido aunque aseguraba que eran “millones”, en línea con el acuerdo de los polemistas, que hablaban del “lector multitudinario”, y con la información de Ediciones de la Flor, según la cual cada año lanzaba al mercado 10 mil ejemplares de cada libro, es decir, 100 mil totales. Con estas cifras, es comprensible que existieran expectativas con el lanzamiento de *Mafalda*, la película.[67]

ENTRE EL CONSENSO AUTORITARIO Y LA APERTURA DEMOCRÁTICA

ILUSTRACIÓN 33. Aviso, en *La Nación*, 2ª Sección, 3 de diciembre de 1981, p. 3. © Joaquín Salvador Lavado (Quino).

El 1º de diciembre de 1981, las carteleras cinematográficas de los principales diarios publicitaban el estreno, al día siguiente, de la película *Mafalda*. El filme estaba basado en los episodios televisados en 1973 y, al igual que ellos, fue producido por Daniel Mallo, contó con la dirección cinematográfica de Carlos Márquez y la animación estuvo en manos de Catú (Jorge Martín). La producción inicial, entonces, se había realizado una década atrás. La única participación de Quino se había limitado a escuchar voces durante seis meses para elegir las que tendrían los personajes, pero ninguna le gustó.

Los avisos de prensa mostraban los personajes y enfatizaban que la película era apta para todo público. No había existido ningún problema con la censura. Esto no resulta sorprendente: el filme licuaba las aristas revulsivas de la tira. La

voz de Mafalda —a cargo de Susana Klein, que la había grabado en 1973— asumía un registro agudo, meloso y artificial que se contradecía con un personaje caracterizado por su desafío al orden de género y generacional. Nada quedaba —al oírla— de esa niña/adulta que decía malas palabras y se había convertido en un "monstruito" perturbador.

En la apertura del filme, esa Mafalda dulcificada flotaba entre flores y mariposas multicolores y ensalzaba la primavera. Luego eran presentados los integrantes de la familia y la banda de amigos, de la que fueron excluidos Guille y Libertad, personajes que expresaban la radicalización cultural y política de los años setenta. La producción había trabajado sobre la primera estructura de la historieta. El espectador se encontraba, luego, con una selección de tiras coloreadas que fueron puestas en movimiento una tras otra en una sucesión inconexa de escenas, sin un argumento estructurador. Esa animación —que solo ponía en movimiento las tiras— volvía accesoria la imagen en relación con el texto y desestructuraba el ritmo dado por la sucesión de los cuadros en la versión gráfica, al punto de estropear los efectos humorísticos.

La música "nuevaolera" colaboraba al vaciamiento de las aristas revulsivas de la historieta. Solo quedaron tibias referencias a los "pobres", a partir de la visión estigmatizadora de Susanita que confrontaba a Mafalda. Esta mencionaba, de forma tímida, los problemas del mundo a raíz de los "malos gobiernos". Se habían perdido los reclamos en contra de la represión, así como las constantes remisiones entre lo público y lo privado, características de la historieta, que desestabilizaban la rígida separación entre ambas esferas. El cierre, con una estampa familiar alrededor del árbol de Navidad y los amigos en pleno cantando un villancico, mostraba los lentes que percudían la película en su celebración de la paz y el amor.

El vaciamiento de las connotaciones "subversivas" de *Mafalda* resultaba acorde con el contexto dictatorial. Como si resonara la calificación recibida por la dictadura militar chilena que la había tildado de "intelectual marxista". Podría pensarse que los productores asumieron por sí mismos las posibles objeciones de la censura. Pero las omisiones del filme no impidieron que la película se convirtiese en una oportunidad para una lectura política que confrontaba con la dictadura. En ese sentido, Sasturain completó su apuesta. En las páginas de *Clarín*, notó la ausencia de Libertad y Guille y, con ellos, repuso a los lectores radicalizados de comienzos de los años setenta. "Esta película llega cuando la fiesta ha terminado, los invitados multitudinarios no están o es difícil

reagruparlos, casi no se recuerda qué se celebraba.” La alusión a la devastación producida entre los lectores terminaba de comprenderse cuando trazaba su explicación: la película había comenzado a producirse en 1972, en el contexto de la salida de Lanusse y la llegada de Perón, decía Sasturain, pero se estrenaba en 1981 cuando “el Proceso boquea; el fondo del pozo, si tiene fondo...”. La imagen oscura, los puntos suspensivos, asumían indudable sentido político que se completaba cuando afirmaba que en la película faltaba la madurez de Mafalda y que defraudaría a los lectores que habían integrado aquellas multitudes a comienzos de los setenta. Para ellos, la película era una trampa.[68] Es decir, la reseña utilizaba la película para confrontar con la dictadura y construir un “nosotros” —concebido como aquellos lectores de 1972— capaz de reagruparse a partir de la defensa ante la trampa: la película.

En contraste, el resto de las reseñas de la gran prensa, con su estilo anodino, colocaron lo político mediante remisiones implícitas. Así, *La Nación* mencionaba las disputas sobre quiénes eran los lectores de *Mafalda* cuando manifestaba que no habían faltado “quienes pretendieron reservar su cabal comprensión a un cerrado círculo de iniciados”. *La Prensa* atribuía la ausencia de Libertad al esfuerzo para “no perder coherencia ni actualización”, un eufemismo para referir a las relecturas del personaje en el marco de la dictadura. Por su parte, otra nota en *Clarín* sostenía:

> Mafalda nació de las inquietudes de una generación que esperaba mucho de la familia y de la juventud argentina a principios de la década del sesenta pero que antes de haber concluido ese decenio ya vivían demoledoras frustraciones; carreras universitarias interrumpidas, ciclos políticos abortados, uno tras otro. Tanto en literatura como en teatro y en cine, los hombres del sesenta se caracterizaron por su sentimiento de frustración y amargura.[69]

Era una visión a medio camino entre la constatación de la derrota de la generación de los sesenta, los esfuerzos por reponer su presencia y el reconocimiento de su valor por sus aportes culturales y las “inquietudes” que, en este caso, expresaba *Mafalda*. Las reseñas fueron más claras al evaluar la producción de la película. En forma unánime, resaltaron la importancia de Quino y elogiaron la inteligencia y “el humor cáustico” de *Mafalda,* pero reconocieron

las limitaciones y fallas, de diferente índole, del filme. En general, los dibujos en sí mismos fueron bien evaluados. En cambio, fue criticada la estructura de la película, concebida como sucesión de tiras sin argumento alguno que las unificara. Por su parte, la selección de las voces despertó discrepancias y también se mencionó la falta de audacia y originalidad porque se había perdido el "humor cruel" de *Mafalda*.[70] Estas críticas, sin embargo, no impidieron que el público, o parte de él, asistiera para encontrarse con la historieta. El filme se exhibió simultáneamente en la ciudad de Buenos Aires, en los cines Gaumont y Broadway, y en más de treinta localidades del interior. En la Capital se mantuvo en cartel por más de un mes. En su tercera semana —no se poseen los datos de las dos primeras—, se ubicó en el cuarto lugar en el número de espectadores, 4.600, con *La dama y el vagabundo*, atrás de *Papillon, Cierta clase de ternura* y *Llora por mí*.[71]

En suma, en 1981, Quino y *Mafalda* volvieron a estar en la primera plana de los medios argentinos. El dibujante, cuya producción se había publicado en varios idiomas, incluyendo japonés, griego, rumano y finlandés, había sido distinguido con el Gran Premio L'Humour Noir de Francia (1981) y, con un nuevo libro, *Ni arte ni parte*, era uno de los más reconocidos humoristas argentinos.[72] La película había permitido celebrarlo y, también, había actualizado el sentido político de la historieta, que, nuevamente, era discutida y pensada en la sociedad argentina.

Mientras *Mafalda* seguía en cartel, el teniente general Leopoldo Galtieri asumió la presidencia por votación unánime de los comandantes en jefe. El gobierno del general Roberto Viola había agravado el desgaste de la dictadura. Las medidas tomadas en los meses previos para contener la inflación y la fuga de dólares habían empeorado la situación económica y provocado las críticas de las entidades empresariales por primera vez durante la "paz procesista". Lo mismo había sucedido con su convocatoria al diálogo político con vistas a promover un recambio continuista que no generó entusiasmo entre los líderes políticos y produjo malestar entre los militares. En ese marco, los principales partidos políticos —entre ellos la Unión Cívica Radical y el Partido Justicialista— formaron la Multipartidaria para exigir elecciones y plazos para la transición, aunque no se pronunciaron sobre la represión y los desaparecidos. De todos modos, los organismos de derechos humanos habían ganado cada vez más presencia con nuevas manifestaciones en la calle.[73]

En este contexto, el 21 de febrero de 1982, el *Río Negro*, el diario más importante de la Patagonia que seguía en manos de la familia Rajneri, comenzó a publicar *Mafalda* diariamente.[74] La empresa, vinculada desde sus orígenes al radicalismo, en los años setenta había denunciado la violencia de derecha y de izquierda, y luego de 1976 había informado sobre las desapariciones en línea con el *Buenos Aires Herald*.[75] En 1982, Julio Rajneri — director del diario desde 1967 y ligado a Renovación y Cambio, corriente interna de la Unión Cívica y Radical, liderada por Raúl Alfonsín— contrató los derechos de la tira y de la página de humor de Quino para el interior del periódico. Carlos Torrengo, uno de sus periodistas, recuerda: "Mafalda era como la ideología del diario: libertad, desarrollo, movilidad social, justicia".[76] Su visión retrospectiva resulta acertada. La aparición de *Mafalda* se acoplaba a los reclamos democráticos que comenzaban a ganar fuerza en ciertos espacios de la opinión pública en una sociedad que, además, podía verse igualmente interpelada por aquellas tiras que dialogaban con los problemas económicos y sociales.[77]

En 1982, el efecto de la crisis económica sobre el costo de vida había dado lugar al resurgimiento de la organización sindical. El liderazgo de Lorenzo Miguel y Saúl Ubaldini nucleó a los sectores más críticos de la Confederación General del Trabajo (CGT), que en marzo de 1982 convocaron a una concentración en Plaza de Mayo que fue reprimida por la policía. El régimen, convencido de la necesidad de suturar el malestar, apostó nuevamente al nacionalismo para lograr la aquiescencia social. El 2 de abril declaró la guerra a Inglaterra para reconquistar las islas Malvinas. Rápidamente, los militares consiguieron su objetivo: lograron el apoyo de los diferentes actores sociales y políticos y concitaron un entusiasmo amplio de la sociedad. Sin embargo, la invasión no tuvo el apoyo diplomático que la Junta Militar había imaginado a raíz del ascenso neoconservador en Estados Unidos con la elección de Ronald Reagan para la presidencia. Margaret Thatcher, entonces primera ministra del Reino Unido, inició una firme ofensiva para recuperar las islas. En contra de los cálculos militares, Inglaterra tuvo, desde el comienzo, el apoyo estadounidense. Ni la falta de apoyo internacional ni el desequilibrio armado hicieron que la dictadura argentina modificara su estrategia. Con el desembarco de las tropas inglesas, los combates se hicieron más cruentos. Desde el comienzo quedó en evidencia la superioridad inglesa y la improvisación de los militares argentinos. Un mes después, Argentina fue derrotada.[78] La indignación cundió entre la

población, a la que los medios habían atosigado con discursos triunfalistas. Galtieri debió renunciar.

Pocos habían discrepado con la decisión militar. Entre ellos estuvo Raúl Alfonsín y, con él, el diario de *Río Negro*. Esta posición le permitió al dirigente radical convertirse en una alternativa para liderar la transición democrática y enfrentar los problemas que abría un gobierno militar en retirada, una sociedad que descubría los horrores de la represión y un país en crisis. Las últimas medidas económicas —estatización de las deudas empresariales, concesiones petroleras, crecimiento del déficit fiscal— la habían agravado. La crisis tenía raíces tan profundas que dejaron a la sociedad argentina empobrecida. En octubre de 1983, embanderado con la democracia, Alfonsín triunfó en las elecciones. Prometió juzgar los crímenes del terrorismo de Estado, democratizar las instituciones y reactivar la economía. El entusiasmo reinó en el proceso electoral y se convirtió en una "fiesta" cuando el 10 de diciembre el nuevo presidente electo por voto popular asumió el gobierno. Siguió, sin embargo, un tiempo breve de eufórica confianza en las posibilidades de la democracia.[79]

La restauración democrática, con su inestable combinación del optimismo en el horizonte futuro y la conciencia de la tragedia pasada, configuró un clima ideológico que facilitaba sintonizar con *Mafalda*. Las discusiones que la tira había producido en el pasado quedaron enterradas por el lenguaje de los derechos humanos. Estos hicieron que la figura del militante político quedara opacada por el vacío producido por los desaparecidos. La exaltación de la democracia, los derechos humanos y la movilización política se convirtió en algo hegemónico para un sector de la opinión pública en el que la clase media —sin ser excluyente— resultaba central. Como había sucedido dos décadas atrás, esta afinidad entre el clima de época y las claves ideológicas de la tira dio lugar a una consagración consensual, inédita en el pasado. Ahora bien, dicha afinidad se construyó en el cruce de tres fenómenos concretos: las intervenciones de Quino con *Mafalda*, las relecturas del período y la aparición de nuevos mecanismos y formatos de circulación de la tira.

EN LA CÚSPIDE: EL COMPROMISO POLÍTICO CON LA DEMOCRACIA

"¿Fue efectivo el humor que se hizo en la dictadura?", "¿Tuvo miedo? ¿Se autocensuró", "¿El humor crítico puede debilitar a la democracia?" Estas

preguntas convulsionaban al campo humorístico durante la restauración democrática. En 1984, la Quinta Bienal Argentina del Humor y la Historieta se las formuló a cada uno de los realizadores invitados a participar en su catálogo. En su respuesta, Quino reconocía que la revista *Humor* había colaborado a terminar con la dictadura, pero sostenía su descrédito acerca de la capacidad del humor para forjar, por sí solo, una "conciencia democrática". Pensaba que se "puede con el teatro, el cine, la literatura y ¿por qué no? la política, ayudar a luchar contra la represión y el oscurantismo". Recordaba, como había hecho en el pasado, que conocía bien la censura porque había vivido casi siempre en dictadura. Por ello, interrogado sobre los cambios introducidos con las elecciones, confesaba: "No me acostumbro aún a la idea de una libertad que no podemos estropear". Reconocía que era muy consciente de su responsabilidad, pero sostenía que "un pueblo inteligente no debiera permitir que ni el humor crítico ni nadie debilite una democracia, esta que tanta sangre y tanto dolor le ha costado".[80]

Esta preocupación, como Quino reconoció, cobraba sentido en su balance retrospectivo sobre el papel del humor en el clima golpista que permitió el ascenso del general Onganía. La autocrítica fue explícita. Refiriéndose a las tiras que aludían al gobierno de Arturo Illia, explicó "tanto por la ignorancia que teníamos acerca de las reglas del juego democrático como por la misma precariedad de estas democracias nos convertimos, sin desearlo, en los mejores aliados del enemigo".[81] Esta autocrítica generó un compromiso activo con la democracia de modo abierto y explícito. Esa postura estuvo unida a la significación política atribuida a la "niña intelectualizada". "Mafalda: un alegato a la paz y a la libertad" sintetizó el titular del diario *Tiempo Argentino*, dirigido por Raúl Burzaco, quien había sido la mano derecha de César Civita, en una página completa dedicada al personaje que publicó al comenzar 1984. La curiosa nota comenzaba con una intrigante dedicatoria: "A Quino, para que acepte un perdón de quien escribe". La nota —que nada decía sobre quién la había escrito ni por qué razón solicitaba perdón— consistía en un reportaje ficticio a la propia Mafalda. Las respuestas habían sido elaboradas por el periodista o la periodista a partir de expresiones o situaciones de la tira. El recurso volvía a darle voz a Mafalda y, al hacerlo, actualizaba su significación política: "Mafalda se permite tener una esperanza cada día y soñar, a pesar de todo, con un mundo en paz (lástima, una palabra tan usada). Brillante en sus respuestas, risueña, realista;

tiene todos los ingredientes para ser apolítica, pacífica, defensora de los derechos del hombre".[82]

El regreso de la democracia reactivó la presencia de Quino en la opinión pública y, con él, de *Mafalda*. Por un lado, en los primeros meses de 1984 se realizó una muestra retrospectiva de la obra de Quino en la Fundación San Telmo en Buenos Aires y, en noviembre, en Mendoza, su ciudad natal. Por el otro, Quino aceptó volver a dibujar a los personajes. Ese mismo año, como había realizado con UNICEF, cedió al personaje para diseñar una campaña de la Liga Argentina para la Salud Bucal y los afiches para el Congreso Internacional de Ambliopía —una dificultad visual— para Montevideo y para la Cruz Roja de España. Un año después, en 1985, Quino decidió asumir un compromiso social en Argentina con el diseño de una campaña para prevenir enfermedades respiratorias infantiles para la Secretaría de Salud Pública. No pensaba que su participación lo convirtiese en "radical": lo concebía como un modo de ayudar al país.[83] Para entonces, el humorista se había convertido, a pesar suyo, en un personaje en sí mismo al que le escribían señoras que se quejaban de su visión pesimista, y al mismo tiempo se encontraba con lectores de tres generaciones que habían sido unidos por Mafalda, como le sucedió en la firma de ejemplares en la Feria del Libro de 1985. Esa transmisión intergeneracional quedaba expresada, también, en el lugar que le había otorgado la revista *Comiqueando* que, por entonces, era editada por chicos, casi adolescentes, que compartían su afición por los cómics con los lectores.[84] La visibilidad de *Mafalda* se retroalimentaba, también, de las noticias y los reconocimientos en el extranjero que, transmitidos por las agencias de prensa, reverberaban en la escena local con la celebración de la consagración en el exterior de un connacional. Así, los festejos de los veinte años de *Mafalda* en el Salone Internazionale del Fumetto en Lucca (Italia), la cesión del personaje para la campaña de las elecciones en los Consejos Escolares en España y la traducción de la historieta al gallego mostraban su vigencia.[85]

La significación política también se actualizó con el vínculo establecido, a partir de 1984, con Cuba, en donde vivía su amigo Jorge Timossi, el periodista argentino fundador de *Prensa Latina* que había inspirado al personaje de Felipe. La amistad entre Quino y Juan Padrón, el conocido ilustrador cubano, se forjó en el primero de los viajes del dibujante a la isla, como invitado al Festival de Cine Latinoamericano de la Habana. La relación derivó en la realización entre 1985 y

1987 de *Quinoscopios*, un cortometraje basado en las páginas de humor y, en 1993, en una nueva animación de *Mafalda*. Pero, sobre todo, la visita inició un fluido vínculo con Cuba, lo que, como recordará el lector, difería de la distancia que el autor había mantenido en el pasado, cuando la izquierda latinoamericana había quedado imantada por el brillo de la Revolución Cubana y conmovida por sus debates. De allí que la relación con los cubanos —que no le impidió a Quino una mirada crítica— coloreó ideológicamente de un modo nuevo a la historieta, y esto, como veremos en el próximo capítulo, adquirió completa significación en los años siguientes.

En 1985, Quino se posicionó ideológicamente con una claridad inusual. Acicateado por la furia que le provocó una producción pirata en España realizada por grupos falangistas —se trataba de unas "pegatinas" (o *stickers*)—, se explayó en su identificación con la izquierda:

> Mi familia siempre ha sido republicana [...] toda mi niñez está marcada por el recuerdo de lo español, siempre del lado republicano. En mi casa, los cajones estaban llenos de escarapelas de la República. [...] Cada ciudad que caía en manos franquistas durante la guerra era una llorera para todos. Recuerdo a mi madre tejiendo calcetines para los refugiados españoles. Por eso no entiendo por qué utilizan a mis personajes en una ideología tan diferente a la mía.[86]

El País de Madrid mencionó, también, que Quino había recordado cuando los servicios "paralelos" de las Fuerzas Armadas, en la Argentina de los años setenta, invirtieron el sentido del afiche con el "palito de abollar ideologías" para ensalzar la represión. También explicó que no había podido hacer ninguna réplica porque en aquella época muchos de sus amigos habían desaparecido y la vida se hizo imposible. En cambio, en el nuevo contexto, estaba en condiciones de defenderse en la opinión pública y se disponía a iniciar un pleito. En sintonía con su idea de que el humor era un arma, creó en respuesta una viñeta que se publicó en *El País*. En el centro podía verse a Libertad —quien, recordemos, representaba la máxima radicalización en el universo de *Mafalda*— mirando el dibujo pirata de Guille con la bandera falangista, mientras pensaba: "Caray, se ve que a la derecha no le caen simpáticos ni sus propios personajes!".[87] La nota se regó en los medios a escala internacional y, por supuesto, resonó en Argentina,

en donde el enfrentamiento con las fuerzas franquistas podía, fácilmente, proyectarse sobre la realidad nacional y reforzar la inscripción de Quino entre las voces antidictatoriales.[88]

El país enfrentaba una situación difícil. Las promesas de la democracia habían dado paso a la manifestación de una crisis de largo aliento y, a la vez, de una coyuntura crítica. La economía no mostraba signos de reactivación. Los niveles de desocupación se mantenían alarmantes, aunque era la inflación el indicador más patente de que el gobierno había fracasado. Este contexto acicateó la conflictividad social mientras los nichos de pobreza requerían la distribución de alimentos por parte del Plan Alimentario Nacional. En el plano político, el informe de la CONADEP había dado paso a los juicios a los excomandantes y se ampliaba día a día el conocimiento de la tragedia. El fotógrafo Eduardo Longoni recuerda haber sacado, con lágrimas en los ojos, la foto del instante en el que se conocieron las sentencias. Nunca hubiera imaginado, cuando temía por su vida unos años atrás, que esa situación sería posible.[89] Pero la satisfacción con la democracia no impedía reconocer la presencia activa de los servicios de inteligencia en los ataques a locales políticos, en el enlentecimiento de los juicios y la presión militar por terminar con ellos. La inquietud castrense creció y el gobierno, que buscaba acotar los juicios, propuso la ley del Punto Final, aprobada por el Congreso en diciembre de 1986, por la cual se limitaba a sesenta días el plazo para presentar causas contra perpetradores de violaciones a los derechos humanos, luego del cual se extinguía tal posibilidad. Rechazada por los organismos de derechos humanos, la ley provocó más de trescientas citaciones por parte de los tribunales en el verano de 1987. La reacción militar no se hizo esperar. En la Semana Santa de abril de 1987, un grupo liderado por Aldo Rico tomó Campo de Mayo. La movilización civil, alentada por el presidente, colmó las plazas, mientras la negociación gubernamental lograba la rendición. Un mes después, los términos de dicha negociación despertaron suspicacias en la opinión pública cuando el gobierno aprobó la ley de Obediencia Debida.

Esta coyuntura, en la que la democracia parecía peligrar, interpeló a amplios sectores sociales, entre los que se contó una intelectualidad que había revalorizado la importancia de las instituciones democráticas y de su papel en el afianzamiento democrático, a la luz de los años de dictadura. En ese sentido, y en sintonía con su autocrítica sobre el derrocamiento de Arturo Illia, Quino redobló su compromiso con la democracia y, en medio del alzamiento, el 17 de

abril, le envío a Raúl Alfonsín una *Mafalda*, al día siguiente de que el presidente expresara en su discurso ante el Congreso su fuerte rechazo a la sublevación.

ILUSTRACIÓN 34. Dibujos enviados por Quino al presidente Raúl Alfonsín durante la rebelión militar de Semana Santa de 1987, reproducidos en Quino, *Toda Mafalda*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1993, pp. 41-43. © Joaquín Salvador Lavado (Quino).

En los meses siguientes, los sectores sociales movilizados ante la sublevación militar redoblaron su alarma en una coyuntura marcada por el dilema de cómo garantizar la democracia y, al mismo tiempo, la vigencia de los derechos humanos. La tira, identificada con esos reclamos desde cuatro décadas atrás cuando esas trazas ideológicas no eran hegemónicas en Argentina, alcanzó en ese contexto una consagración inédita. La afinidad de la historieta con el credo democrático, al que adhería un espectro amplio de la población, entre la que se contaba la clase media intelectual, potenció el carácter emblemático de *Mafalda*. Los veinticinco años del primer boceto de la tira, cumplidos en 1988, facilitaron esa coincidencia.

El nuevo aniversario adquirió una entidad sin igual en el cruce de diferentes reconocimientos. Los premios internacionales se sucedieron uno tras otro. En 1987, *Quinoscopio* obtuvo el premio al mejor cortometraje en el VIII Festival Internacional de Cine de Imaginación y Ficción en Madrid. Al año siguiente, Mendoza designó a Quino ciudadano ilustre y le entregó las llaves de la ciudad y *Mafalda* recibió el Premio Max y Moritz a la mejor tira humorística de un diario internacional en el III Salón Internacional del Comic de Erlangen en Alemania

Federal.[90] Poco después, el Teatro San Martín inauguraba una exposición con tiras inéditas, evento que coincidió con la aparición del libro *Mafalda inédita*, que, con una tapa naranja rabioso, reunía una recopilación de materiales que nunca habían sido publicados, junto a una prolija contextualización histórica.[91]

Las notas se multiplicaron dentro y fuera de Argentina con balances que consagraban la historieta al mismo tiempo que la actualizaban. El precursor fue *Cambio 16*, de España, con un artículo de Norma Morandini en una nota consagratoria que daba cuenta de la resignificación de *Mafalda*, pero, al mismo tiempo, como nunca antes, la enlazaba con un giro nostálgico de los años setenta. La "niña intelectualizada", que era comparada jocosamente con Gardel, permitía pensar que había llegado el fin de la época en la que ella había surgido. Era una visión desesperanzada de un presente en el que las "utopías yacen asesinadas por salarios generosos, el consumo ha hecho creer a los jóvenes que no tienen futuro y las drogas los estigmatizan. El sida terminó con la libertad sexual y el unisex". América Latina había pasado de ser una promesa de futuro a ser "un continente empobrecido". Luego de trazar las diferencias entre el presente y el pasado, Morandini propuso un juego: imaginar a Mafalda en 1988. Sergio Penchatsky, fotógrafo argentino, pensó que sería una psicóloga, "con gafas de aro, minifalda e ideas vacuas, con un discurso intelectual". Pea Acedo, una española que pertenecía a la "generación contestataria", la imaginó "una liberal conservadora, como son los que estuvieron en el Mayo Francés y ahora son *yuppies*". En cambio, la psicóloga Raquel Ferrario explicó: "Nos cuesta imaginárnosla con 25 años, porque Mafalda somos nosotros, era nuestra parte niña que crecía. Con ella se quedaron las ilusiones de la década del setenta". Pero luego agregó que, para ella, se habría convertido en una universitaria que estaría "abriéndose camino en una Argentina tremenda". Fue Quino quien cerró el juego. Al recordar que el público creía que se había inspirado en la princesa italiana Mafalda que había muerto en Auschwitz, le contestó a Morandini: "Mafalda nunca habría llegado a ser adulta. Ella estaría entre los 30 mil desaparecidos de Argentina".[92]

En Argentina, en pleno aniversario, Eduardo Blaustein, en *Página/12*, se sumó a imaginar qué sería de Mafalda y sus amigos en 1988. Al hacerlo, proyectó en cada figura los procesos históricos que había sufrido el país en la década más negra de su historia. Susanita, sostuvo, tendría un marido industrial y sonreiría ante su amante mientras miraba un video porno en un albergue.

Manolito podría haber acertado en la “bicicleta financiera”, aunque el periodista pensaba que era más probable que el almacén hubiera tenido que cerrar. “Aterra el solo pensar qué pudo pasar con Libertad —al menos que haya huido becada a Yale— y con sus padres progres que vivían en un ambiente.” Mafalda, “perpleja en su rutina contestataria debió haber sufrido en algún momento el embate de los tiempos modernos”. Retomaba las imágenes del reportaje de *Cambio 16* para pensar que podía ser “una típica mina problematizada, eximia lanzadora de cinismo, pragmática y con anteojos negros”. Al final de la nota, incluía la respuesta de Quino, quien pensaba que estaría entre los desaparecidos. El periodista de *Página/12* volvió a interrogarlo y explicó a sus lectores: “Prudente, amable, el hombre lógico que suele reiterar que Mafalda nunca nació para cambiar el mundo, precisa también que la frase exacta era ‘posiblemente sería una desaparecida’. Dije ‘posiblemente’”.[93] Sin embargo, la asociación entre Mafalda y los jóvenes contestatarios de los años sesenta se había fijado con tal solidez al carácter emblemático del personaje que parecía ineludible incorporarla al trágico destino de esa generación.

De modo más general, la consagración de *Mafalda* en su aniversario veinticinco quedó ligada a las discusiones y a los balances de los años sesenta y setenta, con los contradictorios sentidos que caracterizaron esa época y las discrepancias que despertaban en una Argentina marcada por la crisis económica y política, en la que los levantamientos militares reponían el miedo de los tiempos de dictadura, agravado a medida que avanzaba la conciencia de la tragedia que se había cernido sobre los jóvenes contestatarios. Las notas reponían la tira con clave de memoria, es decir, una construcción subjetiva, realizada desde las urgencias del presente, en la que se filtraban los vestigios de una época vivida por quienes recordaban y opinaban.

Mafalda inédita, en cambio, estaba dominada por un empeño diferente. El libro estaba dirigido a un lector asiduo de la tira, a quien podían interesarle los residuos de una obra que, como sucede con los clásicos, se había valorizado con el tiempo. La memoria estaba en el corazón de la idea en sí misma de esa obra cuya adquisición movilizaba, necesariamente, la significación subjetiva de *Mafalda* en la biografía de quienes la adquirían y la leían. Sin embargo, a despecho de la memoria, el libro proponía a los lectores un ejercicio histórico. Cada sección estaba antecedida de una introducción en la que, a modo de explicación y balance, los editores —incluyéndose Quino— colocaban la

historia de *Mafalda*: los hitos que marcaron la tira y los personajes, los avatares políticos, sociales y económicos que los contextualizaban y que el autor había seguido cada mañana en los diarios. Esta contextualización incluía el esfuerzo por reponer cada dato cronológico para lograr que el lector colocase cada dibujo, cada giro de humor, en su lugar, aquel de su creación. “Mafalda es hija de su época. De la época de los Beatles, del “Che” Guevara, de la descolonización de África”, reflexionaba Quino, con esta óptica, para *Página/12*.

La exposición retrospectiva, realizada en el Teatro San Martín, fue visitada por millares de personas. El público tenía diferentes edades. Como notó Carlos Ulanovsky, existía una nueva generación, formada por adolescentes, a los que inicialmente la historieta no había estado dirigida, que estaba produciendo una “Mafaldamanía”. El periodista encuestó a chicas de 11 años que se sentían identificadas más con “la barra de Mafalda que con los chicos de Clave de Sol”, una telenovela entonces popular, o que confesaban que les gustaría tener una amiga como ella. Por su parte, Emilio Divinsky, con 15 años, había tenido la autorización de su padre para organizar en la última Feria del Libro un concurso para expertos en *Mafalda*. Recibió más de 3.500 respuestas completadas con datos como el nombre del portero del edificio en donde vivía la protagonista. Para Ediciones de la Flor, la historieta seguía siendo su *best seller*. Por entonces, la obra había trascendido las disputas y era reconocida como “la principal lectura política y social de varias generaciones”; Mafalda había sido “una niña que poco a poco se fue transformando en la conciencia de una sociedad que comenzaba a vivir la historia desde el difícil principio de la angustia”.[94]

Mafalda, convertida en mito, colaboraba en la elaboración de las fracturas de la sociedad argentina y aparecía, casi como un talismán, con vida para reclamar la vigencia de la democracia y los derechos humanos. Quino no había aceptado —no había querido— hacer humor con la tragedia en la que habían muerto muchos de sus amigos y que lo había afectado. En el pasado había explicado que no podía abordar el tema y que solo emergió, sin proponérselo, en un dibujo que había realizado en Milán, en el que desaparecía un cadáver luego de un accidente de auto.[95] Quedó perturbado al notar, luego de publicarlo, lo que yacía tras la superficie de ese cuadro, porque él, incluso, había dejado de hacer chistes de presos — un tema clásico del humor gráfico— cuando comenzaron a producirse desapariciones en Argentina. En 1988, volvió a explicar su posición: “Siempre tengo malos entendidos con la gente de Amnesty porque nunca quise colaborar

con ellos. Si uno pone un tema como la tortura o los desaparecidos en dibujos humorísticos, se puede pensar que la cosa no es tan grave. Y no se puede agarrar un tema tan jodido así nomás", señaló.[96] En cambio, sí aceptó darle nueva vida a Mafalda, con su fuerza simbólica consagrada, para defender la democracia. La dibujó en el afiche del Ministerio de Relaciones Exteriores, al cumplirse un lustro de democracia, y al regalarle el nuevo libro con las tiras inéditas a Raúl Alfonsín, con una dedicatoria en donde podía leerse: "Al presidente capaz de demostrarnos que todo eso que nos enseñan en la escuela puede ser verdad!". Quino volvía sobre el pasado para exorcizarlo con la fuerza simbólica de *Mafalda*.

Pero las ilusiones depositadas en la democracia de vastos sectores de la sociedad argentina llegaron a su fin. Fueron enterradas por los escombros de la crisis económica, social y política. Resultó claro, en 1989, el fracaso del gobierno alfonsinista para contener la inflación, revertir la caída de los salarios y el empeoramiento de las condiciones de vida de la población originadas durante la dictadura. Los trabajadores habían vuelto al ruedo con una nueva ola de huelgas, y los pequeños comerciantes y profesionales independientes intentaban sin éxito mantenerse a flote. Las presiones militares se habían redoblado con un alzamiento, a fines de 1988, comandado por el coronel Mohamed Alí Seineldín, que reclamaba una amnistía y la reivindicación de las Fuerzas Armadas. El movimiento fue reprimido, pero evidenció la debilidad del gobierno. Un mes después, el asalto al cuartel de La Tablada por parte de un grupo de militantes armados de izquierda terminó de complicar el cuadro político. En mayo de 1989, el triunfo de Carlos Saúl Menem en las elecciones selló la crisis del gobierno de Raúl Alfonsín. Cada vez más tambaleante, en medio de la hiperinflación y los saqueos a supermercados, el presidente entregó anticipadamente el mando al nuevo líder peronista.[97]

El nuevo gobierno decretó sin demoras un indulto a los militares condenados por su participación en la represión durante la dictadura y a integrantes de las organizaciones guerrilleras. Un año después, extendió la medida a los miembros de las Juntas militares y los líderes de Montoneros. Preocupado, Quino —quien estaba en Italia por la celebración de *Mafalda*— declaró a la revista *L'Espresso* que "el indulto abolla la democracia". Con ello retomaba, con un nuevo giro, la metáfora que había creado tres décadas atrás.[98] En el contexto de la restauración democrática, el "palito de abollar ideologías" asumía la forma del

indulto que dejaba en libertad a los represores y, por tanto, continuaba el legado de quienes, dos décadas antes, lo habían usado para reprimir las ideas. Desde este ángulo, era posible enlazar el escenario previo y el posterior a la dictadura, a partir del reclamo de justicia y democracia. Justamente, como veremos en el próximo capítulo, el ascenso del neoliberalismo marcará las nuevas resignificaciones otorgadas a la tira al convertirse en un símbolo de una época que reivindicaba el compromiso político, la acción colectiva y la utopía social por oposición a la exaltación del individualismo, del capitalismo y del fin de la historia.

V. El mito de Mafalda: comuniones, espacios, rituales

LA CONSAGRACIÓN global de Mafalda es el fenómeno que hilvana las últimas décadas de su historia. En cada aniversario, su popularidad fue acrecentándose y modificándose su significación social y simbólica. No pretendo —no podría— atender aquí a los vastísimos episodios —celebraciones, ediciones, exposiciones, interpretaciones— que rodearon ese ascenso global. Pero sí aspiro a entender por qué la tira mantuvo vigencia y cuáles fueron sus principales sentidos a lo largo tiempo. Con ese desafío, siguiendo mi apuesta inicial, estudio aquí los nuevos formatos y canales de circulación en el mercado, la ampliación de los públicos y las resignificaciones que tuvo *Mafalda* dentro y fuera de Argentina entre fines de 1980 y comienzos de 2010. La pregunta por la vigencia coloca en el centro la tensión entre un personaje que se mantiene vivo —al que podemos festejarle los cincuenta años—, pero cuyo poder simbólico exige que la tira se haya dejado de producir en el pasado para posibilitar reapropiaciones constantes.

El problema involucra al estatuto simbólico de *Mafalda*, que, según la hipótesis que guía este capítulo, adquirió en los últimos veinticinco años entidad sagrada. Se convirtió en un mito. Entiendo por mito, como lo describió Mircea Eliade, una historia de "inapreciable valor" que ofrece modelos ejemplares para la conducta humana porque confiere significación a la existencia. El mito, nos dice, expresa, realza y codifica las creencias, salvaguarda los principios morales y ofrece reglas prácticas para los hombres en su vida social. El autor terminó su libro en 1963 llamando la atención sobre la conexión de los mitos y los medios masivos de comunicación. Citando el primer ensayo de Umberto Eco sobre *Superman*, explicaba que los cómics canalizaban las "nostalgias secretas" del "hombre moderno" que, ante la frustración, soñaba con convertirse en un "héroe", es decir, un "personaje excepcional".[1]

Retomaré estas ideas a lo largo de este capítulo, pero adelanto mi argumento.

La historia de *Mafalda* en estas últimas décadas eslabonó diferentes hitos de la creación social y cultural de un mito. La historieta —y el relato de su surgimiento— expresó un tiempo originario que condensó "hazañas" (conductas, virtudes, moralidades) significativas para las clases medias en diferentes países, cuyas condiciones materiales de existencia y sus identidades forjadas treinta años atrás estaban siendo fracturadas. La creación de instancias rituales posibilitó que esas significaciones pudieran ser revividas, transmitidas y actualizadas socialmente; permitió que, aniversario tras aniversario, asumiesen nuevos sentidos que la hicieron perdurar. Fue ese proceso, estudiado en estas páginas, el que hizo de *Mafalda* un fenómeno cultural significativo a escala global con vigencia hasta hoy.

CONSAGRACIÓN GLOBAL EN EL CONTEXTO NEOLIBERAL

Las celebraciones de *Mafalda* adquirieron estatura global con el vigésimo quinto aniversario. La organización de homenajes en Argentina, España e Italia, en forma más o menos encadenada, maximizó el impacto de las agencias de prensa internacionales en la difusión del hecho. Las múltiples reverberaciones de las noticias —sobre el aniversario, las celebraciones, la historia de la tira— formaron un espiral ascendente en el que cada evento retroalimentaba los que seguían. En esa especie de competencia mediática, *Mafalda* se convirtió en un titular obligatorio, lo que, por ese solo efecto, le confería mayor atractivo mediático y, con ello, importancia simbólica. La historia del origen de la tira colaboraba por sí misma. Tenía todos los ingredientes para dar brillo a una nota: un personaje concreto y famoso del que se conocían anécdotas jugosas, incluso glamorosas, pero que también tenía valor político y cultural y movilizaba la subjetividad de los lectores.

El hecho de que la historieta careciera de una fecha exacta de creación y que involucrase, más bien, un proceso como origen (desde los primeros bocetos hasta su aparición en la prensa) facilitó que, por largo tiempo, las celebraciones se extendieran casi como un continuo en el tiempo. Como vimos en el capítulo anterior, el carácter procesual del nacimiento dio cierta elasticidad respecto a la fecha, que facilitó la multiplicación de los homenajes. Así, la publicación de *Mafalda inédita* y la realización de la muestra retrospectiva, que habían sido el eje de los festejos en Argentina, se replicaron al año siguiente en Italia y España.

Por entonces, Europa vivía un auge de la memoria y de las evaluaciones retrospectivas al cumplirse doscientos años de la Revolución Francesa y dos décadas del Mayo Francés.

Las conmemoraciones, que siempre favorecen los balances del pasado y las proyecciones del futuro, con el sortilegio producido por las cifras redondas, quedaron colocadas en el centro de la opinión pública y de los debates políticos. Las controversias radicaban en el legado —el sentido político que tenía en el presente— del pasado revolucionario.[2] La cuestión adquiría densidad en relación con la generación rebelde de 1968. No solo porque su estatuto histórico estaba aún escasamente cristalizado, sino porque las sociedades europeas atravesaban, justamente, por un proceso político y social que confrontaba con las banderas levantadas dos décadas atrás por el movimiento estudiantil y obrero. El efecto político de la conmemoración estallaba en un campo ideológico dividido, pero en una coyuntura marcada por la crisis del socialismo —el muro de Berlín había caído en 1989— y el ascenso de la derecha. Por un lado, estaban quienes se aprestaban a criticar la fabricación de una "generación sacrosanta" y, con ella, la de ocasiones "nostálgicas", "melancólicas", que revalorizarían las "aventuras de izquierda".[3] Y, por el otro, quienes estaban dispuestos a reivindicar el "espíritu" de 1968 con la celebración de la acción colectiva, el ideal libertario y la imaginación utópica.

La celebración de *Mafalda* se insertó en ese contexto. El juego de imaginar el destino de los personajes puso en acción, al igual que en Argentina, proyecciones y evaluaciones sobre la generación de los años sesenta. En España, en donde el aniversario quedó instalado tempranamente en los medios, la cuestión quedó enlazada a la discusión argentina. Recordemos que las declaraciones de Quino imaginando a Mafalda una desaparecida —que asumieron enorme significación y circulación— habían aparecido por primera vez en un medio español, *Cambio 16*, en una nota firmada por la argentina Norma Morandini. Un año después, cuando estaba por salir *Mafalda inédita* publicada por Lumen, una nota del diario *ABC* planteaba que Quino, al imaginar a Mafalda como una desaparecida, estaba olvidándose de que "su niñita se sumó en su día a los corifeos golpistas desde las páginas de *Primera Plana*", en la campaña de prensa que había conducido al poder al general Onganía. La crítica, que el dibujante, como vimos, se había realizado a sí mismo, colaboraba a producir una distancia con el universo de los "mafaldos" —en las palabras de la

nota—, a los que caracterizaba como “adultos con cuerpos de niños”.[4]

Claro está que las proyecciones no solo involucraron la realidad argentina. Por el contrario, se entrelazaron con la significación que la historieta tenía en España. La propia Morandini había valorizado las claves compartidas: “Feminista antes de tiempo, crítica de la televisión, preocupada por la ecología, el destino de la Humanidad y la invasión de los amarillos, Mafalda pertenecía a una típica familia de la clase media que bien podría haber nacido en Madrid, Buenos Aires o Roma”. Con nostalgia, recordaba una tira en la que la “niña intelectualizada” reconocía que “si uno no se apresura a cambiar el mundo, después es el mundo el que le cambia a uno”. La misma ironía cáustica se reconocía en los testimonios españoles, recogidos por la periodista, que proyectaban en Mafalda las críticas a los rebeldes de 1968. Como el lector recordará, muchos imaginaban que había renegado de sus ideales.[5]

El aniversario, con la reiteración *ad infinitum* de la historia del origen, movilizaba la rememoración de quienes habían sido jóvenes en los años sesenta. Recobraba los tiempos de la certeza de un futuro mejor que anudaba lo colectivo y lo personal, lo político y lo íntimo. La memoria devolvía una sensación nostálgica porque al recuerdo de las épocas juveniles se sumaba la conciencia del fracaso político de los programas de cambio radical. La perdurabilidad del éxito de la historieta, que seguía vendiéndose como en los “mejores tiempos”, es decir, “aquellos en los que se consideraba a esta niña argentina una auténtica contestataria”, permitía compartir la denuncia del orden neoliberal. Incluso, esa visión podía estar en el cierre de otra de las notas del diario *ABC*: “Esperemos que, aunque solo sea en la memoria de Quino, esta niña [...] siga pensando que los Beatles podrían haber sido los mejores presidentes del mundo”.[6]

No era posible que ese pasado volviera. Ni siquiera *Mafalda* podía cobrar nueva vida, como Quino reiteraba una y otra vez. En ello radicaba el atractivo de jugar a imaginarla adulta. En ese mecanismo, *Mafalda inédita* representó una innovación: permitió recuperar la emoción de encontrar tiras desconocidas y actualizar el acto social de su lectura. Reinstalaba una comunidad de pertenencia entre aquellos semejantes que dominaban un conocimiento suficiente de la historieta para interesarse por un libro de culto, pero que, también, compartían un espacio ideológico que le daba sentido a su lectura. Con este ángulo, la historieta podía enlazarse con otras expresiones culturales, legadas por los años sesenta, que simbolizaban la pertenencia a un espacio de izquierda, progresista,

coaligado como resistencia al ascenso neoliberal. Ese lazo, por ejemplo, era referido en *El País*, de Madrid, cuando informaba que el libro tenía un dibujo del personaje destinado a *El sur también existe*, de Joan Manuel Serrat con poemas de Mario Benedetti, que no había llegado a incluirse en ese disco.[7] Había existido "un equívoco entre un catalán y un andaluz", según las palabras del propio Quino, una anécdota que delataba por sí misma esa sensibilidad surgida de empatías artísticas e ideológicas. No es casual que, en ese contexto, *Mafalda* comenzara a publicarse en *La Vanguardia*, el histórico diario catalán ubicado en el campo del Partido Socialista, que al reformar su diseño la sumó, en 1989, a la contratapa de su revista.[8]

Los balances movilizados por el aniversario no eran solamente políticos. Las comparaciones con el pasado involucraron, también, a la clase media. Como señaló Horacio Eichelbaum, un periodista argentino radicado en España, Quino había filmado con *Mafalda* "día tras día los violentos altercados entre las ambiciones y los límites de una clase media emergente". En sus términos, el éxito que mantenía la historieta en Europa se debía a que "las clases medias europeas [son] las que persisten en esa lucha entre las ambiciones y los límites de la realidad". De modo diferente, argumentaba, en Argentina "esos límites se han hecho insalvables y las ambiciones se fueron al desván de los recuerdos". Tenía razón: la clase media de los ochenta, y no solo la generación de jóvenes de los años sesenta, se reconocía en el fracaso de sueños variopintos que parecían haberla hundido. El fenómeno, sin embargo, no era solo argentino. En Europa el desempleo creció del 4,2% en 1970 al 9,2% a finales de 1980 y al 11% en 1990 para los países de la Comunidad Europea; asimismo empeoró la distribución del ingreso entre los ocupados y las condiciones de trabajo en el marco de la desindustrialización.[9]

En Italia el lanzamiento de *Mafalda 25*, la compilación con dibujos inéditos publicada en italiano por la editorial Bompiani, visibilizó la historieta para la opinión pública. Mafalda mantenía su significación. En el país donde Quino continuaba pasando largas temporadas, la tira se había seguido publicando en el diario *Il Messaggero* y *Mafalda* estaba consagrada como "la contestataria por excelencia". Como había planteado poco antes *L'Unità*, su protagonista era consideraba una "pequeña bruja feminista", nacida en pleno auge del movimiento de las mujeres y una "niña terrible" que, colocada en una "familia normal", se había convertido en una bomba pronta a explotar. Era por eso,

sostenía, que su creador había tenido que silenciarla en 1973.[10] Al editarse el libro de dibujos inéditos, la prensa retomó las declaraciones del propio Quino, quien, después de recordar que su creación era hija de la época de los Beatles, el "Che" Guevara y la descolonización de África, sostuvo que: "Todo esto ya no quiere decir nada. Ahora la gente solo quiere ganar la mayor cantidad de dinero posible en la menor cantidad de tiempo. No hay espacio para las ilusiones de los niños y mis ojos son siempre menos cándidos, menos ingenuos. Por todo ello no podría volver a dibujarla".[11]

La consagración global fue decisiva en América Latina. La prensa solía replicar los cables de las agencias internacionales con información sobre las celebraciones en diferentes países. La referencia al éxito en Europa era obligada. Valorizaba la noticia, pero, además, movilizaba el orgullo por lo latinoamericano. En México, el éxito de *Mafalda*, como recordará el lector, había sustentado el rápido crecimiento de la editorial Nueva Imagen. Pero en los años ochenta, con la fuerte devaluación del peso mexicano, la editorial quebró.[12] Fue vendida —con cesión de los derechos de la tira— a editorial Tusquets, que sigue editándola en la actualidad. En ese contexto, *Mafalda inédita* circuló en México en la versión de Ediciones de la Flor. Su aparición fue celebrada, en 1988, en el marco de la participación de Quino en la Feria del Libro de Guadalajara. En esa ocasión, la revista *Plural*, editada por intelectuales de izquierda, puso en circulación muchos de los dibujos inéditos. Como explicaba el columnista en una larga nota, en México, al igual que en otros países, *Mafalda* hacía "las delicias de un lector variado que se siente identificado con sus posiciones contestatarias en el ámbito familiar y escolar, y en sus juicios y apreciaciones sobre la situación del mundo". La significación ideológica de ese posicionamiento quedaba reforzada con el cierre de la nota en el que Quino confesaba su desazón y su postura política de un modo hasta entonces inédito, pero que sería cada vez más frecuente en el futuro: "El capitalismo me parece una mierda, me parece el peor de los sistemas, pero los países socialistas están haciendo un poco de marcha atrás en su ortodoxia [...] Perdidos aquellos líderes como el Che Guevara, Ho Chi-Minh, Mao, Juan XXIII, estoy muy despistado".[13]

En síntesis, *Mafalda* revivía una sensibilidad que parecía derrotada por la crudeza pragmática de los planes neoliberales de ajuste y los discursos individualistas. Era posible convertirla en un legado vigente de resistencia. En

ese marco, la publicación de los dibujos inéditos vigorizó el relato de los orígenes al ampliar su circulación y nutrirla de anécdotas en una narración ordenada. La historia tenía los ingredientes para transmutarse en mito. Al leerla, las personas podían recrear los acontecimientos colectivos, enlazados con su propia memoria, para darle significación al presente. Por eso, la reiteración mediática de esa historia parecía carecer de punto de saturación. En los años siguientes, el relato de origen, ese tiempo perdido, se recrearía en un escenario real.

EL MUNDO DE MAFALDA

El vigésimo quinto aniversario potenció un movimiento ascendente cuya velocidad crecía alimentada en parte por su propio impulso. Pero el auge celebratorio todavía no había alcanzado su punto máximo. En 1992, *Mafalda* se ubicó en el centro de las conmemoraciones del Quinto Centenario de la llegada de Colón a tierras americanas. No se trata de un eufemismo. En ese año, la Sociedad Estatal Quinto Centenario organizó la exposición El Mundo de Mafalda en Madrid. "Mafaldalandia" —como la denominó *El País*— ocupó 2.100 metros cuadrados en donde se levantaba una gran carpa que habitaron muñecos, construidos con la técnica de los *ninots* — los muñecos de las fallas valencianas— por el artista fallero Manolo Martín. Quino siguió de cerca cada detalle de una recreación que prometía, según la prensa, que

> los pequeños amigos españoles podrán entrar en el colegio de Susanita, Libertad y Felipe; comprar en el almacén de Manolito y jugar con el rompecabezas de Guille. La vida de estos animados personajes será narrada en decenas de monitores de televisión, proyecciones cinematográficas y paneles. Y unos simpáticos autómatas electrónicos reproducirán sus movimientos.[14]

El Quinto Centenario desató fuertes controversias a ambos lados del Atlántico. La cuestión radicaba en definir qué se conmemoraba y cómo hacerlo. El dilema interpelaba de modo directo a las comunidades indígenas, pero, también, a las élites políticas e intelectuales latinoamericanas. Surgieron dos

paradigmas enfrentados. En el primero, la conquista era concebida como el origen de la destrucción de los pueblos americanos, se exigía denunciarla y celebrar la resistencia. El segundo priorizaba la noción de “encuentro cultural” o “contacto entre culturas”, que habría instalado la posibilidad de la incomprensión del “otro”. Esta visión favorecía desentenderse de la desigualdad de los poderes y los intereses del imperio español, como criticaron voces latinoamericanas.[15] Era, no obstante, una solución para quienes en España necesitaban encontrar una fórmula celebratoria que no desconociera lo que había sido conceptuado —y para muchos seguía siendo— como la mayor gloria de España, pero que evitara festejar un exterminio.

¿Por qué invocar a *Mafalda* en esa disyuntiva? En España, la historieta había sido apropiada en dos sentidos: había sido “hispanizada” a la vez que asociada con la identidad latinoamericana. En los dos casos, *Mafalda* había hecho de puente entre españoles y latinoamericanos, que quedaban hermanados por el orgullo. Estas conexiones habían sido actualizadas en 1991 a raíz de la decisión de Quino de solicitar la nacionalidad española. “Mafalda se ha hecho española”, había sido el titular de *El País*. No menos importante debió ser la popularidad de la historieta. En 1992, sus ventas en España alcanzaban los 100 mil ejemplares anuales (en español, catalán, gallego y vascuence) y también había ganado nueva visibilidad a escala global. La historieta había sido traducida al danés, sueco, noruego y finlandés, y en Escandinavia era reproducida por más de treinta periódicos y se habían descubierto ediciones pirata en China. Es decir, apelar a *Mafalda* permitía reponer una producción reconocida a escala mundial que daba entidad a lo iberoamericano.[16] Como argumentaron los propios organizadores: “Pocas cosas muestran tan nítidamente el nexo entre Iberoamérica y España como *Mafalda*”. Mencionaron, además, que era un “símbolo de los años 60 que ha trascendido” para adquirir proyección universal. El propio Quino explicó que la historieta se había elegido porque era la tira en español con mayor difusión.[17] También los organizadores recurrieron a las coincidencias del calendario celebratorio. En la historieta, Mafalda había nacido el 15 de marzo de 1962, por lo que cumpliría 30 años en simultáneo con el Quinto Centenario. A pesar de estas razones, advirtamos que la elección no entraba dentro de las opciones obvias. La idea de la exposición había surgido de Vicente Ponce y de Miguel Barrosa, dos de los organizadores; aunque, probablemente, en el inicio del proyecto hayan operado circunstancias azarosas. En cualquier caso, se configuró

una oportunidad en la onda expansiva producida por la Exposición Universal de Sevilla, que, luego de una década de preparativos, fue el epicentro de las conmemoraciones del Quinto Centenario.[18]

ILUSTRACIÓN 35. Dibujo creado por Quino en 1990, para la Semana Cultural Argentina, organizada por el Ayuntamiento de Madrid, que posteriormente fue animado por Juan Padrón y circuló a raíz de la conmemoración del Quinto Centenario, reproducido en Quino, *Toda Mafalda*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1993, p. 640. © Joaquín Salvador Lavado (Quino).

En términos políticos, la imagen, que fue animada por Juan Padrón, remitía a la interpretación del descubrimiento como encuentro de culturas. Mafalda vestida con plumas estaba junto a Cristóbal Colón.[19] Pero lo miraba asqueada por la sopa que el genovés le ofrecía con cara sonriente. El dibujo, que había sido diseñado en 1990 para la promoción de la Semana Cultural Argentina del Ayuntamiento de Madrid, resultaba inmejorable para enfrentar la situación. Mostraba el "encuentro", pero, al hacerlo, reponía la imposición de la fuerza simbolizada en la sopa y el rechazo de los habitantes originarios. Por último, la escena, al tener a Mafalda, facilitaba la empatía de una sensibilidad progresista. Las declaraciones de Quino colaboraban en esa dirección. Cuando estuvo en Valencia para conocer los muñecos explicó su periplo político: había abandonado Argentina antes de que lo hicieran desaparecer; se había

esperanzado con el retorno de la democracia; y ahora confesaba que el nuevo "fracaso" —con los indultos y el menemismo— lo había dejado desolado. Se declaraba, como tantas veces, un escéptico: "Los intentos políticos, los mejores, han fracasado por la mala leche del ser humano". El periodista le había preguntado si se refería al comunismo. "Sí, aunque pienso que el socialismo es lo único que tiene futuro." Para explicar sus esperanzas, recordó que hasta que el hombre voló, muchos se habían matado intentándolo.[20]

Más allá de la imagen de Mafalda y Colón, los quinientos años estaban ausentes de la exposición en sí misma. Los organizadores parecieron casi desentenderse de la cuestión. Su eje fue, como el título prometía, "El mundo de Mafalda". Los organizadores se esforzaron por contemplar a las diferentes generaciones de lectores mediante un recorrido que tenía "dos lecturas". Una destinada a los adultos que habían crecido con *Mafalda* y la otra, a los niños que serían atraídos por los personajes animados. El recorrido se iniciaba con los orígenes de la tira con dibujos y textos explicativos mientras se pasaban las animaciones de Mafalda y de otros cómics en los monitores. "La época de Mafalda", en la siguiente sala, consistía en un montaje audiovisual histórico sobre los años sesenta y setenta —con noticias, informaciones, programas— que era presentado por un muñeco —"animatrónic"— con la imagen de Quino y la voz de Héctor Alterio. Luego estaba la sala dedicada a los personajes, ambientada con noticias emitidas por una gran radio más pantallas, diapositivas y rompecabezas. "El mundo de Mafalda" era el corazón de la exposición en el que se reproducían escenarios de la vida cotidiana. Guille garabateaba en la pared, por ejemplo, con movimiento y volumen. A continuación, se hallaba la sección "Quino sin ella", dedicada a los trabajos posteriores del dibujante y "Mafalda sin él", que repasaba la proyección pública de la historieta. La última sala —"El recreo"— ofrecía a los niños jugar con espejos deformantes, rompecabezas, rayuelas, laberintos y columpios.[21]

La producción costó 100 millones de pesetas —un libro se vendía a 1.500— pero los organizadores no cobraron entrada. Habían recurrido a los "patrocinadores privados" y a la venta de artículos en la misma exposición. En cierto modo, la niña contestataria, aquella que resistía al orden neoliberal, había sido expuesta mediante una construcción cuyas bases podían contraponerse a su filosofía. La curaduría facilitó que dicha contradicción pasase desapercibida. Como vimos, la exposición escenificaba, es decir, la devolvía a la vida como

reclamaban los lectores, el mundo de la protagonista con su banda de amigos y, al hacerlo, reponía fragmentos materiales de los orígenes míticos que hacen presente el legado de los años sesenta. La música de la exposición, que fue un elemento crucial del recorrido, delataba la sensibilidad que la imbuía. Al comienzo estaban Los Platters, Louis Armstrong y Carlos Gardel, seguían los Beatles, Rolling Stones y Chico Buarque, quienes daban paso, en el espacio de los personajes, a canciones infantiles argentinas. En la sala dedicada exclusivamente a Quino sonaba Brahms y Chopin y en la de Mafalda, Joan Manuel Serrat.[22]

La exposición fue un éxito. “Si España pretende convertirse en el ombligo del mundo durante 1992, *Mafalda* es ya el ombligo de España y lo seguirá siendo durante nueve semanas. La carta está servida [...]”, explicaba la convocante nota de *Cambio 16* que les prometía a los lectores conocer un “país maravilloso” y ser parte de un “tremendo homenaje”.[23] Los mediáticos personajes con su creador estuvieron en el centro de la opinión pública. *El País* le dedicó la nota central de su revista dominical con grandes fotos de Quino con los muñecos.[24] A las dos semanas de inaugurada, la muestra había convocado a 38 mil visitantes. Los niños, que entraban ilusionados, se decepcionaban con los paneles de fotos y texto. Solo les interesaban los muñecos. Al verlos, según la periodista, a una niña Felipe le había llamado la atención por feo y otra había pensado que Guille era una niña. Los adultos estaban movidos por la nostalgia. Así lo reconoció una pareja argentina que residía hacía siete años en España y otra española que había vivido en Argentina. Pero la exposición también fue visitada por jóvenes veinteañeros que se sumergían “en la exposición como en un museo de arqueología”. “A nosotros nos pilla un poco lejano”, habían dicho dos estudiantes que habían conocido la historieta por sus hermanos mayores. Un dibujo de Mafalda invitaba a los más chiquitos a dejarle un mensaje en una pared. La periodista registró con ironía la acción de los “cuerpos represivos”, encarnados en los vigilantes de las salas, que les habían prohibido a los niños inaugurar con sus dibujos una nueva pared en clara oposición a los principios de la “libertaria y defensora de los derechos de los niños”. Era posible también —otra ironía al pensar en esos padres que unos años atrás proyectaban sus inquietudes en Mafalda— que al visitar la exposición se sintieran más próximos al progenitor de la “niña intelectualizada”.[25]

En suma, en Madrid cobró entidad un nuevo formato de difusión de la tira.

La exposición creaba un escenario concreto, real, tangible, en el que los "mafaldos" y "mafaldas" podían establecer una comunión que actualizaba el mito de origen y lo transmitía a las nuevas generaciones. Luego, se sucedieron exposiciones que recorrieron, como procesión laica, diferentes ciudades fuera y dentro de Argentina. Con su paso, el fenómeno social de *Mafalda* se agigantaba.

En simultáneo con la exposición salieron a la venta *Todo Mafalda*, con todas las tiras más dibujos inéditos, y *El mundo de Mafalda*, con una crónica año a año de la historia de la tira. El primero, con tapas duras y más de seiscientas páginas, estuvo destinado a un lector dispuesto a pagar por un libro de culto. La edición española reprodujo unas palabras de Gabriel García Márquez, escritas en papel de fax de su puño y letra, que reforzaban el anudamiento de la historieta con lo latinoamericano a partir del *boom* de su literatura, es decir, con uno de los fenómenos culturales globales más importantes que había dado el continente. El "libro grande", como lo recordaron muchos entrevistados, se convirtió, con el tiempo, en la puerta de acceso a la historieta para muchos jóvenes que lo descubrieron en su casa. El segundo libro, que llevaba el mismo nombre que la exposición, estuvo destinado a iniciados y neófitos. Decenas de fotos, caricaturas y dibujos acompañaban una secuencia ágil de textos a tres columnas, en los que era posible encontrar el contexto histórico de cada año, pero, sobre todo, recuerdos, anécdotas y reflexiones. Con la curaduría de Marcelo Ravoni —quien todavía seguía siendo el agente de Quino en Europa— y el diseño gráfico de Lumen sobre un proyecto de Juan Fresán, el reconocido artista y diseñador gráfico exiliado en Barcelona, el resultado afianzaba la sensibilidad progresista. Los dos libros se complementaban en el objetivo de celebrar a la tira, contar su historia y difundir sus hazañas.

COMPLETANDO EL GIRO: MAFALDA EN CUBA

La muestra de Madrid tuvo otra importante consecuencia. Quino se convenció de probar nuevamente con la animación de *Mafalda*. Ya estaba muy conforme con el resultado logrado por Juan Padrón con los cortos de las páginas de humor, pero el trabajo realizado al darle movimiento al dibujo de Mafalda y Cristóbal Colón terminó de convencerlo. El vínculo entre Quino y Padrón puede concebirse parte de un entretejido cuyos primeros hilos se remontaban mucho tiempo atrás. Esa urdiembre, en la que se entrelazan contingencias fortuitas,

estrategias deliberadas y causalidades ineludibles, permite entender las resignificaciones de *Mafalda* en el marco de la caída del bloque socialista y los anuncios del fin de la historia.

Mafalda está en el comienzo de esa trama. En 1964, cuando Quino incorporó a Felipe, el nuevo personaje, se había inspirado en su amigo Jorge Timossi. Se habían conocido en las reuniones del grupo de amigos en el que estaban Paco Urondo, Pirí Lugones, Rodolfo Walsh, Poupée Blanchard y Miguel Brascó, entre otros. Habían dejado de verse en 1959, cuando Timossi, que escribía poesía y estaba hastiado de su empleo de técnico químico, lo abandonó para lanzarse a recorrer América Latina. Rodolfo Walsh le había dado un contacto en Río de Janeiro porque, si triunfaba la Revolución Cubana, se formaría una agencia de prensa en la que, quizás, podía conseguir trabajo. Y así fue. Timossi viajó a la Habana en el mismo barco en el que iban Gabriel García Márquez y Jorge Masetti para trabajar en Prensa Latina, recién fundada. Timossi se transformó en uno de sus periodistas más renombrados. En 1969, estando en Argelia, llegó a sus manos un libro de Mafalda. “En cuanto lo vi, me dije acá hay algo familiar”, recordaría luego el periodista. Poco después, cuando viajó a Chile, acompañando a Fidel Castro, a la asunción de Salvador Allende, pudo enviarle a Quino una tarjeta formal y sin firma que solo decía: “¡Confiesa, cretino!”. Como respuesta, recibió un afiche de Felipe con el texto “¿Justo a mí me tocó ser yo?”.[26] En los años siguientes, Timossi, cada tanto, llamaba por teléfono a su amigo cuando este estaba en el exterior. No resulta difícil imaginar que en la invitación recibida por Quino en 1984 para el Festival de Cine Latinoamericano haya estado involucrado su amigo periodista, que disfrutaba de reencontrarse con el dibujante y que era conocido por sus esfuerzos para evitar que la Revolución Cubana quedase aislada. Los organizadores del Festival le pidieron a Juan Padrón, reconocido humorista cuya película *Vampiros en La Habana* concursaba en el certamen, que fuese el anfitrión de Quino. Al instante surgió una sintonía especial; “lo nuestro no es amistad, es amol”, solían bromear ambos dibujantes.

En Cuba, ciertas tiras de *Mafalda* habían generado malestar. Quino se encontró con que muchos cubanos le pedían explicaciones. Según sus palabras, al conocerlo le preguntaban: “¿Por qué dijiste tú que el comandante es un cretino?”. El dibujante explicó que esa tira había salido en “la época de Onganía, donde todo lo que dijera Fidel era considerado malo. Entonces, Mafalda se pregunta por qué Fidel no dice que la sopa es buena así en Argentina la

prohíben. Y en el último cuadro, Mafalda termina gritando: '¡¿Por qué este cretino no dice que la sopa es buena?!'". También le preguntaban por el aforismo de Mafalda que definía: "La sopa es a la niñez lo que el comunismo a la democracia". Como observamos en el capítulo I, esa formulación no contiene una ironía con doble sentido como la tira anterior.[27] El propio Fidel Castro le expresó su disgusto. Según el relato del dibujante: "Fidel, que es famoso por su memoria, cada vez que me ve, me pregunta: ¿Quién tú eres, chico? Me ignora completamente". Quino, por su parte, no eludió la confrontación. Cuando había estado de visita en *Dedeté*, la reconocida revista humorística cubana, los colegas le habían comentado que, aunque nadie lo había prohibido, no se hacían caricaturas de Fidel. En uno de los encuentros con el líder, Quino se lo comentó. Fidel respondió: "'¿Yo he dicho eso? ¿Alguien me ha escuchado decir eso? Tú hazme todas las caricaturas que quieras.' Y pegándome con el dedo en el pecho, me aclaró: 'Siempre que no me hagas contrarrevolución, porque si no te tengo que poner preso'". Quino realizó el dibujo, pero no logró publicarlo en Cuba.[28]

Las mutuas recriminaciones no impidieron que los vínculos se estrecharan. En 1985, Quino recibió el premio de la II Bienal Internacional de Artes Plásticas de Cuba y comenzó la producción con Juan Padrón de *Quinoscopios* con animaciones de sus páginas de humor.[29] En la década siguiente, Quino viajó casi una decena de veces a Cuba para trabajar en los proyectos conjuntos. El esfuerzo fue grato y fructífero para ambos. Padrón aprendió de la estructura y la escenografía de los personajes del argentino y Quino logró la producción de animaciones de sus dibujos de gran calidad, las que tenían, por cierto, un altísimo costo en el mercado capitalista ante la inexistencia de las computadoras. Las estadías le permitieron familiarizarse con la realidad cubana. Se hizo frecuente que el dibujante manifestara a la prensa europea y latinoamericana su admiración por la revolución, aunque en ocasiones también expresó sus discrepancias.[30] Estas declaraciones lo colocaron, para la opinión pública, entre las figuras intelectuales próximas a Cuba. La circulación internacional de los *Quinoscopios* —y los premios recibidos— mostraba la vitalidad de Cuba en un momento crítico en el que caía el muro de Berlín y la Unión Soviética se deshacía.[31] Así, por ejemplo, en la presentación en Buenos Aires, Quino manifestó su asombro por la capacidad de trabajo de los cubanos, que, a pesar de la situación del bloqueo y la precariedad, lograron una animación de inigualable calidad que, según él, incluso había mejorado la resolución de los dibujos.[32]

En 1992, ambos humoristas consiguieron financiamiento de la Televisión Española que se asoció con el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos para producir *Mafalda*. Al año siguiente, los cortos estaban terminados. Ambos realizadores —esta vez Quino estuvo muy comprometido— se esforzaron para evitar los problemas que habían observado en la película anterior.[33] Apostaron a potenciar los recursos visuales y limitar al mínimo el lenguaje hablado. Les dieron voz a los personajes pero impidieron que se comprendieran los parlamentos que, reducidos a sonidos parecidos al tratamiento electrónico de la voz a alta velocidad, permitían imaginar un diálogo sin interferir en la resolución del *gag* visual. Eligieron cuidadosamente las tiras que animarían para que no perdieran el efecto humorístico. El manejo del tiempo requirió igual atención y lograron sostener el desarrollo para que la resolución no perdiera el efecto sorpresa. Los creadores priorizaron los motivos humorísticos y el sentido de las tiras. Al focalizar en el motivo humorístico, Padrón se permitió desplegar ricas y cuidadas reconstrucciones laterales.

El resultado fueron 104 cortos independientes que se organizaron temáticamente para componer el filme. Sin ser el único tema, la conflictividad social —la represión policial de los estudiantes— estuvo presente. Tampoco faltaban referencias a las desigualdades sociales, ni a la confrontación generacional producida, por ejemplo, en el rock. Los juegos con las imágenes y con las diferentes visiones propias de cada personaje quedaron pronunciados con la animación. En su conjunto, en contraste con la visión dulcificada de Mallo, la animación de Padrón estuvo bien resuelta, incluso en lo relativo a la línea gráfica y el dibujo. De todos modos, la película carecía de un guión articulado con una historia propia que lo sostuviera, quizá, con la idea de poder comercializar los cortos para la televisión, que los podría programar de forma independiente.

Los cortos fueron un éxito. Quino quedó satisfecho y la producción alcanzó enorme difusión. En 1995, fue incorporada a la programación de la televisión colombiana, en donde se pasaba antes del noticiero y en la Televisión Española con repetición en los canales de las regiones autónomas. Como celebró *El País*, la “niña sabia del pelo tieso” estaba en los hogares españoles.[34] La película quedó, además, consagrada por la crítica, que tan negativamente había enjuiciado la versión anterior, y fue premiada por los festivales internacionales. En 1994, ganó el Premio Pitirre en el Cinemafest realizado en San Juan de Puerto Rico y, al año siguiente, se proyectó en Milán en el marco de una

actividad del Centro de Promoción de la Embajada Argentina.[35] En 1998 fue la gran atracción de la IV Muestra de Cine Latinoamericano de Lérida, Cataluña. Su director, Juan Ferrer, decidió homenajear a Quino y armó una sección especial destinada al cine argentino sobre la dictadura que incluyó filmes como *Cazadores de utopías*, sobre la organización Montoneros, dirigida por David Blaustein.[36]

Estos reconocimientos, como sucedía desde tiempo atrás, rebotaban en la prensa a escala internacional produciendo el efecto de una onda expansiva.[37] En 2000, la señal Fox Kids comenzó a emitir en forma exclusiva los cortos que, así, interpelaban a los niños —sin mediación de los padres— a escala transnacional.[38] Más tarde, en 2008, el filme alcanzará una nueva visibilidad con su exhibición especial en el Festival VivAmérica en la Casa de América de Madrid. En esa ocasión, el entrelazamiento de la historieta y la cultura cubana quedó simbolizado en un dibujo especial hecho por Quino y Padrón a cuatro manos en el que se veía al vampiro Elpidio Valdés, el popular personaje de Juan Padrón, junto a una Mafalda —aterida por el frío de otoño— que bromea: "¡Hola, Mafaldita! ¿Qué tú haces, *mijita*, tan solita *pol* Madrid?".[39]

Nada quedaba de las recriminaciones. Cuba le daba una nueva vida a *Mafalda* y la historieta se había convertido en su embajadora. Le abría paso en Europa dotada de destellos dinámicos, creativos y lúdicos. Incluso, la Revolución Cubana quedó colocada en los orígenes del mito de Mafalda. En 1995, al año siguiente de estrenarse la película, Jorge Timossi había publicado un libro de poemas con dibujos de Quino. Su historia produjo innumerables rebotes en la prensa internacional. Las anécdotas de ese argentino convertido en revolucionario cubano —como había sido el "Che" Guevara— que había dado lugar a Felipe, uno de los entrañables personajes de la tira, eran una delicia mediática.[40] La retroalimentación entre ficción y realidad alcanzó un punto tal que, incluso, se decía que cuando Timossi se retrasaba en llegar a alguna reunión de las altas esferas de la conducción cubana, el propio Fidel Castro preguntaba qué le había pasado a "Felipito".[41]

Mafalda había quedado situada en el campo socialista. La adscripción no fue solo simbólica. En 1995, la historieta comenzó a ser reproducida en un diario estadounidense, uno de los mercados que se había resistido a los encantos globales de la niña intelectualizada. Apareció en la edición dominical del *Nuevo Herald*, un diario hispano de Miami en la primera semana de mayo.[42] Cuatro

meses después, Quino le exigía que la dejaran de publicar. Había descubierto, al recibir la nota de lanzamiento del *Nuevo Herald*, para la cual había dado una entrevista telefónica, que el diario había omitido — "¿censurado?" se preguntaba el dibujante— su adhesión y simpatía por el gobierno socialista. "Quino dio un portazo en apoyo a Castro" fue el titular de *La Nación*. No se equivocaba. *Juventud Rebelde*, el semanario de la Juventud Comunista Cubana, difundió la noticia. En su versión explicaba que el diario estadounidense había cercenado una frase en la que el dibujante manifestaba que Cuba "hace años sigue dando a su pueblo una serie de conquistas y una dignidad que no se ve en el resto del mundo". Dos días después, Quino aclaró que él se había referido al "resto del continente" y no al "resto del mundo". "Aun ratificando mi simpatía por una política que protege la salud y la educación de su población y que no abandona a niños y ancianos a su propia suerte [...] no soy tan fanático ni tan estúpido como para no saber medir las diferencias lógicas que separan a Cuba, de países como Suecia, Suiza o Inglaterra."[43] Una década después, en 2007, entregaría los derechos de *Todo Mafalda* al gobierno cubano en el marco de la XVI edición de la Feria del Libro de La Habana dedicada a Argentina, en la que estuvieron José Nun, por entonces secretario de Cultura de la Nación, Osvaldo Bayer y David Viñas, entre otros. La conferencia de Quino —en la que presentó *¡Qué presente impresentable!* junto a Timossi— rebosaba de público. En un día se agotaron 5 mil ejemplares de la célebre historieta, vendida al equivalente de seis dólares, un precio alto en Cuba, pero bajísimo para el mercado internacional.[44] No había dudas: el creador del personaje que había impugnado al comunismo con su postura tercermundista, y disgustado a los cubanos, elegía el socialismo cuando el capitalismo parecía en la cúspide de su hegemonía cultural.

NOSTALGIAS DE UNA GENERACIÓN

En 1995 Eric Hobsbawm consideraba inevitable que su *Historia del siglo xx*, escrita a comienzos de los años noventa, terminase con una "mirada hacia la oscuridad". Pensaba que la envergadura de la crisis no estaba dada solo por el colapso de la economía mundial ni el derrumbe del campo socialista, sino por la pérdida de las creencias y los principios humanistas y racionalistas. Pero su diagnóstico era aun más grave. El retroceso de las bases de la civilización

moderna —compartidas por el capitalismo liberal y el comunismo— estaba unido “a la crisis de las estructuras históricas de las relaciones humanas”. Es decir, en sus términos, el colapso involucraba a toda forma posible de organizar la sociedad.[45] La desazón no era el producto de la visión alterada de un obstinado historiador marxista; expresaba un clima que tiñó las reflexiones de quienes, con diferentes posturas ideológicas, no querían resignarse al fin de una época histórica signada por la fe en la humanidad y la utopía de un mundo mejor.

Mafalda remitía a esa sensibilidad. Como vimos, ya a finales de los años ochenta su historia exaltaba las hazañas de la generación de los años sesenta con sus héroes y sus utopías. Esta apropiación alcanzó su máxima cristalización con el festejo del trigésimo aniversario de la historieta en 1994. Cuando la lógica de la rentabilidad económica y la constatación del fin de la historia saturaban el campo político y cultural, *Mafalda* fue parte de las expresiones culturales de resistencia a la hegemonía del capitalismo triunfal. Permitía oponérsele por completo. Representaba una sensibilidad que anudaba ideología, estética y subjetividad en confrontación con el empuje neoliberal.

En 1993, se realizó la presentación en Buenos Aires de *Toda Mafalda* y, unos meses después, se inauguró, el 20 de abril, la exposición “Páginas de Humor” de Quino en el Centro Cultural Recolecta, un espacio consagratorio de las artes plásticas, la cual dio lugar a una catarata de notas celebratorias.[46] En esos meses, el gobierno de Carlos Menem reafirmaba su poder. El triunfo en las elecciones legislativas en abril le habilitó los planes de reelección presidencial. Menem había refundado el liderazgo del peronismo con una configuración política, social y estética que le permitió sortear las nefastas consecuencias de la reconversión económica y el desmantelamiento del Estado. La privatización de las empresas estatales, el despido de miles de empleados públicos y la apertura indiscriminada de la economía afectaba a importantes segmentos de los trabajadores y las clases medias, que veían desmoronarse el lugar material y simbólico que habían ocupado en el pasado.[47] Las medidas usufructuaron de su habilidad para articular al peronismo, incluso en una dirección que desandaba sus banderas históricas en un contexto marcado por los temores ante el posible retorno de la hiperinflación, que el gobierno recién había podido controlar en 1991 con la ley de Convertibilidad del peso a la paridad del dólar. Le siguieron unos años de ilusoria estabilidad. Los créditos blandos y el consumo de bienes le valieron apoyos que se engarzaron con un manejo mediático del presidente

caracterizado por un exitoso tono farandulero.

En ese marco, *Mafalda* reavivaba una identidad que había comenzado a ser erosionada desde tiempo atrás, pero que el menemismo estaba embistiendo de modo feroz. El gobierno no solo estaba destruyendo las bases materiales que le daban sustento a esa identidad, sino que, además, estaba prestigiando una cultura de clase media antagónica. Era una clase media que, en forma simbólica, estaba abandonando la cuadrícula urbana (el barrio, la plaza, la escuela pública) que la propia historieta había exaltado, por la cultura del *country* suburbano, el *shopping* y el colegio bilingüe.[48] Las reseñas de la presentación de *Toda Mafalda* describían la fuerza de esa identidad en riesgo que parecía querer sostenerse mediante la perdurabilidad de las matrices culturales amenazadas. Padres que llevaban a sus hijos a una librería, niños interesados en hacer preguntas, maestras que recordaban que jugaban a identificar a Manolito y a Mafalda entre los nuevos alumnos. Entre las demostraciones de admiración, esa especie de folclore expresaba la vigencia de la Argentina en la que se había modelado una poderosa clase media, pero, también, que había exaltado la intervención del Estado para morigerar la desigualdad social.[49]

"Menem y Quino" tituló *Página/12*, el diario entonces opositor por excelencia, en la nota que convocaba a la exposición retrospectiva del dibujante. La pluma de Miguel Rep, en honor de quien consideraba su maestro, atizaba el enfrentamiento simbólico entre esas dos Argentinas:

> Argentina sí que es un país extraño, capaz de darnos y darle al mundo un señor refinado, sensible entre los sensibles, productor del humor gráfico más inteligente. Así es esta nación inexplicable que genera a Quino por un lado y tanta chabacana prepotencia por el otro. Hoy hay que ir a ver al mendocino genial de Quino, a tocarlo, tomar un vino con el maestro, ver la luz que irradia y ver sus páginas de humor, aislarse por un momento de todo esto que nos rodea, volver a integrarse, pero un poco más de otra manera. Quino expone a partir de hoy, y es un milagro. Menem expone casi todos los días.[50]

La confrontación de sensibilidades no podía ser más prístina. El país culto, europeo, inteligente y genial quedaba enfrentado con la prepotencia y la chabacanería de un personaje cuya "especie" —indigna de Argentina— no

requería precisiones para los lectores.

El evento manifestó la comunión de ese país sensible y asediado. Un joven, asombrado por la presencia de Raúl Alfonsín, expresó a la prensa: “Acá hay grandes, chicos, medianos y presidentes, todo...”. En apariencias, *Mafalda* era la única ausente, aunque su presencia era inevitable. En parte, porque la comunión estaba mediada por su significación social — símbolo de la Argentina “crisol de razas”, orgullosa de su clase media—, pero, además, porque los lectores la materializaron. Llevaron *Toda Mafalda*, recién editada, para que Quino se las autografiara. La prensa, también, registró su presencia de modo aun más simbólico. La periodista de *Clarín* había identificado a una niña “fatal” que jugaba a la pelota a la entrada del Centro Cultural. Su padre la llamaba al orden por su nombre: “¡Mafalda!”. Según la cronista, se lo habían puesto en honor a la niña sesentista.[51]

Claro está que estas apropiaciones no eran las únicas. Quino no dejaba de sorprenderse de los usos dados al personaje por una tradición ideológica que confrontaba con la suya propia y la de Mafalda. Por entonces, el Movimiento por la Dignidad y la Independencia (MODIN), el partido organizado por Aldo Rico, líder de los alzamientos “carapintadas”, había usado para la propaganda electoral la imagen de Mafalda. En los afiches —que Quino reconoció espantado cuando llegó a Tandil— una Mafalda arremangándose decía: “A ver, por dónde hay que empezar a empujar este país para sacarlo adelante”. Por supuesto, el dibujante reclamó que fuesen retirados. Es decir, como en el pasado, la historieta seguía siendo, con su polisemia y popularidad, un botín atractivo para quienes se ubicaban en la vereda opuesta de la clase media progresista.[52]

En 1994, el trigésimo aniversario no tuvo un único epicentro. En Buenos Aires, las celebraciones habían comenzado el año anterior y fueron múltiples.[53] La firma de ejemplares y las notas de prensa mostraban el ensamble de la renovación generacional. A la Feria del Libro, realizada en el Centro Municipal de Exposiciones, habían llegado más de cien chicos para obtener la firma del dibujante, además de los cientos de adultos que querían un autógrafo para ellos mismos o para los hijos o nietos. También se organizó una conversación entre Quino y veinte niños en el estand de la Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires.[54] Similar énfasis dominaba al homenaje de *Viva*, el suplemento dominical de *Clarín* en donde Quino publicaba sus páginas de humor. Una larga columna con entrevistas recogía las opiniones adolescentes. Las chicas contaban

que se sentían identificadas con Mafalda y compartían sus recuerdos. “Cuando (yo) los cuestionaba a mis viejos o no quería tomar la sopa, me decían: ‘¿Qué hacés, Mafalda?’”, relató Mariana Tuchinsky, estudiante de 17 años del Colegio Nacional Nicolás Avellaneda. En cambio, los varones decían que se identificaban con Miguelito, porque se sentían igual de despistados o ególatras, o con Felipe, en rechazo a la institución escolar. La significación de la historieta entre estas nuevas generaciones habilitó la producción de objetos destinados a los más jóvenes. La empresa de golosinas Lipo, por ejemplo, lanzó un chicle cuyo eslogan —“¡Por fin!... un chicle para pensar”— había estado ilustrado con Mafalda.[55] En contrapunto con el recambio generacional, *Viva* sumó también figuras reconocidas de la cultura, Mercedes Sosa, Tato Bores, Ernesto Sabato, Norma Aleandro, Guillermo Roux, y del humor gráfico, Sendra, Caloi, Fontanarrosa, Hermenegildo Sábat, cuyas evocaciones remarcaban el carácter universal de Mafalda y, a la vez, su capacidad de representar un “nosotros” en términos nacionales.

En otras miradas, la perdurabilidad de la historieta estaba dada por su capacidad para significar los procesos sociales que atravesaban la sociedad argentina. Justamente, con esa visión, Jorge Schvarzer, en *Página/12*, la utilizaba como símbolo de la clase media que las sucesivas crisis económicas habían fracturado. Con esa idea, Mafalda reenviaba al “mundo idílico” de la distribución social equitativa que se había desmoronado. En 1975, el Rodrigazo fue la señal de la ruptura de las “antiguas reglas de reparto” instauradas por un modelo que apostaba al “desarrollo económico y la armonía social”. En los años siguientes, explicaba Schvarzer, una fracción de esa clase media —como su “espina dorsal”, formada por maestros y empleados públicos— se empobrecía mientras otra fracción lograba enriquecerse al compás de los golpes de especulación y los nuevos “nichos” para sus negocios. “El quiebre de la clase media fue producto de una deliberada redistribución del ingreso que afectó a toda la sociedad y dividió irremediablemente en dos a esta seudoclase. Ahora hay quienes compran autos importados y viajan de vacaciones a las islas de la Polinesia mientras que otros no pueden pagar las expensas.” Nada mejor que Mafalda para expresar esas fisuras. Schvarzer retomaba la figura de un Manolito amargado porque había quebrado el almacén de sus papás. Imaginaba que Susanita volvía de Disneylandia y que Mafalda pensaba con tristeza que su padre había tenido que vender el viejo Citroën porque no podía mantenerlo. Su artículo

—con el sugestivo título “La clase media partida al medio” — daba cuenta del empobrecimiento de ese sector social y de su división de modo irreconciliable. Un dibujo de Matías dialogaba con la célebre tira de Mafalda sobre la definición de la clase media y resultaba sintomático de su modificación: Matías preguntaba: “Ma... ¿nosotros somos pobres o ricos?” y la madre respondía “Somos demasiado pobres para ser ricos y demasiado ricos para ser pobres. ¿Entendés lo que significa?”, “Quiero decir que tenemos buenas comidas... pero malas digestiones”, decía el niño.[56] El mismo fenómeno reconocía Luis Alberto Quevedo: “Mafalda mostró las virtudes y las miserias de una clase que en aquellos años vivía su mejor momento”. Pero que “ahora veranea en el patio”. [57]

En síntesis, el nuevo aniversario reavivó la significación social y política de la historieta. Las apropiaciones dialogaban con los procesos sociales que afectaban a la sociedad argentina y, especialmente, a amplios sectores de las clases medias que, con las crisis económicas y las medidas de ajuste neoliberal, se habían visto desplazados de sus posiciones sociales y simbólicas. Incluso, la historieta alimentaba las interpretaciones académicas de ese proceso de fracturas sociales, políticas y simbólicas. La admiración por *Mafalda* permitía confrontar con la fuerza del mito. Coadyuvaba a mantener una identidad herida por el empobrecimiento material y disputada por una nueva cultura de clase media con la que confrontaba. La crisis redoblaba la significación de la historieta y, con ella, ciertas prácticas culturales como ir a exposiciones, visitar la Feria del Libro y comprar libros. “Aguante, Mafalda” había sido el titular de *Clarín* a un extracto de la edición de las tiras completas escrito por Daniel Samper Pisano. La ocurrencia era significativa. No solo la imagen, sino la adquisición en sí misma de la historieta expresaba la resistencia de esa fracción de clase media al orden liberal. Más que en las carpetas y los chicles, el fenómeno se expresó en los libros.[58] Los “libritos” independientes llevaban vendidos, según los cálculos de Divinsky, unos 20 millones de ejemplares, *Mafalda inédita* (editada en 1988) había agotado 115 mil ejemplares y *Toda Mafalda*, lanzada el año anterior con seiscientas cincuenta páginas y una lujosa encuadernación, alcanzaba 55 mil ejemplares y se estaban lanzando otros 15 mil.[59] Pero los lectores eran muchos más. Paradójicamente, la convertibilidad, con su circunstancial auge económico, facilitó la contratación de los derechos de una tira que confrontaba con la ideología que sustentaba ese modelo y la historieta se reproducía en numerosos

diarios del interior del país.[60]

Fuera del país, el aniversario llegaba cuando la historieta había asumido nueva visibilidad. En Italia reavivó la consagración intelectual y artística de Quino. Por un lado, la celebración, realizada en Il Circolo della Stampa de Milán, contó con la participación de figuras de indudable renombre: Umberto Eco, cuya lectura había sido decisiva en los comienzos; Román Gubern, el reconocido semiólogo español que por entonces presidía el Instituto Cervantes en Roma; Marcello Bernardi, uno de los referentes más importantes de Italia en pediatría; y Fulvia Serra, directora de la consagrada revista *Linus*. En su intervención, Eco imaginó una enciclopedia editada en 2040 cuya entrada definiría a Quino como "dibujante y moralista del siglo XX". Casi en simultáneo, en la Feria del Libro para niños de Bolonia, se rendía homenaje a la historieta con la presentación de *I Pensieri di Mafalda*, una edición de las tiras organizadas temáticamente (vida cotidiana, economía y política, pesimismo y optimismo, Mafalda y compañía) e *Il Mondo di Mafalda* (editado el año anterior), dado que el título *Tutta Mafalda* se había utilizado en 1978 para la primera compilación completa.[61]

Estos reconocimientos estuvieron unidos a la resignificación política de la historieta. El propio Eco había explicado: "Mafalda se hizo popular entre nosotros porque sus planteamientos ante la vida son europeos". Quino, por su parte, manifestó que no estaba preocupado por el aniversario de la historieta, sino por la Italia de Berlusconi y el "cumplesiglos" de la derecha en todo el mundo.[62] La declaración convocaba, de modo implícito, una identificación con la izquierda y, a la vez, con las utopías de los años sesenta. Lo mismo sucedía con las apropiaciones a escala masiva. En 1991, por ejemplo, un programa televisivo titulado "Mafalda", en honor del personaje, había alcanzado casi seis millones de televidentes, prometiéndoles una clave "provocativa y transgresora" dirigida a entender a las mujeres con inserción laboral. Como recordaba Neva Kohman —bibliotecaria italiana—, muchas chicas en los años setenta se reconocían en Mafalda por sus cualidades ("mujer", "rebelde", "no homologable"), pero, también, por su lucha contra la injusticia y el amor a la humanidad.[63] Quino explicaba: "Mafalda quería cambiar el mundo. Los jóvenes de hoy solo piensan en encontrar un puesto de trabajo", y agregaba: "Hay más Manolitos y Susanitas que Mafaldas y Felipes".

En el trigésimo aniversario el juego social de imaginar el destino de los

personajes llegó al paroxismo. *El País* reconocía con ironía que, con el descreimiento ideológico, los cómics habían reemplazado a las figuras heroicas que habían caído con el muro de Berlín. Pero también utilizaba a Susanita para ejemplificar la hipocresía de las sociedades europeas que premiaban fotografías sobre la pobreza en Ruanda pero mantenían sus medidas imperiales.[64] Quino le había dado forma a prototipos sociales que, tres décadas después, se habían convertido en metáforas que podían adaptarse con plasticidad para comprender los dilemas que planteó la crisis provocada por el neoliberalismo.[65] Pero, también, por supuesto, las significaciones seguían siendo múltiples. En esa diversidad se delineaba como central la interpelación que, a contrapelo de la época, reivindicaba, con Mafalda, la utopía social. Como reconocía Patricia Kolesnicov, en *Clarín*, Mafalda expresaba el orgullo y el optimismo de un futuro mejor "imaginado en el florecer de los sesenta".[66] Ese era el nudo del mito según notó el propio Quino. Él solía explicar, con amargura, que la historieta mantenía su actualidad porque los problemas por ella denunciados seguían presentes. Pero a fines de los años noventa precisó su argumento: "El mundo está peor que con Mafalda. En aquella época estaban los Beatles, la guerra de Vietnam, el Mayo Francés. Todo eso se fue al carajo. La vigencia del personaje es por nostalgia de los ideales que tenía mi generación. [...] Nosotros, puede decirse, somos nostálgicos de los sesenta".[67]

LA CRISIS AGIGANTA EL MITO

En Argentina, en la segunda parte de los años noventa, la recesión económica se hizo cada vez más aguda. La desestructuración del parque industrial, las tasas de ganancias récords de las empresas de servicios privatizados, la extranjerización y la concentración del capital produjeron una retracción de las actividades productivas, en favor de la especulación. Unido a ello, quebraron un sinnúmero de pequeñas empresas, producciones regionales y comercios minoristas, afectados por la economía globalizada. Las consecuencias sociales no se hicieron esperar. La población bajo la línea de pobreza creció y la desocupación pasó del 7% en 1992 al 19% en 1995. Los empleados públicos que habían aceptado una indemnización —"retiros voluntarios"— se la habían gastado en sobrevivir cotidianamente ante las dificultades de conseguir un nuevo empleo o

el fracaso de los emprendimientos instalados. Pero, además, la flexibilización laboral afectó las condiciones de vida de trabajadores y empleados. La incertidumbre signó el horizonte de futuro de amplios segmentos de la población que, en muchos casos, experimentaban una precariedad que nunca antes habían enfrentado.[68]

Con la crisis económica y social, las protestas fueron ganando entidad. Los "piquetes" se extendieron a nivel nacional y los paros sindicales se multiplicaron. En 1997, una Marcha Nacional del Trabajo y un paro general marcaban la escalada de las movilizaciones. Los docentes instalaron la Carpa Blanca frente al Congreso, que simbolizó la resistencia a las reformas educativas y, de modo más general, a las políticas de ajuste y a la ideología que las inspiró. La corrupción, la inseguridad y el deterioro de la salud y la educación agravaron el malestar creciente por la desocupación y la recesión económica. El programa neoliberal estaba entrando en crisis y el menemismo, al no poder forzar un tercer mandato del presidente, debió dejar el poder. Siguió un período de inestabilidad que no pudo ser conducido por la Alianza, la fuerza política que en 1999 había llevado a la presidencia al radical Fernando de la Rúa. Las medidas del nuevo gobierno, bajar el gasto público, recortar salarios y sostener la convertibilidad, generaron mayor tensión social. Un escándalo por corrupción condujo a la renuncia del vicepresidente y terminó aislando al gobierno, que perdió en las elecciones legislativas de octubre de 2001. Dos meses después, los piquetes y los saqueos de las clases populares se engarzaron con los cacerolazos de las clases medias en un estallido social que el gobierno acicateó con la declaración del estado de sitio. La represión estatal indiscriminada causó más de 33 muertes y De la Rúa debió renunciar el 20 de diciembre.[69]

En ese contexto, una caricatura conectó a *Mafalda* con el estallido social. El 21 de diciembre, en España, el diario *El Mundo* publicó una viñeta en la que se veía a Mafalda escapando del almacén "Don Manolo" con varios paquetes en la mano. Manolito, mientras la veía alejarse, le decía "Tú no, Mafalda", la misma frase que habría pronunciado César cuando descubrió a Bruto, su hijo, en la conspiración para matarlo. La imagen repercutió dos semanas después en Argentina. Quino declaró enojado que los autores no habían entendido su historieta. "Mafalda jamás, jamás hubiera ido a saquear el almacén de Don Manolo [...] Es más, Manolo le habría llevado a su casa la comida si Mafalda la hubiera necesitado." Le molestaba que, como tantas otras veces, Mafalda

hubiera quedado involucrada en un movimiento político que, por otra parte, según recalcó, no había sido espontáneo. Los autores del dibujo aclararon: “Con este chiste queríamos, seguramente de una manera equivocada, europeamente equivocada, mostrar nuestra solidaridad con Argentina”. Sin duda, esta interpretación no hubiera emergido de la imaginación de un compatriota de Mafalda, como acordaron los principales diarios argentinos.[70]

La ocurrencia resulta, sin embargo, sintomática. Colocaba a la historieta —el mito de los años sesenta— en el medio de la tormenta política que sacudía a Argentina. Como hemos explicado, los personajes habían catalizado —con el juego social sobre sus destinos— los efectos de la política neoliberal sobre la clase media. En el nuevo escenario, las fantasías siguieron proyectándose sobre ese sector social, pero, además, *Mafalda* adquiriría renovados sentidos. La nostalgia de los años sesenta pasó de vehiculizar la resistencia frente al neoliberalismo para nutrir las retóricas, ideológicas y simbólicas, de la amplia gama de actores que, en los años siguientes, reivindicarían los programas y las retóricas de los años sesenta y setenta: utopías sociales, militancia política, compromiso social. Estos discursos fueron rescatados por la fuerza liderada por el presidente Néstor Kirchner, elegido en los comicios de 2003, que había logrado comenzar a sortear el vacío de poder, expresado en las renuncias sucesivas de los cinco presidentes nombrados provisoriamente luego del 21 de diciembre de 2001, cuando las consignas demandaban a los políticos “que se vayan todos”. El presidente apostó a ampliar su legitimidad con la defensa del Estado social y los derechos humanos.

Este clima favorecía la circulación de *Mafalda*. En 2003, *Clarín* —que por entonces apoyaba al gobierno kirchnerista— publicó una edición de la historieta que daba comienzo a una colección dedicada a veinte cómics argentinos clásicos. En los años previos, la tira había mantenido su visibilidad en los medios de comunicación, con noticias de los reconocimientos recibidos por Quino, como el Premio Haxtur del Salón Internacional del Cómic del Principado de Asturias y el Premio Iberoamericano de Humor Gráfico Quevedo. Pero, también, con la aparición de nuevos libros, como *Esto no es todo*, y la publicación de traducciones de su célebre historieta que, por ejemplo, fue traducida al coreano y presentada en un evento simultáneo a la celebración de los setenta años del humorista y el “Día de Mafalda” en el marco de una exposición internacional de humoristas.[71]

La edición de *Clarín* de *Mafalda* tenía una organización temática (los pensamientos, los padres, el hermanito, los amigos, la escuela, las preguntas) de una selección de tiras. Con una frecuencia quincenal, cada fascículo reinstaló la historieta en el mercado a escala masiva con un precio económico —9,90 pesos — y el poder de la distribución y la publicidad del diario más importante a escala nacional.[72] Oscar Steimberg prestigió la edición con un prólogo. Llamó a los lectores a una reflexión sobre el género de la historieta —los cambios introducidos en cada publicación en el contexto social y político— y su complejidad —los problemas tratados, los correlatos entre los personajes y las posiciones políticas de la clase media, la personalidad de cada figura y las relaciones entabladas entre ellos—, que contrastaba con la transparencia de la protagonista principal. En esa reflexión, Steimberg notaba que *Mafalda* promovía un diálogo con la propia memoria personal y lecturas que eran recorridos privados.[73]

Sin duda, esa era una clave decisiva de la resignificación de la historieta. En 2004, el cuadragésimo aniversario se insertó en una especie de continuo de reconocimientos con homenajes —como los tributados en las Feria del Libro de Guadalajara— y nuevos premios a Quino —el famoso Hans Christian Andersen y el Ambrogino d'Oro de la ciudad de Milán—, quien, además, cumplió cincuenta años de trabajo profesional. Las celebraciones asumieron escala global en una sucesión de exposiciones, en Milán, Salamanca, Buenos Aires, Córdoba, Mar del Plata, notas en los diarios y la televisión, presentaciones de nuevos libros *(¡Qué presente impresentable!)* y reediciones de la célebre historieta en Italia, Francia, España y Argentina.[74] Entre ellas, Ediciones de la Flor puso en el mercado una traducción al inglés — que se había realizado a comienzos de los años setenta para un diario australiano, pero que no había circulado y se había perdido— con la que se cumplía una larga deuda pendiente en la expansión internacional de *Mafalda*. Por entonces, la historieta había sido publicada en más de veinte lenguas, pero no había sido traducida al inglés. Según Daniel Divinsky, editoriales estadounidenses la habían encontrado demasiado sofisticada para los niños de su país y las inglesas habrían argumentado que era muy similar a *Peanuts*. También, Quino había explicado que, en alguna ocasión, una editorial de Estados Unidos, aparentemente interesada en su trabajo, le había consultado su edad, pero las conversaciones se habían interrumpido porque solo le interesaba invertir en talentos jóvenes.[75]

En cualquier caso, más allá de las situaciones contingentes, el desinterés en el mercado anglófono repone la cuestión de la relación del humor con lo social. No es posible elucidar, con ese ángulo, una única causa determinante de esas dificultades, pero sí pueden identificarse ciertas singularidades. Sin duda, *Mafalda* es una composición compleja como intuyeron las editoriales estadounidenses y analizamos en el primer capítulo. En esa dirección ya Umberto Eco, en su prólogo consagratorio, había ofrecido un contrapunto esclarecedor con *Peanuts*. Como he planteado, el filósofo había argumentado que Charlie Brown vivía en un universo infantil propio y excluido de los adultos, al que intentaba desesperadamente integrarse mendigando solidaridad; en cambio, Mafalda vivía en "confrontación dialéctica" con el mundo de los adultos, al cual rechazaba. En esa configuración diferencial, la ironía de *Mafalda* exigía un lector capaz de orientarse en una composición compleja que contrasta con las económicas, y también efectivas, resoluciones de Schulz. Quino le exige al lector asumir una distancia radical entre la realidad y los principios ideales y, además, darse un "tempo" largo para la comprensión de la composición.

El contraste con *Los Simpson*, la famosa serie estadounidense creada en 1989, resulta igual de iluminador. A diferencia de *Peanuts*, la serie lleva al extremo la desarticulación de la autoridad. Su recurso, según Carl Matheson, es la "hiperironía" porque ataca, mediante un diálogo reflexivo sin fin, todo principio moral, aunque eso no significa que el mensaje sea pura negatividad.[76] Es decir, desde este ángulo, *Los Simpson* llevarían a su máxima radicalidad un humor que *Mafalda* había explorado, aunque solo parcialmente, tres décadas atrás. Sin embargo, existe una diferencia sustancial: el cómic televisivo revela la impronta antiintelectualista de la cultura estadounidense por la cual Lisa —"la intelectual" de la familia — es el blanco de muchos chistes que reafirman el valor del sentido común medio. Este segundo elemento tiene, también, una dimensión de género. El lugar otorgado a la mayor de *Los Simpson*, como a su madre, no cuestiona —sino que reafirma— la posición dominante de los varones.[77] En función de ello, podría agregarse, entonces, que la apuesta de Quino a que fuese un personaje intelectual y femenino el que expresase el cauce moral dificultaba la identificación del público estadounidense.

Por último, podría argumentarse que *Mafalda* contendía con la política estadounidense desde la posición del *outsider*. Andrew Graham-Yooll —traductor y revisor de la edición— lidió con los problemas que involucraba

“trasladar” de idioma el humor, basado en giros, sobreentendidos y códigos sociales. Pero, también, con las dificultades de lograr la fidelidad en el contenido, como había pedido el propio Quino.[78] Sintomáticamente, como hemos planteado, una de las pocas tiras suprimidas en la edición estadounidense fue aquella en la cual Mafalda aludía a los estereotipos de género —la supuesta compulsión al chisme— para explicarse por qué las mujeres no podían llegar a la presidencia. Consideraron que, fuera de contexto, podía despertar críticas en una opinión pública reconfigurada por el ascenso de la conciencia de las desigualdades de género.[79] Pero la traducción mantuvo las incómodas preguntas de Mafalda sobre Vietnam con las que la política exterior estadounidense queda confrontada por los reclamos de un personaje surgido en América Latina, lo que, aún hoy, podría irritar a segmentos de la opinión pública de la potencia imperial.

En cualquier caso, notemos la paradoja: Mafalda se había convertido en ícono global sin pasar por la lengua preferencial de los intercambios globalizados. Incluso más, su ascenso internacional se valió de su lugar marginal —recuérdese la valoración de su condición latinoamericana en Europa— para valorizarla. Pero, al hacerlo, facilitó que una producción surgida en un país latinoamericano terminase simbolizando a escala transnacional fenómenos, como la clase media modernizada, la generación rebelde, las luchas de las mujeres, que habían colocado en el centro a la cultura estadounidense en los años sesenta y setenta. Incluso, Quino había recibido el encargo de inspirarse en producciones nacidas de esa hegemonía cultural que, sin embargo, quedaba disputada por su historieta.

ESPACIOS DE PEREGRINACIÓN

La llegada de *Mafalda* a la lengua global fue simultánea a su consagración en el espacio público en una Argentina que mejoraba el horizonte para las aspiraciones de la clase media y recuperaba —como mito— la rebeldía de la generación de los años sesenta. La exposición “Quino, 50 años”, inaugurada en agosto de 2004 en el porteño Palais de Glace, se convirtió en sitio de peregrinación que movilizó a 60 mil personas, cifra récord para entonces, continuó en Mar del Plata, en donde fue visitada por 50 mil personas, y siguió

por Córdoba, Rosario y otras ciudades del país en los dos años posteriores.[80] En ese contexto, se sucedieron los nuevos homenajes. Al año siguiente, Quino fue designado ciudadano ilustre de Buenos Aires y de Mendoza y el rey de España le otorgó el título “Caballero de la Orden de Isabel la Católica”.[81]

Los homenajes al “padre de Mafalda”, como repetían los medios, siguieron con la creación de espacios de consagración permanentes. En agosto de 2005 se inauguraron dos plazas denominadas “Mafalda”, una en la ciudad de Mendoza y otra en el barrio de Colegiales, en la ciudad de Buenos Aires. Según crónicas del barrio porteño, los antecedentes se remontaban a una década atrás cuando los vecinos habían propuesto el nombre de Mafalda para una plaza con la cual podrían detener la construcción en un predio de un edificio monoblock destinado a familias pobres desplazadas de una villa. La historia, aún sin comprobarse, resulta paradigmática, porque reinstalaba las célebres ficciones —“Casa tomada” de Cortázar y “Cabecita negra” de Germán Rozenmacher— que referían al temor de una clase media amenazada ante la invasión de lo popular. La forma excluyente y violenta, propia de las dinámicas de diferenciación social de una clase media próxima a las clases populares, adquirió en este relato cierta originalidad: la estrategia para rechazar la “invasión” recuperaba la imagen de la clase media progresista, la de Mafalda, el personaje que confrontaba con Susanita, la “señora gorda” a la que le asqueaba tocar un muñeco negro. Es decir, utilizaba el mito igualitario para subvertirlo.[82]

Nada de esta historia, más allá de su veracidad, quedó de manifiesto en la inauguración de la plaza en agosto de 2005. En esta ocasión, se rindió tributo a la niña “cuestionadora” que, con sus amigos, expresaba un pasado de oro que el nuevo clima social parecía revivir y en el cual se había vuelto, en forma hegemónica, ejemplo para las generaciones. La plaza en sí misma reinstalaba ese pasado al remitir a la cultura del barrio, y la cuadrícula urbana igualadora se expresaba en los niños que jugaban juntos en la plaza en la que, además, se erigió una escuela pública que fue reconocida con el nombre de la protagonista y cuya vacantes son disputadas por los padres de clase media. Las tiras reproducidas fueron seleccionadas por Julieta Colombo, la sobrina y representante de Quino, que había trabajado en ediciones y curadurías previas. Pero los vecinos también homenajearon al creador y sus personajes. Colocaron un cartel en el que puede leerse:

> Nos enseñaste a pensar en clave humanista y crítica a varias generaciones. Tus personajes nos llegaron al corazón y nos sirvieron en la resistencia. Por tu lucidez y honestidad, seguimos sonriendo aun en los momentos difíciles. Por todo esto nos comprometemos a que las próximas generaciones conozcan tu obra y la disfruten, sea cual sea el mundo que nos toque, que no es poco.

Firmado por los vecinos de la ciudad.[83] La inauguración, realizada un domingo a la mañana, revivió otro ícono. El grupo The Shouts llegó a bordo de un Citroën, como el del padre de Mafalda, para tocar canciones de los Beatles. Siguió la lectura de una carta de Quino y una suelta de globos. Una de las mamás presentes relató que sus hijos conocían la historieta y que ella, que era maestra, la usaba para trabajar en clase. Otra mujer sostuvo que la niña intelectualizada era "la voz de nuestra conciencia".[84]

En 2008, tres años después, la historieta llegó al subte. Un mural de 15 metros de largo, realizado por la ceramista Teodolina García Cabo, se instaló en uno de los pasajes de las líneas A y D que conectan las estaciones Perú y Catedral —próximas a la Casa Rosada— por las que transitan diariamente miles de personas.[85] Con el título "El mundo según Mafalda", se despliegan dos tiras, compuestas por baldosas, en las que la niña reclama por los problemas del mundo y por los derechos de los niños. En la inauguración estuvieron autoridades y colegas —Hermenegildo Sábat, Luis Felipe Noé— que homenajearon a Quino. En su nota, *Clarín* publicó los homenajes de una nueva generación de dibujantes que simbólicamente explicaban su perdurabilidad. "Me crié con *Mafalda*, es parte de mi familia y de las aspiraciones que tuve como ilustrador", explicaba Pablo Bernasconi. "Como toda mi generación, aprendí a leer con *Mafalda*", confesaba Liniers.[86] Por cierto, para entonces, la asociación de la historieta con el aprendizaje de la lectura y la lengua había dejado de estar restringida al espacio familiar. La tira había comenzado a ser utilizada por maestros y escuelas en Argentina. En 2007, el Ministerio de Educación y Cultura de la Nación seleccionó *Mafalda* como parte de las cien obras de la literatura argentina, iberoamericana y universal que fueron editadas para ser distribuidas en las escuelas.[87] Pero, también, la historieta se había incorporado a los programas de enseñanza del español dictados para alumnos extranjeros en Argentina. En igual sentido, la usaban los profesores de español en el exterior,

para quienes la historieta era un modo fluido y rico de incorporar en las clases el aprendizaje de la lengua coloquial.[88]

En simultáneo, la exposición El Mundo según Mafalda, creada por el Museo del Barrilete de Córdoba y destinada a la infancia, se transformaba en un éxito de público en el interior del país. En 2007, luego de haber recibido 60 mil visitas en la ciudad mediterránea, comenzó a circular por ciudades del interior del país, Posadas, Jujuy, Salta, Buenos Aires, Rosario y Catamarca y por el exterior, en donde estuvo, por ejemplo, en el Festival Creativo Papirolas, en Guadalajara, que congrega a 100 mil visitantes anuales. La muestra, con juegos recreativos, les permitía a sus padres una visita al pasado de Argentina a partir de una nostalgia de lo doméstico, a la que remitían los colores ocres, que les facilitaba colocar su propia experiencia en la escena. La estampa de la familia moderna —aquella que Quino había retomado de una larga saga de imágenes previas— quedaba resaltada con la inclusión de un Citroën dentro del cual viajaba la familia de Mafalda y con la ambientación de un departamento de los años sesenta. Estos espacios reponían el discreto bienestar vivido en el pasado por una clase media, pero también una clase obrera, cuyos visos de modernidad resultaban anacrónicos cuarenta años después. Su connotación arcaica, pero también mítica, quedaba resaltada en una sociedad en la que la noción misma de "familia tipo" había comenzado a ser desafiada por los reclamos para el reconocimiento normativo a la diversidad de formas familiares.[89] Como recuerda hoy una lectora que descubrió la historieta quince años atrás, en sus páginas ella había notado cuánto se diferenciaba la familia de Mafalda de la suya propia, con un padre que no había conocido y densas desavenencias.[90] Era una distancia similar, seguramente, a la que podían sentir, en los años sesenta, aquellos lectores provenientes de familias que contrariaban al modelo instituido, con la diferencia de que, por entonces, los embates a la normatividad social recién estaban adquiriendo entidad a escala masiva.

En 2009, la construcción de lugares de peregrinación quedó completa: se instaló una estatua en el barrio de San Telmo, a la entrada del edificio en donde Quino había vivido y que él había trasladado a la historieta. Allí tenía su casa Mafalda. Es decir, el personaje tomó cuerpo —literalmente— en el espacio donde nació. La iniciativa fue promovida por un vecino del edificio. La resolución del gobierno de la Ciudad de Buenos Aires fundamentó la decisión de colocar una placa y una estatua en dicho edificio, situado en Chile 371, porque

allí “nacieron y crecieron los protagonistas” de uno de los “personajes más emblemáticos de nuestra cultura” con un alcance “inconmensurable”. La obra fue encargada al artista plástico Pablo Irrgang, reconocido por su larga trayectoria y experiencia en el trabajo con esculturas en espacios exteriores.[91] Los jerarcas municipales habían pensado en una estatua de gran tamaño, pero el artista prefirió otorgarle una escala humana. A su pedido, la creación, con todos los desafíos de convertir una imagen en una figura con volumen, fue supervisada por el propio Quino. ¿De dónde debía salir el moño de la cabeza? ¿Qué textura tenía el pelo? ¿Qué color darle a la piel? Los detalles fueron innumerables. Inicialmente, los vecinos querían que la estatua estuviese sentada en el cordón de la vereda, como Quino la dibujó con frecuencia. Pero la oficina de Planeamiento Urbano no lo autorizó por temor a que pudiera generar accidentes a los transeúntes.[92]

La inauguración convocó a las autoridades de la ciudad y a los amigos del dibujante, pero, también, los vecinos le dieron la bienvenida a Mafalda. Esperaron su llegada en los balcones y colocaron carteles para recibirla.[93] En forma simbólica, en su discurso, el dibujante Hermenegildo Sábat pidió hacer justicia a los “jóvenes rebeldes y consecuentes amigos de Mafalda” que no tenían escultura y Quino habló como parte de “una generación en la que el humor fue perseguido y encarcelado [...] cuando sonreír era una amenaza y reír abiertamente, un peligro”. Es decir, el acto que instituyó el principal espacio de peregrinación quedó sancionado con una reposición de las ausencias provocadas por el terrorismo de Estado. “Aquí vivió Mafalda”, dice la placa colocada a la entrada del edificio que había ayudado a darle verosimilitud al departamento, la cuadra y el barrio en el que vivían esa niña de clase media y sus amigos. Ese pasado material y simbólico quedó fijado con la argamasa de la estatua a la vida cotidiana de Buenos Aires.

ILUSTRACIÓN 36. Estatua y placa ubicadas en la esquina de las calles Chile y Defensa, en el barrio de San Telmo. Objetos a la venta en negocios de la zona. Fotografías de la autora, febrero de 2014.

La estatua de Mafalda se ha convertido en un lugar de peregrinación. El sitio está rodeado de negocios con venta de objetos, fotografías, libros y recuerdos. El quiosco de la esquina tiene mesas en la calle decoradas con reproducciones de los personajes y escenas tomadas de la historieta. Todos los días —y especialmente los fines de semana— llegan decenas de visitantes porteños y turistas del interior y del exterior del país. Confluyen en una procesión laica.

Me acerco un sábado de febrero —no muy caluroso— alrededor de las 15 horas. Al llegar, encuentro a ocho personas en fila que esperan frente a la escultura. Explico sobre mi investigación a quienes esperan y solicito entrevistarlos. Antes de terminar mi explicación, una mujer con acento portugués me dice: “Conmigo, tenés que hablar conmigo”. Es una dentista, tiene 50 años, y vive en Belo Horizonte. Viene a Buenos Aires todos los años desde 2009 y nunca deja de visitar a su personaje preferido. Se la hizo conocer un amigo argentino: “Mafalda es muy perspicaz, muy inteligente. La admiro”, me dice. Detrás de ella está un taxista que nació en Once y vive en Avellaneda. Él la había

descubierto en los años setenta: “Me interesó por la cosa política que tenía la tira”. A sus padres no les gustaba que la leyera. La rechazaban. Quizás, me explica, porque eran gallegos y les molestaba el personaje de Manolito. Cuando termino de hablar con él, la fila se ha agrandado.

Registro en mis notas que hay adultos, jóvenes y niños, varones y mujeres. Cada uno tiene sus motivos. No hacen pedidos. No rezan. Abrazan a Mafalda. La besan. Le hablan. Bromean con ella. Al hacerlo, Mafalda los aproxima a quienes, como ellos, la admiran. Recuerdan cuando la leyeron, comentaron y significaron a lo largo de sus vidas. Se sacan fotografías. Discuten si quieren aparecer solos o prefieren salir en pareja. Otros envían la foto a un amigo, un hermano que no han podido venir. Una empleada administrativa me explica: “Mafalda marcó mi vida. Coleccioné los libros desde chica. Ahora vengo con mis hijas y mis nietos para que la conozcan”. Con la misma intención, un investigador argentino, de 34 años y que vive en Estados Unidos, lleva a dos amigos. Un arquitecto de Pergamino vino con su familia: admira la vigencia de la historieta. Una pareja de adolescentes se abraza con la “niña intelectualizada”. La descubrieron en Internet y luego compraron los libros. Me doy cuenta de que son pocos los adolescentes solos. Parece ser más bien un paseo para hacer en familia — son muchos los padres y las madres con hijos o los abuelos con nietos —, con un grupo de amigos o, incluso, en el marco de una excursión. No faltan, por cierto, personas que solo pasaban por la esquina, mientras conocían San Telmo, a las que les resulta divertido sacarse una foto, a pesar de no conocer demasiado al personaje. Pero la mayor parte no está de casualidad. Sabían de la escultura y fueron expresamente. Quienes viven cerca han entablado una relación diferente con Mafalda. Hay vecinos que la acarician al pasar por la esquina y niños que le dan un besito cuando caminan a la escuela.[94] Ninguna otra estatua logra, en Buenos Aires, semejante adhesión.

UN PERSONAJE DE CARNE Y HUESO

“Me impresiona dejarla así, solita.” La frase de Quino, casi una confesión inesperada al final de la inauguración de la estatua, delata una ternura que solo nos provocan los seres vivos. No podía haber una ocasión mejor, porque Mafalda había cobrado una entidad real, corpórea. Un lector atento de este libro podría argüir que ello había sucedido mucho tiempo atrás. Y, en parte, tendría razón.

Como he argumentado, el carácter vivo de Mafalda estuvo en el origen de su transformación en fenómeno social, surgido en esos años sesenta, que más adelante se volvería mito. Es decir, cuando se erigió en un emblema antiautoritario fue, cada vez más, objeto de polémica porque, justamente, sus opiniones —sus actos, sentencias— operaban sobre la realidad política y social. Con el tiempo, la entidad real de la creación cobró cada vez más densidad. El mismo Quino favoreció esa condición, aun sin proponérselo, que luego llegaría a agobiarlo. "Mafaldita", como solía llamarla en los años sesenta, con el diminutivo cariñoso, asumía en los reportajes entidad real. Lo mismo sucedía, por cierto, con los otros personajes. Él los había modelado, pero, como relatan los novelistas, sus historias habían adquirido entidad propia, incluso, con frecuencia, en su imaginación. Esto no impidió la metamorfosis entre el creador y la creación, "Mafalda soy yo", ha dicho Quino, pero ese fenómeno quedó atravesado por la autonomía ganada con cada una de las figuras que cobraron vida. Lo que me interesa remarcar ahora es la connotación vívida que en los años noventa dio lugar a un juego social, como he argumentado en este capítulo, en el que se ponía de relieve — y aún se pone— un elemento central del mito de Mafalda: el carácter ambiguo de su condición.

Justamente, la estatua en San Telmo fue la culminación de una larga elaboración social que había adquirido su cristalización máxima en las últimas décadas. No pretendo repasar cada una de las innumerables situaciones que puntearon esa construcción, sino, más bien, analizar facetas significativas del fenómeno. Para ello, volvamos a Eliade para reponer una característica del mito que aún no he referido: su carácter sobrenatural. Los seres míticos se recortan como tales diferenciándose con los seres humanos, cuya vida está sujeta a las leyes de la naturaleza, la vida, la muerte, y a las leyes de la vida social que hacen de los varones y las mujeres seres históricos. Me interesa señalar que, como personajes sobrenaturales, las figuras míticas eluden las leyes del tiempo y el espacio. El "Che" Guevara es quizás uno de los mejores ejemplos de mitos contemporáneos cuya esfinge recorta la figura del héroe, eternamente joven y viril.

El mito de Mafalda opera de forma diferente. Para pensar su connotación sobrenatural resulta útil la noción de "ambigüedad", que, en los términos de Turner, configura un "umbral", "una suerte de limbo", que establece una suspensión —quiebre simbólico— de las coordenadas de la "realidad normal".

[95] En ese sentido, el fenómeno social de *Mafalda* terminó de configurarse como mito cuando el personaje quedó colocado en un espacio ambiguo de la realidad mediante un juego social, con la participación de innumerables escenarios, personas e instituciones a escala global. Ese juego implicaba darle vida —real, concreta— a una niña que, en sí misma, había nacido situada en una combinación monstruosa —en los términos de Turner nuevamente— que conectaba lo masculino/lo femenino y lo infantil/lo maduro. Pero, además, porque la propia composición les otorgó a los personajes niños/adultos —ficciones dibujadas de papel y tinta— la condición de experimentar el tiempo humano y, con ello, instaló una posibilidad infrecuente en el mundo de los cómics. Ya en los años sesenta existieron situaciones en las que los personajes emergieron fuera de los cuadros de la historieta, como en una fotografía de Quino con Mafalda sentada en sus rodillas del *Buenos Aires Herald*. Luego, los relatos sobre la llegada de Guille, como parte de la búsqueda de una nueva inscripción en la prensa, introdujeron una innovación lúdica al colocar en los medios de comunicación un evento de la historieta fuera de ella, en un momento en el cual la creación no estaba saliendo en la prensa, con los detalles de su nacimiento. El puntapié central en esta progresión fue la aparición de las viñetitas en el margen de la página de *Siete Días* que incorporaron, como expliqué, diálogos y bromas entre las dos realidades de la historieta. Esa ambigüedad, ejemplificada de modo prístino por la despedida de los personajes, asumió toda su carnadura cuando Quino dejó de producir nuevas entregas. Ello facilitó que el juego social adquiriera una nueva entidad. Como el lector recordará, existen múltiples espacios y episodios en los que Mafalda, y su banda de amigos, cobraron vida —el título de Sasturain en el artículo de *Superhumor*, “La nena cumple 17 y está muy fuerte”, las cartas de Mafalda a los lectores de *El Globo*—, entre los que sobresale la coyuntura de la restauración democrática en Argentina.

Las fantasías sobre la vida de los personajes entraron en un nuevo umbral de labilidad en la intersección de tres episodios diferentes. Primero, las especulaciones sobre el destino de los personajes quedaron situadas en un espacio difuso —incluso peligroso— entre lo lúdico y lo serio cuando se imaginó que Mafalda habría sido desaparecida. Segundo, la celebración del nacimiento de la historieta adquirió una dinámica global que retroalimentó el componente lúdico de festejar el cumpleaños de una caricatura. Tercero, el juego

social sumó nuevos actores que, alejados del humorismo y los medios de comunicación, ampliaron el espesor que separaba la ficción de la realidad. En 1994, la *Revista Viva* de *Clarín* informaba que Félix Luna, el reconocido historiador radical, había propuesto, en 1988, cuando era secretario de Cultura, nombrar a Mafalda "ciudadana ilustre". Habría argumentado que el personaje "simboliza lo mejor del espíritu de muchos jóvenes argentinos que no se resignan a acatar el orden establecido y pretenden modificarlo y enriquecerlo con sus primeras ideas". No he podido corroborar la iniciativa, pero, aun si fuese inexacta, exhibiría una fantasía reveladora del espacio simbólico liminal, entre la vida y la ficción, la realidad y la fantasía, el juego y lo serio, ocupado por el mito de Mafalda. Muchos admiradores, según *Viva*, concebían a Mafalda de "carne y hueso". Como explicó uno de ellos: "Mafalda es más humana que muchos seres humanos. Y como tal, tiene partida de nacimiento impresa en letras de molde". [96] En 1988, un artículo en la revista *Somos* reconocía la importancia de esa ambigüedad esencial en la condición de la historieta: "¿Qué fue de la vida de Mafalda durante estos quince años? Los libros, afiches y exposiciones fueron *resucitándola* parcialmente de su *muerte*, aparentemente definitiva. Y esa condición aparente es la que entusiasma a sus muchos admiradores. Esos que no se resignan a sus quince años de silencio" (las cursivas pertenecen al original). [97]

En los años siguientes, Quino pareció llegar al hartazgo ante la reiteración sin fin de la pregunta sobre en qué se habría convertido Mafalda o qué pensaría ella de cada suceso que confirmaba la catástrofe humana. Con paciencia, contestaba, pero al hacerlo él mismo mostró la ambigüedad. Por momentos, el dibujante se introducía en el campo lúdico cuando constataba que el neoliberalismo había diezmado a los Felipes y las Mafaldas y que solo quedaban Susanitas y Manolitos. También lo hacía cuando explicaba que Mafalda estaría preocupada por la ecología o la carrera armamentista, o cuando relataba ofendido que no la pondría jamás en una publicidad de una petrolera multinacional ni en una campaña de sopas concentradas porque sería traicionarla: "Cómo yo voy a hacerle eso". Pero ponía límites a su juego: era capaz de volver a dibujarla —como hemos visto para campañas especiales o regalos privados a los amigos—, pero nunca la hizo adulta. Para él, Mafalda —aun cuando le parecía vívida— seguía siendo la niña/adulta con el mismo aspecto y edad que tenía cuando dejó de dibujarla en 1973. Sin embargo, sus colegas lo hicieron por Quino: dibujaron adulta a su criatura. Esta nueva fase del

juego social se desplegó en los años ochenta, con el vigésimo y el vigésimo quinto aniversarios, pero asumió entidad aun mayor en los años noventa, cuando llegaron los treinta y treinta y cinco años de su primera aparición.

En 1984, los humoristas italianos pusieron en circulación algunos dibujos de Mafalda joven. Mauro Monetti la imaginó con minifalda, delgada, con largas piernas. A su vez, la figura era mirada por una Mafalda, niña, dibujada como un grafiti en una pared, reconociéndose, con una sonrisa. Con una idea similar, Bruno D'Alfonso prefirió solo insinuar la figura, impidiendo que se viera el rostro, mediante unas largas y sensuales piernas: "Mafalda?! Quella di Quino? A momenti non ti riconoscevo" [¿Mafalda? ¿La de Quino? Por poco no te conocía] decía, sorprendido, un chico adolescente que la observaba. En 1988, una tira con textos de Maicas y Muñiz y dibujos de Mercado, publicada en la revista *Humor*, proponía un encuentro entre Patoruzú y Mafalda, que, también, era imaginada adulta, pero su figura no daba sorpresas: se había transformado en una joven intelectual con lentes, sin *sexappeal*.[98] En 1991, la creación de Daniel Paz, en su columna "Efemérides truchas", homenajeaba a los íconos de la historieta y retomaba el pasado dictatorial. Los cuadros componían una cronología en tres pasos. El primero situaba a Mafalda —a la que llamaba María Lavado— en 1977, cuando decidía viajar a Barcelona porque estaba cansada de los personajes infantiles. La recibía Libertad —exiliada en España—, que la ayudaba a incorporarse a los Estudios Muñoz Sampayo. El segundo cuadro transcurría en 1980, cuando Pratt le daba un papel protagónico junto al Corto Maltés. En el cierre, en 1985, Mafalda, al no haber obtenido el mismo éxito que en su primera historieta, se retiraba y se casaba con un personaje de Jean-Jacques Sempé.[99]

En 1994, con el trigésimo aniversario, surgieron nuevos dibujos de Mafalda adulta. Caloi inventó que Clemente soñaba que se casaba con su prometida en el estadio de Boca y, al entrar, se encontraba con Mafalda y Patoruzú —"la Reina y el Rey"—. El sueño continuaba, con un encuentro con los grandes maestros (Miguel Ángel, Leonardo da Vinci, Quino) y luego se sorprendía al descubrir una Mafalda que crecía hasta convertirse en una sensual chica en bikini. La sensualidad fue tributada, en su máxima expresión, por Carlos Nine con una Mafalda "cabaretera" de brazos descubiertos y párpados bajos que le obsequió a Quino y con la cual el dibujante se fotografió para la prensa.[100] Esta imagen quedaba en contraposición con la creada por Alfredo Sábat, que, en 2007, delineó el perfil de una Mafalda santificada y virginal, situada en el centro del

legado de la cultura occidental. Vistiéndola con una especie de toga griega, Sábat colocó por detrás de la figura un *vitraux* que semejaba una catedral gótica y en la que se identifica en su mano una banda con la interrogación "¿Y por qué?", y tras ella dos globos terráqueos escoltándola.[101]

En España el juego asumió diferente forma y significado en la entrega de los Quevedos. Los organizadores no hicieron crecer a los personajes, pero buscaron cuerpos —de carne y hueso — para darles vida. No montaron una escena teatral. Idearon cuadros vivos, con una tradición centenaria, para encarnar una escena simbólica en comunión con el público. En un "imponente escenario" de la Universidad de Alcalá de Henares, en la puerta principal, sonaron "tres golpes rituales". Los "grandes portales" se abrieron y aparecieron los personajes. Quino, atónito, escuchó que la madre de Mafalda le decía: "¿Qué te parecen estos personajes?". Luego, los chicos —cada uno caracterizado según los personajes— corearon: "¡Muchas gracias, Quino!". El humorista abrazó a los niños y los felicitó. La elección de los niños había puesto en funcionamiento al sistema escolar. Los niños convocados pertenecían al colegio público Francisco de Quevedo en Alcalá de Henares y no conocían a Mafalda.[102] Las críticas no se hicieron esperar. Un artículo de *El País* sostuvo que la idea evidenciaba "la tremenda afición por el esperpento" y la "tendencia a infantilizar la célebre tira". Ello, explicaba, borraba su carga "anti-sistema, su sentido contestatario y subversivo". El resultado del homenaje, realizado con el fin de renovar los lectores de *Mafalda*, terminaba trivializando la historieta.[103]

El carácter vivo de Mafalda era reafirmado por los titulares de los diarios en Argentina y España. Los editores parecían en lúdica competencia internacional al inventarlos. "Aguante Mafalda", "Ahora Mafalda habla en coreano", "Quino, el 'papá' de Mafalda", "Se supo: Mafalda cumple veinticinco años", "Me gustaría que Mafalda viniera a ver el Prado".[104] Cuando Mafalda fue nombrada en Argentina una de las diez mujeres más influyentes del siglo XX, junto con Eva Perón, María Elena Walsh, Victoria Ocampo y Hebe de Bonafini, Quino estalló: "Es absurdo. Ella es un dibujo. Una niña. Ni siquiera es una mujer".[105] El humorista, de hecho, comenzó a poner coto a la imaginación social. Explicaba que Mafalda no podía estar con vida porque era un dibujo. Incapaz de detener el juego, Quino enfrentó, enfático, la contrapartida de concebir con vida una historieta: imaginar su muerte. La fantasía, por supuesto, no era nueva. Había comenzado, incluso, antes de que el dibujante decidiera dejar de dibujarla. En

1971, Alberto Mazzei, un lector de Corrientes, envió una carta a *Siete Días* en la que preguntaba si era cierto que Quino pretendía suprimir definitivamente al personaje: “De ser verdad se parecería mucho a un crimen, algo así como un ‘humoricidio’”. Y envió un dibujo en el que los amigos de la banda lloraban a Mafalda en un cementerio.[106] Pero la fantasía adquirió entidad luego de que los personajes se despidieron de sus lectores. En 1972, en un viaje a España, había confesado a la prensa catalana: “A veces pienso que pronto voy a matar a Mafalda. A medida que va pasando el tiempo, me queda menos libertad. Quería inventar una abuelita, igual que de repente hice nacerle un hermanito a Mafalda, pero creo que ya es tarde”.[107] Pocos meses después de tomar la decisión que presentó a los lectores como una interrupción momentánea —“unas vacaciones” en las palabras de Susanita—, se desplegó una imaginación mortuoria. Situada entre lo jocoso y lo serio, lo liviano y lo trágico, las menciones parecían la continuación lógica de haberle dado “vida” a Mafalda.

Por cierto, existía un componente inusual en la misma condición de *Mafalda*. La historieta era un producto propio de las industrias culturales. Había nacido articulada con la publicidad y había usado de las estrategias de mercantilización globalizadas, pero, a diferencia de los cómics de los poderosos consorcios internacionales, no había entrado en el engranaje de la producción en serie. Quino nunca logró sentirse cómodo con la idea de tener un ayudante. Siguió dibujando cada una de las tiras —calcándola muchas veces— y sufriendo cada entrega. Esto la dotaba de una connotación anacrónica y contradictoria que era reforzada por los efectos de haber incorporado el paso del tiempo en la estructuración del argumento de la tira. Los años pasaban —con los veranos, el comienzo de las clases, los avances en la currícula escolar— de modo tal que, aunque Quino hubiese enlentecido el efecto del paso del tiempo, llegaría un momento en el que sería imposible sostener la ficción sin dotarla de modificaciones que, a su vez, violentarían los caracteres de los personajes y la composición de la trama. De allí que, en cierto modo, la ficción de la existencia real de los personajes suponía, implícitamente, la posibilidad de que murieran. Y, cuando la historieta llegó a su fin, la metáfora se impuso con la fuerza de los razonamientos obvios y naturales.

Un periodista le preguntaba a Esther Tusquets, en enero de 1974, cuando todavía no se habían publicado en España las nuevas tiras editadas en *Mafalda 10*, si era cierto que “Quino ha enterrado ya a la pobre Mafalda” y, tres meses

después, un titular sentenciaba “Mafalda se acaba”. La nota profundizaba la veta fúnebre: “Mafalda se nos muere. Solo unos meses de vida le quedan en los papeles impresos del mundo”. Y agregaba: “Quino se siente más libre después de haber matado a su personaje”. Luego de lo cual reconocía que la “muerte” dotaba a la criatura de una honestidad contraria a las lógicas de la producción en serie de los *syndicates* [agencias de distribución estadounidenses] industriales. [108] El juego dialogaba con la cultura macabra española.

En América Latina, la metáfora fúnebre se engarzó con el realismo mágico, que parecía haber adquirido, en Argentina, carnadura real, como mostraron las historias macabras del cuerpo de Eva Perón y de Pedro Eugenio Aramburu. En 1977, el diario *Crónica* de Caracas puso en el tapete la cuestión. Según informó, cuando Mafalda dejó de salir en el diario *El Nacional* en Caracas, comenzaron a llegar llamadas telefónicas. Quino habría declarado, desde Milán que “ha desparecido Mafalda, pero no ha muerto” —una frase que tenía oscuras reverberaciones por entonces—, así que podría reaparecer en el futuro. El diario informó, también, que Quino tendría una “especie de celos con Mafalda, porque el resto de su producción pasaba inadvertida ante el éxito del personaje”. De allí que haya decidido titular la nota: “Quino ‘asesinó’ a Mafalda por celos”. Los llamados provocaron, además, consultas a los humoristas venezolanos. Pedro León Zapata, uno de los más reconocidos, había dicho: “Quino hizo bien en ‘matar’ a Mafalda y ‘no creo que lo haya hecho por celos, sino porque era una antipática’”. Creía que el dibujante seguiría regalando su genio a los lectores, por lo que afirmaba: “Mafalda ha muerto; viva Quino”. Aníbal Nazao, en cambio, opinaba que “indudablemente Mafalda se merecía la muerte” porque consideraba que los “niños precoces” eran “repelentes” y la protagonista “era una enana sabelotodo que amenazaba devorar a su padre”. Como remarcaba el comentario que cerraba la nota, los humoristas que celebraban la “muerte” de la historieta habían sido todos sus asiduos lectores.[109]

La broma se integró al folclore de la historieta. Incorporada al juego social, las fantasías adquirieron su máxima potencia en México, el país donde el culto a la muerte ha adquirido una peculiaridad única. Su identidad nacional, en palabras de Claudio Lomnitz, estuvo asociada con una familiaridad juguetona y cercana con la muerte. Esa densa tradición macabra unió el reino de los vivos y de los muertos con un lazo íntimo, coloquial. En México, con los muertos se comparte comida y bebida, alegrías y penas. Esa familiaridad con la muerte se

engarzó de modo significativo con el humor. Las catrinas —las calaveras del arte popular mexicano— contienen una vena lúdica y risueña. Puede vérselas con guitarras, ataviadas con flores y sombreros, incluso sensuales, desafiando, como una burla, las leyes de la naturaleza pero, también, recordándoles a los vivos que solo quedarían sus huesos y su espíritu. Su característica representación cristalizó, justamente, con las caricaturas que la prensa difundió en forma masiva.[110]

No es casualidad, entonces, que en ese país las fantasías sobre la muerte de Mafalda hayan cobrado un vigor inédito. En 1997, en la Feria de Guadalajara, que había invitado especialmente a Quino, estallaron las preguntas sobre la muerte de Mafalda. Ante innumerables lectores, niños y adultos, el dibujante debió explicar, una vez más, que Mafalda no volvería a cobrar vida. Con la fuerza de la lógica, el público lo interrogó por la forma en que había perdido la vida: "Cada vez que vengo me preguntan si es cierto que Mafalda murió atropellada por un camión de sopa o de la policía. No sé de dónde salió esa idea, jamás dibujé esa tira, fue un invento, además, puramente mexicano [...] Mafalda no murió, es un dibujo y estos no se mueren".[111] Las declaraciones de nada sirvieron. El mito de Mafalda requería, en México, imaginar su muerte.

Más de una década después, las fantasías estaban por completo cristalizadas. Según Alberto Fernández, en la revista *Letras Libres*, en México es sabido que "Quino mató a Mafalda". La frase surgía en cualquier conversación sobre la tira, como comprobó la autora de este libro en cada entrevista que realizó allí. No existía, sin embargo, una única hipótesis sobre cómo había muerto. Por el contrario, la posibilidad de confrontar diferentes ideas parecía parte del juego macabro. Las discusiones se suceden en Internet:

> —¿En verdad Quino dibujó alguna vez ''la muerte de Mafalda''?
>
> —Se cuenta que, en protesta por la censura impuesta por el régimen militar en su país, Quino dibujó una tira cómica de Mafalda en donde esta es atropellada y muerta por un furgón del Ejército. Aparentemente el dibujo causó tal revuelo que el gobierno argentino lo prohibió. ¿Es cierta la historia?
>
> —FALSO, nunca se dibujó la muerte, solo fue mencionada. Yo había oído que la atropelló un camión de sopa (¿?).[112]

Las fantasías son copiosas. En otro blog, por ejemplo, una persona aclaraba que él había escuchado que el camión de sopas era de Campbell (una "muerte warholiana!" acotaba); y otro daba un final diferente a la versión del camión militar, aunque mantenía la asociación con la represión: "El escritor de Mafalda dijo que el gobierno argentino lo obligó a matar a Mafalda o [que] lo matarían a él. Después de todo la caricatura en sus comienzos juzgaba y afectaba muy negativamente al gobierno, razón por la que su creador la mató a causa de un camión de correo el cual la atropelló saliendo de la tienda de helados".[113] Pero, además de imaginar la escena de muerte, hubo lectores que relataron cada cuadro que tendría la tira. Así, por ejemplo, se explicaba que en el primer cuadro se veía a Mafalda dando vuelta la esquina y en el siguiente solo estaba un zapatito. Además, no faltaron quienes suplieron a Quino en la tarea de dibujar la escena. Así, en Internet puede observarse un dibujo con una resolución diferente: Manolito irrumpe desde un globo terráqueo para acogotar a Mafalda.[114]

Estas fantasías sobre la muerte de Mafalda —que jugaban con la literalidad de la metáfora usada para referirse al final de la historieta— derivaron en creaciones lúdicas que la dotaban de realidad. Las imaginaciones resultan un homenaje, un modo de incorporar el mito de Mafalda a la cultura mexicana. Nada más diferente a estas fantasías que el modo de referir a la muerte de la protagonista por las jerarquías eclesiásticas de Salta. En este caso, el cadáver tuvo la finalidad de amenazar a los creyentes para que manifestaran su fe religiosa en disciplinada procesión. En un afiche del jubileo del año 2000 había una historieta en la que llamaban a acercarse a Dios. Tenía a Mafalda en distintas escenas: en una decía "Muy entretenida para pensar en Dios", otra mostraba al padre mirando a la biblioteca y decía "Muy ocupado para pensar en Dios"; en la última, Mafalda estaba en un ataúd y se consignaba abajo: "Muy tarde para pensar en Dios".[115]

Ahora bien, las ficciones macabras alimentaban el mito de Mafalda, pero su vitalidad radicaba en las múltiples invocaciones, las constantes reapropiaciones y los nuevos sentidos que le otorgan quienes han quedado prendados de su vocación universal. En 2009, la "niña intelectualizada", revivida por Quino, estuvo junto a las 100 mil mujeres que rechazaron el machismo de Silvio Berlusconi. En 2011, una enorme Mafalda inflable ocupaba el centro de la Plaza de Mayo cuando Cristina Kirchner asumió su segundo mandato. Más tarde, su imagen también estuvo en los mensajes cibernéticos contra la "ley SOPA" (siglas

para Stop Online Piracy Act, un proyecto de ley que pretendía regular la circulación de contenidos en Internet) y en manos de los estudiantes valencianos que, en medio de la crisis económica española, se enfrentaban con la policía. En definitiva, Mafalda se ha convertido en un mito global capaz de ser asumido como propio por sujetos en diferentes partes del mundo que recurren a su poder simbólico para dar sentido a sus luchas pero, también, para comprender los dilemas que enfrentan al comenzar el siglo XXI.

Conclusiones

LA CELEBRACIÓN global de los 50 años de *Mafalda* supera cualquier expectativa. Las noticias sobre el cumpleaños se desparraman a velocidad acelerada por el ciberespacio y los diarios compiten por la originalidad de una nota con éxito asegurado. Los homenajes comenzaron en el Festival Internacional de la Historieta de Angulema, siguieron con la entrega de la Legión de Honor de Francia a Quino, mientras Mafalda, sentada en su pequeña silla, recibía a los lectores en la Feria del Libro de París. En Italia, la exposición "Mafalda, una niña de 50 años" recorre el país y formará parte del Día Mundial del Libro en la UNESCO. En América Latina, los festejos comenzaron en Costa Rica con la exposición El Mundo según Mafalda. En Argentina, la imagen de Mafalda invade los puestos callejeros, los escaparates de los quioscos y las vidrieras de las tiendas. También está en la pantalla de televisión y entre las noticias más leídas de los diarios. En las campañas electorales los partidos políticos siguen usándola sin permiso, en los blogs de noticias no faltan quienes la acusan de subversiva, y los estudiantes de Filosofía y Letras siguen criticándola desde la izquierda. Pero nada empaña su popularidad: es la más vendida de las historietas latinoamericanas y tiene más de 3 millones y medio de seguidores en Facebook. A Quino le llegan incesantes correos electrónicos de distintos puntos del planeta: lectores que denuncian apropiaciones porque las creen contrarias a la filosofía de *Mafalda*, directores de escuela que quieren una estatua, comerciantes que piden usar las imágenes, padres felices porque su niña aprendió a leer con ella y enamorados que piden un libro autografiado para cumplirle el sueño a la chica de su corazón.[1]

Estas manifestaciones no son una moda pasajera surgida de la coyuntura celebratoria. ¿Cómo se explica esa popularidad y perdurabilidad? ¿Cuáles han sido —y cómo han cambiado— las significaciones sociales de la historieta? Esas

preguntas originaron este libro. Para darles respuesta puse atención a diferentes dimensiones. La primera involucró la obra en sí misma, porque si Mafalda tuvo vocación universal y pudo trascender el tiempo fue porque el genio de Quino, con su capacidad para observar y dialogar con la realidad a partir de una reflexión filosófica y una introspección crítica, dio forma a una creación de extraordinaria riqueza que logró iluminar la condición humana y que merece atenderse por sí misma. La segunda dimensión estuvo definida por las condiciones de producción de la historieta y las diferentes intervenciones de personas (editores, agentes, traductores, periodistas, curadores) e instituciones que hicieron posible su publicación, circulación y difusión. La tercera estuvo centrada en las apropiaciones, los usos y las significaciones otorgadas a la historieta por distintos sujetos, instituciones y organizaciones a lo largo del tiempo y el espacio. Estas páginas se propusieron contar la historia de *Mafalda*. El desafío cobraba sentido en el supuesto de que la historia de la tira ofrecería un ángulo privilegiado para comprender esas décadas centrales del pasado reciente y, a la inversa, que esa reconstrucción permitiría aprehender el fenómeno social de *Mafalda*. Es momento, entonces, de repasar los principales hallazgos.

Este libro volvió sobre la historia de origen de *Mafalda*. Su reconstrucción mostró que la historieta surgió de una significativa conjunción de las estrategias de modernización empresarial, la renovación cultural y periodística, la vitalización del campo humorístico y una clase media en su cénit cultural y social. Resalté la creación de la historieta como un proceso surgido de la mano de Quino, pero, también, de un contexto de producción, con sus causalidades y azarosas coincidencias. Así, la historieta asumió su forma definitiva en *Primera Plana*, la revista que apostaba a forjar una nueva elite moderna de ejecutivos, profesionales e intelectuales, en cuyas páginas *Mafalda* se convirtió en su personaje central que encarnó la desestabilización del orden de género y de las jerarquías generacionales: asumió rasgos y actitudes varoniles e impugnó a sus padres desde la primera tira. Con ella, Quino tensionó al máximo la ironía y la ingenuidad. Con referencias implícitas, parlamentos omitidos y cierres abiertos, sus estrategias humorísticas jugaron con la erosión de la división entre lo público y lo privado —instituida por la modernidad burguesa— al iluminar lo político mediante lo familiar y viceversa. Contrariamente a las visiones ascendentes de la modernización social, propias de la revista que la albergaba, la historieta puso en juego las limitaciones y las frustraciones —cuando no las imposibilidades— de los padres proveedores y las madres amas de casa frente a los dilemas

producidos por las nuevas modas sociales, las redefinición de los valores familiares, las consignas feministas y las impugnaciones de los jóvenes. Es decir, Quino trabajó sobre "materiales" sociales radicalmente nuevos — retomando la expresión de Williams— que estaban signando a la sociedad argentina de los años sesenta y, al hacerlo, visibilizó a la clase media profesional, intelectualizada, que leía la tira. El resultado fue también nuevo. Ese humor exigía una autopercepción reflexiva y movilizó una experiencia social, surgida de la lectura, pero que la excedía, que nutrió una comunidad de pertenencia. Por eso he planteado que *Mafalda* operó sobre la realidad al darle forma a esa identidad. La dotó de una imagen y una voz.

En un segundo momento, con el traslado de *Mafalda* a *El Mundo*, las exigencias de publicarla diariamente llevaron a Quino a modificar su estructura. La historieta sumó dos nuevos personajes con los que retomó prototipos de amplia circulación y enorme potencia simbólica. Susanita remitía a la clase media moralista y tradicionalista (la "señora gorda") y Manolito, a los inmigrantes cuentapropistas (el "gallego bruto"), que reponía prejuicios de larga data en la sociedad argentina. Me he detenido en el análisis de estos personajes —de extrema complejidad— porque redefinieron la estructura, el argumento y el sentido social de la historieta. Mafalda, el personaje, cobró entidad en el contrapunto con ambas figuras, que, a su vez, fueron concebidas en mutua oposición. Fue en ese marco que la "niña intelectualizada" terminó de componer su lugar ideológico. La inscripción internacional —en el tercermundismo — y las definiciones en la política local —que eludieron las claves partidarias precisas y la dicotomía peronismo y antiperonismo— enlazaban la coyuntura con dilemas universales, la injusticia social, la desigualdad y la violencia, sin que se perdiera la conexión entre lo doméstico y lo político. Con este ángulo, Mafalda asumió la denuncia de la "mala" política. Desenmascaró la distancia entre la realidad —la debilidad de la democracia en Argentina y las inequidades del orden mundial— con los principios ideales que debían vertebrarla. Al hacerlo, el personaje tomaba distancia de la clase media "antiplebeya", encarnada en Susanita, y de los "advenedizos", asociados con Manolito. De esta manera, la composición ofreció una visión coral que contenía, como he insistido, una representación inédita: una clase media heterogénea atravesada por diferencias ideológicas y culturales que no impedían pensarla como "una" clase, definida por un lugar social, lazos comunes y experiencias compartidas. Con esta conceptualización estoy proponiendo una manera de pensar a la clase media en

su heterogeneidad, marcada por conflictos y diferencias ideológicas, y una perspectiva de análisis que enlace lo material y lo simbólico, lo privado y lo público, las experiencias y la identidad. La historieta daba una imagen de la sociedad argentina centrada en la clase media, pero, a la vez, esa visión aparecía tensionada por la problematización de las injusticias y las desigualdades sociales. La importancia sociopolítica de la historieta quedó de relieve cuando un cuadro, publicado el día del golpe de Estado encabezado por Onganía, traspasó la ficción. Se transformó en un emblema antiautoritario que vehiculizó la corriente de opinión que reclamaba la vigencia de la democracia, entre la que se destacaba la clase media intelectual. Fue entonces que la historieta se expandió con reproducciones en diarios del interior y la publicación del primer libro a cargo de la editorial Jorge Álvarez. Con ello cambió el modo de leerla y surgió un objeto perdurable a partir de una creación que se había convertido en un fenómeno social y político.

En un tercer momento, un nuevo cambio en la inscripción de *Mafalda* —cuando en 1968 aterrizó en *Siete Días*— volvió a repercutir sobre la creación, aunque esta conservó su estructura argumental y mantuvo el pacto de lectura con su público. Ante las nuevas condiciones de publicación —frecuencia semanal, mayor anticipación en la entrega y publicación de cuatro tiras por página—, Quino sumó una pequeña viñetita que redobló con nuevos niveles, claves y estrategias humorísticas la complejidad de la historieta. También hizo nacer a Guille, el hermanito de Mafalda, que condensó la contestación de los más jóvenes. Esas innovaciones dieron lugar a las construcciones más lúdicas y creativas de la obra y el dibujo ganó en sofisticación y diversificó su interpelación. Fue entonces que la denuncia de la represión cuajó en un cuadro de enorme arraigo (el “palito de abollar ideologías”) y el personaje de Libertad, creada en 1970, encarnó en forma evidente a los jóvenes politizados. Estas elaboraciones humorísticas, como argumenté, dieron cuenta de los dilemas que enfrentaba la sociedad argentina e intervinieron productivamente en posicionamientos y disputas.

Me he detenido en la reconstrucción de las fuertes controversias en torno a *Mafalda* surgidas en medio del ascenso de la polarización y la violencia política. He planteado que la historieta quedó en un fuego cruzado. Por un lado, fue criticada por quienes visualizaron en ella a una peligrosa subversiva y la contestación de las nuevas generaciones. Por el otro, se le endilgó su carácter de pequeñoburguesa y su moderación política. La difusión a escala masiva en la

prensa gráfica de esas discusiones permitió dimensionar el grado en el que había calado la radicalización política, al compás de la expansión de la figura del intelectual revolucionario y las nuevas reverberaciones de las increpaciones de larga data propias de la sociología nacional y popular. Sostuve que esas interpelaciones asumieron formas concretas en el campo de la historieta con las claves interpretativas de *Para leer al Pato Donald* y con las matrices propuestas con la creación de Héctor Oesterheld. La virulencia de las controversias sobre la verosimilitud de los personajes y las preocupaciones por los efectos de la tira sobre la realidad social y política revelan la capacidad otorgada al humor para moldear e intervenir sobre los dilemas que enfrentaban los argentinos. Si bien los temores sobre las consecuencias sociales de las historietas estuvieron presentes desde la propia emergencia del género, en la Argentina de los años sesenta adquirieron especial densidad. El estudio de esos debates permitió auscultar la existencia de un abanico de posiciones entre quienes pretendían transformar de raíz, mediante la guerra revolucionaria, el statu quo y aquellos que, como Quino, podían comprender la violencia pero no acordaban con la lucha armada ni con subordinar o simplificar el "mensaje" artístico en pos de la causa. He analizado con cierto detalle esas coyunturas porque considero que comprender el papel de la clase media en esos años requiere atender a toda su historicidad. Creo necesario concebirla en diálogo con una época vertiginosa, de aceleramiento del proceso histórico, que exige reconocer su dinamismo y el modo en el que incidió sobre las vidas de los sujetos, las posturas de los actores y las identidades sociales. Es decir, comprender a la clase media en el cruce contingente de las matrices de larga duración y de la efervescente realidad social y política. En el marco de ese contexto, la violencia política crecía y Mafalda se despidió de los lectores. Como he planteado, su estructura, surgida a mediados de los años sesenta, había quedado anacrónica en 1973. No había lugar en esa Argentina para estrategias humorísticas basadas en ironías corrosivas y juegos conceptuales, que confrontaban per se con las composiciones lineales, a partir de una representación de una clase media —y de una sociedad— en la que era posible tramitar las diferencias sin que se rompiera por completo el lazo social. Los desgarramientos en la sociedad argentina, ya entonces, estaban produciendo una violencia *in crescendo* que impedía pensar que Mafalda y Susanita siguieran discrepando sin desconocerse, sin dejar de estar unidas. Simbólicamente, como insistí, los personajes de Quino se despidieron de los lectores en las mismas páginas en que se informaba de la "masacre de Ezeiza", que mostró el modo

sangriento que asumía la tramitación de las diferencias en la sociedad argentina.

En un cuarto momento, *Mafalda* quedó atravesada por el ascenso de la violencia represiva y el autoritarismo. La tira había dejado de publicarse en 1973, pero su importancia sociopolítica no había aminorado. Ello quedó evidenciado en la operación de los servicios de inteligencia, que en 1975 adulteraron el "bastón de abollar ideologías" con la imagen de Manolito para lograr adhesiones de la clase media asociada a los pequeños cuentapropistas. La estrategia, también, trataba de conquistar por la fuerza un emblema del enemigo, entendido como toda expresión que confrontase con el poder represivo, para convertirlo así en un mensaje amenazante contra una figura, como Quino, que se había negado a colocar su creación al servicio de la ultraderecha. Luego del golpe de Estado, esta estrategia adquirió plena entidad cuando las fuerzas represivas blandieron ese mismo afiche como revancha y amenaza sangrienta y trataron de convertirlo en macabro instrumento de terror. Esta apropiación reconocía el sentido político antiautoritario de la historieta, pero, paradójicamente, *Mafalda* no fue censurada por la dictadura, aunque sus editores fueron encarcelados y exiliados, y algunos dibujos de Quino fueron objetados por los editores. Comprender esa paradoja exigió contemplar la densidad de los intersticios que quedaron abiertos en el marco de la política de represión cultural. Pero, también, dotar de envergadura a los registros provenientes de la esfera subjetiva, íntima, privada en los que la historieta se resignificó en tiempos del terrorismo de Estado. He planteado, así, que Mafalda fue un objeto y una experiencia que permitió la perdurabilidad y la transmisión de cierta estética y sensibilidad, ideología, tramas sociales y entornos afectivos que confrontaban con la escena dictatorial. De hecho, en 1981, el estreno de la película con una Mafalda dulcificada —y sin la presencia de Guille y Libertad— repuso la importancia de la historieta en el escenario público, pero, sobre todo, habilitó las voces de intelectuales —como Juan Sasturain y Oscar Steimberg— que repusieron su significado disonante en contraste con la retórica lavada predominante. La restauración de la democracia, como he planteado, redefinió la relación de la historieta y el compromiso político en la conciencia del papel opositor jugado por el humor en los últimos años de la dictadura. Quino colocó a su creación al servicio del fortalecimiento de una democracia amenazada por la crisis económica y los alzamientos militares. He propuesto que la identificación de la tira con el credo democrático, con el que estaban compenetrados amplios sectores sociales, renovó la consagración social de *Mafalda*. Su vigésimo quinto

aniversario —celebrado con una exposición multitudinaria y la edición de las tiras inéditas— favoreció una nueva resignificación de la historieta en la opinión pública a partir de que Quino imaginó que Mafalda podría haber sido una desaparecida. La interpretación cuajó con fuerza porque permitía elaborar el pasado trágico que se había cernido sobre la generación contestataria simbolizada por la "niña intelectualizada".

En una quinta instancia, la comprensión del éxito internacional de *Mafalda* exigió resituar estas coordenadas locales. Puso de relieve la capacidad de Quino para trascender lo coyuntural y plasmar dilemas de la condición humana y problemas que atravesaban a las sociedades occidentales en los años sesenta y setenta: la modernización sociocultural, la radicalización política y cultural de los jóvenes, las desigualdades mundiales y la emergencia del Tercer Mundo y la visibilidad ganada por las consignas feministas. Existía un público más o menos global que podía reírse de sí mismo con ese humor conceptual que trabajaba sobre las fisuras producidas por esos fenómenos. En forma sintomática, una historieta surgida en América Latina, que se había inspirado en el cómic estadounidense, alcanzaba su fama universal sin pasar por el inglés, la lengua de los intercambios globales, y por fuera del poder de los *syndicates* [agencias de distribución] de Estados Unidos. Eso fue posible porque *Mafalda* desenmascaraba dilemas universales y problematizaba fenómenos transnacionales. Pero, también, porque existieron condiciones que facilitaron la difusión y la circulación de la historieta. Mafalda se expandió en el marco de cierto redireccionamiento de los intercambios que recolocaron al Sur en relación con el Norte en los años sesenta y setenta, cuando América Latina quedó resituada a partir de las proyecciones utópicas depositadas en la configuración de un nuevo orden mundial surgido del Tercer Mundo, y las nuevas modas y dinámicas culturales facilitaron la suerte de ciertos pequeños emprendimientos. Fueron, justamente, agentes, editores, traductores, marginales dentro de las industrias culturales —empresas familiares si recordamos el papel de Alicia Colombo—, los que difundieron la historieta. Notemos, no obstante, que el redireccionamiento de los intercambios no impidió que la consagración europea fuese decisiva para la retroalimentación de su legitimidad y fama a escala planetaria. He advertido, también, que los contextos favorables por sí solos no explican dicha expansión. Como he mostrado, en cada país, la tira llegó de la mano de actores, dinámicas y procesos locales. También, asumió significaciones propias. Por ejemplo, en Italia —puerta de entrada a Europa— *Mafalda* entró en

el contexto de la modernización sociocultural y la radicalización juvenil de 1968. En España, cobró sentido como emblema antiautoritario e intentó ser hispanizada como cabeza de lanza de un mercado del cómic español. México le dio la bienvenida en el cruce de su antiimperialismo, los ecos de 1968 y la vocación latinoamericana, a la que se incorporaba la llegada de los exiliados políticos del Cono Sur.

Finalmente, los últimos veinticinco años produjeron una redefinición de la significación social de *Mafalda* —el personaje y la historieta— que quedó enlazada con las tramas de la memoria social a escala global. Las ediciones de libros, compilaciones y la aparición de nuevos formatos, cortos, exposiciones, objetos, mantuvieron su vigencia en la opinión pública y la dotaron de nuevas inscripciones sociales, geográficas y virtuales. Su enorme atractivo mediático se potenció con cada nueva producción en una dinámica que se retroalimentaba a sí misma a escala global en espiral ascendente. En los años noventa, la victoria del neoliberalismo y la desintegración del bloque socialista fueron el telón de fondo sobre el cual se produjo una nueva modulación en la significación social de una historieta que había adquirido importancia a escala planetaria. En esa dimensión se produjo una redefinición de su estatuto simbólico que le otorgó un carácter mítico. Es decir, *Mafalda* se volvió una historia —encarnada en una imagen— de "inapreciable valor", que ofrecía modelos ejemplares y significaciones a la existencia social en medio de las fracturas producidas por la desestructuración de los Estados de bienestar, la caída del bloque socialista y el ascenso neoliberal. La historieta revivía una sensibilidad que parecía derrotada por la crudeza pragmática de los planes de ajuste económico y los discursos individualistas. La producción de hitos conmemorativos (los cumpleaños) y de espacios rituales (exposiciones, plazas, estatuas) fue decisiva para esa construcción y la transmisión intergeneracional. En Argentina, una clase media desplazada por la embestida feroz del menemismo hizo de *Mafalda* parte de sus esfuerzos para mantener una identidad herida por el empobrecimiento material y disputada por una nueva cultura de clase media que la confrontaba. La historieta se volvió vehículo de la nostalgia y legado de resistencia. Esta última modulación quedó simbolizada cuando los cortos cubanos de *Mafalda* la convirtieron en embajadora de una revolución que luchaba por evitar el aislamiento en medio del desmoronamiento del bloque socialista. *Mafalda* se había convertido en un símbolo que reivindicaba el compromiso político, la acción colectiva y la utopía social por oposición a la exaltación del individualismo, el capitalismo y el "fin

de la historia”.

La crisis social y política argentina estalló en 2001 y *Mafalda* volvió a quedar atravesada por la tormenta que sacudía el país. Como he analizado, en el nuevo escenario, las fantasías siguieron proyectándose sobre la historieta con nuevos sentidos. La nostalgia de los años sesenta pasó de vehiculizar la resistencia frente al neoliberalismo a nutrir las retóricas — ideológicas y simbólicas— de la amplia gama de actores que, en la década siguiente, reivindicarían los programas y las retóricas de los años sesenta y setenta: utopías sociales, militancia política, compromiso social, una clase media y una sociedad argentina integradas. El carácter liminal que asumieron esas figuras, creadas de tinta y papel, que habían cobrado vida, expresó su singular densidad simbólica. He sostenido que el fenómeno *Mafalda* terminó de configurarse cuando llegó a su paroxismo el juego social de imaginar el destino de cada personaje. Con la participación de innumerables personas e instituciones, en un escenario global, el juego delineó la condición sobrenatural del mito, es decir, personajes por fuera de las leyes de los hombres que desafiaban sus categorías de organización de la realidad. *Mafalda* quedaba situada en el umbral de las dicotomías occidentales (masculino/femenino, infantil/maduro, ficción/realidad, eternidad/historicidad). Ese carácter liminal movilizó una imaginería macabra —con su epicentro en México— que alimentó un mito cuya vitalidad radicaba en las múltiples invocaciones, las constantes reapropiaciones y los nuevos sentidos para esa creación con vocación universal.

En definitiva, aquella historieta, surgida de imperativos tan entrelazados con la sociedad argentina de los años sesenta, pero que entroncaron con procesos globales, había sido modelada por un creador capaz de dar forma a personajes universales y construir un humor abierto, polisémico, versátil, capaz de provocar la reflexión irónica y sarcástica al tensarla con la lucidez ingenua de los niños. Esa construcción que sigue provocando —y requiriendo— a quien lee, como lo hacía cincuenta años atrás, un papel activo en la producción de lo risible se convirtió en una experiencia y una identidad para sujetos con distintas inscripciones en el tiempo y en el espacio. Los sentidos, las apropiaciones y las resignificaciones de *Mafalda* han sido tantos como lectoras y lectores han quedado transformados —como solo lo hace el arte— por su lectura. En ese universo hecho de papel y tinta anidan relaciones, problemas y reflexiones que les han permitido a esas personas crecer, conocerse y dar sentido a su existencia. Hubiera sido imposible dar cuenta de la inagotable catarata de apropiaciones que

signan constantemente a una obra viva. No es posible desconocer, por cierto, el vector de la clase media, aquella de la Argentina de los años sesenta, pero, también, de la clase media más o menos globalizada que, en diferentes contextos nacionales y momentos históricos, ha sido interpelada y fracturada por la modernización sociocultural, las tensiones de género e intergeneracionales, la censura y la represión del autoritarismo y las contradicciones de una sensibilidad progresista. Nunca fue, por cierto, la historieta un fenómeno unívoco. En ello radicó la genialidad de una construcción con múltiples voces y disímiles perspectivas, puestas siempre en tensión entre sí y en diálogo ríspido con la realidad. Por ello, la imagen de Mafalda pudo ser retomada por disímiles sujetos colectivos (las mujeres, los jóvenes, los oprimidos) que podían asumir su voz con diferentes reclamos y consignas. Con ellos, en cada nuevo formato, traducción y celebración, se fue creando un fenómeno que se nutrió a sí mismo con resonancias cada vez más potentes. Traducida a decenas de idiomas, publicada en diversos continentes, recreada en infinidad de páginas de diarios y sitios en Internet, venerada en exposiciones transitorias y visitada en peregrinación permanente, *Mafalda* —la historieta y el personaje— ha dado forma a una imagen y un humor de circulación global que convoca a la memoria de un tiempo signado por la utopía de un futuro mejor, un sueño de la modernidad, cuyas resonancias más próximas remiten a una generación que marcó con su impulso los últimos cincuenta años y que hoy nos está dejando. Pero la perdurabilidad del fenómeno está en las lágrimas de esa niña de 9 años que descubrió *Mafalda* en la casa y en el aula, que representó a Susanita en la escuela, y que lloraba, conmovida, en la Feria del Libro en Buenos Aires, en mayo de 2014, porque quería saludar a Quino y quedaba fuera de la sala en donde él inauguraría el evento. Esas lágrimas tienen explicación. La de una creación sin igual y una historia que estas páginas han intentado contar.

Bibliografía

I. FUENTES
Libros y filmes de Mafalda

Libros

Argentina

QUINO (Joaquín Salvador Lavado), *Al fin solos*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1971.

—, *Y digo yo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1971.

—, *¿A dónde vamos a parar?*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1973.

—, *Mafalda* 1 [1966], Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1988.

—, *Mafalda 2* [1967], Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1992. (1ª ed. 1967, con el título *Así es la cosa, Mafalda*).

—, *Mafalda 3* [1968], Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1989.

—, *Mafalda 4* [1968], Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1988

—, *Mafalda 5* [1969], Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1989.

—, *Mafalda 6* [1970], Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1988.

—, *Mafalda 7* [1971], Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1989.

—, *Mafalda 8*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1988.

—, *Mafalda 9* [1973], Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1989.

—, *Mafalda 10* [1973], Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1989.

—, *Mafalda inédita*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1988.

—, *10 años con Mafalda* [1973], Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1991.

—, *Toda Mafalda*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1993.

Italia

RAVONI, Marcelo y Valerio Riva, *Il libro dei bambini terribili per adulti masochisti*, Milán, Feltrinelli, 1968.

QUINO (Joaquín Salvador Lavado), "Mafalda, la contestataria", en *Il libro dei bambini terribili per adulti masochisti*, Milán, Feltrinelli, 1968.

—, *Mafalda, la contestataria*, Milán, Bompiani, 1969.

—, *Mafalda. Oltre le strisce*... [2008], Milán, Salani, 2012.

—, *Tutto Mafalda* [2009], Milán, Salani, 2010.

España

QUINO (Joaquín Salvador Lavado), *El mundo de Mafalda*, Barcelona, Lumen, 1992.

—, *Todo Mafalda*, Barcelona, Lumen, 1992.

Filmes

Mafalda, la película, dirigida por Daniel Mallo, Argentina, 1981.

Mafalda y sus amigos, dirigida por Juan Padrón, Cuba y España, 1993.

Archivos

Argentina

Archivo de Ediciones de la Flor (AEDF).

Archivo de la Secretaría 23ª, del Juzgado Criminal y Correccional Federal Nº 12, Expediente 7970. Causa por el asesinato de los padres palotinos.

Archivo del diario *Clarín* (ADC).

Archivo del diario *La Voz del Interior* de Córdoba (ADLVI).

Archivo del diario *Río Negro* (ADRN).

Archivo del Instituto Torcuato Di Tella en la Biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella (AITDT).

Archivo Personal de Quino (APQ).

Centro de Documentación de la editorial Perfil.

Centro de Documentación del Círculo Sindical de la Prensa y la Comunicación de Córdoba.

Colección de Antonio Torres, del Club del Cómic.

Colección José Enrique Miguens, Colecciones Especiales y Archivos, Biblioteca Max von Buch, Universidad de San Andrés, Argentina.

España

Archivo del diario *La Vanguardia* (ADV), Barcelona.

Centro de Documentación del diario *El País*, Madrid.

México

Archivo de la editorial Tusquets en México.

Centro de Documentación del diario *Excélsior*, México.

Prensa periódica

Argentina

Diarios

Buenos Aires Herald, Clarín, El Mundo, La Nación, La Opinión, La Razón, La Voz del Interior.

Revistas

Cuestionario, El Caudillo, El Día, Gente, Humor, Los Libros, Panorama, Primera Plana, Crisis, Siete Días Ilustrados, Superhumor.

Otras publicaciones
Boletín del Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires
Boletín Oficial de la Ciudad de Buenos Aires.

España

Diarios
ABC, El País, La Vanguardia.
Revistas
Bang!, Cambio 16, El Globo.

Italia

Diarios
Il Messaggero, L'Unità, La Stampa.
Revistas
Il Mago
México
Diarios
El Día, El Imparcial, El Nacional, El Novedades, Excélsior, La Onda
Revistas
Plural

Entrevistas

Entrevista con Quino (Joaquín Salvador Lavado), Buenos Aires, 30 de mayo de 2013.

Entrevista con Alicia Colombo, Buenos Aires, 30 de mayo de 2013.

Entrevista con Sealtiel Alatriste, conversación telefónica, Buenos Aires y Ciudad de México, 12 de diciembre de 2012.

Entrevista con Mario Amado, Buenos Aires, 19 de agosto de 2013.

Entrevista con Rodolfo Capalozza, Buenos Aires, 22 de septiembre de 2013.

Entrevista con Francisco Chirichella, Buenos Aires, 8 de agosto de 2013.

Entrevista con Daniel Divinsky, Buenos Aires, 10 de enero y 22 de marzo de 2010, y 10 de febrero de 2014.

Entrevista con Mabel Domínguez, nacida en la Ciudad de México en 1968, México, 8 de octubre de 2011.

Entrevista con Manuel Díaz, Buenos Aires, 27 de septiembre de 2012.

Entrevista con Pablo Irrgang, Buenos Aires, 12 de marzo de 2014.

Entrevista con Norberto Firpo, Buenos Aires, 13 de enero de 2011.

Entrevista con Vanessa Fuentes, conversación telefónica, Buenos Aires y Ciudad de México, 3 de septiembre de 2012.

Entrevista con Verónica Flores, comunicación telefónica, Buenos Aires y Ciudad de México, 10 de enero de 2013.

Entrevista con Mario García, nacido en La Plata en 1957, Buenos Aires, 10 de enero de 2014.

Entrevista con Miguel García, conversación telefónica, Buenos Aires y Madrid, 7 de octubre de 2013.

Entrevista con Iván Giovannucci, conversación telefónica Buenos Aires y Milán, 14 y 16 de enero de 2013.

Entrevista con Andrew Graham-Yooll, Buenos Aires, 17 de julio de 2013.

Entrevista con Pablo Hernández, Buenos Aires, 14 de junio de 2012.

Entrevista con Alba Lampón, Buenos Aires, 23 de agosto de 2012 y 10 de diciembre de 2013.

Entrevista con Claudio López de Lamadrid, comunicación telefónica, Buenos Aires y Barcelona, 19 de septiembre de 2013.

Entrevista con Eduardo Longoni, Buenos Aires, 3 de diciembre de 2013.

Entrevista con “Chiche” Linardi, Buenos Aires, 20 de enero de 2013.

Entrevista con Sergio Morero, Buenos Aires, 20 de septiembre de 2012.

Entrevista con Rosana Muñoz, nacida en Buenos Aires en 1972, Buenos Aires, 22 de junio de 2013.

Entrevista con Mariana Pérez, Buenos Aires, 10 de noviembre de 2012.

Entrevista con Carlos Torrengo, Buenos Aires, 13 de diciembre de 2013.

Entrevista con Jorge Tovar, conversación telefónica, Buenos Aires y México, 3 de marzo de 2013.

Entrevista con Guillermo Schavelzon, conversación telefónica, Buenos Aires y Barcelona, 6 de febrero de 2013.

Entrevista con Luis Tovar, Ciudad de México, 9 de octubre de 2010.

Entrevista con María Rinifort, Buenos Aires, 8 de febrero de 2014.

Entrevista con Rolando Sabino, Buenos Aires, 8 de agosto de 2013.

Entrevista con Juan Sasturain, Buenos Aires, 13 de marzo de 2014.

Entrevista con Sergio Suppo, Córdoba, 14 de mayo de 2013.

Entrevista con Martín Zamor, nacido en la Ciudad de México en 1967, México, 10 de octubre de 2011.

Filmes

Un horrible secreto. La historia de Rey Piuma, Bistrus Bandera, 2013.

4 de julio. La masacre de San Patricio, dirigido por Juan Pablo Young y Pablo Zubizarreta, Buenos Aires, Aguafuertes Film, 2007.

Estadísticas y documentos argentinos oficiales

ARGENTINA, DIRECCIÓN NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y CENSOS, *Censo Nacional de Población. 1960*, Buenos Aires, 1963.

ARGENTINA, INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y CENSOS, *Censo Nacional de Población, Familias y Vivienda. 1970*, Buenos Aires, ca. 1970.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y JUSTICIA, DEPARTAMENTO DE ESTADÍSTICA EDUCATIVA, *Enseñanza Media. Años 1914-1963*, 2 vols., Buenos Aires, sin datos, 1965.

MINISTERIO DE JUSTICIA Y DERECHOS HUMANOS, DIRECCIÓN NACIONAL DE DERECHOS DE AUTOR, Informe de ediciones, Expediente 179376.

II. BIBLIOGRAFÍA

ABOY, Rosa, "Mafalda. Departamentos de clase media y vida cotidiana en los años sesenta", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo*, núm. 41, 2011, pp. 179-188.

ACEVEDO, Esther, *La caricatura política en México en el siglo XIX*, México, Círculo de Arte, 2000.

ADAMOVSKY, Ezequiel, "De la academia a la escuela: los inicios de un interés

por la clase media en la sociología y la historiografía argentinas y su primer impacto en la educación general", en Sergio Visacovsky y Enrique Garguin (comps.), *Moralidades, economías e identidades de clase media. Estudios históricos y etnográficos*, Buenos Aires, Antropofagia, 2009, pp. 95-122.

—, *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*, Buenos Aires, Planeta, 2009.

ALTAMIRANO, Carlos, *Peronismo y cultura de izquierda*, Buenos Aires, Temas, 2001.

ARMUS, Diego, "El viaje al centro. Tísicas, costureritas y milonguitas en Buenos Aires, 1910-1940", en Diego Armus (comp.), *Entre médicos y curanderos. Cultura, historia y enfermedad en América Latina moderna*, Buenos Aires, Norma, 2002, pp. 221-258.

AVELLANEDA, Andrés, *Censura, autoritarismo y cultura. Argentina 1960-1983*, vol. 1, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986.

AZPIAZU, Daniel, Eduardo Basualdo y Miguel Khavisse, *El nuevo poder económico en la Argentina de los años 80*, Buenos Aires, Legasa, 1986.

BAJTÍN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1993.

BARBIERI, Daniele, "Il fumetto in Italia", ponencia presentada en el congreso Contemporary Italy: The Construction of Identities, Warwick University, 29 de octubre de 1995.

BARRY, Carolina, *Evita capitana. El partido peronista femenino. 1949-1955*, Caseros, EDUNTREF, 2009.

BARTOLUCCI, Mónica, "Reseña de Ezequiel Adamovsky, *Historia de la clase media en Argentina* (Buenos Aires, Planeta, 2009)", en *Historia política. Boletín Bibliográfico Electrónico*, núm. 5, 2010, pp. 19 y 20.

BERGER, Peter, *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Barcelona, Kairós, 1999.

BERGSON, Henri, *La risa*, Valencia, Prometeo, 1920.

BESOKY, Juan Luis, "La derecha peronista en perspectiva", en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2013. Disponible en línea: <http://nuevomundo.revues.org/65374>, consultado el 20 de marzo de 2014.

BONTEMPO, Paula, "La construcción del consenso en torno al golpe de Estado de 1976. La revista *Para Ti*, 1974-1976", Buenos Aires, 2008, inédito.

BRENNAN, James y Mónica Gordillo, *Córdoba. El Cordobazo, el clasismo y la movilización política*, La Plata, De la Campana, 2008.

BURKART, Mara E., "Humor. La risa como espacio crítico bajo la dictadura militar 1978-1983", tesis de doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011.

BURUCÚA, José Emilio, *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la Europa de la modernidad clásica (siglos XV al XVII)*, Buenos Aires y Madrid, Miño y Dávila, 2001.

—, *La imagen y la risa*, Mérida, Periférica, 2007.

CAIMARI, Lila, *Mientras la ciudad duerme*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.

CANO, Inés, "El movimiento feminista argentino en la década del 70", en *Todo es Historia*, núm. 183, agosto de 1982, pp. 84-93.

CARASSAI, Sebastián, *Los años setenta de la gente común*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013.

CARR, Raymond, *España: de la Restauración a la democracia, 1875-1980*, Barcelona, Ariel, 1983.

CATELLI, Nora, "La élite itinerante del *boom*: seducciones transnacionales en los escritores latinoamericanos (1960-1973)", en Carlos Altamirano (dir. y ed.), *Historia de los intelectuales en América Latina*, vol. II: *Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX*, Buenos Aires, Katz, 2010, pp. 712-732.

CHARTIER, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 1999.

COLL GARCÉS, Oriol, "Mafalda. Análisis estético, sociológico y lingüístico de un fenómeno de masas", tesina, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1973.

CONTE MARTÍN, Luis, *Historia del humor gráfico en España*, Lérida, Milenio, 2002.

CORRADI, Juan, "The Mode of Destruction: Terror in Argentina", en *Telos*, vol. 54, núm. 3, 1982, pp. 61-76.

CORTÁZAR, Julio, "Casa tomada", en *Bestiario* [1951], Buenos Aires, Minotauro, 1969.

COSSE, Isabella, "Germán Leopoldo García y *Nanina:* claves de lectura para una novela de los 60", en *Revista de Literatura Hispamerica*, núm. 96, 2004, pp. 103-114.

—, *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar*, Buenos Aires,

Fondo de Cultura Económica, 2006.

—, “Cultura y sexualidad en la Argentina de los 60: usos y resignificaciones de la experiencia trasnacional”, en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 17, núm. 1, enero-junio de 2006, pp. 39-60.

—, “Progenitores y adolescentes en la encrucijada de los cambios de los años sesenta. La mirada de Eva Giberti”, en *Revista Escuela de Historia*, año 7, núm. 7, Universidad Nacional de Salta, 2009, pp. 233-260.

—, “La emergencia de un nuevo modelo de paternidad en Argentina (1950-1975)”, en *Estudios Demográficos y Urbanos*, vol. 24, núm. 71, El Colegio de México, mayo-agosto de 2009, pp. 429-462.

—, *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.

—, “Argentine Mothers and Fathers and the New Psychological Paradigm of Child-Rearing (1958-1973)”, en *Journal of Family History*, vol. 35, núm. 2, 2010, pp. 180-202.

—, “*Claudia*: la revista de la mujer moderna en la Argentina de los años sesenta (1957-1973)”, en *Revista Mora*, vol. 17, núm. 1, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Universidad de Buenos Aires, 2011. Disponible en línea:

www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2011000100007>, consultado el 10 de marzo de 2014.

—, “Mafalda: Middle Class, Everyday Life, and Politics in Argentina (1964-1973)”, en *Hispanic American Historical Review*, vol. 94, núm. 1, 2014, pp. 35-75.

COSSE, Isabella, Valeria Manzano y Karina Felitti, *Los ’60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*, Buenos Aires, Prometeo, 2010.

CRENZEL, Emilio, *La historia política del* Nunca Más. *La memoria de las desapariciones en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

DALTER, Eduardo, “El periódico de Alberdi (1923-1976) y sus poetas”, en *Razón y Revolución*, núm. 10, primavera de 2002. Disponible en línea:

<www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/arteyliteratura/ryr1005-Dalter.pdf>, consultado el 10 de marzo de 2014.

DAVIDOFF, Leonore y Catherine Hall, *Family Fortunes. Men and Women of the English Middle Class 1780-1850*, Londres y Nueva York, Routledge, 2002.

De Santis, Pablo, *Historieta y política en los 80. La Argentina ilustrada*, Buenos Aires, Letra Buena, 1992.

Dorfman, Ariel y Armand Mattelart, *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo* [1972], Buenos Aires, Siglo xxi, 2002.

Eco, Umberto, "Mafalda, o del Rifiuto", en *Mafalda, la contestataria*, Milán, Bompiani, 1969, pp. 1 y 2.

—, *Apocalípticos e integrados*, Buenos Aires, Tusquets, 2008 (1ª ed. italiana, 1965, y en español, 1968).

Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1991.

Entel, Alicia, Víctor Lenarduzzi y Diego Gerzovich, *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

Erlich, Laura, "Rebeldes, intransigentes y duros en el activismo peronista, 1955-1962", tesis de maestría en Ciencias Sociales, Universidad Nacional de General Sarmiento e Instituto de Desarrollo Económico y Social, Buenos Aires, 2010.

Felitti, Karina, *La revolución de la píldora. Sexualidad y política en los sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

Fernandez, James W. y Mary Taylor Huber, "Introduction. The Anthropology of Irony", en James W. Fernandez y Mary Taylor Huber (eds.), *Irony in Action: Anthropology, Practice, and Moral Imagination*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 2001, pp. 1-37.

Fernández L'Hoeste, Héctor D., "From Mafalda to Boogie. The City and Argentine Humor", en Eva P. Bueno y Terry Caesar (eds.), *Imagination Beyond Nation*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1998, pp. 81-106.

Filc, Judith, *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura, 1976-1983*, Buenos Aires, Biblos, 1997.

Forgacs, David, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)*, Bolonia, Il Mulino, 1994.

Foster, David William, "Mafalda: An Argentina Comic Strip", en *Journal of Popular Culture*, vol. 14, núm. 3, 1980, pp. 497-508.

—, *From Mafalda to Los Supermachos. Latin American Graphic Humor as Popular Culture*, Boulder y Londres, Lynne Rienner, 1989.

Franco, Marina, *Un enemigo para la nación. Orden interno, violencia y "subversión", 1973-1976*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012.

FRAZIER, Lessie Jo y Deborah Cohen, “Defining the Space of Mexico ’68. Heroic Masculinity in the Prison and ‘Women’ in the Street”, en *Hispanic American Historical Review*, vol. 83, núm. 4, 2003, pp. 617-620.

FREUD, Sigmund, “El humor”, en *Obras completas*, vol. XXI, Buenos Aires, Amorrortu, 1992, pp. 153 y 154.

—, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, en *Obras completas*, t. VIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1999.

GARCÍA HAYMES, Mateo, “La Liga Argentina de Profilaxis Social y la construcción de una moral sexual para los sectores medios (1921-1931)”, Buenos Aires, 2013, inédito.

GARGUIN, Enrique, “‘Los argentinos descendemos de los barcos’: The Racial Articulation of Middle Class Identity in Argentina (1920-1960)”, en *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, vol. 2, septiembre de 2007, pp. 161-184.

—, “El tardío descubrimiento de la clase media en Argentina”, en *Nuevo Topo. Revista de Historia y Pensamiento Crítico*, núm. 4, septiembreoctubre de 2007, pp. 85-108.

GENÉ, Marcela, “Risas, sonrisas y carcajadas en tiempos de Perón. Pasando revista al humor político”, en Claudia Soria, Paola Cortés-Rocca y Edgardo Dieleke (eds.), *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Prometeo, 2010, pp. 88-102.

—, “Varones domados. *Family strips* en los años veinte”, en María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (eds.), *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*, vol. 1, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Artes y EDUNTREF, 2011, pp. 95-118.

GENÉ, Marcela y Laura Malosetti Costa, *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.

GERMANI, Gino, *Política y sociedad en una época de transición*, Buenos Aires, Paidós, 1962.

—, *Estructura social de la Argentina. Análisis estadístico* [1955], Buenos Aires, Solar, 1987.

GIDDENS, Anthony, *Runaway World*, Nueva York, Routledge, 2003.

GILLESPIE, Richard, *Soldados de Perón. Los montoneros*, Buenos Aires, Grijalbo, 1987.

GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor*

revolucionario en América Latina, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

GINSBORG, Paul, *A History of Contemporary Italy. Society and Politics, 1943-1988*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 1990.

GINZBURG, Carlo, *El queso y los gusanos*, Barcelona, Muchnik, 1986.

GOCIOL, Judith, *La historieta argentina. Una historia*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2000.

GOCIOL, Judith y Hernán Invernizzi, *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Buenos Aires, Eudeba, 2003.

GOMBRICH, Ernst H., "La máscara y la cara. La percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte", en Ernst H. Gombrich, Julián Hochberg y Max Black, *Arte, percepción y realidad*, Buenos Aires, Paidós, 1973, pp. 15-67.

—, "La imagen visual: su lugar en la comunicación", en *Gombrich esencial, textos escogidos sobre arte y cultura*, Madrid, Debate, 1983, pp. 41-64.

GONZALBO AIZPURU, Pilar (coord.), *Familias iberoamericanas. Historia, identidad y conflictos*, México, El Colegio de México, 2001.

GRAMMÁTICO, Karin, "La I Conferencia Mundial de la Mujer: México, 1975. Una aproximación histórica a las relaciones entre los organismos internacionales, los Estados latinoamericanos y los movimientos de mujeres y feminista", en Andrea Andújar *et al.*, *Hilvanando historias. Mujeres y política en el pasado reciente latinoamericano*, Buenos Aires, Luxemburg, 2010, pp. 101-113.

GRIMSON, Alejandro y Mirta Varela, "Recepción, culturas populares y medios. Desplazamientos del campo de comunicación y cultura en Argentina", en Mirta Varela y Alejandro Grimson, *Audiencias, cultura y poder. Estudios sobre la televisión*, Buenos Aires, Eudeba, 1999, pp. 43-98.

GUANO, Emanuela, "The Denial of Citizenship: 'Barbaric' Buenos Aires and the Middle-Class Imaginary", en *City & Society*, vol. 16, núm. 1, 2004, pp. 69-97.

—, "Spectacles of Modernity: Transnational Imagination and Local Hegemonies in Neoliberal Buenos Aires", en *Cultural Anthropology*, vol. 17, núm. 2, 2002, pp. 181-209.

GUBERN, Román, *El lenguaje de los cómics*, Barcelona, Península, 1972.

GUEVARA GONZÁLEZ, Iris, *La educación en México. Siglo XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

HERNÁNDEZ, Pablo, *Para leer a Mafalda*, Buenos Aires, Meridiano, 1975.

HOBSBAWM, Eric, *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1995.

JAURETCHE, Arturo, *El medio pelo en la sociedad argentina. Apuntes para una sociología nacional*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1966.

JENSEN, Silvina Inés, "Suspendidos de la historia/exiliados de la memoria. El caso de los argentinos desterrados en Cataluña (1976-...)", tesis doctoral, Facultat de Filosofia i Lletres, Universitat Autonoma de Barcelona, 2004.

KIMEL, Eduardo Gabriel, *La masacre de San Patricio*, Buenos Aires, Dialéctica, 1989.

LANG, Berel, "The Limits of Irony", en *New Literary History*, vol. 3, núm. 26, 1996, pp. 571-588.

LATXAGUE, Claire, "Lire Quino: poétique des formes brèves de la littérature dessinée dans la presse argentine (1954-1976)", tesis de doctorado, Université Stendhal-Grenoble 3, Université de Grenoble, 2011.

LEVÍN, Florencia, "Humor y política en tiempos de violencia. Tiras cómicas y viñetas del diario *Clarín*, 1973-1983", tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2010.

—, *Humor político en tiempos de represión*. Clarín *1973-1983*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013

LOMNITZ, Claudio, *Idea de la muerte en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

LONGONI, Ana y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 2010.

LÓPEZ, Ricardo y Barbara Weinstein, *The Making of the Middle Class. Toward a Transnational History*, Durham y Londres, Duke University Press, 2012.

LÓPEZ PEDREROS, Abel Ricardo, "Reseña de 'Historia de la clase media Argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003' de Ezequiel Adamovsky", en *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, julio-diciembre de 2009, pp. 209-214.

LOSADA, Leandro, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la* Belle Époque. *Sociabilidad, estilos de vida e identidades*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

LUMLEY, Robert, *States of Emergency. Cultures of Revolt in Italy from 1968 to 1978*, Londres y Nueva York, Verso, 1990.

MANZANO, Valeria, "Sexualizing Youth: Morality Campaigns and Representations of Youth in Early 1960s Buenos Aires", en *Journal of the History of Sexuality*, vol. 14, núm. 4, octubre de 2005, pp. 433-461.

—, "The Making of Youth in Argentina: Culture, Politics, and Sexuality (1956-1976)", tesis de doctorado, Bloomington, Indiana University, 2009.

—, "'Contra toda forma de opresión': Sexo, política y clases medias juveniles en las revistas de humor de los primeros 1970", en *Revista Sociohistórica*, núm. 29, primer semestre de 2012, pp. 9-42.

—, *The Age of Youth in Argentina. Culture, Politics, and Sexuality from Perón to Videla*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2014.

—, "Sex, Gender, and the Making of the 'Enemy Within' in Cold War Argentina", en *Journal of Latin American Studies*, vol. 46, núm. 3, julio de 2014, pp. 1-29.

MARGULIS, Paola, "La piel busca sus formas. Un estudio cultural sobre la representación del cuerpo en *Para Ti* durante la década del 70", tesina de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2004.

MARX, Jutta, Jutta Borner y Mariana Caminotti, *Las legisladoras. Cupos de género y política en Argentina y Brasil*, Buenos Aires, Siglo XXI e Iberoamericana, 2007.

MASOTTA, Oscar, *La historieta en el mundo moderno*, Barcelona, Paidós, 1970.

MATALLANA, Andrea, *Humor y política. Un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

MATHESON, Carl, "*Los Simpson*, la hiperironía y el sentido de la vida", en William Irwin, Mark T. Conard y Aeon J. Skoble, *Los Simpson y la filosofía*, Barcelona, Blackie Books, 2012, pp. 147-170.

MAY, Elaine Tyler, *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*, Nueva York, Basic Books, 1988.

MAYNES, Mary Jo, "Cultura de clase e imágenes de la vida familiar", en David Kertzer y Marzio Barbagli, *Historia de la familia europea. La vida familiar desde la Revolución Francesa hasta la Primera Guerra Mundial (1789-1913)*, vol. 2, Barcelona, Paidós, 2003, pp. 297-337.

MAZZEI, Daniel H., *Medios de comunicación y golpismo. El derrocamiento de Illia (1966)*, Buenos Aires, Grupo Editor Universitario, 1997.

MERINO, Ana María, *El cómic hispánico*, Madrid, Cátedra, 2003.

MIGNONE, Emilio, *Iglesia y dictadura. El papel de la iglesia a la luz de sus relaciones con el régimen militar*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes y Página/12, 1999.

MÍGUEZ, Eduardo, "Familias de clase media: la formación de un modelo", en Fernando Devoto Marta Madero, *Historia de la vida privada en Argentina*, vol. 2, Buenos Aires, Taurus, 1999, pp. 21-45.

MINUJIN, Alberto y Gabriel Kessler, *La nueva pobreza en la Argentina*, Buenos Aires, Planeta, 1995.

MONSIVÁIS, Carlos, "De los cuentos de hadas a los cómics", en *Revista de la Universidad de México*, julio de 1963, pp. 8-15.

MONTANARO, Pablo, *Francisco Urondo, la palabra en acción. Biografía de un poeta y militante*, Rosario, Homo Sapiens, 2003.

MONTIRONI, Silvia, "In viaggio con Mafalda dall'a Argentina all'Italia", Macerata, Università degli Studi Di Macerata, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Discipline della Mediazione Linguistica, 2007-2008.

NARI, Marcela, *Políticas de la maternidad y maternalismo político. Buenos Aires (1890- 1940)*, Buenos Aires, Biblos, 2004.

NORA, Pierre, "Generation", en Pierre Nora (ed.), *Realms of Memory. Rethinking the French Past*, vol. 1, Nueva York, Columbia University Press, 1996, pp. 498-531.

—, *Les lieux de mémoire*, Montevideo, Trilce, 2008.

NOVARO, Marcos y Vicente Palermo, *La dictadura militar 1976-1983. Historia argentina*, t. 9, Buenos Aires, Paidós, 2003.

NOVELLI, Luca, "Trent'anni di Letteratura", sin editorial, ca. 2002.

O'DONNELL, Guillermo, *El Estado burocrático autoritario*, Buenos Aires, Belgrano, 1982.

OWENSBY, Brian P., *Intimate Ironies. Modernity and the Making of Middle-Class Lives in Brazil*, Stanford, Stanford University Press, 1999.

PARKER, David Stuart, *The Idea of the Middle Class: White-Collar Workers and Peruvian Society, 1900-1950*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1998.

PASQUALINI, Mauro, "Psychoanalysis to the People! Alienation, Anguish, and the Unconscious in Review of the Italian Left, 1961-1969", en *Pyschoanalysis*

and History, vol. 15, núm. 1, 2013, pp. 45-67.

PATEMAN, Carole, *El contrato sexual*, México, Anthropos y Universidad Autónoma Metropolitana, 1995.

PÉREZ, Inés, *El hogar tecnificado. Familia, género y vida cotidiana (1940-1970)*, Buenos Aires, Biblos, 2013.

PISANI, Ítalo *et al.*, *100 años, Río Negro*, Bahía Blanca, Río Negro, 2012.

PLANTE, Isabel, *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2013.

PLOTKIN, Mariano, *Freud en las pampas*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.

PLOTKIN, Mariano y Federico Neiburg, "Elites intelectuales y ciencias sociales en la Argentina de los años 60", en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 14, núm. 1, enero-junio de 2003. Disponible en línea: <www1.tau.ac.il/eial/index.php?option=com_content&task=view&id=561&Itemid=223>, consultado el 10 de noviembre de 2013.

PODESTÁ, Jorge, "La crisis de desocupación en la Argentina (1993-1998)", en *Documento de trabajo*, núm. 17, Buenos Aires, Programa de Investigación sobre el Movimiento de la Sociedad Argentina, 1999.

PUJOL, Sergio, "Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes", en Daniel James (ed.), *Nueva historia argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003, pp. 283-328.

RECHINI DE LATTES, Zulma, "La participación económica femenina en la Argentina desde la

segunda posguerra hasta 1970", en *Cuadernos del CENEP*, núm. 11, Buenos Aires, Centro de Estudios de Población, 1980.

RIVERA, Jorge B., "Historia del humor gráfico argentino", en Aníbal Ford, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, 1985, pp. 106-140.

RODRÍGUEZ, Pablo (coord.), *La familia en Iberoamérica 1550-1980*, Bogotá, Convenio Andrés Bello y Universidad Externado de Colombia, 2004.

RODRÍGUEZ KURI, Ariel, "Los primeros días. Una explicación de los orígenes inmediatos del movimiento estudiantil de 1968", en *Historia Mexicana*, vol. 53, núm. 209, julioseptiembre de 2003, pp. 179-228.

ROMERO, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina*,

Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1994.

ROZENMACHER, Germán, *Cabecita negra* [1961], Buenos Aries, Jorge Álvarez, 1963.

RUBENSTEIN, Anne, *Bad Language, Naked Ladies and Other Threats to the Nation. A Politicai History of Comic Books in Mexico*, Durham, Duke University Press, 2003.

RUSTOYBURU, Cecilia, "Infancia, maternidad y paternidad en los discursos de la Nueva Pediatría, Buenos Aires, 1940-1976", tesis de doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2011.

SAÍTTA, Sylvia, *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Debolsillo, 2008.

SALOMÓN, Antonio José *et al.*, *Quinta Bienal Argentina del Humor y la Historieta. El humor hacia la democracia, 1976-1984*, Córdoba, Municipalidad de Córdoba, ca. 1984.

SASTURAIN, Juan, *El domicilio de la aventura*, Buenos Aires, Colihue, 1995.

SCARZANELLA, Eugenia, *Abril. Da Perón a Videla: un editore italiano a Buenos Aires*, Roma, Nova Delphi, 2013.

SCHWARZSTEIN, Dora (comp.), *La historia oral*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1991.

SEBRELI, Juan José, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* [1964], Buenos Aires, Siglo Veinte, 1966.

SIGAL, Silvia, *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

SKOBLE, Aeon J., "Lisa y el antiintelectualismo estadounidense", en William Irwin, Mark T. Conard y Aeon J. Skoble (eds.), *Los Simpson y la filosofía*, Barcelona, Blackie Books, 2012, pp. 37-50.

SNOW, Dale E. y James J. Snow, "Los Simpson y la política del sexo", en William Irwin, Mark

T. Conard y Aeon J. Skoble (eds.), *Los Simpson y la filosofía*, Barcelona, Blackie Books, 2012, pp. 171-196.

SOSENSKI, Susana, "Producciones culturales para la infancia mexicana: los juguetes (1950-1960)", en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, núm. 32, otoño de 2012, pp. 95-126.

—, "El niño consumidor: una construcción publicitaria de mediados de siglo

XX", en Ariadna Acevedo y Paula López Caballero (coords.), *Ciudadanos inesperados. Procesos de formación de la ciudadanía ayer y hoy*, México, Cinvestav y El Colegio de México, 2012, pp. 191-222.

SOTO DÍAZ, Rubén Eduardo, *Un paseo por la historieta mexicana*, Buenos Aires, El Escriba, 2008.

STEIMBERG, Oscar, *Leyendo historietas. Estilos y sentidos en un "arte menor"*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1977.

—, *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.

STERN, Steve J., "Paradigmas de la conquista: historia, historiografía y política", en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana 'Dr. E. Ravignani'*, núm. 6, 1992, pp. 7-39.

SUÁREZ, María Laura, "La representación de la educación en Mafalda", Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Carrera de Comunicación Social, 2011.

SVAMPA, Maristella (ed.), *Desde abajo. La transformación de las identidades sociales*, Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento y Biblos, 2000.

—, *Los que ganaron. La vida en los countries y en los barrios privados*, Buenos Aires, Biblos, 2001.

SWART, Sandra, "Towards a Social History of Humor. The Terrible Laughter of the Afrikaner", en *Journal of Social History*, vol. 42, núm. 4, verano de 2009, pp. 889-917.

TERÁN, Oscar, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina (1956-1966)*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1991.

THOMPSON, E. P., *La formación de la clase obrera en Inglaterra*, t. I, Barcelona, Crítica, 1963.

THOMPSON, Paul, *La voz del pasado. La historia oral*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1988.

TORRADO, Susana, *Estructura social de la Argentina (1945-1983)*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1992.

TRILLO, Carlos y Alberto Broccoli, *El humor gráfico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, col. La historieta popular, núm. 69, 1972.

TURNER, Victor, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*,

Nueva York, PAJ, 1982.

TUSQUETS, Esther, *Confesiones de una editora poco mentirosa*, Barcelona, B de Bolsillo, 2012.

ULANOVSKY, Carlos, *Paren las rotativas. Historia de los grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*, Buenos Aires, Espasa, 1996.

VALOBRA, Adriana, "Derechos políticos femeninos en la Junta Consultiva Nacional", en *Estudios Sociales*, núm. 45, segundo semestre de 2013, pp. 169-201.

VARELA, Mirta, *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna (1951-1969)*, Buenos Aires, Edhasa, 2005.

VASSALLO, Alejandra, "'Las mujeres dicen basta': movilización, política y orígenes del feminismo argentino en los 70", en Andrea Andújar *et al.*, *Historia, género y política en los '70*, Buenos Aires, Seminaria, 2005, pp. 62-88. Disponible en línea: <www.feminaria.com.ar>, consultado, 10 de octubre de 2012.

VÁZQUEZ, Laura, *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta en Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 2010.

VÁZQUEZ LORDA, Lilia, "Intervenciones e iniciativas católicas en el ámbito familiar. La Liga de Madres y Padres de Familia (1950-1970)", tesis de maestría, Programa de Historia, Universidad de San Andrés, 2011.

VEZZETTI, Hugo, "Las promesas del psicoanálisis en la cultura de masas", en Fernando Devoto y Marta Madero (dirs.), *Historia de la vida privada en la Argentina*, t. 3, Buenos Aires, Santillana, 1999, pp. 174-183.

VIÑAS, David, *Dar la cara* [1962], Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

VISACOVSKY, Sergio, "Experiencias de descenso social, percepción de fronteras sociales y la identidad de clase media en la Argentina de la post-crisis", en *Revista Pensamiento Iberoamericano*, vol. 10, 2002, pp. 133-168.

—, "Imágenes de la 'clase media' en la prensa escrita argentina durante la llamada 'crisis del 2001-2002'", en Sergio Visacovsky y Enrique Garguin (comps.), *Moralidades, economías e identidades de clase media. Estudios históricos y etnográficos*, Buenos Aires, Antropofagia, 2009, pp. 247-278.

VISACOVSKY, Sergio y Enrique Garguin, *Moralidades, economías e identidades de clase media*, Buenos Aires, Antropofagia, 2009.

WAHRMAN, Dror, *Imagining the Middle Class. The Political Representation of Class in Britain, c. 1780-1840*, Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 1995.

WAINERMAN, Catalina, *La vida cotidiana en las nuevas familias. ¿Una revolución estancada?*, Buenos Aires, Lumiere, 2005.

WICKBERG, Daniel, *The Senses of Humor: Self and Laughter in Modern America*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1998.

WILLIAMS, Raymond, *Sociología de la cultura*, Buenos Aires, Gedisa, 1981.

YANKELEVICH, Pablo, "México: un exilio fracturado", en Pablo Yankelevich (comp.), *Represión y destierro. Itinerarios del exilio argentino*, Buenos Aires, Al Margen, 2004, pp. 187-222.

ZANCA, José, "Reseña. Ezequiel Adamovsky, *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003* (Buenos Aires, Planeta, 2009)", en *Iberoamericana*, núm., 41, marzo de 2011, pp. 286 y 287.

ZAROWSKY, Mariano, *Del laboratorio chileno a la comunicación-mundo. Un itinerario intelectual de Armand Mattelart*, Buenos Aires, Biblos, 2013.

ZERMEÑO, Sergio, *México: una democracia utópica. El movimiento estudiantil de 1968*, México, Siglo XXI, 1981.

ZOLOV, Eric, *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*, Berkeley, University of California Press, 1999.

ISABELLA COSSE (Montevideo, 1966) es licenciada en Ciencias Históricas por la Universidad de la República, de Uruguay, y doctora en Historia por la Universidad de San Andrés. Es investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es profesora del doctorado de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales y de posgrado en la UBA y en la Universidad Nacional de San Martín. Sus investigaciones están centradas en la historia de las familias y la infancia a través de los procesos políticos, sociales y culturales durante el peronismo y los años sesenta.

Ha publicado numerosos artículos en revistas y compilaciones y ha editado varios volúmenes colectivos. Es autora, junto con Vania Markarian, de los libros Memorias de la historia. Una aproximación al estudio de la conciencia histórica nacional (1994) y 1975: Año de la Orientalidad. Identidad, memoria e historia en una dictadura (1996). También escribió Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta (2010), premio al mejor libro en la sección de Historia Reciente y Memoria de la LASA en 2012 y mención especial en el Premio Nacional de Ensayo Histórico de la Secretaría de Cultura en 2013.

El Fondo de Cultura Económica ha publicado en 2006 su libro Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar 1946- 1955.

Notas

[1] Véase Quino, *El mundo de Mafalda*, Barcelona, Lumen, 1992, pp. 18-64; “Esperable éxito inesperado”, en *Adán*, febrero de 1967, p. 25; “Mafalda, niña terrible se ofrece”, en *Confirmado*, 28 de febrero de 1968, p. 28; y entrevista de la autora con Daniel Divinsky, director de Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 22 de marzo de 2010. <<

[2] Quino, *El mundo de Mafalda*, op. cit., pp. 18-64. <<

[3] Raymond Williams, *Sociología de la cultura*, Buenos Aires, Gedisa, 1981, p. 13. <<

[4] Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos*, Barcelona, Muchnik, 1986, y Roger Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 1999. <<

[5] Dror Wahrman, *Imagining the Middle Class. The Political Representation of Class in Britain, c. 1780-1840*, Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 1995. Para América Latina, véanse David Stuart Parker, *The Idea of the Middle Class: White-Collar Workers and Peruvian Society, 1900-1950*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1998; y Brian P. Owensby, *Intimate Ironies. Modernity and the Making of Middle-Class Lives in Brazil*, Stanford, Stanford University Press, 1999. Los aportes más recientes sobre este tema para Argentina pueden verse en la nota 8. <<

[6] Con dicho enfoque, véase, especialmente, Leonore Davidoff y Catherine Hall, *Family Fortunes. Men and Women of the English Middle Class 1780-1850*, Londres y Nueva York, Routledge, 2002. Me he inspirado también, directamente, en E. P. Thompson, *La formación de la clase obrera en Inglaterra*, t. I, Barcelona, Crítica, 1963. <<

[7] Véase una valoración de esta dimensión en A. Ricardo López y Barbara Weinstein, *The Making of the Middle Class. Toward a Transnational History*, Durham y Londres, Duke University Press, 2012. <<

[8] Véanse Ezequiel Adamovsky, *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*, Buenos Aires, Planeta, 2009; Enrique Garguin, “El tardío descubrimiento de la clase media en Argentina”, en *Nuevo Topo. Revista de Historia y Pensamiento Crítico*, núm. 4, septiembre-octubre de 2007, pp. 85-108; y Sergio Visacovsky y Enrique Garguin, *Moralidades, economías e identidades de clase media*, Buenos Aires, Antropofagia, 2009. <<

[9] Me han sido especialmente sugestivos Leonore Davidoff y Catherine Hall, *Family Fortunes, op. cit.*, y Mary Jo Maynes, “Cultura de clase e imágenes de la vida familiar”, en David Kertzer y Marzio Barbagli, *Historia de la familia europea. La vida familiar desde la Revolución Francesa hasta la Primera Guerra Mundial (1789-1913)*, vol. 2, Barcelona, Paidós, 2003, pp. 297-337. <<

[10] Para América Latina, en relación con la clase media, véase Brian P. Owensby, *Intimate Ironies*, *op. cit*. De modo más general, Pilar Gonzalbo Aizpuru (coord.), *Familias iberoamericanas. Historia, identidad y conflictos*, México, El Colegio de México, 2001, pp. 199-214, y Pablo Rodríguez (coord.), *La familia en Iberoamérica 1550-1980*, Bogotá, Convenio Andrés Bello y Universidad Externado de Colombia, 2004. <<

[11] Retomo aquí mi planteo en *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, pp. 14 y 15. La bibliografía sobre la conexión entre las formas familiares y las dinámicas de diferenciación social es extensa. Véanse Marcela Nari, *Políticas de maternidad y maternalismo político. Buenos Aires, 1890-1940*, Buenos Aires, Biblos, 2004, pp. 51-71, y Eduardo Míguez, "Familias de clase media: la formación de un modelo", en Fernando Devoto y Marta Madero, *Historia de la vida privada en Argentina*, vol. 2, Buenos Aires, Taurus, 1999, pp. 21-45. Consúltense también Ezequiel Adamovsky, *Historia de la clase media argentina, op. cit.*, pp. 77-85, Leandro Losada, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008; Mateo García Haymes, "La Liga Argentina de Profilaxis Social y la construcción de una moral sexual para los sectores medios (1921-1931)", Buenos Aires, 2013, inédito. <<

[12] Al respecto, véase Isabella Cosse, *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, *op. cit*. En cuanto a la conexión entre lo político y lo cotidiano, véase Isabella Cosse, Valeria Manzano y Karina Felitti, *Los ’60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*, Buenos Aires, Prometeo, 2010. En un sentido similar, Valeria Manzano, “The Making of Youth in Argentina: Culture, Politics, and Sexuality (1956-1976)”, tesis de doctorado, Bloomington, Indiana University, 2009, y Karina Felitti, *La revolución de la píldora. Sexualidad y política en los sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2012. <<

[13] Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1993. <<

[14] Esa es mi lectura de Emilio Burucúa, *La imagen y la risa*, Mérida, Periférica, 2007, pp. 100-102. Para un momento anterior, José Emilio Burucúa, *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la Europa de la modernidad clásica (siglos XV al XVII)*, Buenos Aires y Madrid, Miño y Dávila, 2001. <<

[15] Daniel Wickberg, *The Senses of Humor: Self and Laughter in Modern America*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1998. <<

[16] Sigmund Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, en *Obras completas*, t. VIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1999, p. 166. <<

[17] Peter Berger, *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Barcelona, Kairós, 1999, pp. 109-222. <<

[18] En términos de un programa historiográfico, véase Sandra Swart, “Towards a Social History of Humor. The Terrible Laughter of the Afrikaner”, en *Journal of Social History*, vol. 42, núm. 4, verano, 2009, pp. 889-917. <<

[19] Véase esa perspectiva en Anne Rubenstein, *Bad Language, Naked Ladies and Other Threats to the Nation. A Political History of Comic Books in México*, Duke, Duke University Press, 2003. Para el caso de Argentina y focalizando en la imagen, véase Marcela Gené y Laura Malosetti Costa, *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009. <<

[20] Jorge B. Rivera, “Historia del humor gráfico argentino”, en Aníbal Ford, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, 1985, pp. 106-140. Véase, también, Carlos Trillo y Alberto Broccoli, *El humor gráfico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, col. La historieta popular, núm. 69, 1972. Para la identificación de una risa “piadosa” en relación con la clase media, véase Ezequiel Adamovsky, *Historia de la clase media argentina*, *op. cit.*, pp. 223-226. En cuanto a lo familiar, véase Marcela Gené, “Varones domados. *Family strips* en los años veinte”, en María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (eds.), *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*, vol. 1, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Artes y EDUNTREF, 2011, pp. 95-118. <<

[21] Véanse Andrea Matallana, *Humor y política. Un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político*, Buenos Aires, Eudeba, 1999; Judith Gociol, *La historieta argentina. Una historia*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2000; Laura Vázquez, *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta en Argentina*, Buenos Aries, Paidós, 2010. <<

[22] Son numerosos los trabajos en esta línea. Remito aquí a Pablo de Santis, *Historieta y política en los ’80. La Argentina ilustrada*, Buenos Aires, Letra Buena, 1992; entre los más recientes para el período de estudio, véanse Florencia Levín, *Humor y política en tiempos de represión*. Clarín *1973-1983*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013; Mara E. Burkart, “Humor. La risa como espacio crítico bajo la dictadura militar 1978-1983”, tesis de doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011, y Marcela Gené, “Risas, sonrisas y carcajadas en tiempos de Perón. Pasando revista al humor político”, en Claudia Soria, Paola Cortés-Rocca y Edgardo Dieleke (eds.), *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Prometeo, 2010, pp. 88-102. <<

[23] Una visión pionera en Jorge B. Rivera, “Historia del humor gráfico argentino”, *op. cit.*, pp. 120-125. Entre los desarrollos actuales, remito a mi texto “Mafalda: Middle Class, Everyday Life, and Politics in Argentina (1964-1973)”, en *Hispanic American Historical Review*, vol. 94, núm. 1, 2014, pp. 35-75; Valeria Manzano, “‘Contra toda forma de opresión’: Sexo, política y clases medias juveniles en las revistas de humor de los primeros 1970”, en *Revista Sociohistórica*, núm. 29, primer semestre, 2012, pp. 9-42. Los dos avances fueron presentados en versiones iniciales en las Jornadas Interdisciplinarias: Risas en la historia. Vida Cotidiana, Familia, Género y Sexualidades en la Argentina a través del Humor (1910-2010)”, Universidad de San Andrés, Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la Universidad Nacional de San Martín, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE) de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1º y 2 de julio de 2010. <<

[24] Umberto Eco, “Prólogo”, en Quino, *Mafalda, la contestataria*, Milán, Bompiani, 1969, pp. 1 y 2. <<

[25] Oscar Masotta, *La historieta en el mundo moderno*, Barcelona, Paidós, 1970, p. 145. Oscar Steimberg, *Leyendo historietas. Estilos y sentidos en un "arte menor"*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1977, pp. 174-176. <<

[26] Además de los estudios ya mencionados de Oscar Steimberg, véase, especialmente, Claire Latxague, “Lire Quino: poétique des formes brèves de la littérature dessinée dans la presse argentine (1954-1976)”, tesis de doctorado, Université Stendhal-Grenoble 3, Université de Grenoble, 2011. <<

[27] En cuanto al contexto político y social, véase Juan Sasturain, “Mafalda en tres cuestiones” y “Mafalda sin libertad”, en *El domicilio de la aventura*, Buenos Aires, Colihue, 1995, pp. 167-177. Para un estudio focalizado en la identidad nacional, véase David William Foster, “Mafalda: An Argentina Comic Strip”, en *Journal of Popular Culture*, vol. 14, núm. 3, 1980, pp. 497- 508, y con un enfoque algo diferente “Mafalda: Ironic Bemusement”, en *From Malfada to Los Supermachos. Latin American Graphic Humor as Popular Culture*, Boulder y Londres, Lynne Rienner, 1989, pp. 53-64. En relación con la familia, véase Catalina Wainerman, *La vida cotidiana en las nuevas familias. ¿Una revolución estancada?*, Buenos Aires, Lumiere, 2005, pp. 69-71. En cuanto a la educación, María Laura Suárez, “La representación de la educación en Mafalda”, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Carrera de Comunicación Social, 2011. En cuanto a lo urbano, veáse Héctor D. Fernández L’Hoeste, “From Mafalda to Boogie. The City and Argentine Humor”, en Eva P. Bueno y Terry Caesar (eds.), *Imagination Beyond Nation*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1998, pp. 81-106, y en cuanto a la vivienda, véase Rosa Aboy, “Mafalda en casa. Departamentos de clase media y vida cotidiana en los años sesenta”, en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo*, núm. 41, 2011, pp. 179-188. <<

[28] En el uso de las entrevistas, tuve en cuenta, especialmente, las consideraciones de la historia oral. Véanse Paul Thompson, *La voz del pasado. La historia oral*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1988, y Dora Schwarzstein (comp.), *La historia oral*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1991. <<

[*] Parte de las ideas de este capítulo fueron desarrolladas en “Mafalda: Middle Class, Everyday Life, and Politics in Argentina (1964-1973)”, en *Hispanic American Historical Review*, vol. 94, núm. 1, pp. 35-75. <<

[1] Una versión cuidada del relato puede encontrarse en Quino, *Mafalda inédita*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1988. <<

[2] Raymond Williams, *Sociología de la cultura*, Buenos Aires, Gedisa, 1981, p. 23. <<

[3] Un análisis de los contenidos ideológicos de esa interpretación en Enrique Garguin, "'Los argentinos descendemos de los barcos': The Racial Articulation of Middle Class Identity in Argentina (1920-1960)", en *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, núm. 2, septiembre de 2007, pp. 161-184, y en Emanuela Guano, "The Denial of Citizenship: 'Barbaric' Buenos Aires and the Middle-Class Imaginary", en *City & Society*, vol. 16, núm. 1, 2004, pp. 69-97. <<

[4] Gino Germani, *Política y sociedad en una época de transición*, Buenos Aires, Paidós, 1962, y *Estructura social de la Argentina. Análisis estadístico* [1955], Buenos Aires, Solar, 1987. <<

[5] Ezequiel Adamovsky, *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*, Buenos Aires, Planeta, 2009. En un sentido similar, véase Enrique Garguin, “El tardío descubrimiento de la clase media en Argentina”, en *Nuevo Topo. Revista de Historia y Pensamiento Crítico*, núm. 4, septiembre-octubre de 2007, pp. 85-108. <<

[6] Véanse Mónica Bartolucci, “Reseña de Ezequiel Adamovsky, *Historia de la clase media argentina* (Buenos Aires, Planeta, 2009)”, en *Historia política. Boletín Bibliográfico Electrónico*, núm. 5, 2010, p. 19; José Zanca, “Reseña. Ezequiel Adamovsky, *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003* (Buenos Aires, Planeta, 2009)”, en *Iberoamericana*, núm. 41, marzo de 2011, pp. 286 y 287, y Abel Ricardo López Pedreros, “Reseña de ‘Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003’ de Ezequiel Adamovsky”, en *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, núm. 36, julio-diciembre de 2009, pp. 209-214. <<

[7] Al respecto, remito a los ya clásicos, Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, y Oscar Terán, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina (1956-1966)*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1991. Véanse, también, Mariano Plotkin, *Freud en las pampas*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003, y Mirta Varela, *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna (1951-1969)*, Buenos Aires, Edhasa, 2005. Entre las investigaciones más recientes, Isabella Cosse, *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010 y Valeria Manzano, *The Age of Youth in Argentina. Culture, Politics, and Sexuality from Peron to Videla*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2014. En relación con la vida cotidiana, una visión de conjunto en Isabella Cosse, Valeria Manzano y Karina Felitti, *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidad en la Argentina*, Buenos Aires, Prometeo, 2010. <<

[8] Con una visión simplificada y esencialista de la clase media en los años setenta, véase Sebastián Carassai, *Los años setenta de la gente común*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013. <<

[9] “Carta al lector”, en *Primera Plana*, núm. 99, 29 de septiembre de 1964, p. 1. <<

[10] Véase al respecto Oscar Terán, *Nuestros años sesentas, op. cit.*, pp. 151-159; Daniel H. Mazzei, *Medios de comunicación y golpismo. El derrocamiento de Illia (1966)*, Buenos Aires, Grupo Editor Universitario, 1997; Mariano Plotkin, *Freud en las pampas, op. cit.*, pp. 149-187, e Isabella Cosse, "Cultura y sexualidad en la Argentina de los '60: usos y resignificaciones de la experiencia trasnacional", en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 17, núm. 1, enero-junio de 2006, pp. 39-60. <<

[11] “La batalla de los semanarios parece planteada en todos los frentes”, en *Primera Plana*, 27 de octubre de 1964, pp. 32 y 33. <<

[12] En relación con la circulación, la información proviene del Instituto Verificador de Circulaciones. Le agradezco el acceso a Pascual Orellana. <<

[13] Puede verse una relación completa de la trayectoria en Quino, *Toda Mafalda* [1993], Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2012, pp. 655-659. <<

[14] Gino Germani, *Estructura social de la Argentina, op. cit.*, pp. 149 y 198. <<

[15] Susana Torrado, *Estructura social de la Argentina (1945-1983)*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1992, pp. 187-202. <<

[16] La propia Torrado —discípula de Germani— revisó las decisiones metodológicas en *Estructura social de la Argentina*. En cuanto al carácter construido de dicha segmentación, véase Ezequiel Adamovsky, "De la academia a la escuela: los inicios de un interés por la clase media en la sociología y la historiografía argentinas y su primer impacto en la educación general", en Sergio Visacovsky y Enrique Garguin (comps.), *Moralidades, economías e identidades de clase media. Estudios históricos y etnográficos*, Buenos Aires, Antropofagia, 2009, pp. 95-122. <<

[17] Elaboración propia según Argentina, Ministerio de Educación y Justicia, Departamento de Estadística Educativa, *Enseñanza Media. Años 1914-1963*, t. I: *Ciclo Básico, Bachillerato y Bachilleratos Especializados*, Buenos Aires, sin dato, pp. 62-204. Y Argentina, Ministerio de Educación y Justicia, Departamento de Estadística Educativa, *Enseñanza Media. Años 1914-1963*, t. I: *Normal, Comercial y Especial*, Buenos Aires, sin dato, 1965, pp. 282-413. <<

[18] La cifra se elevó a 274.000 en 1970. Véase Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en Argentina*, *op. cit.*, p. 78. <<

[19] Argentina, Dirección Nacional de Estadística y Censos, *Censo Nacional de Población. 1960*, t. 2, Buenos Aires, 1963, cuadro 13; Argentina, Instituto Nacional de Estadística y Censos, *Censo Nacional de Población, Familias y Vivienda. 1970*, t. 2, Buenos Aires, ca. 1970, cuadro 5. <<

[20] Argentina, Dirección Nacional de Estadística y Censos, *Censo Nacional de Población. 1960, op. cit.*, cuadro 21, p. 32. <<

[21] Véase Inés Pérez, *El hogar tecnificado. Familia, género y vida cotidiana (1940-1970)*, Buenos Aires, Biblos, 2013. En cuanto a la televisión, véase Mirta Varela, *La televisión criolla, op. cit.* <<

[22] Mariano Plotkin y Federico Neiburg, “Elites intelectuales y ciencias sociales en la Argentina de los años 60”, en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 14, núm. 1, enero-junio de 2003. Disponible en línea: www1.tau.ac.il/eial/index.php?option=com_content&task=view&id=561&Itemid=223, consultado el 10 de noviembre de 2013. <<

[23] Véase Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en Argentina, op. cit.* <<

[24] Véase David Viñas, *Dar la cara* [1962], Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967. <<

[25] Al respecto, véase Carlos Altamirano, “La pequeña burguesía, una clase en el purgatorio”, en *Peronismo y cultura de izquierda*, Buenos Aires, Temas, 2001, pp. 81-105. La cita de Viñas está tomada del ensayo “Las dos Argentinas” en *Peronismo y cultura de izquierda, op. cit.*, p. 57. <<

[26] Enrique Arrosagaray, “Este hombre, de joven fue Felipe”, en *Página/12*, 5 de mayo de 1999, p. 29. No he podido fechar con precisión cuándo comenzaron estos encuentros ni hasta cuándo se continuaron realizando. Pero el grueso estaba ya constituido a fines de los años cincuenta y, probablemente, haya seguido en los primeros años de 1960. <<

[27] En relación con el carácter excluyente y homogéneo, véase Isabella Cosse, *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006. <<

[28] Desarrollo esta cuestión en *Pareja, sexualidad y familia..., op. cit.* <<

[29] Desarrollé exhaustivamente estas cuestiones en *Pareja, sexualidad y familia...*, *op. cit.*; en "Argentine Mothers and Fathers and the New Psychological Paradigm of Child-Rearing (1958-1973)", en *Journal of Family History*, vol. 35, núm. 2, 2010, pp. 180-202, y en "Progenitores y adolescentes en la encrucijada de los cambios de los años sesenta. La mirada de Eva Giberti", en *Revista Escuela de Historia*, año 7, núm. 7, Universidad Nacional de Salta, 2009, pp. 233-260. En cuanto a la redefinición de los modos de crianza, véase también Cecilia Rustoyburu, "Infancia, maternidad y paternidad en los discursos de la Nueva Pediatría, Buenos Aires, 1940-1976", tesis de doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2011. <<

[30] Retomo aquí mi propio trabajo, *Pareja, sexualidad y familia..., op. cit.* <<

[31] Véase Valeria Manzano, *The Age of Youth..., op. cit*. Véanse, también, Sergio Pujol, “Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes”, en Daniel James (ed.), *Nueva historia argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003, pp. 283-328, y Laura Erlich, “Rebeldes, intransigentes y duros en el activismo peronista, 1955-1962”, tesis de maestría en Ciencias Sociales, Universidad Nacional de General Sarmiento e Instituto de Desarrollo Económico y Social, Buenos Aires, 2010. <<

[32] Véase James W. Fernandez y Mary Taylor Huber, “Introduction. The Anthropology of Irony”, en James W. Fernandez y Mary Taylor Huber (eds.), *Irony in Action: Anthropology, Practice, and Moral Imagination*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 2001, pp. 1 y 2. <<

[33] Marcela Nari, *Políticas de la maternidad y maternalismo político. Buenos Aires (1890-1940)*, Buenos Aires, Biblos, 2004. <<

[34] Véase Zulma Rechini de Lattes, “La participación económica femenina en la Argentina desde la segunda posguerra hasta 1970”, en *Cuadernos del CENEP*, núm. 11, Buenos Aires, Centro de Estudios de Población, 1980, pp. 26-63; Argentina, Dirección Nacional de Estadística y Censos, *Censo Nacional de Población. 1960*, t. 2, pp. XXXVIII y XXXIX; y Argentina, Instituto Nacional de Estadística y Censos, *Censo Nacional de Población, Familias y Vivienda. 1970*, t. 2, p. 19. <<

[35] “La mujer pop. El posible y espantoso futuro”, en *Confirmado*, núm. 51, 9 de junio de 1966, pp. 38-43. Desarrollé mi análisis de este proceso en *Pareja, sexualidad y familia..., op. cit.* <<

[36] Quino, “Mafalda”, en *Primera Plana*, núm. 102, 20 de octubre de 1964, p. 64. Reproducida en *Mafalda inédita*, *op. cit.* (Las mayúsculas pertenecen al original). <<

[37] Quino, “Mafalda”, en *El Mundo*, 27 de junio de 1965, y en *El Mundo*, 19 de marzo de 1965, p. 8. <<

[38] Isabella Cosse, “La emergencia de un nuevo modelo de paternidad en Argentina (1950-1975)”, en *Estudios Demográficos y Urbanos*, vol. 24, núm. 71, El Colegio de México, mayo-agosto de 2009, pp. 429-462. También *Pareja, sexualidad y familia..., op. cit*., pp. 177-192. <<

[39] Quino, “Mafalda”, en *Primera Plana*, núm. 119, 2 de febrero de 1965, p. 30. <<

[40] Andrew Graham-Yooll, “Mafalda. The star with no illusions”, en *Buenos Aires Herald*, 2 de octubre de 1967, p. 8. <<

[41] Quino, “Mafalda”, en *Primera Plana*, núm. 104, 3 de noviembre de 1964, p. 45. <<

[42] Sobre la Guerra Fría, véase Elaine Tyler May, *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*, Nueva York, Basic Books, 1988. Para Argentina, Marina Franco, *Un enemigo para la nación. Orden interno, violencia y "subversión", 1973-1976*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012. <<

[43] Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos*, Barcelona, Muchnik, 1986, p. 23. <<

[44] Véase Daniel H. Mazzei, *Medios de comunicación y golpismo*, Buenos Aires, Grupo Editor Universitario, 1997. <<

[45] “El País. La clase media juzga al gobierno”, en *Primera Plana*, núm. 101, 13 de octubre de 1964, pp. 5-8. <<

[46] Quino, “Mafalda”, en *Primera Plana*, núm. 108, 1º de diciembre de 1964, p. 26. <<

[47] Véase Carole Pateman, *El contrato sexual*, México, Anthropos y Universidad Autónoma Metropolitana, 1995. <<

[48] Quino, “Mafalda”, en *El Mundo*, 24 de marzo de 1965, p. 8. <<

[49] Quino, “Mafalda”, en *Primera Plana*, núm. 109, 8 de diciembre de 1964, p. 20. <<

[50] Véanse Juan José Sebreli, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* [1964], Buenos Aires, Siglo Veinte, 1966; Arturo Jauretche, *El medio pelo en la sociedad argentina. Apuntes para una sociología nacional*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1966. Para un análisis de estas ansiedades a comienzos del siglo XX, Leandro Losada, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque. Sociabilidad, estilos de vida e identidades*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008. <<

[51] Quino, “Mafalda”, en *Primera Plana*, núm. 120, 8 de diciembre de 1964, p. 36. <<

[52] Quino, “Mafalda”, en *Primera Plana*, 19 de enero de 1965, p. 46. <<

[53] Véanse estas ideas en Berel Lang, “The Limits of Irony”, en *New Literary History*, vol. 3, núm. 26, 1996, pp. 571-588. <<

[54] Véanse Carlos Ulanovsky, *Paren las rotativas. Historia de los grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*, Buenos Aires, Espasa, 1996, pp. 40-47, y Sylvia Saítta, *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Debolsillo, 2008. Una crónica histórica en "37 años de diálogo con Ud.", en *El Mundo*, 14 de mayo de 1965, pp. 31-33. <<

[55] Colecciones Especiales y Archivos, Biblioteca Max von Buch, Universidad de San Andrés, Colección José Enrique Miguens, “Sexto Estudio de Opinión Pública”, enero de 1962, cuadro 37. Los cálculos me pertenecen. <<

[56] Quino, *Mafalda inédita, op. cit.*, s/p. La tira referida a *Periquita* en Quino, "Mafalda", en *El Mundo*, 16 de diciembre de 1966, p. 14. <<

[57] Quino, “Mafalda”, en *El Mundo*, 15 de marzo de 1965, p. 8. <<

[58] Quino, *Mafalda inédita*, *op. cit.*, pp. 43 y 44. <<

[59] En cuanto a esta transición en Mafalda, véase Juan Sasturain, *El domicilio de la aventura*, Buenos Aires, Colihue, 1995, pp. 170 y 171. Sobre la temprana significación social en Argentina del *family strip* de Tifón y Sisebuta, véase Marcela Gené, "Varones domados. *Family Strips* de los años veinte", en María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (eds.), *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*, vol. 1, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Artes y EDUNTREF, 2011, pp. 95-118. <<

[60] Quino, “Mafalda”, en *El Mundo*, 29 de marzo de 1965 y 6 de julio de 1965, p. 8. <<

[61] Véase Enrique Garguin, "'Los argentinos descendemos de los barcos': The Racial Articulation of Middle-Class Identity in Argentina (1920-1960)", en *Latin American & Caribbean Ethnic Studies*, vol. 2, septiembre de 2007, pp. 161-184. <<

[62] “Mafalda”, en *Dinamis*, núm. 14, noviembre de 1969, p. 55. Noticia proveniente del Archivo Personal de Quino (APQ). <<

[63] “Landrú y los ejecutivos. Sir Jonás, el executive”, en *Primera Plana*, núm. 290, 16 de julio de 1968, p. 83. “Landrú. Sir Jonás, el executive”, en *Primera Plana*, núm. 301, 1º de octubre de 1968, p. 48. <<

[64] Véase Ernst H. Gombrich, “La máscara y la cara. La percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte”, en Ernst H. Gombrich, Julián Hochberg y Max Black, *Arte, percepción y realidad*, Buenos Aires, Paidós, 1973, p. 29, y del mismo autor, “La imagen visual: su lugar en la comunicación”, en *Gombrich esencial, textos escogidos sobre arte y cultura*, Madrid, Debate, 1983, pp. 41-64. <<

[65] Quino, “Mafalda”, en *El Mundo*, 3 de mayo de 1965 y 18 de julio, p. 8. <<

[66] Quino, *Mafalda 1* [1966], Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1988, tira 110. <<

[67] “Mafalda”, en *Dinamis*, núm. 14, noviembre de 1969, p. 55. <<

[68] Landrú, “Señora gorda”, en *El Mundo*, 10 de marzo de 1965, p. 1. Sobre la clase alta, véase Leandro Losada, *La alta sociedad en la Buenos Aries de la Belle Époque, op. cit*. <<

[69] Juan José Sebreli, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, Buenos Aires, Siglo XX, 1966. “Bestseller” y “Libros. La ciudad de arriba abajo”, en *Primera Plana*, núm. 90, 28 de julio de 1964, p. 44. <<

[70] Véase, por ejemplo, Gino Germani, *Política y sociedad en una época de transición*, *op. cit.* <<

[71] Quino, “Mafalda”, en *El Mundo*, 23 de julio de 1965, p. 8. <<

[72] Nuevamente, remito a Juan Sasturain, *El domicilio de la aventura*, *op. cit.*, pp. 170 y 171. <<

[73] Oscar Steimberg, “Historietas. El lugar de Mafalda”, en *Los Libros*, núm. 16, marzo de 1971, pp. 6 y 7. <<

[74] “Bienvenida, Mafalda”, en *La Rioja*, 4 de abril de 1968, s/p, y “Mafalda, una nena entre la rebeldía y el establishment”, en *Grandes Chicos*, mayo de 1972, s/p. Noticias provenientes del APQ. En ocasiones no pude acceder a la publicación original de noticias incorporadas a las carpetas de recortes de los archivos consultados. En esos casos, cuando la copia no contenía el número de página, lo identificaré oportunamente con la sigla s/p. <<

[75] Quino, “Mafalda”, en *El Mundo*, 29 de noviembre de 1967, p. 11 y 30 de junio de 1966, p. 13. <<

[76] Quino, *Toda Mafalda*, *op. cit.*, p. 119, tira 287. <<

[77] Véase, por ejemplo, Quino, “Mafalda”, en *El Mundo*, 2 de marzo de 1967, p. 13; 6 de diciembre de 1967, p. 5; 10 de diciembre de 1967, p. 5 y 20 diciembre de 1967, p. 5. <<

[78] Mónica Maristain, “Quinomanía”, en *Página/12*, suplemento *Radar*, núm. 392, 22 de febrero de 2004, pp. 1-7. <<

[79] Quino, “Mafalda”, en *El Mundo*, 31 de marzo de 1965, p. 4. <<

[80] Quino, *Toda Mafalda*, *op. cit.*, tira 109. <<

[81] Andrew Graham-Yooll, “Mafalda. The Star with no Illusions”, en *Buenos Aires Herald*, 1º de octubre de 1967, p. 8. <<

[82] Quino, “Mafalda”, en *El Mundo*, 15 de junio de 1966, p. 16. <<

[83] Quino, *Toda Mafalda*, *op. cit.*, tiras 29, 79, 109, 163, 478, 781. <<

[84] En relación con la participación de las mujeres en las filas del peronismo, véase Carolina Barry, *Evita capitana. El partido peronista femenino. 1949-1955*, Caseros, EDUNTREF, 2009. En cuanto a los debates sobre los derechos políticos de la s mujeres en el escenario de su derrota, véase Adriana Valobra, "Derechos políticos femeninos en la Junta Consultiva Nacional", en *Estudios Sociales*, núm. 45, segundo semestre de 2013, pp. 169-201. En cuanto al número de mujeres en el Congreso, véase Jutta Marx, Jutta Borner y Mariana Caminotti, *Las legisladoras. Cupos de género y política en Argentina y Brasil*, Buenos Aires, Siglo XXI e Iberoamericana, 2007, pp. 51 y 52. <<

[85] Quino, “Mafalda”, en *El Mundo*, 10 de mayo de 1965, 11 de mayo de 1965, 12 de mayo de 1965, 16 de mayo de 1965, 17 de mayo de 1965, 18 de mayo de 1965, p. 8. <<

[86] Alasdair Lean, “Quino’s Dreadfull Niece Punctures a Failed Planet”, en *Buenos Aires Herald*, 7 de marzo de 1970, p. 12, y Adriana Civita, “Mafaldito”, en *Claudia*, núm. 185, mayo de 1969, pp. 34-37. <<

[87] Quino, “Mafalda”, en *El Mundo*, 29 de junio de 1966, p. 14, y *Memoria Abierta*, testimonio de Carlos Martínez, Buenos Aires, 2007. <<

[88] Véanse “Señaló Illia dos realizaciones de su gobierno: energía y reforma agraria”, en *El Mundo*, 27 de junio de 1966, p. 11; “Queremos precisamente que todos puedan expresar sus discrepancias, dijo el doctor Illia”, en *El Mundo*, 6 de junio de 1966, p. 10; “Exhortó Illia a desterrar polémicas estériles, odios y enfrentamientos”, en *El Mundo*, 26 de junio de 1966, p. 12. Carlos Ulanovsky, *Paren las rotativas, op. cit.*, p. 169. <<

[89] Entrevista de la autora con Alicia Colombo, Buenos Aires, 30 de mayo de 2013. <<

[90] Richard Gillespie, *Soldados de Perón. Los montoneros*, Buenos Aires, Grijallbo, 1987, pp. 91 y 92. <<

[91] “Mafalda, infancia y realidad”, en *Acción*, 16 de mayo de 1973, s/p. <<

[92] Véanse Andrés Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura. Argentina 1960-1983*, vol. 1, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986, y Valeria Manzano, “Sexualizing Youth: Morality Campaigns and Representations of Youth in Early 1960s Buenos Aires”, en *Journal of the History of Sexuality*, vol. 14, núm. 4, octubre, 2005, pp. 433-446. <<

[93] Pablo Llonto, “Mafalda, 10 años sin arrugas”, en *Gatopardo*, octubre de 2004, pp. 136-142. <<

[94] “Quino”, en *El Mundo*, 24 de diciembre de 1966, s/p. La noticia proviene del Archivo del diario *Clarín* (ADC). <<

[95] Miguel Brascó, “Esperable éxito inesperado”, en *Adán*, febrero de 1967, p. 25. <<

[96] Miguel Brascó, “Mafalda se incorpora a ‘Córdoba’”, en *Córdoba*, 31 de diciembre de 1965, p. 5 y “Quino”, en *El Mundo*, 24 de diciembre de 1966, s/p. <<

[97] Una visión de conjunto en James Brennan y Mónica Gordillo, Córdoba. *El Cordobazo, el clasismo y la movilización política*, La Plata, De la Campana, 2008, pp. 15-79. <<

[98] “Y aquí está”, en *Córdoba*, 3 de enero de 1966, p. 5. <<

[99] Entrevista de la autora con Alicia Colombo, Buenos Aires, 30 de mayo de 2013. También entrevista con “Chiche” Linari, cuya agencia periodística atendía diferentes diarios del interior, Buenos Aires, 20 de enero de 2013. <<

[100] Ana María Fouga, “Mafalda, embajadora de la niñez contemporánea”, en *El Colono*, Esperanza, 28 de julio de 1970, s/p. Noticia proveniente del APQ. <<

[101] “Mafalda”, en *Dinamis*, núm. 14, noviembre de 1969, p. 55. <<

[102] En relación con la retórica del barrio, véase Diego Armus, “El viaje al centro. Tísicas, costureritas y milonguitas en Buenos Aires, 1910-1940”, en Diego Armus (comp.), *Entre médicos y curanderos. Cultura, historia y enfermedad en América Latina moderna*, Buenos Aires, Norma, 2002, pp. 221-258. <<

[103] Quino, *Toda Mafalda*, *op. cit.*, tira 1659. <<

[104] Quino, *Mafalda 7*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1971, tira 1289. <<

[105] Julio Cortázar, “Casa tomada”, en *Bestiario* [1951], Buenos Aires, Minotauro, 1969, y Germán Rozenmacher, *Cabecita negra* [1961], Buenos Aries, Jorge Álvarez, 1963. Véase el análisis de Carlos Altamirano, “La pequeña burguesía, una clase en el purgatorio”, *op. cit.*, pp. 97-110. <<

[1] Cristina Irala, “Este es mi papá”, en *Gente*, 1º de febrero de 1968, p. 18. <<

[2] Al respecto, como retomaré en este capítulo, véase Florencia Levín, *Humor y política en tiempos de represión*. Clarín *1973-1983*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013; Mara Burkart, "Humor. La risa como espacio crítico bajo la dictadura militar", tesis de doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, y Valeria Manzano, "'Contra toda forma de opresión'; Sexo, política y clases media juveniles en las revistas de humor", en *Revista Sociohistórica*, núm. 29, primer semestre de 2012, pp. 9-42. <<

[3] Henri Bergson, *La risa*, Valencia, Prometeo, 1920, p. 18. <<

[4] Andrew Graham-Yooll, “Mafalda. The Star with no Illusions”, en *Buenos Aires Herald*, 1º de octubre de 1967, p. 8, y “Mafalda, niña terrible se ofrece”, en *Confirmado*, 29 de febrero de 1968, p. 28. <<

[5] “Quino, humorista y algo más”, en *Siete Días*, núm. 43, 5 de marzo de 1968, pp. 46 y 47. Sobre las conversaciones con *Crónica* y *Clarín*, véase el artículo citado en la nota anterior y Sergio Kiernan, “Mafalda cumplió 25 años”, en *La Semana*, 24 de agosto de 1988, pp. 34 y 35. <<

[6] Entrevista de la autora con Norberto Firpo, Buenos Aires, 13 de enero de 2011. En relación con la circulación, la información proviene del Instituto Verificador de Circulaciones. <<

[7] Eugenia Scarzanella, *Abril. Da Perón a Videla: un editore italiano a Buenos Aires*, Roma, Nova Delphi, 2013, pp. 129 y 130. Véase también Hugo Vezzetti, “Las promesas del psicoanálisis en la cultura de masas”, en Fernando Devoto y Marta Madero (dirs.), *Historia de la vida privada en la Argentina*, t. 3, Buenos Aires, Santillana, 1999, pp. 174-183. <<

[8] “Quino, humorista y algo más”, en *Siete Días*, op. cit. <<

[9] Isabella Cosse, “*Claudia*: la revista de la mujer moderna en la Argentina de los años sesenta (1957-1973)”, en *Revista Mora*, vol. 17, núm. 1, 2011. Disponible en línea: www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1853-001X2011000100007&script=sci_abstract, consultado el 10 de marzo de 2014. <<

[10] Eugenia Scarzanella, *Abril. De Perón a Videla...*, *op. cit.*, pp. 119 y 120. <<

[11] Sigo aquí, también, a Eugenia Scarzanella, *op. cit.*, p. 135. <<

[12] Véase como ejemplo de las opiniones de los lectores “Correo de lectores”, en *Siete Días*, núm. 40, 13 de febrero de 1968, pp. 6 y 7. <<

[13] Quino, *Mafalda inédita*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1988, s/p. No he podido tener acceso al número con la portada de Mafalda y el *spray*. Solo lo he consultado en Internet en www.todohistorietas.com.ar/sietedias_mafalda.jpg, consultado el 10 de enero de 2014. <<

[14] Adriana Civita, “Mafaldito”, en *Claudia*, núm. 145, mayo de 1969, p. 56. <<

[15] “Quino, humorista y algo más”, en *Siete Días, op. cit*. <<

[16] Quino, *Toda Mafalda*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1993, p. 336. <<

[17] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 117, 3 al 10 de agosto de 1969, p. 39. <<

[18] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 162, 15 al 21 de junio de 1970, p. 38, y Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 157, 11 al 17 de mayo de 1970, p. 38. <<

[19] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 104, 5 de mayo de 1969, p. 47. <<

[20] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 61, 9 de julio de 1968, p. 38; Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 65, 5 de agosto de 1968, p. 31; Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 66, 12 de agosto de 1968, p. 42. <<

[21] “Correo de los lectores”, en *Siete Días*, núm. 163, 22 de junio de 1970, p. 20; Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 268, 3 al 9 de julio de 1972, pp. 10-18. Las viñetitas dieron lugar a publicaciones independientes: Quino, *Al fin solos*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1971; Quino, *Y digo yo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1971; Quino, *¿A dónde vamos a parar?*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1973. Muchas de esas viñetas también están intercaladas en *Toda Mafalda*, *op. cit*. <<

[22] “Mafalda, niña terrible se ofrece”, en *Confirmado*, 29 de febrero de 1968, p. 28. <<

[23] “La maratón de los estudiantes”, en *Siete Días*, núm. 75, 14 de octubre de 1968, pp. 10 y 11; “Todo el 68”, en *Siete Días*, núm. 86, 30 de diciembre de 1968, pp. 89-94. <<

[24] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 63, 23 de julio de 1968, p. 31. <<

[25] Desarrollé este análisis en “Argentine Mothers and Fathers and the New Psychological Paradigm of Child-Rearing (1958- 1973)”, en *Journal of Family History*, vol. 35, núm. 2, 2010, pp. 180-202. <<

[26] Quino, *Toda Mafalda*, *op. cit.*, p. 285, tiras 938 y 939. <<

[27] Claire Latxague, “Lire Quino: poétique des formes brèves de la littérature dessinée dans la presse argentine (1954-1976)”, tesis de doctorado, Université Stendhal-Grenoble 3, Université de Grenoble, 2011, p. 378, y Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 90, 27 de enero de 1969, p. 27. <<

[28] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 104, 5 de mayo de 1969, p. 47. <<

[29] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 112, 30 de junio de 1969, p. 34. <<

[30] 30 Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 116, 28 de julio de 1969, p. 56. <<

[31] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 67, 19 de agosto de 1968, p. 31. <<

[32] Andrés Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, vol. 1, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986, pp. 42 y 43. <<

[33] En cuanto al enemigo interno, véase Marina Franco, *Un enemigo para la nación. Orden interno, violencia y "subversión", 1973-1976*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012. En relación con la articulación de lo político y lo sexual, véase Valeria Manzano, "Sex, Gender, and the Making of the 'Enemy Within' in Cold War Argentina", en *Journal of Latin American Studies*, vol. 46, núm. 3, 2014, pp. 1-29. Sobre el familiarismo, véase Isabella Cosse, *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, pp. 151-153. En cuanto al efecto de estas claves en las organizaciones armadas, véase Isabella Cosse "Infidelities: Morality, Revolution, and Sexuality in Left-Wing Guerrilla Organizations in 1970s Argentina", en *Journal of the History of Sexuality*, September 2014, vol. 23, núm. 3, pp. 415-450. <<

[34] “El derrocamiento de Illia”, en *Siete Días*, núm. 63, 23 de julio de 1968, pp. 50-55. <<

[35] *La huelga*, dirigida por Sergéi Eisenstein, 1924. No he podido identificar la retrospectiva prohibida en la cual se habría incluido. La tira se había publicado originalmente en *El Mundo*, 15 de julio de 1965, p. 8. <<

[36] “Hechos y protagonistas”, en *Siete Días*, núm. 87, 6 de enero de 1969, pp. 14 y 15. <<

[37] “La censura ya tiene candidatos”, en *Revista Extra*, febrero de 1969, s/p. Noticia proveniente del Archivo de Ediciones de la Flor (AEDF), carpeta Prensa. <<

[38] “Dulce y venenosa”, en *Visión*, 6 de septiembre de 1968, p. 76; “Extravagario”, en *Primera Plana*, núm. 304, 22 de octubre de 1968, p. 72. <<

[39] Horacio, “¡Quino tuvo una nena!”, en *El Popular*, 24 octubre de 1970, s/p. La noticia proviene del Archivo Personal de Quino (APQ). <<

[40] “Correo de los lectores”, en *Siete Días*, núm. 163, 22 de junio de 1970, p. 20. <<

[41] Guillermo Saccomano, “A mí no me grite”, en *Página/12*, 14 de noviembre de 1993, p. 30. <<

[42] Quino entrevistado por Carlos Ulanovsky, Reunión Cumbre, Radio Nacional, 4 de agosto de 2012. <<

[43] “Mafalda: ideal de alumna entre las noveles maestras”, en *El Mundo*, 17 de noviembre de 1967, p. 32. <<

[44] Almanaque 1970 de Mafalda, en *Siete Días*, núm. 138, 29 de diciembre de 1970, s/p. <<

[45] “Hechos y protagonistas”, en *Siete Días*, núm. 87, 6 de enero de 1969, p. 14. La presentación habría sido el lunes 30 de diciembre de 1968. Carecemos de cifras de ventas exactas de la editorial Jorge Álvarez. <<

[46] Archivo del Instituto Di Tella, serie Centro de Artes Visuales, folio 767. <<

[47] Oscar Masotta, *La historieta en el mundo moderno*, Barcelona, Paidós, 1970, pp. 10 y 11. <<

[48] Laura Vázquez, *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*, Buenos Aires, Paidós, 2010, pp. 77- 98. <<

[49] Alicia Entel, Víctor Lenarduzzi y Diego Gerzovich, *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*, Buenos Aires, Eudeba, 1999. <<

[50] Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 2010, pp. 97 y 163-173. <<

[51] *Ibid.*, p. 173. <<

[52] *Revista de Letras y Artes de Rosario*, nota editorial, reproducida en *Crónica*, Buenos Aires, 21 de enero de 1968, s/p. El artículo proviene del Archivo del Instituto Torcuato Di Tella (AITDT), serie Centro de Artes Visuales. <<

[53] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 62, 16 de julio de 1968, p. 25. <<

[54] “El Che en Historietas”, “Hechos & Protagonistas”, en *Siete Días*, núm. 79, 11 de noviembre de 1968, p. 14. <<

[55] Sigo aquí el análisis de Laura Vázquez, *El oficio de las viñetas*, *op. cit.*, p. 114. <<

[56] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 72, 23 de septiembre de 1968, p. 43. <<

[57] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 76, 21 de octubre de 1968, p. 30; Diego Marinelli, “He convivido con la censura desde que empecé a trabajar”, en *Clarín*, 28 de julio de 2004. Disponible en línea: www.edant.clarin.com/diario/2004/07/28/sociedad/s-03101.htm, consultado el 10 de enero de 2011; “Italia también festeja los 25 años de Mafalda”, en *Nuevo Sur*, 12 de diciembre de 1989, p. 19. <<

[58] Me baso aquí en Andrés Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura*, *op. cit.*, y en Valeria Manzano, *Journal of the History of Sexuality*, vol. 14, núm. 4, octubre de 2005, pp. 433-461. Analizo los efectos de la censura en "Germán Leopoldo García y Nanina: claves de lectura para una novela de los 60", en *Revista de Literatura Hispamerica*, núm. 96, 2004, pp. 103-114. <<

[59] Véase esta explicación en Quino, *Toda Mafalda, op. cit.*, p. 603. También se suprimió la tira en la que el jefe del padre de Mafalda lo amenaza con echarlo por comunista, por haber pensado que si el papa tuviera hijos no hubiera dicho que la televisión era buena para la familia. <<

[60] 60 “Periodismo y gobierno: el ojo de la cerradura”, en *Siete Días*, núm. 72, 23 de septiembre de 1968, pp. 54-56. <<

[61] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 76, 21 de octubre de 1968, p. 30. <<

[62] Sobre la producción mediática de los acontecimientos, Mirta Varela, *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna (1951-1969)*, Buenos Aires, Edhasa, 2005, pp. 227-237. <<

[63] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 80, 18 de noviembre de 1968, p. 28. <<

[64] “Todo el 68. El veredicto de los intelectuales”, en *Siete Días*, núm. 86, 30 de diciembre de 1968, pp. 84 y 85. <<

[65] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 76, 21 de octubre de 1968, p. 30. Existía un antecedente en el que Mafalda se encontraba con un policía y le preguntaba si él era bueno y cuando el agente afirmaba que todos los policías eran buenos, ella miraba detenidamente el revólver y decía “empiezo a comprender cómo funciona la bondad” (Quino, “Mafalda”, en *El Mundo*, 8 de agosto de 1965, p. 8). <<

[66] Lila Caimari, *Mientras la ciudad duerme*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012. <<

[67] “Gobierno: tiempo de minigolpes”, en *Siete Días*, núm. 100, 7 de abril de 1969, pp. 18 y 19. <<

[68] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 101, 14 de abril de 1969, p. 33. <<

[69] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 109, 8 de junio de 1969, p. 33. <<

[70] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 111, 23 de junio de 1969, p. 34. <<

[71] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 116, 28 de julio de 1969, p. 56. <<

[72] “Mayo: de corceles y de aceros”, en *Siete Días*, núm. 108, 2 de junio de 1969, pp. 14-20. <<

[73] “Mafaldito”, en *Claudia*, núm. 145, mayo de 1969, pp. 34-36. <<

[74] Inés Cano, “El movimiento feminista argentino en la década del ‘70”, en *Todo es Historia*, núm. 183, agosto de 1982, pp. 84-93, y Alejandra Vassallo, “‘Las mujeres dicen basta’: movilización, política y orígenes del feminismo argentino en los 70”, en Andrea Andújar *et al.*, *Historia, género y política en los ‘70*, Buenos Aires, Seminaria, 2005, pp. 62-88. Disponible en línea: www.feminaria.com.ar, consultado el 10 de octubre de 2012. <<

[75] Quino, “Mafalda”, en *El Mundo*, 11 de mayo de 1965, p. 8. <<

[76] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 77, 28 de octubre de 1968, p. 58. “Un trapo”, de Teresa Villalba Rodríguez, en El País, cartas al director, 25 de febrero de 1997. Disponible en línea: elpais.com/diario/1997/02/25/opinion/856825209_850215.html, consultado el 10 de febrero de 2012. <<

[77] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, 16 de febrero de 1970, p. 40. <<

[78] “En este número”, en *Siete Días*, núm. 113, 7 de julio de 1969. <<

[79] Richard Gillespie, *Soldados de Perón. Los montoneros*, Buenos Aires, Grijalbo, 1987, pp. 119-125. <<

[80] “Joan Manuel Serrat: ‘La guitarra no es un fusil’”, en *Siete Días*, núm. 147, 2 de marzo de 1970, p. 38. <<

[81] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 212, 7 de junio de 1971, p. 79. <<

[82] Sigo aquí a Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, véanse, en especial, pp. 233-263. <<

[83] Mónica Maristain, “Quino”, en *Página/12*, suplemento *Radar*, 22 de febrero de 2004, año 7, núm. 392, pp. 4-7. <<

[84] Pablo Montanaro, *Francisco Urondo, la palabra en acción. Biografía de un poeta y militante*, Rosario, Homo Sapiens, 2003, p. 83. <<

[85] Quino, “Ajedrez”, en *Panorama*, 8 de diciembre de 1970, p. 82. <<

[86] “Un grupo de extremistas asaltó el banco ubicado en 17 y 70”, en *El Día*, 16 de diciembre de 1970, pp. 1 y 8. <<

[87] Tomás Eloy Martínez, “Esta semana”, en *Panorama*, núm. 185, 10 de noviembre de 1970, p. 1. <<

[88] “Personajes. ‘Discepolada’”, en *Panorama*, 22 de diciembre de 1970, p. 80. <<

[89] Oscar Giardinelli, sin título, en *Semana Gráfica*, 13 de marzo de 1971, pp. 25 y 26. <<

[90] Ariel Dorfman y Armand Mattelart, *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo* [1972], Buenos Aires, Siglo XXI, 2002 pp. 150-155. Sobre las discusiones que habilitó, véase Mariano Zarowsky, *Del laboratorio chileno a la comunicación-mundo. Un itinerario intelectual de Armand Mattelart*, Buenos Aires, Biblos, 2013, pp. 99-115. Véase, también, Alejandro Grimson y Mirta Varela, "Recepción, culturas populares y medios. Desplazamientos del campo de comunicación y cultura en Argentina", en Mirta Varela y Alejandro Grimson, *Audiencias, cultura y poder*, Buenos Aires, Eudeba, 1999, pp. 43-98. <<

[91] Mariano Zarowsky, *Del laboratorio chileno a la comunicación-mundo*, *op. cit.*, pp. 75-79 y 115. <<

[92] Oscar Steimberg, “Historietas. El lugar de Mafalda”, en *Los Libros*, núm. 16, marzo de 1971, p. 7. Sigo aquí la versión original, con leves variantes, en Oscar Steimberg, *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013, pp. 93-99. <<

[93] *Ibid.*, pp. 6 y 7. <<

[94] J. C. M., “Mafalda”, en *La revista de los Jueves*, *Clarín*, 8 de julio de 1971, p. 18. <<

[95] Juan Sasturain intuyó la importancia de esa contradicción entre el argumento de la tira y el contexto social en Juan Sasturain, “Mafalda en tres cuestiones”, en *Superhumor*, núm. 9, septiembre de 1981, pp. 50 y 51. El texto está reproducido en *El domicilio de la aventura*, Buenos Aires, Colihue, 1995, pp. 169-174. <<

[96] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 203, 5 de abril de 1971, p. 75. La cita proviene del APQ. <<

[97] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 206, 26 de abril de 1971, s/p. La cita proviene del APQ. <<

[98] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 207, 3 de mayo de 1971, s/p. La cita proviene del APQ. <<

[99] Guillermo O’Donnell, *El Estado burocrático autoritario*, Buenos Aires, Belgrano, 1982, pp. 408, 409, 416. <<

[100] “Investigación especial: Cuánto cuesta vivir dignamente”, en *Siete Días*, núm. 224, 30 de agosto de 1971, pp. 54-56; “Costo de vida: ¿adónde vamos a parar?”, en *Siete Días*, núm. 247, 7 de febrero de 1972, pp. 74 y 75. <<

[101] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 151, 30 de marzo de 1970, p. 32. <<

[102] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 152, 6 de abril de 1970, p. 32. <<

[103] En cuanto a las ligas católicas, véase Lilia Vázquez Lorda, “Intervenciones e iniciativas católicas en el ámbito familiar. La Liga de Madres y Padres de Familia (1950-1970)”, tesis de maestría, Programa de Historia de la Universidad de San Andrés, 2011. <<

[104] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 218, 19 de julio de 1971, p. 29. <<

[105] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 230, 11 de octubre de 1971, p. 71. <<

[106] Quino, sin nombre, en *Panorama*, núm. 244, 28 de diciembre de 1971, portada. <<

[107] Valeria Manzano, “Contra toda forma de opresión...”, *op. cit.*, pp. 9-42. <<

[108] Quino, “El día, un dibujito un pedido”, en *El Día*, La Plata, 12 de abril de 1970, s/p. La noticia proviene del APQ. <<

[109] Véase Isabella Cosse, *Pareja, sexualidad y familia...*, *op. cit.*, pp. 191 y 192. <<

[110] Rodrigo Fresán, “La extraña del pelo largo”, en *Página/12*, suplemento *Verano 12*, 19 de febrero de 2010, pp. 1-10 y 12. <<

[111] Quino, *El mundo de Mafalda*, Barcelona, Lumen, 1992, p. 27. <<

[112] Le agradezco a Antonio Torres, del Club del Cómic, la generosidad de haberme permitido consultar su colección de juguetes. <<

[113] “Mafalda en el diván”, en *La Nación*, 11 de septiembre de 1971, p. 12. <<

[114] “Mafalda, una nena entre la rebeldía y el establishment”, en *Grandes Chicos*, mayo de 1972, s/p. La cita proviene del APQ. <<

[115] “La juventud y la política”, en *Siete Días*, núm. 213, 14 de junio de 1971, pp. 8-12. <<

[116] Tomás Eloy Martínez, “La ideología de la clase media. Los del medio, mayoría domesticada y consumidora, enemiga de todo cambio”, en *La Opinión*, 1°, 2, 3 y 4 de noviembre de 1972, pp. 8 y 9. <<

[117] “Historia tendenciosa de la clase media”, en *Siete Días*, núm. 234, de noviembre de 1971, p. 73. En relación con el optimismo en las críticas de izquierda a la clase media y un análisis detallado de esa obra, véase Ezequiel Adamovsky, *Historia de la clase media en Argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*, Buenos Aires, Planeta, 2009, pp. 393- 403. <<

[118] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 272, 31 de julio de 1972, p. 68. <<

[119] Tomás Eloy Martínez, “Viaje al planeta Quino”, en *El mundo de Mafalda*, *op. cit.*, pp. 112-121. <<

[120] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 207, 3 de mayo de 1971. La referencia proviene del APQ. <<

[121] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 276, 28 de agosto de 1972, p. 98; Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 277, 4 de septiembre de 1972, p. 98. <<

[122] Quino, *Toda Mafalda, op. cit.*, p. 250, tira 815 y p. 316, tira 1079. No he tenido acceso a los ejemplares de El Mundo y Siete Días correspondientes a estas tiras. <<

[123] Alberto Bróccoli y Carlos Trillo, *El humor gráfico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, col. La historieta popular, núm. 69, 1972, pp. 106 y 107. <<

[124] “Correo de los lectores”, en *Siete Días*, núm. 226, 13 al 19 de septiembre de 1971, p. 26. <<

[125] Sigmund Freud, “El humor”, en *Obras completas*, t. XXI, Buenos Aires, Amorrortu, 1992, pp. 153 y 154. <<

[126] “Los humoristas y la idea fija”, en *Siete Días*, núm. 234, 8 al 14 de noviembre de 1971, pp. 58-62; “Correo de los lectores”, en *Siete Días*, núm. 226, 13 de septiembre de 1971, s/p. <<

[127] Osvaldo Soriano, “Quino, Pensar no es divertido”, en *La Opinión Cultural*, 3 de diciembre de 1972, pp. 1-5. <<

[128] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 253, 20 de marzo de 1972, p. 94. <<

[129] Entrevista de la autora con Alicia Colombo, Buenos Aires, 30 de Mayo de 2013. También entrevista con “Chiche” Linari, agente de diarios del interior, Buenos Aires, 20 de enero de 2013. <<

[130] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 291, 28 de noviembre de 1972, p. 98. <<

[131] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 291, 28 de noviembre de 1972, p. 90, y Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 303, 5 de marzo de 1973, p. 90. <<

[132] Mara Burkart, “Humor...”, *op. cit.*, pp. 69-76. <<

[133] Juan Sasturain advirtió que Quino tenía dificultades para “lidiar con los ruidos que venían de la calle”. Véase su “Mafalda en tres cuestiones”, en *Superhumor*, núm. 9, septiembre de 1981, pp. 50 y 51, reproducido en *El domicilio de la aventura*, Buenos Aires, Colihue, 1995, p. 172. En cuanto a la organización de la ultraderecha, véase “El escuadrón de la muerte en acción”, en *Siete Días*, núm. 147, 2 al 8 de marzo de 1970, s/p. <<

[134] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 295, 8 al 14 de enero de 1973, s/p.; Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 296, 15 al 21 de enero de 1973, pp. 4-7. <<

[135] Quino, “Mafalda”, en *Siete Días*, núm. 319, 25 de junio de 1973, p. 82. <<

[136] En el diario *Río Negro* la última tira publicada fue el 1º de diciembre de 1973, “El adiós de Mafalda”, en *Río Negro*, 1º de diciembre de 1973, p. 11. En el diario *Córdoba*, la última tira apareció el 3 de febrero de 1974. <<

[137] Entrevista de la autora con Pablo Hernández, Buenos Aires, 14 de junio de 2012. <<

[138] Pablo Hernández, *Para leer a Mafalda*, Buenos Aires, Meridiano, 1975. <<

[139] *Ibid.*, pp. 28 y 73. <<

[140] *Ibid.*, p. 110. <<

[141] Jorge Giertz, “Mafalda es una pequeño burguesa”, en *Cuestionario*, núm. 33, enero de 1976, pp. 46 y 47. <<

[142] Versión taquigráfica del programa radial emitido por la Biblioteca Nacional, martes 6 de enero de 1976, 19 horas. Le agradezco a Pablo Hernández el haberme facilitado este material. <<

[143] Jorge B. Rivera, “¡Sonaste Maneco! Historia del humor gráfico argentino (1)”, en *Crisis*, núm. 34, febrero de 1976, pp. 16-24. <<

[144] “¡Los cabecitas negras!”, en *El Caudillo*, núm. 7, 28 de diciembre de 1973, p. 22. <<

[145] “Ortodoxio”, en *El Caudillo*, núm. 7, 28 de diciembre de 1973, p. 23. La tira no está firmada. <<

[146] “El chiste de la semana”, en *El Caudillo*, 1º de marzo de 1974, p. 23. La revista en los números siguientes no volvió a reproducir el humor gráfico publicado previamente en otros medios. La primera escena mostraba dos grupos de hombres primitivos a punto de enfrentarse para definir quién era más pueblo. La segunda mostraba a un grupo de turistas que observaban unas ruinas y una de las visitantes le preguntaba al guardia qué había en ese lugar: “Un pueblo”, le respondía. <<

[147] En relación con las nuevas perspectivas de estudios sobre la derecha peronista, véase Juan Luis Besoky, “La derecha peronista en perspectiva”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2013. Disponible en línea: nuevomundo.revues.org/65374, consultado el 20 de marzo de 2014. <<

[148] La noticia fue reproducida un par de meses después por un periódico de la localidad de Vedia en Chivilcoy y, a su vez, recortado por un integrante de Montoneros que lo incorporó al archivo de la organización. “¿Mafalda en la escuela...?”, en *Alberdi*, núm. 2716, 16 de agosto de 1975, s/p. Lamentablemente, no pude localizar la versión original publicada en la revista *Educación Popular*. Un recorte del artículo del periódico *Alberdi* fue incorporado al Archivo de la Columna Norte de Montoneros, resguardado en la organización Memoria Abierta, donde lo localicé. <<

[149] Publicaban allí poetas como José Cedrón, Leónidas Barletta y Raúl González Tuñón. El hijo del director Rodolfo Joaquín Álvarez fue baleado a muerte poco después al distribuir volantes en La Plata. Véase Eduardo Dalter, "El periódico de Alberdi (1923-1976) y sus poetas", en *Razón y Revolución*, núm. 10, primavera de 2002. Disponible en línea: www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/arteyliteratura/ryr10-05-Dalter.pdf, consultado el 10 de marzo de 2014. <<

[150] Mónica Maristain, “Quino”, en *Página/12*, suplemento *Radar*, año 7, núm. 392, 22 de febrero de 2004, pp. 4-7. Pablo Llonto, “Mafalda, 10 años sin arrugas”, en *Gatopardo*, octubre de 2004, pp. 142-148. En relación con el requerimiento del Ministerio de Desarrollo Social, entrevista de la autora con Quino, Buenos Aires, 30 de mayo de 2013. <<

[1] Andrew Graham-Yooll, “Mafalda. The Star with no Illusions”, en *Buenos Aires Herald*, 1º de octubre de 1967, p. 8; “Los números de Mafalda”, en *Superhumor*, núm. 9, septiembre de 1981, p. 49; entrevista de la autora con Daniel Divinsky, director de Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 22 de marzo de 2010. <<

[2] Para las tiras editadas en libro, las lenguas serían, además de español: italiano, francés, portugués (de Portugal y Brasil), alemán, finlandés, noruego, sueco, holandés, danés, catalán, gallego, vasco, griego, turco, hebreo, coreano, chino, inglés, japonés e indonesio. Me baso aquí en el sitio oficial de Quino: www.quino.com.ar/publicaciones-historicas/libros-mafalda/, consultado el 28 de marzo de 2014, además de otras informaciones recogidas en mi investigación. Véase, por ejemplo, Andrew GrahamYooll, “Friend”, en *Página/12*, suplemento *Radar*, 25 de abril de 2004, p. 3. <<

[3] Entre otros, Anthony Giddens, *Runaway World*, Nueva York, Routledge, 2003, pp. 6-19 y 51-66, y Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1995, pp. 328 y 329. <<

[4] La literatura y la plástica constituyen campos decisivos para comprender estos redireccionamientos en toda su complejidad durante los años sesenta y setenta. Véanse Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, en especial, caps. 5 y 7; Nora Catelli, "La élite itinerante del boom: seducciones transnacionales en los escritores latinoamericanos (1960-1973)", en Carlos Altamirano (dir. y ed.), *Historia de los intelectuales en América Latina*, vol. II: *Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX*, Buenos Aires, Katz, 2010, pp. 712-732; e Isabel Plante, *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2013. <<

[5] Robert Lumley, *States of Emergency. Cultures of Revolt in Italy from 1968 to 1978*, Londres y Nueva York, Verso, 1990, pp. 39 y 40. <<

[6] Paul Ginsborg, *A History of Contemporary Italy. Society and Politics, 1943-1988*, Nueva York, Palgrave MacMillan, 1990, pp. 220-240. <<

[7] Sobre la expansión de los discursos psicoanalíticos en Italia, véase Mauro Pasqualini, “Psychoanalysis to the People! Alienation, Anguish, and the Unconscious in Review of the Italian Left, 1961-1969”, en *Psychoanalysis and History*, vol. 15, núm. 1, 2013, pp. 45-67. <<

[8] Marcelo Ravoni y Valerio Riva, *Il libro dei bambini terribili per adulti masochisti*, Milán, Feltrinelli, 1968, pp. 407-410. <<

[9] Paul Ginsborg, *A History of Contemporary Italy, op. cit.*, pp. 298-306. <<

[10] La nota del *Corriere della Sera* en Enza Mandelli, “Mafalda”. Disponible en línea: www.wheelingpaths.com/index.php/collezionismo/collfumetti/65-mafalda, consultado el 10 de septiembre de 2013. <<

[11] Umberto Eco, “Elogio di Franti”, en Marcelo Ravoni y Valerio Riva, *Il libro dei bambini...*, *op. cit.*, pp. 292 y 293. <<

[12] Isidoro Gilbert, “Crónica de una decepción”, en *Clarín*, *Revista Ñ*, 19 de enero de 2014, p. 12. <<

[13] Robert Lumley, *States of Emergency, op. cit.*, p. 40. <<

[14] Isidoro Gilbert, “Crónica de una decepción”, *op. cit.*, p. 12. <<

[15] Sergio Kiernan, “Mafalda cumplió 25 años”, en *La Semana*, 24 de agosto de 1988, pp. 34 y 35 <<

[16] David Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)*, Bolonia, Il Mulino, 1994, pp. 243-245. <<

[17] Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, Buenos Aires, Tusquets, 2008 (1ª ed. italiana, 1965 y en español, 1968), pp. 42, 166 y 167, 224 y 257. <<

[18] Luca Novelli, “Trent’anni di Letteratura”, sin editorial [folleto o separata édita], ca. 2002, p. 8. Marcelo Ravoni dejó de representar a Quino en 2001 y murió en 2004. La empresa Quipos sigue en actividad a cargo de Rossana y Coleta Ravoni, a quienes les agradezco la posibilidad de consultar este folleto. <<

[19] Umberto Eco, “Mafalda, o del Rifiuto”, en *Mafalda, la contestataria*, Milán, Bompiani, 1969, p. 1. Sigo la traducción de Lumen en la edición de Quino, *El mundo de Mafalda*, Barcelona, Lumen, 1992, p. 63. <<

[20] Umberto Eco, “Mafalda, o del Rifiuto”, en *Mafalda, la contestataria*, Milán, Bompiani, 1969, pp. 1 y 2. Sigo la traducción de Lumen en la edición Quino, *El mundo de Mafalda*, Barcelona, Lumen, 1992, p. 63. <<

[21] Umberto Eco, “Mafalda, o del Rifiuto”, *op. cit.*, pp. 1 y 2. <<

[22] Corresponde a la tira 168, véase, por ejemplo, la edición de Quino, *Toda Mafalda*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1993. <<

[23] Silvia Montironi, “In viaggio con Mafalda dall’a Argentina all’Italia”, Macerata, Università degli Studi Di Macerata - Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Discipline della Mediazione Linguistica, 2007-2008, inédito. Agradezco a Amanda Salvioni el acceso a este estudio. <<

[24] Sigo lo planteado por Silvia Montironi, *op. cit.*, pp. 57 y 85. <<

[25] Quino, *Mafalda, la contestataria*, s/p. Corresponde a Quino, *Toda Mafalda, op. cit.*, tira 295. <<

[26] E. Don, “Mafalda contesta”, en *La Stampa*, 14 de marzo de 1969, núm. 61, p. 3. <<

[27] Dario Natoli, “Il rifiuto di Mafalda”, en *L’Unità*, Cultura, 26 de marzo de 1969, p. 10. <<

[28] Paul Ginsborg, *A History of Contemporary Italy, op. cit.*, pp. 316 y 317. <<

[29] Robert Lumley, *States of Emergency, op. cit.*, pp. 313-334. <<

[30] Disponible en línea: www.paeseserastory.it, consultado el 10 de octubre de 2013. <<

[31] “Da Oggi un nuovo fumetto, Mafalda contestataria”, en *Paese Sera*, 9 de febrero de 1970, p. 3. <<

[32] Daniele Barbieri, “Il fumetto in Italia”, ponencia presentada en el congreso Contemporary Italy: The Construction of Identities, Warwick University, 29 de octubre de 1995. <<

[33] Esta información se encuentra disponible en línea: www.slumberland.it/contenuto.php?tipo=rivista&id=9, consultado el 30 de abril de 2012. <<

[34] Stefano Reggiani, “Il Salone dei Comics a Lucca. Fumetti e i cimeli di capitan Salgari”, en *La Stampa*, 4 noviembre de 1973, p. 9, y del mismo autor “Dall’ambizioso Asterix a Mafalda. Fumetti chewing-gum”, en *La Stampa*, 27 de abril de 1973, p. 15. <<

[35] “‘Mafalda’, la creación de Quino, ha conquistado Italia”, en *La Opinión*, 23 de noviembre de 1973, p. 21. <<

[36] “Andanzas de una estrella de la historieta, el cine y la TV”, en *La Nación*, 28 de marzo de 1973. Noticia extraída del Archivo Personal de Quino (APQ). <<

[37] Véase la página oficial de Quino: www.quino.com.ar/publicaciones-historicas/libros-mafalda/, consultado el 1º de abril de 2014. Véase también “Los franceses leen a Mafalda”, en *La Opinión*, ca. 3 de marzo de 1973, s/p. Noticia extraída del Archivo del diario Clarín (ADC). <<

[38] Esther Tusquets, *Confesiones de una editora poco mentirosa*, Barcelona, B de Bolsillo, 2012, p. 139. <<

[39] Sigo aquí a Nora Catelli, “La élite itinerante del boom”, *op. cit.* <<

[40] Raymond Carr, *España: de la Restauración a la democracia, 1875-1980*, Barcelona, Ariel, 1983, pp. 212-217. <<

[41] *Ibid.*, pp. 226-230. <<

[42] Ana María Merino, *El cómic hispánico*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 145-147. <<

[43] En cuanto a la revista, véase en línea: www.tebeosfera.com/documentos/prensa/bang_boletin_informativo_martin_edito consultado el 10 de enero de 2014, y Román Gubern, *El lenguaje de los cómics*, Península, Barcelona, 1972. <<

[44] Esther Tusquets, *Confesiones de una editora..., op. cit.*, p. 140. Entrevista de la autora con Miguel García, comunicación telefónica, Buenos Aires y Madrid, 7 de octubre de 2013. <<

[45] Ana María Merino, *El cómic hispánico*, *op. cit.*, pp. 97-144. <<

[46] Luis Conte Martín, *Historia del humor gráfico en España*, Lleida, Milenio, 2002, pp. 135-139. <<

[47] Entrevista de la autora con Miguel García, comunicación telefónica, Buenos Aires y Madrid, 7 de octubre de 2013. <<

[48] Esther Tusquets, *Confesiones de una editora...*, *op. cit.*, p. 142. <<

[49] “Libros más vendidos”, en *ABC*, 28 de octubre de 1972, p. 66, y “Libros que se recomiendan”, en *La Vanguardia*, 2 de diciembre de 1971, p. 52; “Perich y Mafalda, nueva frontera para el humor”, *ABC*, 2 de febrero de 1971, p. 11. <<

[50] Santiago Rodríguez Santerbas, “El mundo de Mafalda”, en *El Triunfo*, núm. 454, 13 de febrero de 1971, p. 46. <<

[51] “Mafalda, niña contestataria”, en *Cambio 16*, 3 de abril de 1972, pp. 11-13. <<

[52] “Perich y Mafalda, nueva frontera para el humor”, en *ABC Sevilla*, 2 de febrero de 1971, p. 11. <<

[53] Ana María Moix, “Los complejos del padre de Mafalda”, en *Triunfo*, núm. 503, 20 de mayo de 1972, p. 43. <<

[54] Oriol Coll Garcés, “Mafalda. Análisis estético, sociológico y lingüístico de un fenómeno de masas”, tesina, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1973. <<

[55] Miguel Fernández Braso, “Quino”, en *ABC*, 26 de abril de 1972, pp. 124 y 125. <<

[56] Joan Fuster, “La risa va por los barrios”, en *La Vanguardia*, 12 de marzo de 1972, p. 13; “Desconcertante Emma Cohen”, en *La Vanguardia*, 2 de abril de 1972, p. 27; “También es noticia”, en *La Vanguardia*, 1º de mayo de 1973, p. 23. <<

[57] Era una publicación de Buru Lan Ediciones de San Sebastián. Estuvo dirigida por José Aramburu y Luis de Apraiz. <<

[58] Tapa, *El Globo*, núm. 1, marzo de 1973. He podido consultar la serie completa de esta revista gracias a la ayuda de Antonio Torres, quien me habilitó el acceso a su colección. No hubiera llegado a él sin la sugerencia de José María Gutiérrez. Mi agradecimiento para ambos. <<

[59] “Hola amigos”, en *El Globo*, núm. 1, marzo de 1973, p. 1. <<

[60] “Mafalda”, en *El Globo*, núm. 1, marzo de 1973, pp. 2 y 3. <<

[61] “El verdadero padre de Mafalda”, en *El Globo*, núm. 1, marzo de 1973, pp. 2 y 3. <<

[62] “Mafalda”, en *El Globo*, núm. 1, marzo de 1973, pp. 4-11. <<

[63] *El Globo*, núms. 1, 5, 11 y 15. <<

[64] “Correo de lectores”, en *El Globo*, núm. 11, enero de 1974, pp. 37 y 38. <<

[65] “Correo de lectores”, en *El Globo*, núm. 10, diciembre de 1973, pp. 48 y 49. <<

[66] Félix Cepriá, “El Globo: la revista del cómic adulto que quiso ser y no pudo”. Disponible en línea: www.tebeosfera.com/1/Obra/Tebeo/BuruLan/ElGlobo/ficha.htm, consultado el 10 de enero de 2014. <<

[67] “Libros recibidos”, en *ABC*, 2 de mayo de 1974, versión electrónica. <<

[68] Ferran Monegal, “Esther Tusquets y el libro infantil”, en *La Vanguardia*, 31 de enero de 1974, p. 49. <<

[69] José Alejandro Vara, “La repelente niña Mafalda”, en *ABC*, 9 de marzo de 1984, p. 89. <<

[70] Silvina Inés Jensen, “Suspendidos de la historia/exiliados de la memoria. El caso de los argentinos desterrados en Cataluña (1976-...)”, tesis doctoral, Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres, Universitat Autonoma de Barcelona, 2004, pp. 258-310. <<

[71] *Ibid.*, pp. 258-272. <<

[72] Eduardo Blaustein, “Nena qué va a ser de ti”, en *Página/12*, 19 de octubre de 1988, p. 10. <<

[73] Entrevista telefónica con Miguel García, Buenos Aires y Madrid, 7 de octubre de 2013. <<

[74] “Explicación a nuestros lectores”, en *ABC,* 18 de enero de 1976, p. 108. La tira dejó de salir en el ABC el 31 de marzo de 1977. <<

[75] “Quino”, en *El País*, 2 de agosto de 1977. Disponible en línea: www.elpais.com/diario/1977/08/02/sociedad/239320818_850215.html, Consultado el 8 de febrero de 2012. <<

[76] Esta descripción podría ser válida también para los años setenta. Está inspirada en el Archivo Ediciones de la Flor (AEDF), correspondencia, fechada en México, 2 de noviembre de 1976, firma ininteligible. <<

[77] Anne Rubenstein, *Bad Language, Naked Ladies and Other Threats to the Nation. A Political History of Comic Books in Mexico*, Durham, Duke University Press, 2003, pp. 14-24; Rubén Eduardo Soto Díaz, *Un paseo por la historieta mexicana*, Buenos Aires, El Escriba, 2008, pp. 32-53. Sobre la caricatura política, Esther Acevedo, *La caricatura política en México en el siglo XIX*, México, Círculo de Arte, 2000. <<

[78] Ana María Merino, *El cómic hispánico*, *op. cit.*, pp. 209-217. <<

[79] Carlos Monsiváis, “De los cuentos de hadas a los cómics”, en *Revista de la Universidad de México*, julio de 1963, pp. 8- 15. En relación con *Los agachados*, véase David William Foster, *From Mafalda to Los Supermachos. Latin American Graphic Humor as Popular Culture*, Boulder y Londres, Lynne Rienner, 1989, pp. 89-99. <<

[80] Eric Zolov, *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*, Berkeley, University of California Press, 1999, pp. 62-91. <<

[81] Iris Guevara González, *La educación en México. Siglo XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, pp. 32-63. <<

[82] Sergio Zermeño, *México: una democracia utópica. El movimiento estudiantil de 1968*, México, Siglo XXI, 1981, y Ariel Rodríguez Kuri, "Los primeros días. Una explicación de los orígenes inmediatos del movimiento estudiantil de 1968", en *Historia Mexicana*, vol. 53, núm. 209, julio-septiembre de 2003, pp. 179-228. <<

[83] Iris Guevara González, *La educación en México*, *op. cit.*, pp. 52-59. <<

[84] Lessie Jo Frazier y Deborah Cohen, “Defining the Space of Mexico ‘68. Heroic Masculinity in the Prison and ‘Women’ in the Street”, en *Hispanic American Historical Review*, vol. 83, núm. 4, 2003, pp. 617-620. <<

[85] Maria Idalia, “Sobre Alterio y Brandoni pesa amenaza de muerte en Argentina”, “Mercedes Sosa no saldrá del país”, en Excélsior, 15 de junio de 1975, p. 2; “Diorema cultural”, en *Excélsior*, 8 de octubre de 1975, p. 4. <<

[86] Pablo Yankelevich, “México: un exilio fracturado”, en Pablo Yankelevich (comp.), *Represión y destierro. Itinerarios del exilio argentino*, Buenos Aires, Al Margen, 2004, p. 188. <<

[87] Sara Moira, “En Chile la represión ha sido más dura para la mujer”, en *Excélsior*, 22 de junio de 1975, p. 6. Karin Grammático, “La I Conferencia Mundial de la Mujer: México, 1975. Una aproximación histórica a las relaciones entre los organismos internacionales, los Estados latinoamericanos y los movimientos de mujeres y feminista”, en Andrea Andújar *et al.*, *Hilvanando historias. Mujeres y política en el pasado reciente latinoamericano*, Buenos Aires, Luxemburg, 2010, pp. 101- 113. <<

[88] “Novedades”, en *La Onda*, 7 de octubre de 1973, núm. 17, p. 3; Elena Poniatowska, “Cambiar su estructura mental: principal batalla de la mujer”, en *Novedades*, 9 de julio de 1974, p. 4. En relación con el mercado infantil, véase Susana Sosenski, “Producciones culturales para la infancia mexicana: los juguetes (1950-1960)”, en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, núm. 32, otoño, 2012, pp. 95-126. También, Susana Sosenski, “El niño consumidor: una construcción publicitaria de mediados de siglo XX”, en Ariadna Acevedo y Paula López Caballero (coords.), *Ciudadanos inesperados. Procesos de formación de la ciudadanía ayer y hoy*, México, Cinvestav y El Colegio de México, 2012, pp. 191-222. <<

[89] “Nuevo álbum de ‘Quino’ al caricaturista argentino, ‘padre de Mafalda’”, en *Excélsior*, 4 de enero de 1975, s/p. Noticia proveniente del Archivo del diario *Excélsior* (ADE), carpeta Quino. <<

[90] “Mafalda”, en *Excélsior*, 1º de junio de 1975, s/p. Noticia proveniente del ADE. <<

[91] “El legado del caricaturista Armando Guerrero Edwards”, en *El Proceso*, 14 de febrero de 2005. Disponible en línea: www.proceso.com.mx/?p=225310, consultado el 10 de febrero de 2012. <<

[92] Quino, “Mafalda”, “Revista”, en *Excélsior*, 6 de septiembre de 1976, s/p. <<

[93] Le agradezco a Marcela Gené la conversación sobre este punto. <<

[94] Antonio Soria, “Casi medio siglo de Mafalda”, en “El Semanal”, *La Jornada*, 11 de marzo de 2012. Disponible en línea: www.jornada.unam.mx/2012/03/11/sem-antonio.html, consultado el 8 de agosto de 2012. <<

[95] Entrevista de la autora con Sealtiel Alatriste, comunicación telefónica, Buenos Aires y Ciudad de México, 12 de diciembre de 2012. <<

[96] Entrevista de la autora con Guillermo Schavelzon, comunicación telefónica, Buenos Aires y Barcelona, 6 de febrero de 2013. <<

[97] *Ibid*. <<

[98] “Derechos del *Excélsior*, solo sobre la tira cómica Mafalda”, en *Excélsior*, 4 de septiembre de 1977, s/p. Noticia extraída del ADE. <<

[99] “Experimentales. Mafalda”, en *La Onda*, 9 de septiembre de 1979, p. 9. <<

[100] Eduardo Camaño, “El dibujante argentino Quino desautoriza la escenificación de su personaje Mafalda”, en *Excélsior*, 6 de septiembre de 1979. Noticia proveniente del ADE. <<

[101] “México: Estreno teatral de Mafalda”, en *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*, núm. 43, Casa de las Américas, enero-marzo de 1980, p. 139. Según la crónica, la obra se habría estrenado en junio. <<

[102] Eduardo Camacho, “Representan nuevamente a Mafalda a pesar de la oposición de su autor”, en *Excélsior*, 29 de septiembre de 1979, s/p. Noticia proveniente del ADE y entrevista de Andrés Accorsi, sin fechas. Disponible en línea: www.tebeosfera.com/1/Documento/Recorte/Comiqueando/Quino.htm, consultado el 10 de marzo de 2014. <<

[103] *Ibid*. <<

[104] Fernando Meraz, “Humorismo, refugio contra la amargura”, en *Excélsior*, 6 de noviembre de 1981, s/p. Noticia extraída del ADE. <<

[105] “Medalla de oro”, en *Excélsior*, 6 de noviembre de 1981, s/p. Noticia extraída del ADE. <<

[106] Fernando Meraz, “Humorismo, refugio contra la amargura”, *op. cit*. <<

[107] Entrevista de la autora con Jorge Tovar, comunicación telefónica, Buenos Aires y México, 3 de marzo de 2013. El artista no recordaba con precisión la fecha de la exposición que, probablemente, se haya realizado en 1981, como está fechada la fotografía conservada en el ADE. <<

[108] Sigo aquí a Pablo Yankelevich, “México: un exilio fracturado”, en Pablo Yankelevich (comp.), *Represión y destierro. Itinerarios del exilio argentino*, Buenos Aires, Al Margen, 2004, pp. 187-207. <<

[109] Entrevista de la autora con Martín Zamor, nacido en la Ciudad de México en 1967, México, 10 de octubre de 2011, y con Mabel Domínguez, nacida en la Ciudad de México en 1968, México, 8 de octubre de 2011. He cambiado los nombres de los entrevistados en resguardo de su intimidad. <<

[110] Entrevista de la autora con Mario García, nacido en La Plata en 1957, Buenos Aires, 10 de enero de 2014, y con Rosana Muñoz, nacida en Buenos Aires en 1972, Buenos Aires, 22 de junio de 2013. <<

[111] Antonio Soria, “Casi medio siglo de Mafalda”, en *La Jornada*, 11 de marzo de 2012, pp. 1-4. <<

[1] Al respecto, véase Emilio Crenzel, La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008. <<

[2] La literatura sobre la cuestión es copiosa. Remito a Judith Filc, Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura, 1976-1983, Buenos Aires, Biblos, 1997, y Daniel Azpiazu, Eduardo Basualdo y Miguel Khavisse, El nuevo poder económico en la Argentina de los años 80, Buenos Aires, Legasa, 1986. Entre los estudios más recientes, Marcos Novaro y Vicente Palermo, La dictadura militar 1976-1983. Historia argentina, t. 9, Buenos Aires, Paidós, 2003; Emilio Crenzel, La historia política del Nunca Más, op. cit.; Marina Franco, Un enemigo para la nación. Orden interno, violencia y "subversión", 1973-1976, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012; Valeria Manzano, "Sex, Gender, and the Making of the 'Enemy Within' in Cold War Argentina", en *Journal of Latin American Studies*, vol. 46, núm. 3, julio de 2014, pp. 1-29, y mi propio avance en *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, pp. 150-169. <<

[3] Florencia Levín, Humor político en tiempos de represión. Clarín 1973-1983, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013, y Mara Burkart, “Humor. La risa como espacio crítico bajo la dictadura militar, 1978-1983”, tesis de doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2001. <<

[4] Mi reconstrucción está basada en Eduardo Gabriel Kimel, La masacre de San Patricio, Buenos Aires, Dialéctica, 1989, y en los testimonios del filme 4 de julio. La masacre de San Patricio, dirigido por Juan Pablo Young y Pablo Zubizarreta, Buenos Aires, Aguafuertes Film, 2007. <<

[5] El relato de estos detalles sigue las mismas fuentes, antes citadas. <<

[6] Texto disponible en línea: www.sanpatricio.org.ar/martires06.html, consultado el 10 de diciembre de 2014. Fragmentos del diario son leídos en la película 4 de julio. La masacre de San Patricio. <<

[7] Eduardo Gabriel Kimel, La masacre de San Patricio, op. cit., pp. 17-19 y 23 y 24. <<

[8] *Ibid.*, p. 78. <<

[9] “Expediente 7970, 1er cuerpo, año 1977, Juzgado Nacional de 1ª instancia en lo criminal y comercial, Barbeito, Salvador; Kelly, Alfredo; Leaden, Alfredo; Dufau, Pedro; Barletti, José Emilio; víctimas de homicidio (art. 79 CP).” El expediente hoy sigue abierto y está radicado en el Juzgado Federal Número 12, a cargo del doctor Sergio Torres, en la Secretaría 23, a cuyo frente está el doctor Pablo Yadarola. <<

[10] Eduardo Gabriel Kimel, La masacre de San Patricio, op. cit., p. 51. 11 12 13 14 <<

[11] *Ibid.*, p. 33. <<

[12] Entrevista de la autora con Rodolfo Capalozza, Buenos Aires, 22 de septiembre de 2013. <<

[13] Declaraciones de Quino en el programa televisivo de Santo Virgilio Biasatti. Disponible en línea: www.tn.com.ar/programas/otro-tema/quino-con-santo_273691, consultado el 10 de enero de 2014. <<

[14] Véanse las versiones del comunicado oficial en “Asesinan a tres sacerdotes y a dos seminaristas en la parroquia de San Patricio, en Belgrano”, en *Clarín*, 5 de julio de 1976, p. 5. <<

[15] Entrevista de la autora con Andrew Graham-Yooll, Buenos Aires, 17 de julio de 2013. <<

[16] Roberto Cox, “Nuevo hombre ¿pero la misma política?”, en *Buenos Aires Herald*, 6 de julio de 1976, nota editorial. <<

[17] “Ultiman en Tucumán a dos guerrilleros”, en *Clarín*, 9 de julio de 1976, p. 5; “Ultiman a siete subversivos”, en *Clarín*, 6 de julio de 1976, p. 4; “Ultimaron a 19 extremistas en 3 enfrentamientos”, en *Clarín*, 3 de julio de 1976, p. 1. <<

[18] Eduardo Gabriel Kimel, La masacre de San Patricio, op. cit., p. 83. <<

[19] Emilio Mignone, Iglesia y dictadura. El papel de la iglesia a la luz de sus relaciones con el régimen militar, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes y *Página/12*, 1999. <<

[20] “Inhuman los restos de los sacerdotes y seminaristas”, en *Clarín*, 6 de julio de 1976, p. 4. Véase, también, Eduardo Gabriel Kimel, La masacre de San Patricio, op. cit., pp. 44 y 45. <<

[21] Retomo aquí a Mignone, Iglesia y dictadura, op. cit., y a Eduardo Gabriel Kimel, La masacre de San Patricio, op. cit. <<

[22] Eduardo Gabriel Kimel, La masacre de San Patricio, op. cit., pp. 99 y 100. <<

[23] *Ibid.*, pp. 41 y 107-110. <<

[24] Archivo Ediciones de la Flor (AEDF). Acompaña el pedido recortes de prensa; “Al presidente de la Nación Argentina”, carta de Daniel Jorge Divinsky y Ana María Miler, fechada en Buenos Aires, 14 de marzo de 1977. <<

[25] Andrés Avellaneda, Censura, autoritarismo y cultura. Argentina 1960-1983, vol. 1, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986, pp. 42-48. <<

[26] Judith Gociol, entrevista, “Soy un escritor solapado”. Disponible en línea: www.me.gov.ar/monitor/nro11/conversaciones.htm, consultado el 27 de enero de 2014. <<

[27] “Comienzan con 18.000”, en Análisis, núm. 331, 17 de julio de 1967, s/p, en el AEDF, Recortes. Entrevista de la autora con Daniel Divinsky, Buenos Aires, 10 de enero de 2010. <<

[28] Avisos, “No deje que los animales sean más”, 24 de octubre de 1969, en el AEDF, Recortes. No figura el medio de prensa. <<

[29] Daniel Divinsky, “Breve historia de la Editorial de la Flor”, manuscrito, en el AEDF. La misma declaración fue mencionada en distintas notas de prensa. <<

[30] Avisos, “Esta noche acuéstese con... un libro de la Flor”, julio de 1971, inédito, en el AEDF. <<

[31] Andrés Avellaneda, Censura, autoritarismo y cultura. Argentina 1960-1983, vol. 1, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986, p. 38. <<

[32] En relación con las mencionadas ligas, véase Lilia Vázquez Lorda, “Intervenciones e iniciativas católicas en el ámbito familiar. La Liga de Madres y Padres de Familia (1950-1970)”, tesis de maestría, Programa de Historia, Universidad de San Andrés, 2011, pp. 76-110. <<

[33] Judith Gociol y Hernán Invernizzi, Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar, Buenos Aires, Eudeba, 2003, pp. 63 y 214. <<

[34] “Prohibiciones. La novela de un italiano”, en Análisis, núm. 585, 2 al 8 de junio de 1972, en el AEDF, Notas de prensa. <<

[35] Daniel Divinsky, “Rechazo de recurso interpuesto por Divinsky, en el marco de la ley 17.401-Recurso presentado por Divinsky”, 29 de septiembre de 1972. Copia de artículo de *La Opinión*, 12 de julio de 1973, “Sorprendente proceso judicial al editor Divinsky”, copia de Análisis, núm. 585, 2 al 8 de junio de 1972, “Prohibiciones. La novela de un italiano”. En el AEDF, Notas varias. <<

[36] Prensa, en *La Opinión*, 5 de febrero de 1977, en el AEDF. <<

[37] Recurso de Daniel Divinsky dirigido al Tte. Gral. Don Jorge Rafael Videla, señor Presidente de la Nación, Buenos Aires, 11 de febrero de 1977, en el AEDF, Notas varias. <<

[38] Judith Gociol y Hernán Invernizzi, Un golpe a los libros, op. cit., pp. 33 y 34. <<

[39] AEDF, Notas varias. Carta al señor presidente de la Sociedad Argentina de Escritores, fechada en Buenos Aires, 24 de febrero de 1977. Firmada por Silvina Ocampo, Eduardo Gudiño Kieffer, José Bianco, Ulyses Petit de Murat, Juan José Hernández, Héctor Yánover, Ramón Plaza, Luisa Mercedes Levinson, más una firma ilegible. Llegaron, también, numerosas notas de América Latina y Europa. <<

[40] Judith Gociol, entrevista, “Soy un escritor solapado”. Disponible en línea:www.me.gov.ar/monitor/nro11/conversaciones.htm, consultado el 27 de enero de 2014. <<

[41] Eduardo Blaustein, “Nena qué va a ser de ti”, en *Página/12*, 19 de octubre de 1988, pp. 10 y 11. <<

[42] Martín Pérez, “A Quino podemos hacerlo”, en *Página/12*, suplemento *Radar*, 29 de julio de 2012. Disponible en línea: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8112-2012-07-29.html, consultado el 10 de diciembre de 2013. <<

[43] “Mafalda, marxista”, en Última Hora, 31 de julio de 1975, s/p. Esta referencia proviene del Archivo del diario Clarín (ADC). <<

[44] En el diario Río Negro, la última tira publicada fue el 1º de diciembre de 1973, “El adiós de Mafalda”, en Río Negro, 1º de diciembre de 1973, p. 11. En el diario *Córdoba*, la última tira apareció el 3 de febrero de 1974. <<

[45] Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, Dirección Nacional de Derechos de Autor, Informe de Ediciones, Expediente 179376. <<

[46] Leila Guerriero, “Mafalda, vida de esta chica”, en *El País*, 13 de marzo de 2012. Disponible en línea: www.cultura.elpais.com/cultura/2012/03/13/actualidad/1331659623_507858.htm consultado el 10 de enero de 2014. <<

[47] Entrevista de la autora con Manuel Díaz, Buenos Aires, 27 de septiembre de 2012. <<

[48] Un horrible secreto. La historia de Rey Piuma. Disponible en línea: www.youtube.com/watch? v=zGVbxZiy_1s&feature=youtu.be, consultado el 15 de enero de 2014. <<

[49] Entrevista de la autora con María Rinifort, Buenos Aires, 8 de febrero de 2014. <<

[50] Entrevista de la autora con Mario Amado, Buenos Aires, 19 de agosto de 2013. <<

[51] Miguel Rep, en Quino, Toda Mafalda, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1993, p. 28. <<

[52] Marcos Novaro y Vicente Palermo, La dictadura militar 1976-1983, op. cit., pp. 89 y 90. <<

[53] “Humorista. Quino obtuvo una distinción”, en *La Nación*, 1º de agosto de 1977. Noticia extraída del ADC. <<

[54] Al respecto, véase Emilio Crenzel, La historia política del Nunca Más, op. cit., p. 33. <<

[55] Marcos Novaro y Vicente Palermo, La dictadura militar 1976-1983, op. cit., p. 166. En relación con la caracterización de ese momento, Juan Corradi, “The Mode of Destruction: Terror in Argentina”, en Telos, vol. 54, núm. 3, 1982, pp. 61-76. Sobre la revista femenina, véanse Paula Bontempo, “La construcción del consenso en torno al golpe de Estado de 1976. La revista Para Ti, 1974-1976”, Buenos Aires, 2008, inédito; y Paola Margulis, “La piel busca sus formas. Un estudio cultural sobre la representación del cuerpo en Para Ti durante la década del 70”, tesina de licenciatura correspondiente a la carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2004. <<

[56] Sigo nuevamente a Marcos Novaro y Vicente Palermo, La dictadura militar 1976-1983, op. cit., pp. 334-356. <<

[57] Sigmund Freud, “El humor”, en *Obras completas*, t. XXI, Buenos Aires, Amorrortu, pp. 153 y 154. <<

[58] Mara Burkart, “Humor”, op. cit., p. 55. <<

[59] Abel González, “El buen humor de Quino”, en Revista *Clarín*, 30 de marzo de 1980, p. 4. <<

[60] “Quino, sobre la mesa”, en *Clarín*, ca. septiembre de 1980. Recorte, con fecha ilegible, proveniente del ADC. <<

[61] “Mafalda, ahora dibujada para cine argentino”, en *Clarín*, ca. mayo de 1981. Recorte, con fecha ilegible, proveniente del ADC. <<

[62] “Pase y vea”, en *Superhumor*, núm. 9, septiembre de 1981, p. 1. <<

[63] Juan Sasturain, “Mafalda en tres cuestiones”, en *Superhumor*, núm. 9, septiembre de 1981, p. 51. <<

[64] *Ibid.*, p. 50. <<

[65] *Ibid.*, pp. 50 y 51. <<

[66] Oscar Steimberg, “Acerca de Mafalda según Quino, Sasturain y otros”, en *Superhumor*, núm. 11, noviembre de 1981, pp. 8 y 9. <<

[67] “Los números de Mafalda”, en *Superhumor*, núm. 9, septiembre de 1981, p. 49. <<

[68] Juan Sasturain, “Esta Mafalda llega cuando la fiesta ha terminado”, en *Clarín*, 10 de diciembre de 1981, pp. 4 y 5. <<

[69] Néstor Tirri, “El cine nacional”, en *Clarín*, 4 de diciembre de 1981, p. 5. <<

[70] “Gente recomienda. Mafalda”, en *Gente*, diciembre de 1981, p. 90. <<

[71] “Estadística. Las películas que se exhiben”, en La Razón, 23 de diciembre de 1981, p. 11. <<

[72] “Otro importante premio internacional para Quino”, en Convicción, 20 de junio de 1982, s/p. Noticia extraída del ADC. <<

[73] Al respecto, véase Marcos Novaro y Vicente Palermo, La dictadura militar 1976-1983, op. cit., pp. 382-410. <<

[74] “Mafalda”, en Río Negro, 21 de febrero de 1982, p. 19 Además, comenzó a publicarse una página de humor semanal de Quino. <<

[75] Ítalo Pisani et al., 100 años, Río Negro, Bahía Blanca, Río Negro, 2012, pp. 28, 29, 226 y 227. <<

[76] Entrevista de la autora a Carlos Torrengo, Buenos Aires, 13 de diciembre de 2013. <<

[77] Oscar Steimberg, “Acerca de Mafalda según Quino, Sasturain y otros”, op. cit., pp. 8 y 9. <<

[78] Una visión de conjunto, en Marcos Novaro y Vicente Palermo, La dictadura militar 1976-1983, op. cit., pp. 411-456. <<

[79] En relación con este clima, véase Luis Alberto Romero, Breve historia contemporánea de la Argentina, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 333-335. <<

[80] Antonio José Salomón et al., Quinta Bienal Argentina del Humor y la Historieta. El humor hacia la democracia, 1976-1984, Municipalidad de *Córdoba*, *Córdoba*, ca. 1984. <<

[81] Quino, *Mafalda inédita*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1988, s/p. <<

[82] “Mafalda: un alegato a la paz y a la libertad”, en Tiempo Argentino, 25 de febrero de 1984, p. 9. <<

[83] Quino, “La Argentina en dibujitos”, en Tiempo Argentino, 21 de julio de 1985, s/p. Noticia tomada del ADC. <<

[84] Daniel Datola, “El hombre que ignora el verano”, en La Razón, 30 de julio de 1985, p. 28. <<

[85] Ricardo Parrota, “Mafalda, en gallego”, en *Clarín*, 20 de agosto de 1984, p. 27. <<

[86] “El dibujante Quino, creador de Mafalda, indignado por la utilización de sus viñetas como emblemas franquistas”, en *El País*, 10 de abril de 1985, p. 21. <<

[87] Ibid. <<

[88] Carlos G. Santa Cecilia, “La propaganda franquista usa los dibujos de Quino”, en La Razón, 12 de abril de 1985, s/p; “Mafalda con emblemas franquistas”, en La Razón, 11 de abril de 1985, s/p. Noticias provenientes del ADC. En esas fechas el diario no está disponible en la Biblioteca Nacional. <<

[89] Entrevista de la autora con Eduardo Longoni, Buenos Aires, 3 de diciembre de 2013. <<

[90] “Quino, premiado”, en La Razón, 11 de abril de 1987, s/p.; “Galardonaron a Quino”, en *Clarín*, 7 de junio de 1988, p. 41; “Quino fue galardonado”, en *ABC*, 10 de junio de 1988, p. 52. <<

[91] “Mafalda festeja sus 25 años, contando episodios de su vida”, en Semanario, 18 de octubre de 1988, s/p. La investigación periodística estuvo a cargo de Sylvina Walger y la recopilación la hicieron Alicia y Julieta Colombo. <<

[92] Norma Morandini, “Los 25 años de Mafalda”, en Cambio 16, núm. 862, 6 de junio de 1988, pp. 203 y 204. <<

[93] Eduardo Blaustein, “Nena qué va a ser de ti”, en *Página/12*, 19 de octubre de 1988, pp. 10 y 11. <<

[94] Leonardo Tarifeño, “Se supo: Mafalda cumple veinticinco años”, en El Cronista Comercial, 28 de septiembre de 1989, s/p. Noticia proveniente del ADC. <<

[95] José Manuel Vaquero Oviedo, “El creador de ‘Mafalda’ defiende el cine infantil y juvenil”, en *El País*, 26 de junio de 1979, p. 33. <<

[96] “Quino”, en Revista Confederal, septiembre de 1988, pp. 4 y 5. <<

[97] Alejandro Novaro y Vicente Palermo, La dictadura militar 1976-1983, op. cit., pp. 217-219. <<

[98] “El indulto abolla la democracia, dijo Quino”, en *Nuevo Sur*, 8 de noviembre de 1989, s/p. Noticia proveniente del ADC. <<

[1] Mircea Eliade, Mito y realidad, Barcelona, Labor, 1991, pp. 7, 14 y 93. El artículo citado es de Umberto Eco, “Il Mito di Superman”, en Enrico Castelli (ed.), Demilizzazione e Imagine, Padua, sin dato editorial, 1962, pp. 131-148. <<

[2] Pierre Nora, Les lieux de mémoire, Montevideo, Trilce, 2008, pp. 167-190. <<

[3] Pierre Nora, “Generation”, en Pierre Nora (ed.), Realms of Memory. Rethinking the French Past, vol. 1, Nueva York, Columbia University Press, 1996, pp. 498-531. <<

[4] J. A. Vera, “Mafalda cumple veinticinco años: de ‘pibita’ terrible a chica ‘conflictuada’”, en *ABC*, 21 de octubre de 1988, p. 53. <<

[5] Norma Morandini, “Los 25 años de Mafalda”, en Cambio 16, núm. 862, 6 de junio de 1988, pp. 203 y 204. <<

[6] Mar Correa, “El regreso de Mafalda”, en *ABC*, 31 de marzo de 1989, p. 91. <<

[7] Carlos Ares, “Mafalda cumple 25 años”, en *El País*, 2 de noviembre de 1988, pp. 42 y 43; Javier Coma, “Menores de edad, mayores de mente”, en *El País*, 2 de noviembre de 1988, p. 43; Horacio Eichelbaum, “Mafalda nos hace cosquillas”, en *El País*, 2 de noviembre de 1988, p. 43. <<

[8] “Mafalda por Quino”, en *La Vanguardia*, 3 de octubre de 1989, p. 15. <<

[9] Eric Hobsbawm, Historia del siglo XX, Barcelona, Crítica, 1995, pp. 406 y 416. <<

[10] Giusi Quarenghi, “Così ho ucciso a Mafalda”, en L’Unità, 8 de diciembre de 1984, p. 15. <<

[11] “Italia también festeja los 25 años de Mafalda”, en *Nuevo Sur*, 12 de diciembre de 1989, p. 19. <<

[12] Entrevista telefónica de la autora con Sealtiel Alatriste, Buenos Aires y Ciudad de México, 12 de diciembre de 2012, y con Guillermo Schavelzon, Buenos Aires y Madrid, 8 de febrero de 2013. <<

[13] Mauricio Ciechanower, “Entrevista a Joaquín Lavado (Quino): Mafalda, esa famosa y tremenda criatura”, en Plural, núm. 209, 1º de febrero de 1989, pp. 62-73. <<

[14] Álex Grijelmo, “Mafaldalandia se instala en Madrid”, en *El País*, 11 de noviembre de 1991, p. 317. <<

[15] Sin seguirlo por completo, retomo aquí a Steve J. Stern, “Paradigmas de la conquista: historia, historiografía y política”, en Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana ‘Dr. E. Ravignani’, núm. 6, 1992, pp. 7-39. El autor identifica un tercer paradigma —la conquista como relación de poder que tuvo repuesta— que careció de la importancia en la arena pública que tuvieron los otros dos. <<

[16] Álex Grijelmo, “Mafalda se ha hecho española”, en *El País*, 17 de enero de 1990, p. 28. <<

[17] “Joya”, en Flash, 29 de mayo de 1992, p. 9. <<

[18] Información obtenida en el sitio que actualmente tiene la exposición. Disponible en línea: www.expo92.es, consultado el 10 de enero de 2014. <<

[19] La mención al corto, en Quino, *El mundo de Mafalda*, p. 123. Lamentablemente, no he podido localizar una copia de la animación de Juan Padrón. <<

[20] Álex Grijelmo, “Quino. Bienvenido a casa”, en *El País*, 15 de octubre de 1995, pp. 26-28. <<

[21] Álex Grijelmo, “Mafaldalandia se instala en Madrid”, op. cit., p. 31. <<

[22] Ibid. <<

[23] Daniel Samper y fotos de Alex Puyol, “Quino en el país de Mafalda”, en Cambio 16, 13 de abril de 1992, s/p. Noticia proveniente del Archivo del diario La Vanguardia (ADV). <<

[24] Soledad Alameda, “Padre de la criatura”, en *El País*, ca. marzo de 1992, pp. 19-26. Noticia proveniente del ADV. <<

[25] Maite Rico, “La niña del pelo tieso” y “Cuerpos represivos”, en *El País*, 22 de abril de 1992, p. 2. <<

[26] Enrique Arrosagaray, “Este hombre, de joven fue Felipe”, en *Página/12*, 5 de mayo de 1999, pp. 28 y 29. <<

[27] Quino, Toda Mafalda, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2007, p. 243, tira 781. <<

[28] La historia ha sido relatada en muchas notas sin demasiadas variantes. Sigo aquí la de Mónica Maristain, “Quinomanía”, en *Página/12*, suplemento *Radar*, 22 de febrero de 2004, núm. 392, pp. 1-7. Véase también Mauricio Vincent, “Mafalda descubre el ‘amol’ en Cuba”, en *El País*, 20 de febrero de 2007, p. 43. <<

[29] “Premian a Quino en Cuba”, en *La Nación*, 28 de noviembre de 1985, s/p. La nota proviene del Archivo del diario Clarín (ADC). <<

[30] “Quino critica la acumulación de poder de Castro”, en *Excélsior*, 4 de junio de 1999, s/p. Esta noticia proviene del Archivo diario Excélsior (ADE). <<

[31] Quinoscopio 2 y 3 obtuvo el Segundo Premio Coral en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba, 1986 y el Premio al Mejor Cortometraje en el Festival Internacional de Cine de Imaginación y Ficción, Madrid, España, 1987. Quinoscopio 6 recibió la Mención de Honor del Jurado en el Festival Internacional de Documentales y Cortometrajes de Leipzig, en 1988, y el Premio Pitirre en el Festival Internacional de Cine de San Juan de Puerto Rico en 1990. La información está disponible en línea: www.juanpadron.info/premios.html, consultado el 20 de enero de 2014. <<

[32] Gabriela Saidón, “Quinoscopios”, en *Clarín*, 7 de octubre de 1993, s/p. “Mi temática es siempre la lucha entre débiles y poderosos”, en La Maga, 20 de octubre de 1993, p. 16. <<

[33] Roque Casciero, “Somos nostálgicos de los ideales de los ’60”, en *Página/12*, 22 de septiembre de 2000, p. 25. <<

[34] “Treinta años después”, en *Página/12*, 8 de marzo de 1995, s/p. Paz Álvarez, “Las autonómicas recuperan a Mafalda”, en *El País*, 25 de febrero de 1995. Disponible en línea: www.elpais.com/diario/1995/02/25/radiotv/793666802_850215.html, consultado el 8 de octubre 2013. <<

[35] “Quino expone dibujos inéditos”, en Río Negro, 15 de febrero de 1995, s/p. Además, se proyectaron dibujos animados de Mafalda, realizados por Juan Padrón. La actividad fue organizada con el Centro de Promoción Argentina del Consulado General de Argentina en Milán. Noticia proveniente del Archivo del diario Río Negro (ADRN). <<

[36] “Quino, el creador de Mafalda, principal protagonista del Festival fílmico de Lérida”, en *Excélsior*, 17 de enero de 1998, s/p. Noticia proveniente del ADE. <<

[37] “Quino, inteligencia y política desde el humor”, en Río Negro, 19 de enero de 1998, p. 31. <<

[38] “Tengo cosas de Mafalda, Susanita y Felipe”, en *La Nación*, Tevé, 29 de agosto de 2000, p. 6. <<

[39] Juan Cruz, “Mafalda vacila al vampiro”, en *El País*, 12 de octubre de 2008, p. 37. <<

[40] Judith Gociol, “Historia de Felipe”, en *Clarín*, 23 de abril de 1995, p. 9. <<

[41] “Mafalda no murió”, en Noticias, 12 de abril de 1997, p. 10. <<

[42] “Ahora Mafalda aparece en un diario de los EEUU”, en *Clarín*, 8 de mayo de 1995, p. 33, y “Mafalda divierte en Estados Unidos”, en *Crónica*, 9 de mayo de 1995, p. 31. <<

[43] “Quino dio un portazo en apoyo a Castro”, en *La Nación*, 28 de agosto de 1995, p. 4. <<

[44] Mauricio Vincent, “Mafalda descubre el ‘amol’ en Cuba”, en *El País*, 20 de febrero de 2007, p. 43; “Pasión por Mafalda en La Habana”, en *Clarín*, 13 de febrero de 2007, s/p. Noticia proveniente del ADC. <<

[45] Eric Hobsbawm, Historia del siglo XX, op. cit., p. 21. <<

[46] “Mi temática es siempre la lucha entre débiles y poderosos”, en La Maga, 20 de octubre de 1993, p. 16; Diego Fischerman, “De qué se ríe Quino”, en *Página/12*, 15 de octubre de 1993, p. 27. <<

[47] Sobre estos procesos de empobrecimiento, véanse Alberto Minujin y Gabriel Kessler, La nueva pobreza en la Argentina, Buenos Aires, Planeta, 1995; Maristella Svampa, Los que ganaron. La vida en los countries y en los barrios privados,Buenos Aires, Biblos, 2001, y de la misma autora como editora, Desde abajo. La transformación de las identidades sociales, Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento y Biblos, 2000. <<

[48] Véase, además de las obras citadas anteriormente, Emanuela Guano, “Spectacles of Modernity: Transnational Imagination and Local Hegemonies in Neoliberal Buenos Aires”, en Cultural Anthropology, vol. 17, núm. 2, 2002, pp. 181-209. Al respecto, también, Ezequiel Adamovsky, Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919- 2003, Buenos Aires, Planeta, 2009, pp. 421-438. <<

[49] Entre otros, véanse Carolina Muzi, “Mafalda, según pasan los años”, en *Clarín*, 26 de abril de 1993, pp. 14 y 15, y “Mafalda y compañía”, en Noticias, 13 de diciembre de 1992, p. 28. <<

[50] Miguel Rep, “Menem y Quino”, en *Página/12*, 12 de octubre de 1993, p. 26. <<

[51] Carolina Muzi, “Con ojos de Quino”, en *Clarín*, 15 de octubre de 1993, p. 15. <<

[52] “Quinosofía”, en *Clarín*, 24 de octubre de 1993, p. 20. <<

[53] “Mafalda cumple 30 años”, en El Cronista, 29 de septiembre 1994, s/p. Noticia proveniente del ADC. <<

[54] “Quino que se vengan los chicos”, en *Clarín*, 22 de julio de 1994, p. 15. <<

[55] “Mafalda”, en *Clarín*, ca. noviembre de 1994, s/p. Noticia con fecha ilegible, proveniente del ADC. <<

[56] Jorge Schvarzer, “La clase media partida al medio”, en *Página/12*, 28 de septiembre de 1994, p. 18. <<

[57] Luis Alberto Quevedo, “Ahora veranean en el patio”, en *Clarín*, 28 de septiembre de 1994, p. 19. <<

[58] Daniel Samper Pizano, “Aguante, Mafalda”, en *Clarín*, 16 de mayo de 1993, pp. 32-35. <<

[59] “Mafalda: la genia del genio”, en Revista Viva, 2 de octubre de 1994, pp. 17-24. <<

[60] Aviso “Hola Córdoba!”, en La Voz del Interior, 20 de setiembre de 1995, p. 13. La tira comenzó a salir al día siguiente. También, entrevista de la autora con Alba Lampón, Buenos Aires, 23 de agosto de 2012. <<

[61] Quino, I Pensieri di Mafalda, Turín, Lo Scarabeo, 1993, con cuatro tomos en los que las tiras estaban organizadas temáticamente: 1) vida cotidiana, 2) economía y política, 3) pesimismo y optimismo, 4) Mafalda y compañía. Quino, Il mondo di Mafalda, Milán, Bompiani, 1994. “Quino, a la Feria de Bolonia”, en *Excélsior*, 6 de abril de 1994, s/p. Noticia extraída del ADE. <<

[62] Karmentxu Marín, “Mafalda”, en *Clarín*, 1º de abril de 1994, s/p. Noticia proveniente del ADC. <<

[63] Quino, Tutto Mafalda, Milán, Salani, 2009, p. 587. <<

[64] Manuel Vicent, “Imágenes”, en *El País*, 31 de julio de 1994, s/p., y Ángel de la Peña Tejerina, “Hipocresías”, en *El País*, 10 de agosto de 1994. Disponible en línea: www.elpais.com/diario/1994/08/10/opinion/776469604_850215.html, consultado el 10 de octubre de 2012. <<

[65] “Quinosofía. Personajes / Joaquín Lavado”, en El *Clarín*, 24 de octubre de 1993, p. 20. <<

[66] Patricia Kolesnicov, “Su filosofía”, en *Clarín*, 18 de octubre de 2000, p. 39. <<

[67] Roque Casciero, “Somos nostálgicos de los ideales de los ’60”, en *Página/12*, 22 de septiembre de 2000, p. 25. <<

[68] Las cifras pueden consultarse en Jorge Podestá, “La crisis de desocupación en la Argentina (1993-1998)”, en Documento de trabajo, núm. 17, Buenos Aires, Programa de Investigación sobre el Movimiento de la Sociedad Argentina, 1999, p. 7. <<

[69] Para una lectura de los efectos de este contexto para la clase media, véase Sergio Visacovsky, “Experiencias de descenso social, percepción de fronteras sociales y la identidad de clase media en la Argentina de la post-crisis”, en Revista Pensamiento Iberoamericano, núm. 10, 2002, pp. 133-168, y del mismo autor, “Imágenes de la ‘clase media’ en la prensa escrita argentina durante la llamada ‘crisis del 2001-2002’”, en Sergio Visacovsky y Enrique Garguin (comps.), Moralidades, economías e identidades de clase media, Buenos Aires, Antropofagia, 2009, pp. 247-278. Véase, también, Ezequiel Adamovsky, *Historia de la clase media argentina*, *op. cit.*, pp. 449-474. <<

[70] “Quisimos mostrar solidaridad de una manera equivocada”, en *Página/12*, 22 de enero de 2002. Disponible en línea: www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-1058-2002-01-22.html, consultado el 7 de abril de 2002. “Quino: Mafalda no es ‘saqueadora’”, en *La Nación*, 20 de enero de 2002. Disponible en línea: www.lanacion.com.ar/368028-quino-mafalda-no-essaqueadora, consultado el 7 de mayo de 2014. Noticia proveniente del ADC. <<

[71] “España otorgó gran distinción al humorista Quino”, en *Clarín*, 18 de octubre de 2000, p. 38. “Distinguió la Universidad de Alcalá a Quino”, en *Excélsior*, 18 de octubre de 2000, s/p.; “El creador de Mafalda cumple hoy 70 años”, en La Voz del Interior, 17 de julio de 2002, p. 4. <<

[72] “Mafalda abre la colección Biblioteca Clarín”, en *Clarín*, 14 de diciembre de 2003, p. 40. <<

[73] Oscar Steimberg, “Una nena con mundo propio”, en *Clarín*, 14 de diciembre de 2003, p. 40. <<

[74] Quino, In viaggio con Mafalda, Roma, Touring, 2004, y Quino, De viaje con Quino, México, Tusquets, 2004. <<

[75] Carlos Alegri y Virginia Messi, “Mafalda da la cara”, en Somos, 19 de octubre de 1988, s/p. Noticia proveniente del ADC. <<

[76] Carl Matheson, “Los Simpson, la hiperironía y el sentido de la vida”, en William Irwin, Mark T. Conard y Aeon J. Skoble (eds.), Los Simpson y la filosofía, Barcelona, Blackie Books, 2012, pp. 147-170. <<

[77] Tomo aquí el planteo de Aeon J. Skoble, “Lisa y el antiintelectualismo estadounidense”, en William Irwin, Mark T. Conard y Aeon J. Skoble (eds.), Los Simpson y la filosofía, op. cit., pp. 37-50. Según el autor, el antiintelectualismo no es completo y Lisa expresaría las ambigüedades frente a la figura del intelectual. En cuanto a la preponderancia del orden de género dominante, véase Dale E. Snow y James J. Snow, “Los Simpson y la política del sexo”, en William Irwin, Mark T. Conard y Aeon J. Skoble (eds.), Los Simpson y la filosofía, op. cit., pp. 171-196. <<

[78] Entrevista de la autora con Andrew Graham-Yooll, Buenos Aires, 17 de julio de 2013. <<

[79] “Friend”, en *Página/12*, suplemento *Radar*, 25 de abril de 2004, p. 3. <<

[80] Ezequiel Martínez, “Quino, sin medias tintas”, en *Clarín*, 25 de septiembre de 2004, pp. 6-8. <<

[81] Ley 1567, sancionada el 9 de diciembre de 2004 y promulgada el 12 de enero de 2005. Disponible en línea: www.cedom.gov.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley1567.html. “Quino fue declarado Ciudadano Ilustre”, 2 de agosto de 2005. Disponible en línea: www.losandes.com.ar/notas/2005/8/2/sociedad-161780.asp, consultado el 27 de febrero de 2014; “La le gislatura declaró a Quino ciudadano ilustre”, en *Clarín*, 10 de diciembre de 2004, p. 55; María Luján Picabea, “Quino: ‘Esos homenajes me comprometen a portarme bien’”, en *Clarín*, 17 de agosto de 2005, p. 10. <<

[82] Véase “Historia de Plaza Mafalda”, en La Voz de Colegiales, 22 de agosto de 2013. Disponible en línea: www.barriocolegiales.blogspot.com.ar/2013/08/la-historia-de-plaza-mafalda.html, consultado el 10 de enero de 2014. <<

[83] Las tiras fueron copiadas por un equipo formado por Marta Inés Tapia Vera, Paula Franzi, Eduardo Iglesias Bickles y Fabián Herrera. Véase Daniela Bordón, “Para ver a Mafalda en la plaza”, en *Página/12*, 20 de agosto de 2005, p. 3. <<

[84] “La sabiduría de Mafalda revive en una plaza de Colegiales”, en *Clarín*, 20 de agosto de 2005, p. 40. <<

[85] “Mafalda y los personajes de Quino llegan al subte”, en *La Nación*, 31 de agosto de 2008, p. 2; Juan Manuel Bordón, “Quino visitó el taller donde se hace el mural de Mafalda”, en *Clarín*, 21 de agosto de 2008, p. 21. <<

[86] “Mafalda ya es la niña terrible del subte”, en *Clarín*, 20 de noviembre de 2008, p. 31. <<

[87] Quino, Toda Mafalda, op. cit. La edición fue realizada especialmente y tiene dos volúmenes. Véase al respecto “Distribuirán un millón de libros en escuelas medias”, en La Prensa, 11 de agosto de 2007, s/p. Noticia proveniente del Archivo Personal de Quino (APQ). <<

[88] Entrevista de la autora con Alba Lampón, Buenos Aires, 23 de agosto de 2012. <<

[89] Marta Platía, “Cumple 75 años Quino, un pensador que hace historias”, en *Clarín*, 17 de Julio de 2007. Disponible en línea: www.edant.clarin.com/diario/2007/07/17/sociedad/s-04301.htm, consultado el 7 de abril de 2014; “‘El mundo según Mafalda’ sale de gira hasta 2010”. Noticias extraídas del Archivo del diario La Voz del Interior (ADLVI). Hay una descripción de la muestra disponible en línea: www.planetacultural.com.ar/index.php/coberturas-menu/580-se-inauguro-la-muestra-elmundo-segun-mafalda-en-el-centro-cultural, consultado el 10 de enero de 2014. <<

[90] Entrevista de la autora con Mariana Pérez, Buenos Aires, 10 de noviembre de 2012. <<

[91] Resolución núm. 19, UPEPB/09, fechada el 17 de abril de 2009, Boletín Oficial de la Ciudad de Buenos Aires, pp. 25-27. <<

[92] Entrevista de la autora con Pablo Irrgang, Buenos Aires, 12 de marzo de 2014. <<

[93] Ibid. <<

[94] Según me relató Pablo Irrgang que le han contado los vecinos. Entrevista de la autora con Pablo Irrgang, Buenos Aires, 12 de marzo de 2014. <<

[95] Victor Turner, From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play, Nueva York, PAJ, 1982, p. 27. <<

[96] “Mafalda: la genia del genio”, en Revista Viva, 2 de octubre de 1994, pp. 17-24. No fue posible localizar en el Centro de Documentación de la Legislatura la mencionada propuesta, pero tampoco pude corroborar que no se haya presentado. <<

[97] “Mafalda da la cara”, en Somos, 19 de octubre de 1988, s/p. Noticia proveniente del ADC. <<

[98] Quino, Tutto Mafalda, Milán, Salani, 2009, pp. 558-561. <<

[99] Daniel Paz, “Efemérides truchas”, en *Página/12*, ca. 20 septiembre de 1991, s/p. Noticia extraída del ADC. <<

[100] Quino, Tutto Mafalda, op. cit., pp. 564 y 565. <<

[101] Pilar Rahola, “El catecismo de Mafalda”, en *La Nación*, 8 de mayo de 2007, p. 10. <<

[102] Javier Barroso, “Mafalda toma vida”, en *El País*, 26 de septiembre de 2000, p. 24. <<

[103] Pedro Triguero-Lizana y Gómez, “Mafaldas y Manolitos”, en *El País*, 7 de octubre de 2000. Disponible en línea: www.elpais.com/diario/2000/10/07/madrid/970917884_850215.html, consultado el 10 de enero de 2012. <<

[104] Eduardo Pogoriles, “Ahora Mafalda habla en coreano”, en *Clarín*, 14 de julio de 2002, p. 43. Susana Parejas, “Quino, el papá de Mafalda festeja hoy, en París, sus 75 años”, en *Clarín*, 17 de julio de 2007. Leonardo Tarifeño, “Se supo: Mafalda cumple veinticinco años”, en El Cronista Comercial, 28 de septiembre de 1989. <<

[105] Andrés Padilla, “Quino atribuye el éxito de Mafalda a que la sociedad no ha cambiado”, en *El País*, 19 de noviembre de 1999, p. 56. <<

[106] Alberto Mazzei, “Correo de los lectores”, en *Siete Días*, núm. 226, 13 de septiembre, p. 25. <<

[107] “Veinticuatro horas de la vida de... Quino”, en *La Vanguardia*, ca. abril de 1972, s/p. Proviene del ADV. <<

[108] F. Monegal, “Esther Tusquets y el libro infantil”, en *La Vanguardia*, 31 de enero de 1974, p. 49, y “Mafalda se acaba”, en *La Vanguardia*, 21 de abril de 1974, s/p. Proviene del ADV. <<

[109] “Quino ‘asesinó’ a Mafalda por celos”, en *Crónica*, 26 de enero de 1977, s/p. Proviene del ADC. <<

[110] Claudio Lomnitz, Idea de la muerte en México, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 34 y 396-428. <<

[111] “Tiempos difíciles por esta maldita globalización: Quino”, en *Excélsior*, 3 de diciembre de 1997, s/p. Proviene del ADE. <<

[112] Alberto Fernández, “La muerte de Mafalda: Narrativas postelectorales desde la izquierda”, en Letras Libres, 25 de julio de 2012. Disponible en línea: www.letraslibres.com/blogs/polifonia/la-muerte-de-mafalda-narrativas-postelectorales-desde-laiz quierda, consultado el 10 de marzo de 2014. Esta información puede verse en el sitio mexicano de Yahoo: www.mx.answers.yahoo.com/question/index?qid=20080522183710AAhjjs1, consultado el 10 de enero de 2014. <<

[113] Comentario en blog de Yahoo originario de México: https://mx.answers.yahoo.com/question/index? qid=20090125172705AAwfKlf, consultado el 10 de marzo de 2013. <<

[114] Véase, por ejemplo, la mención con Mafalda muriendo: www.aikon.com.ve/la-muerte-de-mafalda/imagen, consultado el 18 de diciembre de 2013. <<

[115] Roque Casciero, “Somos nostálgicos de los ideales de los ’60”, en *Página/12*, 22 de septiembre de 2000, p. 25. <<

[1] Agradezco esta última información a Alba Lampón. <<