

ARTÍCULO

MAFALDA: ¿ENTRE LO POPULAR Y LA POPULARIDAD?

MIRIAM E. GOLDSTEIN



EDICIÓN NÚMERO 3 / JULIO - DICIEMBRE 2015
ISSN 2389 - 9794



MAFALDA: ¿ENTRE LO POPULAR Y LA POPULARIDAD?

Resumen

Este trabajo explicita algunos factores entrelazados para hacer de *Mafalda*, historieta de Joaquín Lavado, “Quino”, que celebró en 2014 su quincuagésimo aniversario, un fenómeno cultural extendido y perdurable. El análisis de algunos aspectos contradictorios, y de los alcances y limitaciones, respecto de otros discursos sociales en pugna durante la década de 1960, intenta aportar comprensión acerca de mecanismos que intervienen-regulan la dinámica arte-mercado.

Palabras clave: Popular, Popularidad, Cultura, Arte, Mercado



Summary

This paper makes explicit some intertwined factors that made of “Mafalda” (Quino’s cartoon that celebrates in 2014 its 50th anniversary) a lasting, widespread, cultural phenomenon.

The analysis of some contradictory aspects, scope and limitations, in respect to other social discourses competing in that historical moment (1960), attempts to provide understanding of mechanisms that are involved and regulate the dynamics in the art - market.

Keywords: Popular, Popularity, Culture, Art, Market



1. Introducción

Muchas son las preguntas posibles ante una tira cómica como *Mafalda*, leída y recordada por personas de distintas generaciones, no sólo de América sino también europeas. Pero la que interesa responder aquí es aquella que da cuenta de las razones de su éxito, tan extendido como perdurable.

Desplegar algunos de los siguientes aspectos permite posiblemente elaborar algunas hipótesis al respecto.

2. Vericuetos curiosos del origen de la historieta

Propongo, como mero punto de partida, algunas observaciones tomadas de la autobiografía del autor¹:

Como papá y mamá son españoles, «todos los españoles son personas estupendas».

Pero a los cuatro años (1936) el pequeño Quino descubre que andan por ahí unos españoles malísimos, que están matando a los españoles buenos.

Alemanes, italianos, curas y monjas son personas malísimas porque están de parte de los españoles malos.

En cambio hay catalanes que han dejado de ser malos y ayudan a los españoles buenos.

1939: ¡Sálvese quien pueda! Han ganado los malos.

Pero el pequeño Quino ya va a la escuela y allí aprende que los que son buenos de verdad son los argentinos.

Para intentar deshacer el embrollo, el pequeño Quino se pone a dibujar, en silencio.

Hablando se arriesga uno a decir cosas equivocadas sobre el bien y el mal.

1. La misma se encuentra en: <http://www.quino.com.ar>. Consultado en octubre de 2013.



Hacia finales de 1939 el panorama se complica: los ingleses, que eran malísimos porque habían robado las Malvinas y Gibraltar, ahora son buenos porque defienden al mundo de la agresión alemana, italiana y nipona (1941).

También los norteamericanos son buenos.

Si otorgáramos a su palabra algo de crédito, Quino (Joaquín Lavado) niño comienza a dibujar para procesar una confusión: la guerra civil española, y sucesivos conflictos bélicos sirven para borrar la distinción entre el bien y el mal. Así descubre las incongruencias del mundo adulto y adopta como táctica vital el dibujo articulado con la palabra.

Luego vendrán su paso por la Escuela de Bellas Artes de Mendoza a los trece años, su traslado a Buenos Aires a los veintidós, el posterior casamiento en 1960, y la publicación de su primer libro como dibujante *Mundo Quino* en 1963. Un año después nacía Mafalda, a quien no casualmente y en su misma autobiografía presenta como: “*Una niña que intenta resolver el dilema de quiénes son los buenos y quiénes los malos en este mundo*”.

Lo cierto es que hacia 1962, el pedido de una tira para publicitar los electrodomésticos Mansfield había sido el impulso inicial para su creación; pero el producto –anudado inicialmente a una finalidad publicitaria– se le escapó de las manos. Podría decirse que Mafalda, en diálogo con el mundo, pasó a ser una suerte de portavoz y alter ego de las dudas de su creador. Ya en el suplemento humorístico *Gregorio*², trataba de definir lo que consideraba el “*verdadero humor*”, como aquel que: “No se satisface con el objetivo trivial de *causar gracia*, sino que aspira a expresar las sutilezas de la existencia en sus aspectos más inusitados”; y caracterizaba el trabajo de Quino como el de un humorista, en contraposición al de un cómico, que sólo hace reír.

En la medida en que Gregorio no es un suplemento cómico, sino un suplemento de humor, su intención no es hacer reír, sino hacer reflexionar con una sonrisa en los labios.

2. Inserto de la revista literaria *Leoplán*, publicada entre 1934 y 1965, y que perteneció a la Editorial Sopena. (Sesnich, 2012, p. 441)



En este sentido sus páginas constituyen el ámbito más adecuado para los dibujos de Quino, uno de los protagonistas más valiosos del humor utilizado como herramienta de penetración lírica y expresión de la naturaleza humana. (Gregorio, s.f.)³

Figura 1. *Gregorio*. Quino. Imagen de la Exposición: *Mafalda en su sopa*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2014.



3. Tomado de: Suplemento "Gregorio", en revista *Leoplán* (s.f.). Exhibido en la muestra denominada *Mafalda en su sopa*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2014



Hay quienes sostienen que Miguel Brascó había publicado tres tiras de Quino en este suplemento de *Leoplán* (Acciarresi, 2014). Sin embargo, el nacimiento oficial de *Mafalda* se produjo en *Primera Plana*, semanario en el que apareció entre el 29 de septiembre de 1964 y febrero de 1965. De allí pasó a *El Mundo* (marzo de 1965 hasta 1967), para finalmente recalar en *Siete Días* (entre el 2 de junio de 1968 y el 25 de junio de 1973).⁴

Pero creemos que la eficacia del fenómeno *Mafalda*, en términos de aceptación mayoritaria y sostenida por parte de públicos de diversas procedencias y generaciones, radicó en que ese humor reflexivo supo aunar aspectos diversos y complementarios.

3. La infancia como micromundo en transformación

En la muestra citada anteriormente, que se exhibió en Buenos Aires en honor de Quino por los cincuenta años de la tira cómica, denominada *Mafalda en su sopa*, tuve la oportunidad de ver una caricatura de Quino. En dicho trabajo, firmado por Valente (s.f) el maestro homenajeado aparecía con grandes anteojos, detrás de los que en vez de sus ojos, emergían a través de los cristales dos figuras idénticas a la pequeña: así, ella era sus verdaderos ojos; él veía a través de Mafalda.

Posiblemente, quien fue, según se dice, un niño callado de provincia, ante la imposibilidad de expresar el horror o a veces la extrañeza que le ocasionaba el discurso adulto sobre el mundo, haya elegido dibujar sus aspectos contradictorios. No resulta extraño, entonces, que eligiera a una niña para expresar cierto distanciamiento reflexivo en torno del modo como funcionaba todo a su alrededor y más allá. Quino inventa un micro-mundo infantil variopinto, cuyo eje cobra carnadura en la figura dibujada de una niña, cuyas proporciones destinan un 60% del tamaño a la cabeza, que aparece soportada casi por milagro sobre un cuerpo notoriamente más pequeño en alto y ancho.

4. Según Sylvina Walger en *Mafalda inédita*, en: Quino, 2008, p. 567



Sin embargo, los indicios autobiográficos que ligan creador y creación nunca dan cuenta de las multicausalidades que generan un producto cultural, siempre complejo, y más aún cuando se trata de un fenómeno memorable, cuyo soporte ha circulado en el seno de la denominada *cultura de masas*.

Podría decirse que Mafalda es una niña terrible porque no piensa como tal. Más bien, reflexiona como una adulta de su tiempo, en una tira que es un “típico producto de la década del sesenta” (Sasturain, 1995, p. 172). Lo que no es menor. Le sirven de marco y telón de fondo hechos históricos tan relevantes a nivel mundial como la Guerra Fría, el embargo norteamericano a Cuba, la llegada del humano a la luna, la construcción del muro de Berlín, la presidencia de John F. Kennedy y su asesinato, Vietnam, la Guerra de los Seis Días, la Primavera de Praga, la invasión de Checoslovaquia por el Pacto de Varsovia, el Mayo Francés.

En la Argentina, entre tanto, se trató de un período ciertamente crítico, signado por la proscripción del peronismo que había comenzado con su derrocamiento por un golpe cívico-militar en 1955, con la revolución autodenominada “Libertadora”⁵. Las presidencias de Arturo Frondizi (1958-1962) y Arturo Illia (1963-1966) fueron consecuentemente víctimas de su debilidad constitutiva por haber triunfado con el peronismo proscripto. Así, en 1962 y 1966 hubo nuevas interrupciones institucionales, la última de las cuales daría lugar a la denominada *Revolución Argentina*, encabezada por el General Juan Carlos Onganía:

La cúpula militar que llevó adelante este intento pareció cohesionarse, por primera vez, detrás de la idea de institucionalizar un régi-

5. Una heterogeneidad de motivaciones, pero fundamentalmente la percepción de no poder derrocar nunca al peronismo por las urnas, habían llevado a diferentes facciones a unirse para derribar al gobierno. Este hecho determinaría que, luego de derrocado el líder justicialista, se enfrentarían dos facciones militares que diferían profundamente en los objetivos políticos a seguir: los liberales pronorteamericanos, como Pedro E. Aramburu e Isaac Rojas, quienes se enfrentaron prontamente y desplazaron a quienes habían encabezado inicialmente el golpe, militares nacionalistas como el General Eduardo Lonardi. El modo en que esta disputa se desarrolló, y el hecho de que los civiles estuvieran igualmente divididos, trajo como consecuencia “una dura represión contra todo el movimiento peronista”. El país quedó a expensas de “un sistema político que, tras la caída del peronismo, agudizó día a día su debilidad, deslegitimación e inestabilidad”. (Novaro, 2006, p. 37).



men autoritario de largo aliento, para contener las presiones sectoriales y desactivar la actividad política mientras se instrumentaban planes económicos que requerirían de largos años para madurar [...] La gestión económica, al mando de Krieger Vasena entre 1967 y 1969, arrojó algunos buenos resultados sobre todo para las grandes empresas que se favorecieron con los alicientes fiscales y crediticios. Sin embargo, lejos de moderarse las presiones sindicales se intensificaron, en particular en las ramas industriales más dinámicas. Una sucesión de huelgas y movilizaciones en que confluyeron sectores sindicales, estudiantiles y organizaciones peronistas y de izquierda, con centro en los polos industriales más pujantes del país, liquidaron el experimento de Krieger y forzaron la renuncia de Onganía. (Novaro, 2006, p39)

El denominado “Cordobazo” señalaría el fracaso y fin de dicho proyecto. El 29 de mayo de 1969, durante el gobierno de facto de Onganía, y luego de estallidos en ciudades como Corrientes y Rosario, se desató un levantamiento obrero—estudiantil de gran magnitud en Córdoba. Los manifestantes ocuparon la ciudad, y atacaron edificios de empresas multinacionales, pero la represión consiguiente fue brutal y dejó como resultado alrededor de veinte muertos y cientos de detenidos.

En medio de la gran convulsión política, los años sesenta estuvieron signados por una voluntad de cambio, de demoler viejas estructuras, de revisarlo todo en pos de horizontes promisorios. Gran parte del mundo adulto cuestionaba las bases de la propia educación recibida con miras a transformar la de sus hijos. Sobre todo los padres jóvenes, quienes sentían la necesidad de ejercer una nueva pedagogía. Se habló de la *Utopía de la infancia*, tal como Sergio Pujol tituló el primer capítulo de su libro sobre aquella década en Argentina. Este autor manifiesta que los sesenta fueron: “Los años de una nueva infancia, de un proyecto pedagógico que creció en clara sintonía con el deseo de cambio de los jóvenes” (Pujol, 2002, p. 21). El deseo de una educación menos coercitiva y más liberadora atravesó instituciones diversas: no sólo removió las bases educativas de cuantiosas familias, también pedagogos, médicos y psicoanalistas dedicaron sus investigaciones y trabajos de divulgación al asunto. La educación a

través del juego, la educación sexual, la toma de decisiones en un ámbito democrático, fueron algunos de los aspectos considerados:

Ser niño en la década de 1960 fue portar, si bien de modo parcial y limitado, las ilusiones de una sociedad confiada en que el cambio era posible, deseable y en cierto modo también inevitable. ¿Por qué no empezar por la niñez? ¿Por qué no preparar a las generaciones futuras para que caminaran libremente? Había que romper entonces un paradigma educativo iniciado a fines del siglo XIX y que estaba en crisis desde la posguerra. Las señales más claras y contundentes del proyecto de los sesenta estuvieron condensadas en los discursos sobre la niñez. Discursos y objetos, palabras y artefactos: el ser niño ya no fue una contingencia pasajera ni una etapa inadvertida o silenciosa en un mundo dominado por adultos. La niñez se convirtió en el principal laboratorio de la utopía. (Pujol, 2002, p23)

Los medios de comunicación masivos pasaron a integrarse como agentes educativos de la niñez, y a modelar consumidores de ciertos tipos de alimentos, juguetes, textos escolares novedosos, pero también de canciones, enciclopedias en fascículos, programas de televisión, nuevas revistas de historietas. Pujol evalúa así la injerencia mediática en la niñez:

La contracara del juego como práctica de libertad e igualdad fueron la industria y el consumismo, en un mundo regido por pautas de mercado sagazmente diseñadas por esos verdaderos personajes de la época llamados ejecutivos y publicistas. Esa tensión entre la celebración del juego liberador y la alienación del consumo fue central a lo largo de la década. En otro orden, la cultura pop se desarrolló sobre contradicciones similares. (Pujol, 2002, p. 30)

La tira de Mafalda deja ver una infancia algo extraña, tal vez la expresión de las expectativas de cambio introducidas por aquellos jóvenes padres. Una niñez ávida de encender la radio y escudriñar los diarios, de leer historietas y también ver televisión, y volver a preguntar sobre todo aquello que les inquietaba.





4. Un universo ficcional donde casi todo se cuestiona

Si tal como planteó en su momento Oscar Steimberg en el aspecto genérico⁶, esta tira es “una formación mixta, a medio camino entre la historieta y el *cartoon*”, entonces, este segundo componente se refiere generalmente a cuestiones político-sociales de actualidad, sobre las cuales ironiza, convirtiendo a los personajes portadores en meros vehículos de una proposición conceptual original sobre el asunto (Steimberg, 1977, p. 97).

Revisemos, entonces, algunos rasgos característicos de esa pequeña protagonista de cinco años, eje de aquel universo ficcional infantil. En el aspecto icónico, la Mafalda primigenia (junto a *Periquita* en diario *El Mundo*) poseía contornos muy redondeados, con visos de ingenuidad; más tarde se transformaron en líneas dentadas que connotaron diversas dosis de crispación. Un aspecto altamente significativo en Mafalda ha sido la desproporción entre las dimensiones de su cabeza y las del resto de su cuerpo, modo oblicuo de resaltar el poder de elaboración intelectual de la pequeña. Asimismo, las líneas que esbozan la boca de Mafalda, cuyas comisuras descendentes han sido marca dominante, manifiestan un rictus de disconformidad, al que según la gravedad del caso suelen sumarse idéntica inclinación de cejas y mirada.

Figura 2. *Mafalda*. El Mundo, 29 de junio de 1966



6. En *El lugar de Mafalda*, Oscar Steimberg se dedica a trabajar la cuestión de las fuentes variadas y contradictorias de *Mafalda*. Allí resalta el parentesco contemporáneo con *Peanuts*, pero señala también entre sus diferencias que *Peanuts*, aquella tira de Charles Schulz publicada en su idioma original en 1950, y luego denominada en español bien *Rabanitos* o bien *Carlitos*, era claramente una historieta (Steimberg, 1977, pp. 94-97). Por razones de espacio, no nos ocupamos de dichas cuestiones.



Tal como se ve en la figura 2, los acontecimientos a los que se refiere la niña están en relación con aspectos icónicos y verbales: un plano detalle de su cabeza y la mirada que interpela directamente a los ojos del lector dejan ver una profunda decepción; la boca entreabierta resulta isotópica con la reticencia de la expresión verbal. El sentido se completa por la fecha en que ese texto se publica: se trata del día inmediatamente posterior al golpe de estado que derrocara al Presidente Arturo Illia.

Generalmente, las marcas de presencia/ausencia de boca en el rostro de Mafalda subrayan la importancia del poder de su palabra. El momento en que la boca desaparece, cuando la pequeña calla, enmudece, escucha, piensa... es casi siempre el prolegómeno de su posterior dictamen lapidario, epigramático, acerca del asunto en cuestión. En contraposición, cuando su boca se muestra abierta, coincide casi en tamaño con la totalidad de su cara, que mira hacia arriba mientras vocifera enojada, entonces el dibujo aparece complementado con palabras escritas en mayúsculas, en cuerpo grande y negrita (Quino, 2003, p. 53).

La tira que sigue (fig. 3) da cuenta de una evolución: la niña despierta con *grandes ilusiones*: el tamaño tipográfico y los temas que cita van acompañados de un rictus optimista, boca y ojos bien abiertos. Luego repregunta al padre, quien asustado sólo atina a responder tartamudeando... Y entonces sobreviene el estallido mafaldiano: mirada hacia arriba, boca abierta y gritos estentóreos, mientras el efecto generado en el padre es claramente la pérdida del control en la situación de desayuno.



Figura 3. *Mafalda*. (Quino, 2003, p.53)



Entre los rasgos verbales que contribuyen al efecto humorístico inteligente de la tira, los desplazamientos entre usos connotativos y usos denotativos encuentran lugares preferenciales. En el siguiente ejemplo, la tira desmitifica el *know how tecnológico desarrollista*, para cuyo representante vendedor es un valor máximo, contra la reflexión de la niña, que espera sea útil para *lavar conciencias*.

Figura 4. *Mafalda*. (Quino 2003, p. 44)





Otro recurso empleado para generar una reflexión a través del humor ha sido la **polisemia**. Una serie de tiras se refieren irónicamente al poder a través de la tematización de la importancia del dedo índice. En la siguiente, el desplazamiento semántico sirve para desenmascarar uno de los aspectos más corrosivos del capitalismo empresarial (Quino, 2003, p. 50)

Figura 5. *Mafalda*. (Quino 2003, p. 50)



Ese micromundo infantil sirvió de **soporte y coartada** a su joven creador para enunciar preguntas y reflexiones que incomodaban al común de los adultos. En el primer aspecto, dado que fueron años en los que se pensaba en contribuir al desarrollo de una nueva infancia, más libre y creativa, el hecho de que los personajes centrales para el desarrollo de la trama fueran niños resultaba, seguramente, verosímil y agradable, sobre todo por tratarse de un público lector de los años sesenta, ávido de superar las fronteras entre arte y vida. En tanto coartada, sirven para explicarlo



las palabras de Oscar Steimberg: “De acuerdo con una elemental funcionalidad, Mafalda sería una nena porque, ante la realidad de la censura, surgiría inconscientemente el recurso de vehiculizar de un modo aparentemente inocuo ideas políticamente reprimibles (antimilitarismo; anti-explotación; anti-represión).” (Steimberg, 1977, pp. 98-99)

Fundamentalmente se trataba de criticar la lógica del mundo organizado por los adultos, tanto en lo que hacía a su aspecto más íntimo, el núcleo familiar, cuanto a las instituciones político-sociales del ámbito local e internacional.

Como hemos podido apreciar, por un lado, entonces, Mafalda se ocupó de contenidos atemporalmente humanos, como el antibelicismo y la defensa de la libertad. Aquellos que la clase media liberal y progresista no podía sino aceptar. Por otro lado, trató aspectos de la vida nacional que en aquella década se colaron en sus historietas casi inevitablemente: la migración de intelectuales o la crítica a la represión militar.

El sostener la ambigüedad en tópicos harto candentes permitió señalar ciertas contradicciones sociales alrededor de temas centrales evidentes, pero que algunos querían eludir. Y allí tal vez resida una de las razones de la eficacia de esta obra maestra: en saber dosificar sus observaciones reformistas, como producto que llegaba al lector contemporáneo a través de publicaciones de masas, aunque con características diferenciadas en cada caso. Ya Juan Sasturain señalaba, a partir del análisis comparativo de las portadas que entre 1966 y 1973 encabezaron los libros de Mafalda, que junto al “*humanismo desesperanzado de Quino-Mafalda*” –que corroboraba citando palabras del propio Quino– podía leerse cómo, de manera creciente y paulatina, podía notarse la contaminación de problemáticas nacionales en dichas portadas: “ (...) es posible ver un verdadero crescendo en esa verdadera contaminación nacional de las tapas, que tiene que ver directamente con la agudización de los enfrentamientos políticos y sociales a fines de los años sesenta y comienzos de los setenta”. (Sasturain, 1995, p. 168)

5. De preguntas que golpean a los padres

Al respecto, considero que Mafalda cuestiona de manera central aspectos relacionados con los roles y los vínculos entre padres e hijos, pero, especialmente, el vinculado con el rol de la mujer en la sociedad.

Si tomamos como dato el señalamiento realizado por Romano (1985) respecto del replanteo de roles y consecuentes vínculos entre hombres y mujeres, legibles en virtud de los modos contradictorios como se presentaban en la revista humorística *Rico Tipo*⁷ desde mediados de la década de 1940, tal vez podrían leerse algunos de los planteamientos formulados por Mafalda como continuidad y consecuencia de aquellos cambios que lenta y progresivamente se venían produciendo.

En primer lugar, y en relación con la ya aludida aivez infantil por información sobre lo que ocurría en el mundo, según Quino, los medios aparecen como informantes educadores, a partir de lo cual los infantes acuden casi siempre a sus figuras parentales para aclarar cuestiones que les resultan harto complejas, como la política internacional o las guerras. Pero interesa remarcar aquí las actitudes diferentes de la protagonista hacia uno y otro progenitor. Sin duda alguna, las preguntas de Mafalda logran una repercusión profunda y variada en las actitudes del padre. Nerviosismo, mutismo, negativa airosa a responder, indignación, mientras la niña lo enfrenta poniéndose a la par. En el siguiente ejemplo (fig. 6), los movimientos de ambos personajes permiten leer un enfrentamiento por el poder, en el que las tácticas logran superar una estrategia defensiva paterna. La actitud de la niña que pregunta ya deja ver cierto recelo, mezcla de timidez y temor; la reacción paterna posterior justifica y pone de relieve una asimetría entre derecho a preguntar y resistencia agresiva. La ocupación progresiva del cuadro por parte de la figura paterna que justifica su negativa, genera un repliegue y subraya una asimetría, que resulta apenas transitoria. Y es que, al mismo tiempo que opera la aparente retirada de la

7. Sobre dicha revista, publicada entre 1944 y 1969, afirmaba Aboy: “Supo incorporar la realidad a una sociedad en la cual se evitaba hablar de sexo; en sus páginas las chicas eran similares a las *vedettes* del teatro de revistas; había picardía, fotos –atrevidas para la época– de jóvenes en mallas mínimas, comentarios audaces.” (1995, p. 43)





niña, ella introduce verbalmente un vaticinio a futuro que sabe, generará un efecto en su papá: más tarde, sin poder dormir, deja culposo su lugar para ir a buscar, mediante un apelativo cariñoso, el diálogo con la hija. Es de destacar que en los últimos dos cuadros el rostro de Mafalda pierde toda importancia, deja de verse. Son sus corrosivas palabras las que operan una transformación.

Figura 6. *Mafalda*. (Quino 2003, p. 248)





Entre tanto, el siguiente ejemplo (fig. 7), la pregunta de la niña demanda una explicación que dé seguridad acerca de los hechos del mundo. Eso genera indignación en el progenitor, por cuanto no se puede dudar de todo... En este caso, ante una respuesta insostenible, la niña emplea una argucia física que, junto con la verbal, le permite reducir al mínimo la asimetría evidente entre ambos y enfrentarlo de igual a igual.

Figura 7. *Mafalda*. (Quino 2003, p. 251)



Pero es sin lugar a dudas la figura materna quien recibe las críticas más duras por parte de la niña. Hay un solo momento en que, ante la pregunta a su papá por el servicio militar y el discurso interminable que él da como respuesta, se genera una situación de complicidad madre-hija; luego vienen el enojo materno y el pedido de disculpas.



Figura 8. *Mafalda*. (Quino 2003, p. 251)



Sin duda, la virulencia de *Mafalda* recalca insistentemente sobre la figura materna: en tanto mujer que desempeña roles tradicionales, la niña destaca el carácter absolutamente no vital de sus tareas de ama de casa, y el hogar es considerado un *antro de rutina* (Quino, 2003, p. 249).

Figura 9. Mafalda. (Quino 2003, p. 249)



MIRIAM E. GOLDSTEIN
MAFALDA: ¿ENTRE LO POPULAR Y LA POPULARIDAD?

Paralelamente, enfrenta a su madre, desconociendo su propio lugar de subalternidad como infante, y, ante una respuesta inteligente con la que es frenada, sólo reconoce en secreto y a regañadientes la astucia materna (fig.10).



Figura 10. *Mafalda*. (Quino 2003, p. 28)



Esa nena, cuyos juegos con ollas y platitos parecen no dejarla escapar a estereotipos aún hoy vigentes, suele reclamar airadamente a su madre por cuestiones alimentarias que le disgustan, como si la figura materna se limitara al mundo hogareño restringido y concreto, y aprovecha para remarcar al mismo tiempo sus propios intereses por conceptos trascendentes y de interés universal. Eso ocurre cuando (fig.11), en la protesta airada de Mafalda por su *leche con nata*, surge una asociación descabellada de la niña que orienta su discurso hacia *el control de la natalidad*.

Figura 11. *Mafalda*. (Quino 2003, p. 29)



MIRIAM E. GOLDSTEIN
 MAFALDA: ¿ENTRE LO POPULAR Y LA POPULARIDAD?

Asimismo, ante el apego materno al mundo hogareño y a leer roles estereotipados en los juegos de la niña, Mafalda rechaza la palabra pronunciada por la progenitora (¡Camita!), y dirigiendo su mirada cómplice al lector da cuenta de su enorme distanciamiento, del nivel de intelectualidad modernizada en el que se encuentra, para luego develar que el objeto fabricado es un diván de psicoanalista, tildando de este modo a su madre como una cursi.



Figura 12. *Mafalda*.



La niña marca distancia y superioridad entre asuntos que le preocupan a ella y los que atañen a su progenitora. Véase un último ejemplo (fig.13), en donde se ilustra el modo en que Mafalda concibe el rol de la mujer en los años sesenta; en ella hace una revisión histórica del rol femenino: imagina mujeres cosiendo, fregando pisos, lavando ropa. La conclusión no se hace esperar y es lapidaria: “Claro, lo malo es que la mujer, en vez de jugar un papel, ha jugado un **trapo** en la Historia de la Humanidad”. El paso de la connotación a la denotación aporta un rol dramático a su descubrimiento. Sin embargo, es preciso recalcar que sin la figura de Susanita, conservadora, casamentera, prejuiciosa, y que es la contraparte de Mafalda, los devaneos de época en torno al rol femenino no podrían ser entendidos.

De ese modo, el universo ficcional opera y significa en tanto sistema, que deja ver contradicciones y fluctuaciones de época. También es posible comprobar que las transformaciones se producen sistémicamente, tal como analizara Juan Sasturain. Como valores funcionales a la trama, las apariciones de Guille y de Susanita generan en el resto de los personajes profundas transformaciones.

Figura 13. Mafalda. (Quino, 2003, p. 58)





6. Un final y muchos interrogantes

Lo revisado permite cerrar con una doble observación, desde lo sincrónico y desde lo histórico.

En cuanto a la popularidad, desde “la definición *de mercado* o comercial del término” formulada por Stuart Hall, entendemos el carácter popular de las formas culturales en tanto que “masas de personas las escuchan, las compran, las leen, las consumen y parecen disfrutarlas al máximo” (Hall, 1984, p. 99). Detrás del consumo de Mafalda, producto por excelencia de la cultura popular comercial de la década de 1960, hubo en efecto ingentes cantidades de lectores, tal vez *porque, y/o a pesar de que* las formas culturales no son como tendemos a pensarlas, completas y coherentes, sino “por el contrario son profundamente contradictorias” (Hall, 1984, p. 102). En otra deriva, complementaria, se puede pensar sobre las razones de su vitalidad. Habría un conglomerado de sentidos habilitados por los textos de la tira que coadyuvarían a explicar los aspectos *populares* de Mafalda, en tanto producto de una década que sirvió de vehículo expresivo de relaciones variadas de tensión (relación, influencia y antagonismo) con lo que, desde Stuart Hall, podría denominarse *bloque de poder*. En torno de este aspecto, Hall recurre a reflexiones de Volosinov sobre el signo, que hace extensivas a los productos culturales. Usado por clases diferentes, el signo es el lugar de entrecruzamiento de acentos de distinta orientación, lo que le permite mantener “su vitalidad, su dinamismo y su capacidad para seguir desarrollándose”. Resulta altamente interesante, al respecto, la variedad de testimonios de las personas en la reciente exposición de la Biblioteca Nacional en Buenos Aires, los cuales comentan diversidad de sentidos asignados a las lecturas de *Mafalda* en sus pequeñas comunidades familiares, y/o de amigos, barriales, etc.

Para finalizar, y en virtud de todo lo anteriormente expuesto, puede afirmarse que la tira tematiza tópicos insoslayables en una etapa en que el cambio social era posible y había que realizarlo: guerra/paz, represión/justicia, repetición/creación, estereotipos/rupturas, familia tradicional/amor libre, mujer hogareña/mujer intelectual, etc. Sería oportuno agregar que, entre 1964 y 1973, el producto perduró porque supo adaptarse para que el contrato de lectura propuesto fuera exitoso. Y lo hizo a través

de recursos múltiples. Por un lado, combinó dosis precisas de aspectos cuyo interés era transnacional, con alusiones al universo político-social local, reconocibles aunque no totalmente explícitas. Asimismo, y desde un aspecto más intrínseco, supo reacomodar su micromundo ficcional construido de manera equilibrada, cada vez que se incorporaba un nuevo integrante, para que se pudiera sostener la ambigüedad sobre los asuntos más variados.

¿Fueron también éstas, precisamente, las razones que lo transformaron en un fenómeno altamente redituable en el mercado de la cultura? Seguramente, pero no tan sólo, porque la presencia de Guille, o la incursión de Libertad, otorgaron espesor a los restantes personajes, y así, en la densidad de sus historias, entonces menos planas, *Mafalda* ganaba terreno, porque desde el mercado permitía pensar y elaborar los cambios aceptables para aquel momento histórico, según una óptica moderadamente *progresista*.





Bibliografía

Aboy, A. I. (1995) Rico Tipo. La sonrisa de los '40. En *Historias de Revistas Argentinas*, Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas.

Acciarressi, H. (2014) Mafalda, una nena de cincuenta años. *La Razón* Recuperado de http://www.larazon.com.ar/cultura/Mafalda-nena-cincuenta-anos_0_610500198.html.

Hall, S. (1984) Notas sobre la deconstrucción de "lo popular". En *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica.

Lavado, Joaquín "Quino" (s.f.) *Quino una autobiografía*. Recuperado de <http://www.quino.com.ar/>.

Novaro, Marcos (2006) *Historia de la Argentina Contemporánea. De Perón a Kirchner*. Buenos Aires: Edhasa.

Pigna, Felipe (2005) *Lo pasado pensado*. Buenos Aires: Editorial Planeta.

Pujol, S. (2002) Utopía de la infancia. En *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.

Quino (2003) *Mafalda*. Buenos Aires: Biblioteca Clarín de la Historieta

Quino (2008) *Toda Mafalda*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor

Romano, E. (1985) La inserción de 'Juan Mondiola' en la época inicial de *Rico Tipo*. En *Medios de Comunicación y Cultura Popular*. Buenos Aires: Legasa.

Sasturain, J. (1995) *El domicilio de la aventura*. Buenos Aires: Colihue.

Sesnich, L. N. (2012) “Todo un plan de lectura”: sobre el proyecto editorial del magazine Leoplán (1934-1943) . *Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1953/ev.1953.pdf

Steimberg, O. (1977) El lugar de Mafalda. En *Leyendo historietas. Estilos y sentidos en un “arte menor”*. Buenos Aires: Nueva Visión Lenguajes.





Calle 59A No. 63-20, Autopista Norte,
Núcleo El Volador, Bloque 43, oficina. 419

Conmutador: (57-4) 430 98 88 Ext. 46218 Fax: (57-4) 260 44 51

Correo electrónico: redestetica_med@unal.edu.co

Medellín, Colombia, Sur América