

Referencia para citar este artículo: Cosse, I. (2016). “Ese monstruito”: Mafalda, generaciones y género en una construcción mítica. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 14 (2), pp. 1549-1561.

“Ese monstruito”: Mafalda, generaciones y género en una construcción mítica*

ISABELLA COSSE**

Investigadora Conicet-Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Artículo recibido en septiembre 21 de 2015; artículo aceptado en diciembre 3 de 2015 (Eds.)

• **Resumen (descriptivo):** “De chica me llamaban ‘Mafalda’ porque era muy preguntona”. Recuerdos semejantes pueden leerse en muchos blogs dedicados a la historieta creada por Quino en 1964, y muestran su significación social. En este artículo analizo, justamente, los sentidos sociales atribuidos a la edad y el género de Mafalda -el personaje- a partir del estudio de las tiras, las discusiones en la prensa y las percepciones de los lectores y lectoras en el contexto de la modernización sociocultural de los años sesenta y del ascenso neoliberal en las décadas de los ochenta y noventa. En mi hipótesis sostengo que el personaje contuvo en sus orígenes una representación desestabilizante en términos generacionales y de género, y una connotación liminal que facilitó que, décadas después, Mafalda cobrase vida y se convirtiese en un mito que otorga sentido al presente.

Palabras clave: Género, Argentina, historia (Tesauro de Ciencias Sociales de la Unesco).

Palabras clave autora: Generaciones, historieta.

“That Little Monster”: Mafalda, generations and gender in a mythical construction

• **Abstract (descriptive):** “When I was a kid they called me ‘Mafalda’ because I was a very inquisitive”. Similar memories can be read in a lot of blogs dedicated to Mafalda -the comic created by the cartoonist Quino in 1964- which demonstrates her social significance. This article analyses the social meaning attributed to the character of Mafalda in relation to her age and gender through the study of the comic strips, the debates in the media and the perceptions of readers in the context of the socio-cultural modernization in the sixties and the rise of neoliberalism in the eighties and nineties. The article supports the hypothesis that Mafalda contained a destabilizing representation in generational and gender terms and resulted in a liminal connotation that facilitated that, decades later, Mafalda came to life and has become a myth that gives meaning to the present.

Key words: Gender, Argentina, history (Unesco Social Sciences Thesaurus).

Key words author: Generations, comic.

* Los resultados de este artículo de investigación científica y tecnológica son parte de una investigación mayor: Historia social y política de Mafalda iniciada en el año 2010 y que continúa en el presente. En la investigación abordé el estudio de la producción, circulación y resignificación de la historieta, tanto en Argentina como a escala global. El trabajo tuvo el apoyo del subsidio al Proyecto de Investigación Plurianual “Un estudio micro-histórico de las parejas” otorgado por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina, y contó con la ayuda de la Hada and Rupert Foundation. El proyecto ha dado lugar al libro *Mafalda: historia social y política*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014, y al artículo “Mafalda: Middle Class, Everyday Life, and Politics in Argentina (1964-1973)”, *Hispanic American Historical Review*, vol. 94, núm. 1, 2014, pp. 35-75. Financiación Proyecto de Investigación Plurianual 0231 de Conicet. Gran área de conocimiento: Ciencias Sociales. Área de conocimiento: Sociología; Subárea de conocimiento: Temas especiales (estudios de género, temas sociales, estudios de Familia).

** Isabella Cosse es Historiadora. Obtuvo su licenciatura en la Universidad de la República (Uruguay) y el doctorado en la Universidad de San Andrés (Argentina). Es investigadora independiente de Conicet con sede en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Universidad de Buenos Aires, y docente del Doctorado de la Flacso Argentina. Correo electrónico: isabella.cosse@gmail.com



“O pequeno monstro”: Mafalda, gerações e gênero em uma construção mítica

• **Resumo (descritivo):** “Quando eu era pequena me chamavam de ‘Mafalda’ porque eu era muito perguntona”. Lembranças semelhantes podem ser lidas em muitos blogs dedicados à história em quadrinhos criada por Quino, em 1964, que mostram o seu significado social. Este artigo analisa, justamente, os sentidos socialmente atribuídos à idade e ao gênero da Mafalda -a personagem- a partir do estudo dos quadrinhos, das discussões na imprensa e das percepções dos leitores e leitoras no contexto da modernização sociocultural dos anos sessenta, e da ascensão neoliberal nas décadas de oitenta e noventa. Minha hipótese sustenta que a personagem conteve, desde a sua origem, uma representação desestabilizadora em termos geracionais e de gênero, além de uma conotação liminar, o que facilitou que, décadas depois, Mafalda habilitasse um jogo social que lhe outorgava vida e se convertia em um mito que outorga sentido ao presente.

Palavras-chave: gênero, Argentina, história (Thesaurus de Ciências Sociais da Unesco).

Palavras-chave autora: Gerações, história em quadrinhos.

-1. Introducción. -2. En el origen: Tensiones generacionales y de género. -3. Las edades de Mafalda: un juego social. -4. Mito contemporáneo. -5. Conclusiones. -Lista de referencias.

Introducción

¿Quién es Mafalda? ¿Un pequeño monstruito sabelotodo? ¿La representante del disconformismo de toda una humanidad? (...) Además de representar vívidamente a nuestros hijos, Mafalda el monstruito sabelotodo leído por dos millones de argentinos, tiene el poder de representar a toda una humanidad angustiada y llena de dudas y temores.

Con estas palabras, en 1969 Adriana Civita -periodista “estrella” argentina de los años sesenta-presentaba a Mafalda. La concebía un “monstruito” y una “niña terrible” porque les mostraba a los padres y las madres la realidad que estaban creando sus propias “Mafaldas” y “Mafaldos”, es decir, su descendencia que los estaba asustando, con sus rebeldías (Civita, 1969).

Esta anécdota inspira el título de este artículo porque pone de relieve el carácter extraño de una creación de papel y tinta que pareció capaz de cobrar vida -es decir, de salirse del cuadro de la ficción-y expresar las dislocaciones generacionales y de género que estallaron en los años sesenta. De hecho, la nota fue publicada en 1969 en el pináculo de las luchas protagonizadas por los jóvenes a escala global. La historieta había sido creada solo cinco años atrás, en 1964, por Quino (Joaquín Lavado)

quien, en ese entonces, no imaginó que rápidamente su personaje se convertiría en un éxito; y, menos aún, que su “criatura” -para usar otro término del reportaje- siguiera con vida casi medio siglo después, cuando muchas mujeres y muchos varones -de diferentes generaciones- la admiran, porque desarma el sentido común, y se identifican con diferentes personajes de la historieta.

No obstante, la importancia de Mafalda como fenómeno cultural y expresión de las rupturas generacionales fue intuida rápidamente. Lo planteó Umberto Eco, en 1969, cuando las juventudes en París, Roma, México DF, Montevideo y Córdoba, estaban luchando en las calles, en el prefacio a la primera edición europea con la que la historieta se abrió paso en Europa (Eco, 1969). En los años sucesivos, la historieta ha sido objeto de numerosos estudios. Por un lado, un conjunto de investigaciones la consideran una expresión de fenómenos sociales y culturales. 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 (Foster, 1980, Wainerman, 2005, Suárez, 2011, Fernández, 1988). Por el otro, existen quienes la analizan fundamentalmente desde el ángulo de la comunicación y la creación artística, aunque esto no les impida auscultar su significación social (Masotta, 1970, Steimberg,

1977, Latxague, 2011). Ese trabajo -que es parte de una investigación mayor- se sitúa en la intersección de estas dos perspectivas porque propone una historia social y política de la historieta que ha valorizado la comprensión de sus usos y re-significaciones (Cosse, 2012, 2014a, 2014b). En esa línea, considero que el humor presupone sentidos compartidos y que tiene motivos y efectos sociales, culturales y políticos (Berger, 1999). No es casual que la inscripción generacional y la problemática de la definición de las edades y el género de Mafalda -el personaje- resulten sustantivas para comprender su significación social.

Mafalda surgió en los años sesenta, una época signada por las contiendas generacionales y de género. En esos años, las personas jóvenes y las mujeres quedaron colocadas en el centro de la trama histórica, y en ella se convirtieron en sujetos sociales, políticos y económicos decisivos. Las contiendas generacionales y de género de los años sesenta y setenta -como han mostrado numerosos estudios- exigen considerar que la edad y el género no son producidos por la naturaleza sino resultado de procesos históricos y sociales. En ese sentido, como señaló en su pionero estudio Mannheim, las generaciones no emergen de la simultaneidad del nacimiento sino de la experiencia compartida, forjada en procesos socio-históricos y en las construcciones culturales, económicas y políticas que le dan sentido (Mannheim, 1993, Nora, 1996, Passerini, 1996). Pero, además, como advirtió Gillis (1975), las experiencias generacionales están signadas por las diferencias y, entre ellas, resultan centrales las producidas por la clase y el género. En modo semejante, entiendo que el género, es decir la percepción de las diferencias sexuales, está históricamente constituido y es el resultado de relaciones de poder y de significados culturales que involucran la interrelación de elementos simbólicos, normativos, de la organización social y sus instituciones y de la identidad subjetiva (Scott, 1986).

Justamente, en este artículo mi propuesta es indagar por los sentidos sociales y culturales dados a la edad y al género en *Mafalda*. Primero estudio la figura de Mafalda en relación con las tensiones generacionales y de género que conmocionaban a la sociedad argentina en los

años sesenta -en el origen de la historieta- y las contradicciones entre la edad biológica y la intelectual que caracterizaron al personaje. En segundo término analizo el modo en que la edad de Mafalda -y la posibilidad de concebirla con vida propia- se convirtió en un tema discutido en los medios de comunicación y entre los propios humoristas en los años ochenta y noventa. Sostengo en mi hipótesis que el personaje contenía una representación desestabilizante en términos generacionales y de género, y una connotación liminal en el momento de origen que facilitó que, décadas después, se convirtiese en un mito. Para avanzar en esta dirección recurro a las tiras, al análisis de las críticas aparecidas en la prensa y a las visiones de los lectores y lectoras y de otros humoristas. En definitiva, me propongo analizar las mutaciones que atravesó Mafalda en sí misma y estudio una dimensión central para entender su vigencia cincuenta años después.

En el origen: tensiones generacionales y de género

El 29 de septiembre de 1964 Mafalda apareció por primera vez en Primera Plana. En esa aparición quedó establecida la centralidad del personaje infantil -la tira llevaba su nombre- y definidas sus características y el lugar que ocuparía en la familia. Era la niña la que interrogaba a su padre sobre su condición. Ello invertía la situación por la cual eran los individuos adultos quienes solían preguntarles a los niños y niñas si eran buenos, porque en este caso era Mafalda quien le preguntaba a su padre si era el mejor padre del mundo. La respuesta ponía en juego un razonamiento reflexivo que dislocaba su propia autoridad al impedir que su hija lo considerare así. La reacción de la niña era paradigmática de lo que sería su personalidad: se dio vuelta al confirmar sus sospechas con una expresión enojada que reemplazó la dulzura que la dominaba al comienzo (Quino, 1964). En la siguiente semana, los lectores y lectoras descubrirían 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 y lectoras de lograr 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 desarrollaría su humor en los años siguientes.

En términos generacionales, el personaje de Mafalda quedó situado en una zona de desfase 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 su padre y a su madre. Pero sólo contaba con cuatro años. Esta incongruencia provocaba la sonrisa. Descubría las debilidades de las personas adultas pero, al hacerlo, reinstalaba la ternura que despertaban los niños y las niñas. 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 sobre los niños, niñas y jóvenes para los individuos contemporáneos.

La remisión 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 regían las siluetas personas adultas: con su gran cabeza redondeada -una de las formas básicas-, y con sus remisiones psicológicas al útero materno y al universo completo con 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 y niñas a un sitio de inapreciable valor que conectaba el destino familiar y el de la nación, y exigía tanto a los padres y madres 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 y niñas se convirtieron en los depositarios de los sentimientos de pureza e inocencia, y simbolizaron las expectativas del progreso y bienestar futuro de sus familias, de la nación e, incluso, de la humanidad (Cosse, 2006, Carli,

2011). 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 y niñas. En ese sentido, el nuevo paradigma psicológico otorgaba especial valor al juego para la formación de la personalidad y para la expresión y procesamiento de los temores y las problemáticas afectivas (Cosse, 2009, 2010a, 2010b, Rustoyburu, 2011). Como se sabe, el juego es central en la socialización de clase y género para los niños y las niñas (De Fátima, 2009). En ese sentido, la historieta refería especialmente a una experiencia infantil de la clase media pero ponía en tensión esa adscripción, al contraponerla con las injusticias sociales, al mostrar las diferencias con los niños que, como Manolito, el hijo del dueño de un pequeño negocio (almacén o tienda), debían ayudar a sus padres y madres lo que, por cierto, establecía diferencias en el tiempo de ocio pero no le impedía hacerlo. Del mismo modo, Mafalda -el personaje-colocaba constantemente en tensión, como ya he señalado, los mandatos de género a partir de los juegos, como lo expresaban las frecuentes tiras en las que Mafalda se aburre de jugar a las muñecas o tomar el té (Cosse, 2014b).

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 igualmente significativo en la Argentina de los años sesenta -y especialmente en el entorno urbano-, en el marco de un fenómeno a escala planetaria (Cosse, 2010b, Manzano, 2014). Como podía leerse en Primera Plana, las costumbres, gustos y modas de los jóvenes preocupaban a las personas adultas porque confrontaban su autoridad dentro y fuera de la familia, con actitudes y maneras de entender la vida -desde el sexo hasta las formalidades sociales- que desafiaban con diferente envergadura el statu-quo. En suma, Mafalda remitía a los cuestionamientos de diferente orden e importancia expresados por las nuevas generaciones -ya fuesen niños, niñas o jóvenes- que despertaban alarma en las autoridades y en los medios de comunicación,

los cuales oscilaban entre la exaltación y la demonización (Cosse, 2014a, 2014b, Manzano, 2005).

En términos de género, Mafalda -el personaje- jugó con ciertas oscilaciones o ambigüedades andróginas. Históricamente, en las sociedades occidentales, las mujeres quedaron asociadas con el espacio del hogar y la intimidad; fueron imaginadas naturalmente débiles, pasivas y sentimentales por oposición a los varones concebidos fuertes, activos y racionales, al punto que en las sociedades burguesas las mujeres estuvieron excluidas del contrato social (Pateman, 1988). Los Códigos Civiles en América Latina, instalados con la creación de los Estados nacionales y con inspiración napoleónica, impusieron fuertes minusvalías a los derechos civiles de las mujeres, excluidas de los derechos políticos. Por contraposición, los varones fueron considerados *pater familia*, cuya autoridad sobre su mujer y los hijos e hijas los dotaba de derechos en el espacio público y familiar (Dore, 2000, pp. 3-32). En Argentina, como en otros países latinoamericanos, esta construcción política e ideológica de largo aliento se contrapuso con fuerza a la importancia de las mujeres trabajadoras y jefas de hogar, pero permeó las intervenciones y los discursos de las élites políticas, intelectuales y culturales (Barrancos, 2007). A pesar de que las luchas feministas lograron avances jurídicos y políticos, como el avance en los derechos civiles (1926) y la conquista de los derechos políticos (1947), esas construcciones de género tenían vigencia a mediados de siglo como podía verse en las revistas femeninas y en los libros escolares en los que las niñas y simbolizaban prosperidad y decencia (véase, Wainerman, 1999, Cosse 2010a). En este marco cobra sentido que Quino le otorgase el papel protagónico a una niña -cuando en los primeros bocetos figuraba un chico- y se explican las características que le atribuyó. En uno de algunos de los bocetos publicados, por ejemplo, se la veía con un gran martillo en plena construcción de una camita de muñecas, pero ella explicaba que la pensaba utilizar como diván de psicoanalista; es decir, el cuadro jugaba con la inversión de los mandatos y los estereotipos de género: dotaba a una niña de cualidades tópicamente masculinas de fuerza

y de capacidades activas físicas e intelectuales. 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, ceños fruncidos, ojos enojados y bocas en grito se oponían a las facciones dulcificadas, serenas y suaves que eran socialmente atribuidas a las niñas. Es decir, Mafalda asumía actitudes varoniles que habían definido -y seguían haciéndolo- la construcción social de las diferencias de género. El desafío del personaje con los mandatos de género dialogaba con las confrontaciones que, aunque limitadas y contradictorias, comenzaban a protagonizar las nuevas generaciones que estaban dentro y fuera de las familias luchando por mejorar sus condiciones de igualdad (Feijoó & Nari, 1996, Cosse, 2010b, Felitti, 2011).

Justamente, Mafalda expresó -pero también favoreció- las confrontaciones generacionales: el desafío de los niños, niñas y jóvenes a la gente adulta y la desazón que a ésta le producía. Especialmente eso le sucedía a Raquel, la madre de la “niña intelectualizada”, esposa y madre *full time* que representaba el ideal de la mujer doméstica y maternal construida por las políticas, los saberes y los discursos de las élites intelectuales, el Estado y la Iglesia en las primeras décadas del siglo XX. Ese papel estaba modificándose aceleradamente: las mujeres estaban incorporándose a la educación universitaria, y 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 (Cosse, 2010b, 2014b). Quino incorporó estas tensiones a la trama de su tira. La niña/joven representó en sí misma las redefiniciones de género y las discusiones que ellas abrían. Los individuos adultos quedaban desamparados, dislocados, ante la doble desestabilización a partir de la ironía. Ese tipo de formulaciones 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 paradojas, como sucedía con la comparación implícita entre ambas libretas para pensar el matrimonio. Usadas en el humor, estas construcciones son aún 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 (en relación con la ironía, Fernández & Taylor-Huber, 2001).

Las edades de Mafalda: un juego social

La contradicción entre la madurez intelectual y la edad biológica estuvo en el centro de la construcción humorística de Mafalda-del personaje y de la tira-. Buena parte de las situaciones graciosas surgían de esa tensión. Sobre esta cuestión se montaban los desacoples producidos por un personaje de cómic que crecía pero que lo hacía a un ritmo menos acelerado que lo que hubiera correspondido en una construcción “realista”. Mafalda era una niña de cuatro años cuando comenzó la tira y no había terminado la escuela una década después, en 1973, cuando Quino decidió poner fin a su propia creación. Es decir, el paso del tiempo estuvo incorporado en la estructuración del argumento. A ello se sumaba un componente inusual en la misma condición de Mafalda: era un personaje de una industria cultural pero no había entrado en el engranaje de la producción en serie, porque el personaje era dibujado sólo por su creador -y no por un equipo de dibujantes como suele hacerse en las grandes tiras-, lo que le otorgaba una connotación anacrónica. De modo tal que, aunque Quino lo hubiese enlentecido, 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. Esas imaginaciones dieron lugar a un juego social que le permitió a Mafalda catalizar diferentes procesos sociales y culturales que afectaban a sus lectores y lectoras, dentro y

fuera de Argentina y que, de diferente tipo, trabajaban sobre el carácter ambiguo de la historieta en términos de la edad. Entiendo que la “ambigüedad”, en el sentido que le atribuye Turner, configura un “umbral”, “una suerte de limbo” que establece una suspensión -un quiebre simbólico- de las coordenadas de la “realidad normal”, estática. Ese juego implicaba darle vida -real, concreta- a una niña que, en sí misma, había nacido situada en una combinación ambigua-en los términos de Turner nuevamente- que conectaba lo masculino/lo femenino y lo infantil/lo maduro. Pero, además, porque Quino les otorgó a los personajes niños y adultos -ficciones dibujadas en papel y tinta-, la condición de experimentar el tiempo humano y, con ello, instaló una posibilidad infrecuente en el mundo de los comics (Turner, 1982, p. 27). Ello permitió que los lectores y lectoras proyectaran sus ansiedades sobre Mafalda, convertida en un éxito a escala internacional. Ya en los años sesenta se produjeron situaciones en las que los personajes se habían salido de los cuadros de la historieta, porque su importancia trascendió la ficción. De hecho, la historieta fue un emblema de la lucha contra el general Juan Carlos Onganía, desde el mismo día del golpe de Estado, en 1966. En los años siguientes, para muchos lectores y lectoras la historieta era un editorial político que incidía en las discusiones y en las posiciones ideológicas, lo que produjo fuertes contiendas sobre las opiniones políticas de Mafalda y sus amigos (Cosse, 2014b). Esa condición “viva” de Mafalda se expresaba en juegos gráficos. Se publicaron fotografías montadas que mostraban a Quino con Mafalda sentada en sus rodillas en el Buenos Aires Herald en 1967, o caminando juntos por una calle porteña (Graham-Yooll, 1967, p. 8). Estas imágenes y juegos adquirieron más fuerza cuando la historieta dejó de aparecer en un intermedio entre su salida en el diario El Mundo, que había cerrado en 1967, y su reaparición en la revista Siete Días, en 1968. En ese lapso, Quino se refirió a la llegada de Guille, el hermano de Mafalda, quien supuestamente había nacido en ese período. Esto introdujo una innovación lúdica al colocar en los medios de comunicación un evento de la historieta que todavía no había sucedido dentro de la tira. Esa

ambigüedad fue potenciada, luego, con la salida en Siete Días, que fue precedida de una carta de Mafalda, que incluyó un doble registro -el de la tira y el de las viñetitas que ocuparon el margen superior-. Como lo he planteado, esa innovación fue especialmente creativa y le permitió complejizar la interpelación de la historieta: al poner fin a la creación, fueron los mismos personajes quienes supuestamente negociaron con el editor y se despidieron de los lectores y lectoras (Quino, 1973, Cosse, 2014b). Lo que aquí me interesa señalar es que la contrapartida de un personaje con vida era la posibilidad de su muerte. Justamente, esa fantasía se puso en circulación antes de que Quino decidiera dejar de dibujar la historieta. 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 (Mazzei, 1971).

De todos modos, la ficción adquirió entidad luego de que los personajes se despidieron de sus lectores y lectoras, en 1973. En 1972, en un viaje a España, Quino 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” (La Vanguardia, 1972). Pocos meses después, presentó la decisión de dejar de producir la historieta como una interrupción momentánea -“unas vacaciones”, en las palabras de Susanita-, pero la advertencia no surtió efecto. En diferentes medios de prensa 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.

La metáfora sobre la muerte de Mafalda 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* industriales (Monegal, 1974, La Vanguardia, 1974). 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 lo 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 desaparecido Mafalda, pero no ha muerto” -una frase que tenía oscuras reverberaciones por entonces-, así que podría reaparecer en el futuro. El diario tituló 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 y lectoras, por lo que afirmaba: “Mafalda ha muerto; viva Quino”. Aníbal Nazao, en cambio, opinaba que “indudablemente Mafalda se merecía la muerte” (Crónica, 1977).

En las décadas siguientes, la cuestión de la edad de Mafalda -y sus cumpleaños- quedaron en el centro de sus re-significaciones. Ya en 1981, Juan Sasturain había titulado su artículo de Súper Humor, “La nena cumple 17 y está fuerte”, en el que colocaba las fantasías en el terreno de los efectos del paso del tiempo, del posible crecimiento del personaje. Eso significó un nuevo umbral de labilidad que adquirió densidad en las décadas siguientes, en la intersección de tres episodios diferentes. Primero, las imaginaciones 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. En 1988, con el 25° aniversario de la tira, las celebraciones dieron cuenta de una re-significación que proyectó en Mafalda y sus amigos y amigas el destino de la generación de los años sesenta y setenta. Luego de trazar las diferencias entre el presente y el pasado, Norma Morandini, en Cambio 16, propuso a los entrevistados pensar qué serían en ese momento. Sergio Penchatsky, fotógrafo argentino, consideró que Mafalda 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 eran los “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”. 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 30.000 desaparecidos de Argentina” (Morandini, 1988). En Argentina, en medio del 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. Mafalda, “perpleja en su rutina contestataria debió haber sufrido en algún momento el embate de los tiempos modernos.” Al final de la nota, incluía la respuesta de Quino que se había dado cuenta de que pensaba que estaría entre los desaparecidos. El periodista de Página 12 volvió a interrogarlo y él explicó a sus lectoras y 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’” (Blaustein, 1988, pp. 10-11). 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.

Mito contemporáneo

En 1994, la revista “Viva” de Clarín informaba que Félix Luna, un reconocido historiador argentino, había propuesto unos años atrás, 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”. 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” (Viva, 1994, pp. 17-24). No he podido corroborar la iniciativa pero, más allá de su veracidad, que se haya publicado en un diario del prestigio de Clarín revela una fantasía significativa del espacio simbólico liminal entre la vida y la ficción, la realidad y la fantasía, el juego y lo serio. Esas connotaciones facilitan la elaboración social de Mafalda como un mito, es decir, como un mito al que entiendo, con Mircea Eliade, como 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 seres humanos en su vida social (Eliade, 1991, pp. 7-14). Recordemos que los seres míticos se recortan como tales en la diferencia con los seres humanos, cuya vida está sujeta a las leyes de la naturaleza, a la vida y la muerte, y a las leyes de la vida social que hacen de los varones y las mujeres seres históricos. Esta condición mítica supuso una nueva vuelta sobre el carácter ambiguo y lábil de la historieta.

Esto se expresó especialmente en torno a la cuestión de las edades. 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 y admiradoras. Esos que no se resignan a sus quince años de silencio (*Somos*, 1988).

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 este punto, resulta interesante notar la simultaneidad de estas elaboraciones sobre la edad y la construcción de un mito sobre Mafalda.

En ese sentido, puede pensarse que el fenómeno social de Mafalda terminó de configurarse como mito cuando el personaje quedó colocado en un espacio ambiguo de la realidad mediante la ampliación del juego social, con la participación de innumerables escenarios, personas e instituciones a escala global. El carácter vivo de Mafalda dio lugar a la producción de dibujos del personaje adulto por parte de humoristas, colegas y admiradores, y fue reafirmado por los titulares de los diarios en Argentina y España. Los editores parecían en lúdica competencia internacional al inventarlos: “Ahora Mafalda habla en coreano” (Pogoriles, 2002); “Quino, el ‘papá’ de Mafalda festeja hoy, en París, sus 75 años”, (Parejas, 2007); “Se supo: Mafalda cumple veinticinco años”, (Tarifeño, 1989); “Me gustaría que Mafalda viniera a ver el Prado”. Cuando Mafalda fue nombrada en Argentina una de las 10 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” (Padilla, 1999, p. 56). El humorista, de hecho, comenzó a poner coto a la imaginación social. Explicaba que Mafalda no podía estar con vida porque era un dibujo. Sin poder detener el juego, Quino

enfrentó, enfático, la contrapartida de concebir con vida una historieta: Imaginar su muerte.

La broma se integró al folclore de la historieta. Incorporada al juego social, las fantasías adquirieron su máxima potencia en México, el país en 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 quedarán sus huesos y su espíritu. Su característica representación cristalizó, justamente, con las caricaturas que la prensa difundió masivamente (Lomnitz, 2006). 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 y lectoras, 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 donde salió esa idea, jamás dibujé esa tira, fue un invento, además, puramente mexicano [...] Mafalda no murió, es un dibujo y éstos no se mueren [...]” (Excelsior, 1997, s/p). 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” y está presente en diferentes blogs (Fernández, 2012): Un eternatura 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 le mantenía la asociación con la represión. No faltaron quienes suplieron a Quino y dibujaron una resolución diferente: Manolito irrumpe desde un globo terráqueo para acogotar a Mafalda.¹

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 referirse a la muerte de la protagonista por las jerarquías eclesiásticas de Salta, una de las ciudades reconocidas en Argentina por su conservadurismo social. 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” (Casciero, 2000, p. 25).

Finalmente, notemos que Mafalda, como mito, recuperó en todo su espesor el significado de las confrontaciones generacionales y de género de los años sesenta. En Italia, por ejemplo, en los años noventa, unas productoras de televisión que deseaban realizar un programa dirigido a mujeres, que se apartase de las convenciones de ese género televisivo, decidieron, para diferenciarse, llamarlo “Mafalda”. Es decir, la historieta era recuperada como una vía para referir a las nuevas mujeres de los años sesenta con aspiraciones que confrontaban con la domesticidad femenina: el hogar, los hijos e hijas y el marido. Las referencias, en esa dirección, fueron innumerables -especialmente en América Latina y en España,

en donde los términos “Mafalditas” han servido para identificar a las niñas o las jóvenes cuestionadoras del orden e interesadas en el mundo supuestamente “masculino” (Extra, 1991). En 2015, la campaña contra la violencia de las mujeres de la Defensoría del Pueblo en Argentina utilizó un dibujo del personaje en el que puede vérsela gritando por sus derechos:

Figura 1. Afiche de la Campaña contra la violencia de género, 2016.



APOYÁ CON TU FIRMA EL PROYECTO DE LEY
 @DefensoriaCABA DefensoriaCABA
 www.defensoria.org.ar



En forma semejante, los estudiantes chilenos en sus luchas contra la privatización de las universidades y los estudiantes españoles enfrentados a la policía utilizaron un famoso afiche en el que Mafalda mostraba el “palito de abollar ideologías” que refería a los bastones de la represión policial de los años sesenta. Esta apropiación refería, entonces, una Mafalda mítica que, como tal, actualizaba las luchas de los años sesenta y setenta de la gente joven y las mujeres. En ese proceso la historieta asumía nuevos sentidos.

Conclusiones

En 2014, la celebración global de los 50 años de Mafalda superó cualquier expectativa. Las noticias sobre el cumpleaños se desparramaron a velocidad acelerada por el ciberespacio y los diarios compitieron por la originalidad de una nota con éxito asegurado. En este texto intenté pensar una faceta de su significación social relacionada con las fracturas generacionales y las edades de Mafalda y su conexión con el género.

¹ Véase, por ejemplo, la mención en <http://aikon.com.ve/la-muerte-de-mafalda/> imagen con Mafalda muriendo (consultado 18 de diciembre de 2013).

He planteado que, en su origen, 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 edad biológica y la madurez -la ingenuidad y la ironía- y favoreció, desde el comienzo, que sus personajes se salieran de los márgenes de la historieta para cobrar envergadura real. La tira tenía, en sí misma, una ubicación liminal.

Esas ficciones, como sostuve, estuvieron presentes desde el origen pero adquirieron envergadura social ante la inminencia de que dejaran de producirse nuevas tiras y, aún más, después de que ello sucedió, en 1973. En ese contexto emergieron con fuerza las imágenes sobre la muerte de Mafalda en diferentes medios de prensa, y luego comenzaron a aparecer imágenes que proyectaban en el personaje los avatares de la clase media y la generación de los años sesenta a partir de imaginar cómo los procesos políticos, económicos y sociales hubieran afectado las vidas de la protagonista y sus amigos y amigas. Instalada esta dinámica, el veinticincoavo aniversario -celebrado con una exposición multitudinaria y la edición las tiras inéditas- favoreció una nueva re-significación 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”.

Finalmente, como he sostenido, el fenómeno Mafalda terminó de configurarse cuando llegó a su paroxismo el juego social de imaginar el destino de cada personaje. En un escenario global, el juego delineó la condición sobrenatural del mito, es decir, personajes por fuera de las leyes de los seres humanos que desafiaban sus categorías de organización de la realidad. En ellos, Mafalda quedaba situada en el umbral de las dicotomías occidentales (masculino/femenino, infantil/maduro, ficción/realidad, eternidad/historicidad). Ese carácter liminal movilizó una imaginaria 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.

Lista de referencias

- Barrancos, D. (2007). *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Berger, P. (1999). *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Kairós.
- Blaustein, E. (1988, 19 de octubre). Nena qué va a ser de ti. *Página 12*, pp. 10-11.
- Carli, S. (2011). *La memoria de la infancia. Estudios sobre historia, cultura y sociedad*. Buenos Aires: Paidós.
- Casciero, R. (2000, 22 de septiembre). Somos nostálgicos. *Página 12*, p. 25.
- Civita, A. (1969, mayo). Mafaldito. *Claudia*, p. 56.
- Cosse, I. (2006). *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Cosse, I. (2009). Progenitores y adolescentes en la encrucijada de los cambios de los años sesenta: La mirada de Eva Giberti. *Revista Escuela de Historia*, 7 (7), pp. 233-260.
- Cosse, I. (2010a). Argentine Mothers and Fathers and the New Psychological Paradigm of Child-Rearing (1958-1973). *Journal of Family History*, 35 (2), pp. 180-202. Doi: 10.1177/036319908400900401.
- Cosse, I. (2010b). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cosse, I. (2012, septiembre). *Mafalda controversial: Humor, ideología y violencia (Argentina, 1969-1976)*. Ponencia presentada en *Viñetas serias, Segundo Congreso Internacional sobre Historietas y Humor Gráfico*, Ciudad de Buenos Aires, Argentina.
- Cosse, I. (2014a). Mafalda: Middle class, everyday life, and politics in argentina (1964-1973). *Hispanic American Historical Review*, 94 (1), pp. 35-75. Doi:10.1215/00182168-3161419.

- Cosse, I. (2014b). *Mafalda: Historia social y política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Crónica (1977, enero 26). Quino 'asesinó' a Mafalda por celos. *Crónica*, s/p.
- De Fátima, M. (2009). Entretenimiento en el espacio de la calle y la delimitación de los géneros en la niñez. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 7 (2), pp. 861-885. Doi: 10.11600/1692715x.1221110414.
- Dore, E. (2000). One step forward, two steps back: Gender and the state in the long nineteenth century. In E. Dore & M. Molyneux (eds.) *Hidden Histories of Gender and The State in Latin America*, (pp. 3-32). Durham-London: Duke University Press.
- Eco, U. (1969). *Prólogo. Quino, Mafalda, la contestataria*, (pp. 1-2). Milán: Bompiani.
- Eliade, M. (1991). *Mito y Realidad*. Barcelona: Labor.
- Excélsior (1997, diciembre 3). Tiempos difíciles por esta maldita globalización: Quino. *Excélsior*, s/p.
- Extra (1991, diciembre 18). Mafalda a la italiana. *Extra*, s/p.
- Feijoó, M. del C. & Nari, M. (1996). Women in Argentina during the 1960s. *Latin American Perspectives*, 23 (1), pp. 7-27. Doi: 10.1177/0094582X05286088.
- Felitti, K. (2011). *La revolución de la píldora*. Buenos Aires: Edhasa.
- Fernández, A. (2012). La muerte de Mafalda: Narrativas postelectorales desde la izquierda. *Letras Libres*. Recuperado de: <http://www.letraslibres.com/blogs/polifonia/la-muerte-de-mafalda-narrativas-postelectorales-desde-la-izquierda>, 15/08/2014).
- Fernández, H. D. (1988). From Mafalda to Boogie. The City and Argentine Humor. In E. P. Bueno & T. Caesar (eds.) *Imagination Beyond Nation*, (pp. 81-106). Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Fernández, J. W. & Taylor-Huber, M. (2001). *Introduction. The Anthropology of Irony. Irony in Action: Anthropology, Practice, and Moral Imagination*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Foster, D. W. (1980). Mafalda: An Argentina comic strip. *Journal of Popular Culture*, 14 (3), pp. 497-508. Doi: 10.1111.
- Gillis, J. (1975). *Youth and History: Tradition and Change in European Age Relations, 1750-Present*. New York: Academic Press.
- Graham-Yooll, A. (1967, octubre 2). *Buenos Aires Herald*, p. 8.
- Latxague, C. (2011). *Lire Quino: Poétique des Formes Brées de la Littérature Dessinée dans La Presse Argentine (1954-1976)*. Tesis para optar por el título de Doctor. Université Stendhal-Grenoble 3, Grenoble, Francia, Tesis no publicada.
- La Vanguardia (1972, abril). Veinticuatro horas de la vida de... Quino. *La Vanguardia*, s/p.
- La Vanguardia (1974, abril 21). Mafalda se acaba. *La Vanguardia*, s/p.
- Lomnitz, C. (2006). *Idea de la muerte en México*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Mannheim, K. (1993/1928). El problema de las generaciones. *Revista Reis*, 62, pp. 193-242.
- Manzano, V. (2005). Sexualizing youth: Morality campaigns and representations of youth in early-1960s Buenos Aires. *Journal of the History of Sexuality*, 14 (4), pp. 433-461.
- Manzano, V. (2014). *The age of youth in Argentina. Culture, politics, and sexuality from Perón to Videla*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Masotta, O. (1970). *La historieta en el mundo moderno*. Barcelona: Paidós.
- Mazzei, A. (1971, septiembre 13). Correo de los lectores. *Siete Días*, (226), p. 25.
- Monegal, F. (1974, enero 31). Esther Tusquets y el libro infantil. *La Vanguardia*, p. 49.
- Morandini, N. (1988, junio 6). Los 25 años de Mafalda. *Cambio 16*, (862), pp. 203-204.
- Nora, P. (1996). Generation. In P. Nora (ed.) *Realms of memory: Rethinking the French past*, (pp. 498-531). Nueva York: Columbia University Press.
- Padilla, A. (1999, noviembre 19). Quino atribuye el éxito de Mafalda a que la sociedad no ha cambiado. *El País*, p. 56.
- Parejas, S. (2007, julio 17). Quino, el papá de Mafalda festeja hoy, en París, sus 75 años, *Clarín*, s/p.

- Passerini, L. (1996). La juventud, metáfora del cambio social. Dos debates sobre los jóvenes en la Italia fascista y en los Estados Unidos durante los años cincuenta. En G. Levi & J. C. Schmitt (dirs.) *Historia de los jóvenes II. Edad contemporánea*, (pp. 383-453). Madrid: Taurus.
- Pateman, C. (1988). *The Sexual Contract*. Stanford: Stanford University Press.
- Pogoriles, E. (2002, julio 14). Ahora Mafalda habla en coreano, *Clarín*, p. 43.
- Quino (1964, septiembre 29). Mafalda. *Primera Plana*, p. 22.
- Quino (1973, junio 25). Mafalda. *Siete Días*, s/p.
- Rustoyburu, C. (2011). *Infancia, maternidad y paternidad en los discursos de la Nueva Pediatría, Buenos Aires, 1940-1976*. Tesis para optar por el título de Doctor en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina. Tesis no publicada.
- Scott, J. W. (1986). Gender: A useful category of historical analysis. *American Historical Review*, 91, pp. 1053-1075.
- Somos (1988, octubre 19). Mafalda da la cara. *Somos*, s/p.
- Steimberg, O. (1977). *Leyendo historietas. Estilos y sentidos en un “arte menor”*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Suárez, M. L. (2011). *La representación de la educación en Mafalda*. Tesis de grado para optar por el título de Licenciada en Comunicación Social, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina, Tesis no publicada.
- Tarifeño, L. (1989, septiembre 28). Se supo: Mafalda cumple veinticinco años. *El Cronista Comercial*, s/p.
- Turner, V. (1982). *From ritual to theatre. The human seriousness of play*. New York: PAJ Publications.
- Viva (1994, octubre 2). Mafalda: La genia del genio. *Viva*, pp. 17-24.
- Wainerman, C. (2005). *La vida cotidiana en las nuevas familias ¿Una revolución estancada?* Buenos Aires: Lumiere.
- Wainerman, C. & Heredia, M. (1999). *¿Mamá amasa la masa?* Buenos Aires: Editorial de Belgrano.