



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y
LETRAS

COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

“LA HISTORIETA DE *MAFALDA* COMO EXPRESIÓN
DE LA MASIFICACIÓN DE LA CULTURA OCURRIDA
EN AMÉRICA LATINA EN LAS DÉCADAS DE 1960 Y
1970”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADO EN
ESTUDIOS LATINOAMERICANOS PRESENTA

LUIS VILLALPANDO CANALES

ASESOR DE TESIS: DR. IGNACIO SOSA ÁLVAREZ



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

| | |
|--|-----|
| INTRODUCCIÓN..... | 3 |
| | |
| CAPÍTULO PRIMERO. LOS LECTORES DE <i>MAFALDA</i> EN MÉXICO..... | 23 |
| SURGIMIENTO DE LA CLASE MEDIA..... | 28 |
| CONSOLIDACIÓN DE LA CLASE MEDIA..... | 33 |
| LA OPOSICIÓN POLÍTICA..... | 43 |
| BUENOS AIRES..... | 50 |
| | |
| CAPÍTULO SEGUNDO. LA HISTORIETA..... | 56 |
| SURGIMIENTO Y DESARROLLO DE LA HISTORIETA..... | 57 |
| LA HISTORIETA EN AMÉRICA LATINA..... | 61 |
| LA HISTORIETA DE <i>MAFALDA</i> | 68 |
| ANÁLISIS DE LA HISTORIETA..... | 72 |
| | |
| CAPÍTULO TERCERO. ANÁLISIS DE LA HISTORIETA <i>MAFALDA</i> | 81 |
| LA FAMILIA DE <i>MAFALDA</i> | 83 |
| <i>MAFALDA</i> | 86 |
| <i>MAFALDA</i> Y EL CONTEXTO INTERNACIONAL..... | 89 |
| SUSANITA..... | 97 |
| MANOLITO..... | 98 |
| LA SOPA..... | 99 |
| | |
| CONCLUSIONES..... | 103 |
| FUENTES CONSULTADAS..... | 105 |

INTRODUCCIÓN.



Las historietas constituyen un medio de comunicación pues transmiten un discurso; sus imágenes tienen estética y su publicación no se limita a contenidos “infantiles”. Además, sus contenidos tienen públicos diversos. La difusión de ideas por este medio es amplia; más aún cuando se analiza por qué tras su aparente nivel de ingenuidad se reproduce un discurso que depende del alcance previsto para los medios contenedores de significantes. En el caso de la historieta de *Mafalda*, encontramos un discurso que invita a la reflexión y el entendimiento de una situación histórica. Particularmente la historieta refleja una transformación del espectador que consume historias acordes al nivel de vida y educativas deseadas desde sus posibilidades sociales.

Antes de comenzar diré que la definición de historieta con la que se apoya este trabajo es: “Ilustraciones yuxtapuestas y otras imágenes en secuencia deliberada, con el propósito de transmitir información y obtener una respuesta estética del lector”¹ Por otro lado, es necesario aclarar que no atenderé la diferenciación pseudo-erudita entre cómic, historieta, tebeo, bande dessinée o cualquier otro ya que todos estos son nombres que se emplean en diferentes países para denominar el mismo fenómeno; aunque se pueden usar indiferentemente los nombres se utilizará el nombre hispano de historieta.

Actualmente es necesario conocer las formas en que los discursos son difundidos. La situación de dependencia en América Latina, en el plano económico, se perpetúa en el

¹ Scott McCloud, *Entender el cómic. El arte invisible*, p.9. El autor hace referencia a que las palabras escritas también son imágenes.

campo de los productos culturales. Generar un divorcio entre la situación económica y la cultural sólo resulta en una limitada visión del contexto y, sin embargo, la línea principal de investigación prefiere mantener la postura de disociar ambas situaciones. En este trabajo de investigación al fenómeno de la historieta se le enfoca desde diversas disciplinas para entender, en un marco de referencia mayor, la situación de la dependencia en un momento histórico muy puntual.

La investigación pretende enfocar un problema histórico poco atendido en el área de las humanidades. Más allá de una narración de acontecimientos, debemos notar el significado de la cultura como expresión de una conducta social.

Por tanto, el estudio de la historieta es parte de un esfuerzo académico por reconocer en los productos culturales una expresión de estructuras sociales. La historieta, en tanto que es producto cultural, contiene en sí misma una significación resultante de la sociedad de la cual emerge y que podemos estudiar desde la disciplina histórica.

En Latinoamérica se cuenta con pocas investigaciones serias que abarquen a la historieta como su principal objeto de estudio; en su mayoría, los investigadores toman como ejemplo a la historieta para estudiar temas que dejan de lado la interpretación de las ideologías contenidas en los productos culturales. Este abandono se hizo mayor cuando la Unión Soviética se colapsó. Este hecho fue interpretado como el final de las ideologías, cuestión que debería ser puesto en debate porque el fin de la URSS no significa el fin de la ideología.

El momento fundacional del análisis de la historieta en América Latina ocurrió cuando Ariel Dorfman y Armand Mattelart en la década de 1970 publicaron su afamado texto *Para leer al Pato Donald*. Empero, éste no obtuvo mayor resueno en la vida académica ya que la línea de investigación que siguieron no ha sido recuperada. Me parece que la importancia de develar la utilización de elementos ideológicos en los productos culturales es una cuestión de primer orden dado que supone la aceptación y normalización de una forma de ver el mundo, sobre todo cuando el liberalismo se erige como la única vía posible.

El mundo de los hombres se construye y sustenta repitiendo, en formas cada vez más estilizadas, mitos fundacionales que se adaptan al modelo de sociedad que se persigue establecer. El liberalismo de igual forma proclama como vía única su forma de ver el mundo produciendo una cultura que se adapte a su paradigma.

Las historietas muestran el espectro cultural del mundo moderno. En su elaboración se persigue introyectar elementos ideológicos, que refuerzan el orden político establecido. La simbiosis entre sociedad y cultura es clara.

Desde estas premisas, me propongo utilizar la historieta, entendida como un medio de comunicación, para estudiar los valores en los que descansa la cultura política de los países de habla hispana. Tomando a la historieta como el objeto de estudio obtendremos un acercamiento puntual a la historia política de las décadas de 1960 y 1970, para aportar, desde la academia, un modo de historiar y analizar a la sociedad.

El acercamiento que tuve a la obra de Dorfman y Mattelart influyó sobre la forma en que desarrollo esta investigación, tanto por el método de análisis y el estilo directo de escritura que plasmaron en su trabajo. *Para leer al pato Donald* se convirtió para mí en un modelo y en una aspiración profesional. Rescatar y continuar la línea de investigación que propusieron es otro de los propósitos de este trabajo.

Lo que busco demostrar es que la ideología está presente en los productos culturales y, tomando a la historieta como uno de estos objetos, demostraré que las viñetas son el resultado específico que expresa los conflictos de una sociedad moderna. Aunque la ideología presente, no necesariamente es a favor del liberalismo no pretende imponerse porque busca establecer un dialogo con el público lector.

La hipótesis de esta tesis es que los sectores medios, surgidos de la modernización económica en Latinoamérica, se ven negados de una modernidad política que les permita acceder a una participación real, por lo que los productos culturales se convierten en un mecanismo de difusión de una nueva mentalidad que reflexiona sobre el contexto autoritario.

Con el estudio de la historieta *Mafalda* busco demostrar que es el resultado particular de una sociedad; que vivía un conflicto político exacerbado y ya que la sociedad antecede a sus productos, éste delimitó y aportó las estructuras por lo que el lector deberá proceder a su decodificación.

Las fuentes que utilizo para el análisis de la sociedad son de carácter secundario, todas ellas son libros, artículos de revistas especializadas y ensayos publicados en la última década. Asimismo, incluyo varios textos clásicos y algunos artículos especializados publicados en sustento digital. Por su parte, para analizar a la historieta únicamente recurro a las publicaciones originales que se pueden conseguir actualmente en México bajo el sello de la editorial Tusquets: *10 años con Mafalda*, Quino, México, Ed. Promexa y Lumen, 1996, octava edición en México; y *Colección Mafalda a*, Quino, México, Tusquets Editores, 2000, vigésima segunda edición. Una sola diferencia existe entre ambas ediciones, que resulta fundamental, en *10 años con Mafalda* la organización de las tiras es por temas mientras que *Colección Mafalda* está organizada por aparición en periódicos cronológicamente.

Afirmo que es necesario emprender un trabajo de investigación como este para entender las condiciones de desarrollo histórico de la industria cultural en la región y, para analizar, la industria cultural tomaremos a *Mafalda* como el caso más emblemático de la producción en América Latina.

En el primer capítulo de la tesis me enfocaré en el análisis del *sujeto lector* que permitió la existencia de un mercado editorial de carácter latinoamericano. Partiré del entendimiento de los sectores medios mexicanos que por razones históricas coinciden en sus condiciones socioeconómicas con el sector lector argentino durante las décadas de 1960 y 1970. La caracterización y comprensión de los elementos constitutivos del sector medio nos mostrará los tópicos conceptuales integrados en la obra de Joaquín Salvador Lavado intitulada *Mafalda*. El contexto de una sociedad que busca la modernización sometida a un régimen autoritario genera los elementos de crítica que se ven reflejados en una forma de pensamiento específico.

En el segundo capítulo abordaré la historia y caracterización de la historieta en general, para luego puntualizar el desarrollo propio de *Mafalda* en Argentina. Desde la última década del siglo XIX tanto en Europa como en Estados Unidos el progreso tecnológico permitió generar cambios en la imprenta lo que redundó en nuevos productos y en ampliar el mercado de la cultura; ya en el siglo XX el principal productor de historietas fue Estados Unidos, mientras que la América Latina se limitó a ser receptor de los productos de la potencia del norte, manteniéndose la industria cultural como traductora y no como inventora. La industria cultural en nuestra región no desarrolla una forma de pensar independiente; por eso la aparición de *Mafalda* en Argentina es la muestra patente de una forma de pensar autónoma, es decir, desde y para Nuestra América.

Por último, el tercer capítulo será un análisis de la obra *Mafalda* que desde luego no podemos separar de su creador Joaquín Salvador Lavado mejor conocido como *Quino*². Los personajes y las situaciones serán motivo de un estudio que permita demostrar un cambio en la mentalidad. En el tercer capítulo la pregunta guía será ¿Qué es lo que representa la historieta dentro de la sociedad?

En el ámbito académico resulta de mucha necesidad un acercamiento a la historieta, ya no en su forma estética desde los estudios de la comunicación, sino con un planteamiento de historia social que nos permita entender a la sociedad como creadora de los discursos que la identifican. Mucho se ha estudiado a la historieta como medio de comunicación en contextos determinados, por eso mi estudio propone considerar como punto de partida a la sociedad y como producto de dicha sociedad tener la historieta como contenedor del discurso generacional.

Los productos culturales como las historietas aportan elementos para el análisis y la comprensión histórica de una sociedad; si de inicio no consideramos que sus lectores sean individuos ingenuos y al género como literatura inferior. Por lo tanto entender el impacto y penetración que obtuvo una historieta como *Mafalda* en México requiere no sólo comprender la mercantilización, sino atender con mayor profundidad el proceso de difusión

² Para conocer la obra de Quino actualmente existe un sitio web que será fuente primaria de consulta. www.quino.com.ar

y divulgación de un contenido vasto en la reflexión, vinculado al estudio de los contenidos políticos.

Para no caer en ambigüedades o anacronismos lo primero que debemos tener claro es el desarrollo de los estudios en esta materia. Por una parte, el fenómeno que pretendo analizar se le ha dado el nombre de contracultura³, es decir, la oposición a la visión dominante de la cultura y a la idea de objetividad. Y por otro lado, este mismo fenómeno se aborda como historia de la historieta; en este enfoque los estudios consideran únicamente como objeto de estudio a la historieta misma y los elementos internos de ésta. Ambas formas de estudiar la historieta son complementarias, tanto para entender los mensajes como una oposición al discurso dominante como para tener presente el desarrollo histórico que dota de sentido a las obras publicadas.

El primer estudio que definió y abordó como objeto de estudio la contracultura fue el elaborado por Theodore Roszak de 1969 intitulado *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*⁴. En este se definió a la tecnocracia como la corriente dominante de pensamiento que según él fue “la forma social en la cual una sociedad industrial alcanza la cumbre de su integración organizativa”⁵ y la oposición juvenil se organiza como “la forma para arrancar de raíz esos deformantes presupuestos de la tecnocracia, que requiere nada menos que la subversión de la visión científica del mundo, con todo su apego a un modo de consciencia egocéntrico y cerebral”⁶.

Rozsak tiene una visión pesimista del camino que obtiene la contracultura y es muy enérgico en el análisis de las causas que permiten a la tecnocracia mantener su dominación. La solución que encuentra es la transformación completa de los paradigmas científicos que guían la vida cotidiana, este argumento lo convierte en el fundador de la visión que plantea que para resolver las contradicciones sociales lo importante es tener conciencia del mundo.

La conciencia individual se vuelve el fundamento de la acción colectiva, tomando al individuo como el eje de los análisis para la comprensión de la sociedad. “Nuestra acción

³ Vid. Eric Hobsbawn, “La revolución cultural” en *Historia del siglo XX*.

⁴ Theodore Roszak, *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad industrial y su oposición juvenil*, Barcelona, Kairos, 6ª ed., 1978, 320 p.

⁵ *Ibid.* P. 16.

⁶ *Ibid.* P. 65.

da voz a nuestra visión global de la vida, tanto más cuanto que dramáticamente la experimentamos. Para muchos hombres, esta visión del mundo puede ser lamentablemente estrecha, limitada por todas partes por las reglas y sanciones prescritas socialmente; de ahí que no pueda tener más que una difusa conciencia de un bien o un mal que no sea producto de la inculcación y la coacción sociales”⁷.

Posteriormente algunos ensayos se publicaron abrevando en los postulados de Roszak. En 1973 apareció el artículo de María Filomena titulado *O consumo cultural e as classes sociais: um estudo exploratório*. En el cual se demuestra la relación que existe entre producción y consumo con la mediación de la industria cultural. Dos hipótesis guían el trabajo: “La primera saber si de facto existe una jerarquía entre las diversas formas culturales. Y la segunda comprobar empíricamente si existe una única jerarquía cultural socialmente reconocida como legítima.”⁸.

Ya en 1981 Luis Najenson publicó en la *Revista Mexicana de Sociología* un extenso artículo titulado “Cultura, ideología y nación en América Latina”⁹. En éste presentó puntualmente los principales ejemplos que demuestran la relación que se genera en cada país de la región respecto a la cultura popular. Los conceptos que desarrolló en dicho trabajo consistieron en un avance del desarrollo histórico en la región latinoamericana.

En 1984 la misma revista mexicana publicó el artículo de Roberto Follari titulado *Universidad, modernidad y crisis de la razón* que es una investigación del crecimiento, modernización e instrumentalización de la universidad en México durante la década de 1970. Su principal argumento es seguir como “el proceso modernizador se enmarca dentro de la noción de razón instrumental que ha desarrollado la escuela de Frankfurt. Razón puesta en los medios e impotente frente a los fines que ha tecnologizado y mediatizado

⁷ *Ibid.* P. 94.

⁸ María Filomena Mónica, *O consumo cultural e as classes sociais: um estudo exploratório*. Consultada el 9 de noviembre de 2013 en : www.analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223912076pLP.pdf. El original está en portugués, la traducción es mía.

⁹ José Luis Najenson, “Cultura, ideología y Nación en América Latina”, en *Revista Mexicana de Sociología*, México, abril 1981, vol. 43, núm. 2, p. 727-755.

sistemáticamente los procesos de producción y ha realizado una administración generalizada de todos los momentos de existencia social”¹⁰.

La conclusión a que llega Follari es lapidaria acerca del mundo social en que nos encontramos. “El mundo del consumo, confort y bienestar creciente está terminando. La crisis ecológica se plantea a Occidente. El practicismo y el tecnicismo han agotado las posibilidades como utopías socialmente deseables; se busca volver a formas de comunicación interpersonal, modalidades de producción que no afecten los recursos naturales, desburocratización de los procesos. Ninguna fe en los funcionarios, ni en lo político en el sentido tradicional; ninguna fe en la maquinaria productivista, hoy aborrecida colectivamente; por lo tanto, ninguna fe en la ciencia como su soporte”¹¹.

En el año de 1994 Irene Martínez presentó un singular estudio llamado *William Morris y la crítica a la sociedad industrial*¹², como bien lo anunció el título fue una revisión histórica de la figura de William Morris durante la última década del siglo XIX. La intención de la autora fue mostrar una síntesis de dos posturas que parecen contrarias pero que tenían puntos de convergencia; por una parte, la crítica radical, romántica, que proponía evitar la degradación de la sociedad por las máquinas desde una apreciación de la moral y, por otro lado, la incorporación del marxismo como un elemento fundamental de crítica del capitalismo y a la relación industrial.

En los tres trabajos de Najenson, Follari y Martínez vemos como al igual que Roszak consideran el triunfo de la era industrial como la perversión final de la humanidad que degrada el sentimiento por buscar la eficiencia del mundo material. El punto en común lo constituye la crítica a la razón instrumental que pone la eficiencia técnica como último fin de la sociedad; así la oposición al discurso industrial es la búsqueda de entender una forma de relación social distinta que privilegie al humano frente al uso de la máquina.

¹⁰ Roberto Foliar, “Universidad, modernidad y crisis de la razón”, en Revista Mexicana de Sociología, México, febrero 1984, vol. 46, núm. 1, p. 118.

¹¹ *Ibid.* P. 121.

¹² Irene Martínez Sahuquillo, *William Morris y la crítica a la sociedad industrial: Una síntesis singular de radicalismo romántico y marxismo*, en Revista española de investigaciones sociológicas, 1994, núm. 56, p. 171-180.

En un momento más cercano, en 1997, Iñaki Martínez y Gabriel Gatti presentaron un ensayo titulado *Las quiebras de la identidad: la doble faz del espacio público*¹³. Los autores mostraron el momento puntual de crisis del país Vasco en España que mientras buscó su autonomía la identidad de resistencia fue institucionalizada; como dice Roszak, la tecnocracia es capaz de absorber los conflictos sociales incluso antes de que acontezcan.

Fue en ese momento que los estudios de la contracultura sufrieron un giro hacia la identidad; durante las décadas de 1970 y 1980 el énfasis se colocó, por influencia directa del marxismo, en las contradicciones de cuerpos sociales; es decir, se investigó la resistencia de la contracultura sin detenerse en actores individuales. La década de los noventa regresó a la revisión de identidades colectivas como una nueva etapa de oposición a la tecnocracia.

Ya en el nuevo milenio, Joan Font Roselló publicó, en 2005, un ensayo intitulado *Otra vez la contracultura*¹⁴ en el que intenta demostrar la forma en que los acontecimientos iniciados en la década de 1960 siguen teniendo vigencia en el mundo actual y sobre todo una continuidad que se puede explicar en lo que Roselló ve como “socavar el orden burgués hasta la última piedra”.

En un claro tono incendiario pero sin arriesgarse a demostrar su verdadero punto de vista, Roselló hace un análisis empírico de los actores que con la bandera de nuevas demandas sociales dan continuidad al fenómeno de la contracultura. Para el investigador y diputado español es necesario que los jóvenes destruyan la autoridad de las tradiciones, de los ancianos y de lo antiguo con la finalidad de conformar una utopía de la plena libertad sin la censura social. Cabe decir que, como discurso, resulta interesante leer este breve ensayo.

Finalmente, mencionaré otro libro que me parece el siguiente hito en los estudios de la contracultura. Joseph Heath y Andrew Potter publicaron en 2005 el libro titulado

¹³ Iñaki Martínez y Gabriel Gatti, *Las quiebras de la identidad: la doble faz del espacio público*, en Revista española de investigaciones sociológicas, 1997, núm. 80, p. 9-32.

¹⁴ Joan Font Roselló, “Otra vez la contracultura”, en Cuadernos de pensamiento político, octubre-diciembre 2005, p. 169-190.

*Rebelarse vende. El negocio de la contracultura.*¹⁵ Este par de filósofos canadienses representan el contraargumento de Roszak, con discurso posmoderno desmontan todos los postulados que hasta entonces se encontraban como matriz paradigmática de la contracultura.

Heath y Potter analizaron cuarenta años de contracultura y la conclusión a la que llegaron fue, simplemente, descorazonadora: “La contracultura lleva cuarenta años jugando a lo mismo (se refieren a buscar el individualismo y el hedonismo) y obviamente no funciona. [...] Los hippies se hicieron yuppies... Aunque no hay duda de que en Estados Unidos se produjo un conflicto cultural entre los miembros de la contracultura y los partidarios de la tradición protestante, nunca se produjo una colisión entre los valores de la contracultura y los requisitos funcionales del sistema económico capitalista”¹⁶.

Claramente posmodernos llegan incluso a la afirmación de que no existe el “sistema” o la “cultura” como entes y por lo tanto no puede afirmarse que son mecanismo por los cuales se puede controlar a la población. Eliminan el conflicto social y la lucha de clases esgrimiendo el “conformismo social” como el elemento opresor fundamental.

Nos afirman que: “La población no se enfrenta a una clase dominante ni a un sistema opresor que los empobrezca. El problema es que están prisioneros en una jaula de oro y han acabado adornando su propia esclavitud. La <<sociedad>> los controla al limitar su imaginación y suprimir sus más profundas necesidades. Para solucionarlo, tendrían que huir de la conformidad.”¹⁷. Como se observa el argumento es absolutamente liberal, al afirmarse que no existe sistema opresor entonces basta con que cada uno de nosotros tenga deseos de superarse y lo conseguirá.

A fuerza de ser objetivo es preciso decir que estos autores canadienses tienen una postura controversial aunque sus argumentos son sólidos. Por primera vez se postuló la idea del problema que nos ocasiona el individualismo a ultranza, que por ser mal manejado se convierte en hedonismo hipócrita; en un mundo cada vez más poblado e interrelacionado en

¹⁵ Joseph Heath y Andrew Potter, *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*, Madrid, Taurus, 2004, 417 p.

¹⁶ *Ibid.* P. 13.

¹⁷ *Ibid.* P. 42.

la globalización ¿qué es lo verdaderamente diferente? ¿Qué, acaso, nuestra oposición juvenil, al afirmar que los ancianos son los guardianes del pensamiento dominante no postulan que las llamadas culturas originarias son un claro ejemplo de la alienación que limita nuestro poder creativo? Y aún más, si la conciencia nos hace libre ¿Cómo se expresa la conciencia en el consumo?

Pues bien, hasta ahora me encargue de hablar de las principales investigaciones en cuanto a la contracultura. Hemos visto que la visión inaugurada por Roszak se convirtió en el argumento dominante durante los últimos cuarenta años; pero ya en la última década se hizo un giro –un retorno liberal– hacia los individuos para avanzar en la formulación de argumentos que puedan dar claridad del mundo en el que vivimos.

Paso ahora a concentrarme en aquellos estudios que se han encargado de la historieta. En este caso el libro fundacional es *Para leer al pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*¹⁸ trabajo conjunto de Ariel Dorfman y Armand Mattelart publicado en 1972 durante el gobierno de la Unidad popular en Chile.

En este paradigmático análisis el chileno y el belga nos muestran sistemáticamente la conformación de un discurso alienante, manipulador e ideologizado que adoctrina a la población infantil para que puedan asimilar como natural un orden social que beneficia al pensamiento dominante de la tecnocracia.

El uso falso que se hace de los elementos sociales que son incorporados da por resultado una sociedad subordinada ya que “el porvenir [el niño] representa el presente [el adulto] que a su vez retransmite el pasado [la dominación]. La independencia que el padre otorga benévolamente a ese pequeño territorio es la forma misma que asegura su dominación”¹⁹.

Fácilmente vemos la forma en que el binomio Dorfman-Mattelart desveló el trasfondo ideológico en que está envuelto el mundo de Disney para exportar el control capitalista a cada rincón del mundo, ya que así los beneficiados por el sistema conservan los privilegios; dicho de otra forma, la cultura es la abstracción de las relaciones sociales

¹⁸ Ariel Dorfman y Armand Mattelart, *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 36ª ed., 2001, 166 p.

¹⁹ *Ibid.* P. 28. Los corchetes son míos.

que son afines al sistema económico. Se trata pues de alargar un estado de inactividad social porque “es un mundo jerárquico, pero no puede aflorar como tal...Mientras el sistema sea eficaz, no se le pone en duda. Pero basta que falle para que el niño se rebele exigiendo la restauración de los mismos valores traicionados, reclamando la estabilidad de las relaciones dominante-dominado. El futuro es igual al presente y el presente es igual al pasado”²⁰.

Durante los últimos cincuenta años ésta ha sido la principal línea de investigación en cuanto a la historieta en todo el mundo, la mayor parte de los trabajos desarrolla esta postura o bien da elementos para complementarla. La ideología en la historieta es el tema principal, y aunque muchos son los trabajos pocos han vislumbrado cabalmente las relaciones sociales que se mantienen escondidos entre las viñetas.

Un par de años antes de la aparición del libro de Dorfman-Mattelart otra línea de investigación hizo su aparición. La postura representada por Luis Gasca en *Bibliografía Mundial del Cómic* se queja de la visión que ya tomaba su lugar como predominante, es decir, aboga por realizar estudios de corte técnico y de estilo en la historieta en demerito de los estudios de trasfondo social.

Su argumento es que: “Puede anotarse la actual (en 1968) proliferación de estudios sobre el contenido ideológico del cómic, muy interesantes en sus posibilidades y perspectivas, en su función de lazarillo para un acercamiento a este medio de comunicación, pero que precisan con urgencia otros estudios que complementen este rigor del pensamiento, con otro no menos necesario rigor histórico”²¹.

El desarrollo académico nos demuestra que en la realidad el estudio de las historietas quedó marginado de los principales centros de estudio y muy pocas hemerotecas contemplan en sus catálogos colecciones completas de historietas. Contrario a la queja de Luis Gasca la poca valoración recibida por la historieta en la segunda mitad del siglo XX hace que la mayor cantidad de trabajos sean justo lo que él pedía.

²⁰ *Ibid.* P. 42.

²¹ Luis Gasca, “Bibliografía mundial del comic”, en Revista española de la opinión pública, Madrid, octubre-diciembre 1968, núm. 14, p. 62.

Armand Mattelart tiene otros dos trabajos que, junto al ya mencionado, pueden ser considerados como una matriz paradigmática en los estudios de la comunicación, a pesar de no haber recibido la atención que merecen. *Agresiones desde el espacio: cultura y napalm en la era de los satélites* de 1973 y *América Latina en la encrucijada telemática* de 1983, trabajo en conjunto con Héctor Schmucler, nos muestran una forma de hacer investigación de medios de comunicación masiva con un punto de vista latinoamericano.

Con el uso de la categoría de “industria del conocimiento” avanza en la propuesta del control mediático de la población, ya que la ideología se vende sin que el consumidor pueda avistar el alcance de la operación cultural empleada. Un ejemplo claro es el consumo de periódicos, en la ciudad de México no es lo mismo traer un ejemplar de *La Jornada* o de *Excélsior* bajo el brazo, aunque los dos sean empresas con juicio sesgado de la realidad.

Por otra parte, sus estudios nos anunciaban ya el fenómeno de la globalización, con una influencia de la Teoría de la Dependencia muestra el efecto de importación de la cultura de los Estados Unidos. En *Agresiones desde el espacio* se decía: “Si el ciudadano medio de los Estados Unidos todavía (en 1973) no comprende cabalmente las dimensiones de las fuerzas que están detrás del programa de TV que vio anoche, de la película que verá mañana, del libro recién comprado, del disco nuevo, del cómic o del casete, para el latinoamericano la captación unitaria de la operación cae en el campo de la metafísica”²².

Del mismo año de 1973 es el artículo presentado por Eulalio Ferrer titulado *De la agencia de publicidad a la agencia de comunicaciones*. Englobó todos los productos culturales como formas de comunicación para afirmar que “saber comunicarse es saber vivir... La comunicación, desde sus raíces más profundas, nos acerca y nos entreteje”. Sin aceptar la dominación cultural que Mattelart propone, aventura una hipótesis acerca de la forma en que la comunicación transforma los mecanismos de la cultura popular.

Un año más tarde apareció un estudio de Román Gubern con el título *El lenguaje de los cómics*. Es un libro que intentó hacer un análisis acerca de la historieta, que comprendía desde enunciar la forma en que aparecieron hasta la crítica de su producción y distribución; aunque terminó por ser un estudio de la técnica utilizada en la historia de las publicaciones,

²² Armand Mattelart, *Agresión desde el espacio. Cultura y napalm en la era de los satélites*, México, Siglo XXI, 1982, p. 150.

y por último, olvidó por qué la masificación en las sedes metropolitanas provocó arraigo popular.

Continuando los análisis acerca de la técnica empleada en las historietas en 1977 Harold E. Hinds publicó el artículo titulado *Literatura popular: Kalimán*. Este artículo realizó un análisis del famoso personaje de aventuras mexicanas que interconecta filosofía, tramas y personajes de la historieta con un método comparativo con personajes de historietas norteamericanas. Si bien no se centró en los detalles técnicos de la realización, para ir a la descripción de los personajes emulando el estudio mencionado de Dorfman-Mattelart, no pasa de ser un estudio ensimismado en el mundo gráfico sin contemplar a la sociedad como elemento incorporado de la historieta.

Un artículo muy similar a este fue el de Charles Tatum titulado *Lágrimas, risas y amor: La historieta más popular en México*. Tanto el de *Kalimán* como el de *Lágrimas* parecen ser un intento por mostrar los elementos que componen las tramas en la historieta pero sin profundizar en los componentes que por ser sociales son el trasfondo ideológico de las narrativas.

Ya en el año de 1982 el italiano Oscar Masotta presentó el breve libro *La historieta en el mundo moderno* que representó un avance en la corriente principal de análisis técnico del cómic; incorporó por primera vez el elemento de la “modernidad”, es decir, reconoció la forma en que el desarrollo de la sociedad permitió el impulso a la industria cultural.

Al respecto Masotta dijo: “La historieta es moderna... se halla profundamente relacionada con el nacimiento y evolución de los grandes periódicos masivos, con la evolución de las técnicas de impresión, con los cambios de las formas gráficas, y en el centro mismo, tal vez, del entrecruzamiento y la influencia múltiple y recíproca de los modernos medios de comunicación”²³.

El libro fue un recuento, escueto pero serio, de las principales publicaciones en Estados Unidos, Europa en general y Argentina. Sin embargo, no comparto en nada la conclusión a la que llegó, ya que postuló que el desarrollo mismo de las técnicas impone

²³ Oscar Massotta, *La historieta en el mundo moderno*, Barcelona, Paidós, 2ª ed., 1982, p. 11.

los elementos narrativos a la historieta; descartando por completo la influencia social de los contenidos.

Posteriormente en el año de 1985 apareció la investigación *Supertiñosa ayuda a los agachados... ¿Qué pensará Mafalda? Historiar la historieta: ¿un proyecto académico y/o político?*²⁴ De María Pérez. Un nuevo giro se presentó en las investigaciones de la cultura desde el mundo de habla hispana; finalmente se reconoció la utilización de los medios de comunicación como el vehículo transmisor de “formas de ver el mundo” que puede ser utilizado para entender la realidad social de Nuestra América, puesto que si los contenidos no son neutrales, tampoco lo es la interpretación y utilización, pues éstas dependen de la ideología del lector.

Partiendo del valor de la información como medio del cambio social, el principal argumento utilizado por María Pérez fue el siguiente: “La desinformación como uno de los males endémicos del Tercer Mundo, se agrava en América *Latina*: recoger y organizar materiales desde distintos ángulos, elaborar hipótesis sin olvidar el contexto internacional y la especificidad y/o similitud entre los países de la región tiene ahora no sólo un valor académico sino también político”²⁵.

La misma investigadora publicó en 1988 *La lucha por la paz en Centroamérica vista por la prensa y la caricatura costarricense*. En este segundo trabajo plasmó un claro ejemplo de la forma en que los medios de comunicación funcionan como un “termómetro social” para formar la opinión pública en un contexto determinado.

Al tomar los dos trabajos de María Pérez Yglesias es posible entender la línea de investigación propuesta aunque, lamentablemente, la poca información disponible sobre este tema desde las Universidades centroamericanas limitan la proyección y aportes reales del contexto específico; quizá por esta razón la academia no ha desarrollado en su totalidad el potencial de este tipo de investigación.

²⁴ María Pérez Yglesias, “Supertiñosa ayuda a los agachados ¿Qué pensará Mafalda? Historiar la historieta: ¿un proyecto académico y/o político?”, en Anuario de Estudios Centroamericanos, Universidad de Costa Rica, núm. 11, 1985, p. 157-193.

²⁵ *Ibíd.* P. 164.

Durante 1991 Luis Gasca y Román Gubern publicaron un libro en conjunto para rebatir el avance de las investigaciones de la historieta; como lo mencioné antes, estos dos autores en sendos trabajos postulan el estudio del cómic desde una visión enciclopédica del tema por lo que a lo largo del tiempo podemos establecer un debate histórico por la forma de historiar la historieta. Una postura representada en su mayoría por investigadores latinoamericanos es el enfoque social de la historieta, mientras que una serie de investigadores norteamericanos y españoles principalmente postulan un enfoque “enciclopedista” de análisis del cómic.

Estos investigadores españoles en *El discurso del cómic* presentan de nueva cuenta lo que yo describo como una “Enciclopedia” del lenguaje utilizado en el cómic para distanciar el mundo gráfico de lo acontecido en la sociedad. Los mismos autores no tienen problema alguno en afirmar que su libro “se trata de una compilación debidamente clasificada y sistematizada, de los grandes repertorios de sus principales convenciones semióticas, ejemplificadas con la reproducción de cerca de mil viñetas de cómics publicadas desde finales del siglo *XIX* hasta 1991”²⁶.

Esta postura pronto ganó más investigaciones afines. El mejor ejemplo fue el libro de Daniele Barbieri *Los lenguajes del cómic*²⁷ publicado en Barcelona en 1993. Al mismo tiempo que continuó la sistematización de las historietas en la fórmula de “enciclopedia” realizó un estudio más analítico de las representaciones del lenguaje que emplean los dibujantes.

El libro se puede resumir en la siguiente cita textual: “Dos ideas fundamentan el planteamiento de esta obra. La primera es que los lenguajes no son solamente instrumentos con los cuales comunicamos lo que pretendemos: son también y sobre todo, ambientes en los que vivimos y que en buena parte determinan lo que queremos, además de lo que podemos comunicar. La segunda idea es que estos ambientes que son los lenguajes no constituyen mundos separados, sino que representan aspectos diversos del ambiente global

²⁶ Luis Gasca y Román Gubern, *El discurso del comic*, Madrid, Cátedra, 3ª ed., 1994, p. 13.

²⁷ Daniele Barbieri, *Los lenguajes del comic*, Barcelona, Paidós, 2ª ed., 1998, 300 p.

de la comunicación, y están, en consecuencia, estrechamente interconectados, entrelazados y en continua interacción recíproca”²⁸.

Avanzando en el desarrollo histórico el investigador estadounidense Chuck Tatum presentó un artículo que podemos considerar la revisión historiográfica de las publicaciones elaboradas desde América Latina sobre las historietas. Publicado en 1994 *From Sandino to Mafalda: recent Works on Latin American popular culture* analiza la utilización de algunos personajes populares²⁹ que se han convertido en referente obligado de la región.

Básicamente desarrolló dos ideas; a saber, “La primera es que impone a los subordinados una visión de fuerza y dominación exterior. La segunda perspectiva es que la cultura popular se desarrolla como creación de la infraestructura de dominación que les deja fuera a ellos mismos (los subordinados de su país)”³⁰.

Hacia finales de la década de 1990 una tercera postura en cuanto a las investigaciones de la historieta surge con la recuperación de los trabajos de Will Eisner. Esta aportación vino en detrimento del análisis social y dio una nueva perspectiva a la posición “enciclopédica” del cómic; aunque esta tercera postura la podemos denominar como la “visión artística” del cómic.

El primer libro, aunque, quizá, sea uno de los peores ejemplos, es *El cómic* de Jaime Puig González. Sólo diré que resulta un libro entusiasta para la divulgación y motivación para conocer y poner en práctica todos los detalles técnicos que se necesitan para explotar todas las potencialidades del mundo de la historieta.

Una publicación que buscó guiar las investigaciones a un nuevo campo académico fue el intitulado *Cuatro lecciones sobre el cómic* coordinado por Antonio Ballesteros y Claude Duée; originalmente fue una conferencia impartida en la Universidad de Castilla-La Mancha. Son cuatro artículos que estudian el cómic desde una “historia del arte”; el

²⁸ *Ibid.* P. 11.

²⁹ Cabe señalar que apuntar a personajes históricos como Sandino como meros productos de la ficción resulta controversial y poco ayuda en el desarrollo de la investigación.

³⁰ Chuck Tatum, *From Sandino to Mafalda: recent works on Latin American popular culture*, en *Latin American Research Review*, Arizona, vol. 29, núm. 1, 1994, p. 198. El original está en inglés; la traducción es mía.

primero hace una crítica al cómic como género literario, mientras los otros tres estudian momentos o manifestaciones específicas en la historia de las publicaciones del género.

En este libro los autores consideraron al cómic como el “novenno arte” y entonces sus estudios conforman un objeto de estudio desde el aburguesamiento del arte; una variante que no me agrada porque intenta eliminar todo aquello que de “popular” tiene la historieta. En otras palabras la dignificación que se hace de la historieta como arte provoca la eliminación desde su definición de todo aquello que no puede formar canon académico, como por ejemplo el reconocimiento subjetivo del lector con los personajes.

Continuando con el debate histórico entre las dos posturas mencionadas en el año de 2003 Ana Merino en *El cómic Hispánico* presentó toda una nueva argumentación a favor de la visión enciclopedista con la peculiaridad de ser un estudio social. Para la autora la historieta es sólo posible desde la cultura de masas, sin embargo, no lo considera un vehículo unificador sino como un portavoz de los personajes populares heredados desde la narrativa del siglo XVIII y XIX.

“Mi análisis del cómic hispánico –dice la autora– parte de esta perspectiva de los estudios culturales que reivindican la peculiaridad cultural e intelectual de cada entorno geopolítico y social. Aunque sea ineludible señalar el fenómeno pretendidamente homogeneizante de la globalización y sus aparatos mediáticos, no creo que dicho fenómeno sea lo suficientemente homogéneo en sí mismo como para generar una monocultura pese a los planteamientos más pesimistas enarbolados por Dorfman y Mattelart décadas atrás”³¹.

Esta forma de realizar trabajos esquemáticos tiene otro de sus principales referentes en *Historia social del cómic* de Terenci Moix. El investigador francés llevó todo el análisis de la historieta a la denominada sub-cultura³² pop; esto resulta un enunciado desde la posmodernidad para eliminar al pueblo del análisis académico.

¿Qué es lo popular contra lo pop? Contesta Terenci: “El concepto de popular, que es resultante de un arte hecho por y desde el pueblo, se banaliza en una invención absolutamente genuina de nuestro siglo, una convención resultante de fenómenos tecno-

³¹ Ana Merino, *El cómic hispánico*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 16.

³² El término refiere a que lo “pop” es parte de la cultura occidental, es decir, que no forma una cultura nueva.

económicos, que han necesitado la evolución económica de las clases medias para desarrollarse plenamente”³³.

Así pues resulta evidente la forma en que se conforma un objeto de estudio que se ensimisma entre sus viñetas; empero la culminación de esta línea de investigación posmoderna la representa Scott McCloud con su libro *Entender el cómic. El arte invisible* publicado en el año 2009³⁴.

El libro de McCloud está escrito en forma de autobiografía dibujada en primera persona, donde el autor explora todo lo que sabe acerca de las historietas; resulta un medio de divulgación más que un estudio de análisis. El énfasis se encuentra en la parte técnica de la construcción narrativa del comic, explica muy bien cada una de las partes de que se compone una viñeta; finalmente vuelca el valor al autor quizá en un intento de dignificación de la actividad propia.

Según Scott el mundo de la historieta es el mundo de la imaginación, idea que proviene desde los inicios del señor Disney y que ya ha sido criticada desde 1972, donde la habilidad de expresar una narración en un lenguaje propio es lo único que se puede encontrar en el cómic. Deja fuera de su consideración todo el contexto socio-cultural que permite la formación de la industria cultural, ya que según él esos son temas para los “lectores poco imaginativos y estrechos” que prefieren la prosa.

Entusiasta promotor de la posmodernidad y el aburguesamiento de la sociedad expresa en varias líneas su clara oposición a la industria cultural; desde un punto de vista burgués propone eliminar la reproducción mecánica del cómic para que éste sea considerado un arte y que no se le banalice en las clases bajas. En palabras de Scott el principal obstáculo es “la ignorancia y la práctica de negocios miopes *que* puede llegar a oscurecer las posibilidades del cómic de vez en cuando, como ha venido sucediendo desde un principio”³⁵. Las posibilidades a que se refiere es a tener un arte que dignifique y deje dividendos a sus creadores; como ejemplo el autor propone realizar una historieta tallada en

³³ Terenci Moix, *Historia social del comic*, Barcelona, Bruguera, 2007, p. 40.

³⁴ Scott McCloud, *Entender el comic. El arte invisible*, Bilbao, Astiberri, 2007, 193 p.

³⁵ *Ibid.* P. 211.

madera que sea “artística e irreplicable”, quizá sea un intento desesperado para proponerse como diferente.

Hasta aquí llega el análisis del desarrollo histórico de las investigaciones acerca de la historieta. Es pertinente en el análisis notar la conformación de dos posturas que se ponen a debate en los últimos cuarenta años: la primera y que más apego tiene en investigadores latinoamericanos es lo que denomino “visión social” del cómic; sus promotores privilegian el estudio de la ideología y la semiótica interna de las historietas para buscar su repercusión en la sociedad; ésta línea de investigación obtuvo preponderancia entre 1970 y 1990, años en que los conceptos de la teoría de la dependencia y la escuela de Fráncfort vitalizaron el marco conceptual. La segunda postura histórica es lo que denomino “visión enciclopedista” que es principalmente defendida desde Europa, sus autores desarrollan un trabajo interno a las viñetas ya que su principal postulado es que el mundo del cómic sólo se puede desentrañar conociendo la técnica que se necesita en su realización. Esta segunda línea de investigación tuvo una variante durante la década de 1990 que para este trabajo denomino “postulación artística” del cómic, variante posmoderna que trata de alejar al cómic de las masas para que el trabajo que estos autores realizan sea considerado una historia del arte.

Es necesario señalar la forma en que los temas de análisis se conservan en el desarrollo de la academia. Desde que se publicó el trabajo de Dorfman-Mattelart cuando se estudia la ideología los autores prefieren analizar las historietas más populares, falta aquí saber qué pasó con las historietas que no lograron desarrollarse.

Pues bien, éste es el panorama general que existe en cuanto a las investigaciones de la contracultura y las historietas, estos son los autores que marcan precedente y algunos de los trabajos mencionados serán retomados en los capítulos siguientes para comprender el alcance de sus postulados.

CAPÍTULO PRIMERO

LOS LECTORES DE MAFALDA EN MÉXICO

*Sed ladrones y conquistadores mientras no podáis ser gobernantes y propietarios,
¡Oh, y vosotros los amantes del conocimiento!
Pronto pasará el tiempo en que podáis contentaros con vivir como tímidos venados,
ocultos en los bosques. Por fin la búsqueda del conocimiento volverá
por sus fueros: ¡querrá gobernar y poseer, y vosotros con ella!*

Nietzsche, La gaya ciencia.

En la década transcurrida entre los años de 1964 a 1973, la industria editorial argentina conoció a *Mafalda*. Un fenómeno nuevo en el imaginario colectivo que cambió de forma trascendental la reflexión que desde la América Latina se tenía de los acontecimientos mundiales. El escenario era un barrio de la ciudad porteña de Buenos Aires; pero bien podría haber pasado en cualquier centro urbano de la región latinoamericana. Por eso nos proponemos estudiarla, en este capítulo, como un caso de la mentalidad de un grupo social mexicano, el de los sectores medios, cuyas características socioeconómicas son comparables a las de los principales centros urbanos de la región.

Estudio aquí una publicación argentina, pero el contexto de reflexión social que me interesa es el de la Ciudad de México. La tira de *Mafalda* se difundió en esta ciudad – principalmente, aunque no exclusivamente– mediante recopilaciones, que se publicaron como libros. Esta es una de las principales diferencias respecto de su país de origen, donde apareció originalmente en periódicos. La capital mexicana conoció en las ediciones de Nueva Imagen y Tusquets, a partir del año de 1974, las dos recopilaciones de la tira que uso en éste trabajo: *Mafalda 1-12*, y *Diez años con Mafalda*.

En este primer capítulo analizaré el contexto en que los sectores medios mexicanos posibilitan la llegada, desde Argentina, del producto cultural *Mafalda*. Por tanto la primera pregunta que debo contestar es: ¿Quién y por qué, en México, leyó a *Mafalda*?

El objetivo de este capítulo será analizar las contradicciones propias de los sectores medios mexicanos; que producen un fenómeno social nuevo para mediados del siglo

pasado, el período que analizaré a lo largo de la tesis comprende las décadas de 1960 y 1970; por ser el momento histórico en que se reflexiona sobre la política, desde una perspectiva latinoamericanista, mediante la historieta.

La forma en que el lector mexicano conoció la tira de *Mafalda* es el primer problema que atenderé, pues muestra la selectividad del público consumidor, que en este país sólo una minoría bien definida invierte salario y tiempo en la compra de productos culturales. Por lo tanto, la investigación misma me conduce a reducir el sujeto lector a los sectores medios, sobre todo los intelectuales, que se muestran como una élite cultural entre la población urbana.

El énfasis en los sectores medios se debe a la búsqueda para conocer adecuadamente al sujeto de nuestra investigación que, como presupuesto inicial, se aprecia como lector. En este capítulo parto del elemento social para conocer el nivel de aceptación del producto cultural editorial. La propuesta que desarrollo tiene como interés proponer un modo de ver la historieta como producto de una sociedad en específico, siguiendo el modelo de trabajo propuesto por los investigadores Ariel Dorfman y Armand Mattelart en la obra *Para leer al pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*.

Debo aclarar que, como precisión metodológica, no estudiaré en extenso la definición e integración de los sectores medios. Ya que al respecto se han escrito libros completos problematizando la cuestión; desde los psicólogos con el problema de la identidad, hasta los sociólogos con el problema de la formación y ocupación.

Para esclarecer la definición de los sectores medios por la cual me guío basta por ahora aceptar la descripción que nos ofrece James Littlejohn: “El sector medio considera a la sociedad como una escalera, por así decirlo, y al individuo como dueño de su suerte, en lo que se refiere a su lugar en ella. El individuo tiene el deber de luchar para ascender y de animar a sus hijos para que hagan lo mismo. El sector medio considera el presente sólo en relación con alguna meta personal futura, para cuya consecución se formulan concienzudamente los planes y se sacrifican las posibilidades de gratificación inmediata. El éxito individual es probado, cuando no envidiado, y los padres, considerando que la

educación es un medio de conseguirlo, animan a sus hijos para que avancen en su carrera académica”³⁶.

De esta expresión hecha por Littlejohn tenemos cuatro consideraciones que son esenciales en el desarrollo del capítulo; primero: se presenta como único agente social al individuo, sin llegar a la afirmación liberal, es la forma individual del trabajo lo que reditúa en beneficios; segundo: la capilaridad social es la motivación esencial para ejercer el mérito personal; tercero: a diferencia de la clase alta se debe trabajar para tener éxito, y a diferencia de la clase baja los principales beneficios del trabajo se pueden posponer si se tiene la seguridad de un éxito mayor, la medianía es un factor importante; cuarto: quizá el más relevante, es la necesidad y fundamentación del éxito en la consecución de una carrera académica, es decir, mientras más años y mejor desempeño se obtenga en los estudios, mejores posibilidades de éxito se tendrá.

Los sectores medios en la modernización de América Latina, bajo el modelo de industrialización, a mediados del siglo xx, fueron beneficiados indirectamente por los gobiernos autoritarios de cada país. Este sector se convirtió en el eje de las reformas y los planes de gobierno, y, por tanto, a través de los sectores medios pueden observarse las grandes transformaciones que sufrió México.

Al acercarnos al estudio de las décadas de 1960 y 1970 nos enfrentamos a la abundante literatura existente bajo la categoría de época. El momento histórico en que la revolución mundial parecía inevitable, deseable y cercana tiene en el centro mismo de toda la argumentación a la política; ya que es la politización lo que confiere en la historia internacional la categorización de época a los sesenta y setenta del siglo pasado.

La politización de la época abarcó todos los ámbitos de las relaciones sociales, desde la academia, las instituciones, el Estado, la iglesia católica, absolutamente toda la sociedad comenzó por debatir las transformaciones que se auguraban como próximas. En las encíclicas papales de Juan XXIII y Pablo VI, en los discursos de políticos como Salvador Allende, Fidel Castro y el senador norteamericano Robert Kennedy, así como en los trabajos de intelectuales como Jean Paul Sartre, Oscar Terán y Daniel Bell encontramos el

³⁶ James Littlejohn, *La estratificación social*, Madrid, Alianza, 1975, p. 165.

uso de un lenguaje común, una forma de discurso compartida que utiliza un léxico izquierdista basado en la violencia.

En esta época los discursos de los guerrilleros, políticos de izquierda y conservadores, así como de todos los actores sociales se concentraron en la violencia como mecanismo transformador de la sociedad. Encontramos discursos que hablan de la violencia como monopolio del Estado o bien discursos que hablan de la legítima violencia revolucionaria para acelerar el cambio. La violencia como categoría social revela el fundamento de la política, es decir, desenmascara la misión de resolver los problemas sociales de una forma u otra desde el ámbito que comúnmente se destina a lo político.

Tenemos pues una época en que la politización de la sociedad amplió las formas del debate ante una posibilidad de cambio acelerada, ya sea por controlar y evitar la revolución o bien para defenderla. “Un común denominador de los discursos, en el que se constituye un nudo (la política) en torno al cual todos los actores se colocan, tanto para rechazar la firmeza de esa atadura cuanto para apretar ese lazo”³⁷.

Sin embargo, debemos considerar que esta politización que embargó al mundo en los sesenta y setenta surgió en el denominado Tercer Mundo y posteriormente como resultado de la política internacional tuvo repercusiones en los países centrales. La época de los sesenta comenzó hacia finales de la década de 1950, podemos afirmar que después del encuentro en Camp David entre Kennedy y Jruschov en que se aceptó la tesis de la “coexistencia pacífica” toda la periferia geográfica comenzó una oleada revolucionaria sin precedentes.

Cuando los líderes del liberalismo y el comunismo soviético aceptaban el fin de las ideologías extremistas, los condenados de la tierra alzaron la voz y adueñándose del discurso revolucionario pusieron a la política en el centro del debate. En Asia, África y América Latina la revolución mundial pareció ponerse en marcha, la historia se aceleraba gracias a los movimientos de liberación nacional.

³⁷ Claudia Gilman, “Los sesenta/setenta como época” en *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, p. 41.

La revolución cubana, la descolonización africana y la resistencia vietnamita inundaron el imaginario colectivo, llenaron de referencias los discursos políticos y fueron la demostración de que el Tercer Mundo tenía la oportunidad de lograr el desarrollo sin pasar por las etapas seguidas por las antiguas metrópolis.

En América Latina la época de los sesenta la podemos enmarcar entre la Revolución cubana y el derrocamiento de Salvador Allende en Chile; en la región se alentó el imaginario revolucionario encaminado a eliminar las contradicciones sociales y la experiencia cubana era el gran horizonte histórico.

Sin embargo, la oposición a la revolución también generó respuestas álgidas, teniendo su culminación en la imposición de dictaduras militares apoyadas técnicas, financiera y políticamente desde los Estados Unidos. Todos los países de la región latinoamericana se vieron sujetos a la zona de influencia liberal, ya sea con dictaduras militares o con regímenes autoritarios que claramente violaban las garantías y derechos individuales para mantener el estado de las cosas sin cambio alguno.

En este contexto de autoritarismo los intelectuales comenzaron por abrir todos los campos posibles para el debate y crítica de la política. Cabe decir que en esta época de los sesenta los partidos comunistas tradicionales sujetos a la voluntad soviética eran obsoletos, por lo que la nueva izquierda latinoamericana buscó formas diversas de organización y difusión de sus ideas.

Por otro lado existieron en esta época una variedad importante de artistas que combatieron el autoritarismo desde sus trincheras; los artistas junto con los intelectuales se declaraban en contra del autoritarismo y no necesariamente fomentaban el comunismo ni el liberalismo.

Latinoamérica vivió un momento en que la politización permitió a los artistas llegar a un público diverso y cada vez mejor informado; la expansión general de la clase media permitió a su vez que existiera un sector interesado en mantener comercialmente a estos artistas. Chico Buarque en Brasil, Carlos Mejía Godoy en Nicaragua, Violeta Parra en Chile, Joaquín Salvador *Quino* en Argentina entre muchos otros impulsaron una nueva

forma de comunicación a través de medios artísticos para una sociedad profundamente politizada.

En este contexto histórico se manifestaron las contradicciones de los sectores medios; tanto por ser un sector social en expansión en ese momento como por las limitaciones que el sistema político impuso a este sector. A lo largo de este capítulo abarcaré el espectro social que se encontró como referente de aquel sector que podemos reconocer como el *sujeto lector* de la investigación.

SURGIMIENTO DE LA CLASE MEDIA

El surgimiento de la clase media en México comenzó durante el régimen de Porfirio Díaz; pero no mantuvo una importancia preponderante hasta que se inició el proceso revolucionario en 1910.

Siguiendo a John Johnson podemos observar la Revolución como un levantamiento iniciado por los intelectuales y llevado al cabo por las clases bajas. “Hacia 1910 el aislamiento político de la generación que llegó a la madurez bajo el gobierno de Díaz era tan completo que sus miembros se vieron ante el dilema de someterse a una mayor humillación y degradación o tratar de derrocar por la fuerza al sistema establecido. Eligieron la última alternativa. Representados por Francisco I. Madero, vástago de una rica familia terrateniente del norte y hombre de inquietudes sociales, proclamaron la necesidad de levantarse contra la atmósfera embrutecedora de la *pax porfiriana*”³⁸.

Esta forma de entender la Revolución Mexicana no debe asombrar a nadie ya que los casos en que una revolución triunfa el proceso incluyen a los campesinos como base de la acción y a los intelectuales como vanguardia de la organización. Al respecto Gouldner dice: “En el período moderno, la alienación de los campesinos en ninguna parte ha logrado

³⁸ John Johnson, “México, una revolución se reorienta”, en *La transformación Política de América Latina*, Buenos Aires, Hachette, 2000, p. 157.

derrocar un Estado y efectuar una importante transferencia de la propiedad excepto en asociación con los intelectuales y bajo tutela política y cultural de éstos”³⁹.

Cabe señalar que Gouldner al igual que todos los teóricos de las revoluciones no considera el caso mexicano como un caso de triunfo; tanto por la extracción y formación de líderes como Pancho Villa y Emiliano Zapata, tanto por los planes políticos en que derivó la lucha armada. El revolucionario promedio es un intelectual, conocedor del mundo, universitario preparado, no se trata de una cuestión de físico o hazañas heroicas⁴⁰, y aunque algún patriotismo pueda encolerizar debemos aceptar como los hechos nos lo demuestran que en México la Revolución triunfante fue un hecho excepcional que pocas transformaciones sociales introdujo luego de diez años de guerra civil.

La participación en el proceso armado de las clases bajas se debió a una estrategia de número, lo cual derivó en demandas sociales. Ya que “cuando la rebelión amenazaba con el colapso, los descontentos, en su desesperación, se volvieron hacia los indios desprovistos de tierra y los obreros de fábricas y mineros no europizados (sic), con vagas promesas de reforma agraria y de legislación social”⁴¹.

De la lectura de Michael Young⁴² podemos seguir la forma en que se diferencian las sociedades que se organizan, ya en el elemento urbano, ya en el rural. En una sociedad agrícola, como fue México hasta bien entrado el siglo XX, la formación familiar es determinante en la concepción del mundo y su inserción en él, como individuo. Así, la forma en que funcionó el sistema de producción es equivalente a la organización social; y esto se debe a la correlación de campos de acción.

Un elemento más que permite la coerción familiar es el modelo hereditario. Esto es que, los medios de producción se consiguen, preferentemente, mediante la herencia familiar directa; perpetuando la sujeción de los individuos al sistema colectivo de organización social, en el cual el sentimiento de pertenencia fundamenta las relaciones sociales.

³⁹ Alvin W. Gouldner, *El futuro de los intelectuales y el ascenso de la Nueva Clase*, Alianza, Madrid, 1980, p. 25.

⁴⁰ Cf. A. Gouldner, *ob. Cit.* P. 78-82. También debo mención al Dr. Ignacio Sosa, que en el curso *Revoluciones del siglo XX* ha inspirado serias reflexiones sobre el carácter y formación del revolucionario.

⁴¹ John Johnson, *ob. Cit.* P. 159

⁴² *Ibidem*, p. 20-21.

Por otro lado, un sistema agrícola tradicional favorece el trabajo colectivo y familiarmente organizado; con esto resulta que si el individuo desea un cambio debe abandonar la pertenencia e identidad del colectivo, convirtiéndose en un elemento subversivo y objeto de coerción social. No debe extrañarnos que los sectores conservadores, desde entonces y hasta nuestros días, pugnen por la conservación de los valores familiares y colocar a la familia como el núcleo social por excelencia.

En un sistema agrícola la familia es el modelo social, siempre un “jefe” o “patriarca” al mando y mientras todos los subordinados se encuentran debidamente jerarquizados (dando preferencia a la edad y al sexo), sin posibilidad de modificación alguna. Aunado, pues, al sistema de herencia se perpetúa el modelo.

*El rico en el castillo y el pobre a su puerta.
Él los hizo así, elevado y humilde,
y ordenó bien su estado.
Todo en orden y hermoso...⁴³*

Por lo tanto el que los beneficios o prebendas a que se accede dependan del nacimiento y no de mérito alguno, representa un sistema tradicional en el que el grupo o la colectividad en última instancia concibe la producción del trabajo como la manifestación de la reproducción del hogar; son en este sentido los recursos materiales disponibles el factor decisivo para la división de los roles sociales.

Al respecto Elizabeth Jelin afirma que: “El estilo y el nivel de vida de una población dependen de la forma peculiar en que los recursos para satisfacer necesidades y deseos se combinan en la organización cotidiana. A su vez, los recursos dependen del acceso a ingresos provenientes de la participación en el mercado de trabajo, el acceso a servicios sociales y de consumo colectivo y de la participación en redes informales”⁴⁴.

La forma en que se consiguen por tanto los bienes materiales influye de forma determinante en la ideología de la reproducción social. En las sociedades agrícolas la instrucción del jefe del grupo es necesaria para determinar los roles familiares; y este

⁴³ Michael Young, *El triunfo de la meritocracia 1870-2034*, Madrid, Tecnos, 1998, p. 21.

⁴⁴ Elizabeth Jelin, “La vida cotidiana y los estilos de vida”, en Marco Palacios (ed.), *Historia General de América Latina*, vol. VIII, Madrid, UNESCO-Trotta, 2008, p. 490.

sistema se extrapola en la aldea y en la Nación, respetando siempre el autoritarismo de un jefe único.

El siglo XX introdujo los valores del mundo urbano al ámbito rural. La modernidad superó al sistema tradicional; durante la segunda mitad de este siglo en el que la sociedad urbanizada privilegió el mérito personal antes que ninguna herencia. El capitalismo moderno y la organización industrial del trabajo eliminaron la necesidad de la cobertura familiar; el individuo era quien debía esforzarse para conseguir beneficios o ventajas. El liberalismo modificó la jerarquización del trabajo; el individuo, y ya no la familia, aportó su trabajo como eje del sistema de producción.

La transición al liberalismo moderno en nuestras sociedades atrasadas debió enfrentarse aún con una transformación de la mentalidad más lenta respecto de la modificación del entorno urbano. El sistema de herencia por castas se perpetuó, cuando la industrialización y la modernidad se encontraban en desarrollo, bajo la continuidad del ejercicio profesional. Siguiendo el consejo de Goethe, que dice: “Para poseer verdaderamente lo que heredes debes ganarlo primero con tu propio mérito”⁴⁵.

Así pues, como un fenómeno de sociedades atrasadas y de familias tradicionalistas, los hijos de médicos o abogados o cualquier profesión seguían el camino elaborado por sus padres para heredar la posesión y el cargo haciendo uso del mérito propio. El sistema tradicional sobrevive mientras que los centros educativos permiten que la ideología de clase se mantenga.

La organización del trabajo es a su vez un reflejo del orden social vigente: “La tierra crea castas; y la máquina, clases”⁴⁶. El cambio en el predominio del elemento agrícola al urbano es durante el siglo pasado la principal contradicción social. La industria introduce transformaciones en todos los espacios sociales, y no sólo en el trabajo, por lo cual creó las condiciones para que la sociedad también se “modernice” permitiendo que la justificación del sistema capitalista sea incorporada como natural y deseable.

⁴⁵ Goethe, *Fausto*, Madrid, Abada, 2010, p. 2.

⁴⁶ Michael Young, *El triunfo de la meritocracia 1870-2034*, Madrid, Tecnos, p. 21

Observamos aquí la necesidad de desarrollar un sistema de educación superior que permita no solo la obtención de un título profesional, sino que desarrolle intelectuales para la transformación de la sociedad. El intelectual, como se designa en el diccionario de la RAE, es aquel dedicado preferentemente al cultivo de las ciencias y las artes; aceptemos como pretensión la pluralización del término, ya que en la realidad los grandes genios que abarcan más de un arte o ciencia se extinguieron durante el siglo XIX; lo fundamental es la relación del “cultivo”, sin duda una forma metafórica para referir el modo en que el intelecto desarrolla su trabajo, que en todo caso no rinde resultados inmediatos y requiere el cuidado constante del individuo a cargo.

Por otra parte, un elemento que permitió el surgimiento y consolidación de la clase media durante la primera mitad del siglo pasado fue la migración campo-ciudad como una forma de movilidad social; la constante búsqueda de un México moderno llevó a la población a abandonar el campo para buscar mejor suerte en las ciudades.

Sin embargo, debemos advertir que la pobreza no fue la razón fundamental para la migración como un análisis superficial nos puede hacer creer; en el proceso de industrialización fue necesaria la posesión, previa a conseguir trabajo, de habilidades que convirtieran al individuo en candidato a desempeñar de la mejor forma la labor encomendada. “El factor crucial de la ecuación migratoria es la diferencia entre los niveles de vida urbano y rural. Las personas se desplazaban cuando creían que en la ciudad gozarían de una mejor situación económica. La selectividad del proceso migratorio demuestra que la pobreza por sí sola muy rara vez incitaba a la gente a trasladarse a las ciudades. La mayoría de los estudios han revelado que en los flujos migratorios predominaban los adultos jóvenes, en particular mujeres, los mejores educados y quienes poseían calificaciones”⁴⁷.

La movilidad social del período se basó no tanto en la pobreza sino más bien en la posibilidad de adecuación en los centros urbanos. Ya que la industrialización generó una nueva necesidad, a saber, el valor de poseer conocimientos técnicos de varias especialidades.

⁴⁷ Alan Gilbert, “El proceso de urbanización”, en Marco Palacios (ed.), *Historia General de América Latina*, vol. VIII, Madrid, UNESCO-Trotta, 2008, p. 133.

Al continuar el desarrollo modernizador en México, la especialización de los procesos requirió, como un proceso simultáneo e inevitable, que los habitantes de las ciudades contaran con preparación previa de mayor especialización y envergadura. Con lo cual, durante este período, la consolidación de un sistema de educación superior fue una necesidad primordial del gobierno.

LA CONSOLIDACIÓN DE LA CLASE MEDIA

Para la industrialización de México, siempre en pañales, se necesitaron incentivos gubernamentales, que no terminaron por impulsar a la industria que, a pesar de los avances, no se consolidó. Pese al objetivo incumplido se necesitó la participación del sector rural tanto para proveer de alimentos a las ciudades como para dar brazos a la industria y pobladores a esas ciudades. Fue con el modelo industrializador que surgió la necesidad de contar con una clase media instruida capaz de intervenir en la industria y en la burocracia, pero el acercamiento con el gobierno no siempre fue cordial debido a la ideología de ambos actores.

Durante este primer período industrializador encontramos tres consecuencias básicas en el desarrollo de las fuerzas vivas: “Primero los avances en la ciencia y la tecnología aumentan la importancia de la producción industrial y también hacen los procesos de producción más complejos, de tal manera que se hace necesaria una mano de obra más experta. Segundo, surgen nuevas profesiones basadas en las ciencias, y algunas de las antiguas ocupaciones, como la enseñanza, se desarrollan y adquieren el status (sic) de una profesión. Tercero, se efectúa el traslado de una parte de la población trabajadora desde la agricultura y la industria al sector terciario o de servicios, el sector dominado por los trabajadores de cuello blanco”⁴⁸.

Como vemos el desarrollo de los sectores populares tanto en el trabajo como en la educación favorecieron de forma insospechada el desplazamiento de los beneficios sociales a los sectores medios y por añadidura a las clases altas.

⁴⁸ James Littlejohn, *La estratificación social*, Madrid, Alianza, 1975, p. 121.

Cuando digo que las reformas industrializadoras beneficiaron indirectamente a los sectores medios es en la medida en que la especialización de la producción requirió personal capaz de manejar los negocios. Es decir, la industria por sí misma únicamente emplea a obreros con mínimas calificaciones para el trabajo; fue hasta que la diversificación, la especialización y la inserción en el comercio mundial de la producción nacional requirieron un sector calificado para desempeñar trabajos administrativos cuando los beneficios se perciben en toda su magnitud.

Así pues, la primera consecuencia de la industrialización benefició a los sectores obreros capaces de obtener preparación para la industria; empero esta especialización de la clase trabajadora no necesariamente forma parte de los sectores medios que en esta investigación se analizan.

Las condiciones que hicieron posible la segunda consecuencia de la industrialización, aquella en que surgen profesiones basadas en la ciencia y la tecnología, fueron creadas por los sectores medios que accedieron a la educación universitaria durante este periodo. Estos sectores son quienes posibilitaron el llamado “milagro mexicano”, puesto que al diversificar y masificarse la producción industrial en México fue necesaria la participación de este nuevo sector con preparación superior para ocupar los puestos de dirección en la industria y en la burocracia.

Sin embargo, el caso de industrialización en México se vio limitado por la propia expansión del mercado. “A diferencia de los casos de Inglaterra o Japón, el desarrollo del mercado interno tuvo una importancia enorme en América Latina. El desarrollo industrial latinoamericano estuvo centrado en la sustitución de importaciones, principalmente bienes industriales de consumo, lo cual incidió en la emergencia de un modo de vida y en la creación de una cultura urbana orientada hacia actividades ligadas al consumo de bienes de mercado en todos los sectores sociales de las ciudades latinoamericanas, incluyendo las clases populares”⁴⁹.

⁴⁹ Elizabeth Jelin, “La vida cotidiana y los estilos de vida”, en Marco Palacios (ed.), *Historia General de América Latina*, vol. VIII, Madrid, UNESCO-Trotta, 2008, p. 493-494.

La creación de las grandes urbes en la región latinoamericana incluyó la activa participación de los sectores populares, los sectores medios se consolidaron debido a la participación individual de un capital cultural –que es social e histórico– aprovechado en un segundo momento de la industrialización. Sin embargo, este sector se mantuvo como una minoría bien consolidada por su formación universitaria.

El desarrollo del mercado interno durante este período permitió el desarrollo de las fuerzas económicas del país; sin embargo, el programa de la revolución hecha gobierno sólo benefició directamente a los sectores populares afines ideológicamente a sus postulados.

“A despecho del amor de Cárdenas por los campesinos, su política favoreció a la larga no menos los intereses del elemento urbano que los del elemento rural. Al poner la educación pública al alcance de miles de niños que antes se veían privados de ella, favoreció también el bienestar de los sectores medios. El crédito y las facilidades técnicas que proporcionó para las necesidades financieras de los campesinos contribuyeron al progreso de los sectores medios al aumentar el número de empleados públicos y la influencia de los burócratas. Esta vigorosa burocracia dio a muchos miembros de los sectores medios esa garantía de la que habían carecido los intelectuales desde las postrimerías del siglo XIX”⁵⁰.

De las tres consecuencias de la industrialización una marcó por completo la segunda parte del siglo pasado, sin duda me refiero al papel de la educación para desempeñar trabajos altamente especializados en la industria y en la burocracia. Cuando por fin el desarrollo de la clase trabajadora produjo una decaída en el ritmo de desarrollo y crecimiento económico, la educación superior se convirtió en el fiel de la balanza que determinaría el nivel de acceso a los beneficios gubernamentales.

Si la Revolución hecha gobierno empezó por beneficiar a las clases bajas fue porque los intelectuales desde el régimen anterior se perfilaban como liberales individualistas, es decir, en contra de los antiguos lazos de parentesco y pertenencia a una comunidad basada

⁵⁰ John Johnson, “México, Una revolución se reorienta”, en *La Transformación Política de América Latina*, Buenos Aires, Hachette, p. 167-168.

en la religión. Por tal motivo para que aquella Revolución pudiera consolidarse debió dejar fuera a quienes se opusieron al control paternalista del jefe máximo de la familia revolucionaria.

Gilberto Guevara Niebla, recordando a Gramsci, nos dice: “Todo Estado tiende igualmente a crear y mantener cierto tipo de civilización y ciudadano, a hacer desaparecer ciertas costumbres y actividades y difundir otras, la educación, uno de los instrumentos más eficaces para alcanzar este fin, en consecuencia, se convirtió en una de las áreas prioritarias donde los nuevos dirigentes del país se propusieron actuar buscando su refuncionalización”⁵¹.

Tenemos pues un enfrentamiento político definido, por una parte, por los intereses ideológicos, impulsados por el Estado post-revolucionario que consideró a la educación el mecanismo para consolidar su proyecto de Nación y por otro lado los intelectuales, que buscaron su profesionalización y distinción respecto del pueblo, al tiempo que la clase baja pedía su alfabetización acompañada de legislación social.

El estado mexicano decidió finalmente impulsar el desarrollo del sector popular como parte de su definición ideológica. Guevara Niebla continua: “La Revolución Mexicana no alcanzó a producir de inmediato estructuras de educación superior que sirvieran como instrumentos eficaces para la realización de su programa de reformas sociales y que se identificaran por su definición ideológica con las fuerzas revolucionarias;... [la Universidad Nacional] era una institución liberal por su ideología y por su función básica de formación de profesionistas liberales; la política del Estado, en cambio, era una política populista, intervencionista, que contradecía los principios liberales”⁵².

El argumento central por el cual la Universidad Nacional y el Estado mexicano no lograron unir fuerzas fue la conformación ideológica; sin embargo esa definición esta plantada en un momento específico del desarrollo histórico.

⁵¹ Gilberto Guevara Niebla, “La educación superior en el ciclo desarrollista de México”, en *Cuadernos Políticos*, núm. 25, Edición de Era, p. 57

⁵² *Ibidem*, p. 54-55.

Cabe recordar la función social en el devenir histórico de la Universidad Nacional en voz de Martínez della Rocca: “Durante el populismo la educación tenía como fin la integración comunitaria, la reforma agraria; durante el desarrollismo su fin será el individuo, la promoción individual, o sea, la educación como un instrumento de movilidad social. Si en 1929 el Estado atacaba a la Universidad por su función de promoción social mercantilista, ahora, durante el neoliberalismo, el Estado fomentará e impulsará dicha función”⁵³.

Si bien podemos afirmar que al inicio del período post-revolucionario el Estado se concentró en beneficiar a los sectores populares y que para sus planes de desarrollo no se incluyó a los sectores medios universitarios, esto no se mantuvo. Los cambios sociales estructurales introducidos bajo el modelo de industrialización hicieron que, a pesar de que incluso para la década de 1950 el 70% de la población económicamente activa desarrollaba actividades agrícolas, el predominio del elemento urbano fuera creciente y definitorio.

Tenemos pues que el desarrollo económico promovido dentro de un régimen autoritario trajo consigo el desarrollo de las fuerzas vivas. La sociedad mexicana que en medio del proceso industrializador logró un acomodo en la ciudad necesitó al cabo de los años aumentar sus expectativas de vida, para lo cual era necesario invertir capital social en la formación universitaria.

Al mismo tiempo en que la industria permitió generar cambios en las formas de producción la formación de la burocracia se transformó permitiendo un acercamiento entre los aparatos gubernamentales y la propia Universidad. El control real que los técnicos ejercieron en los hechos terminó por superar la hegemonía del elemento rural.

Con el gobierno de Ávila Camacho se gesta un cambio en la aceptación del intelectual en todas las esferas sociales. A pesar de ser un militar formado en el partido de Estado era a su vez una clara muestra de que la procedencia de la burocracia que se encargaría en adelante de la dirección del país había cambiado su forma de ver el mundo.

⁵³ Salvador Martínez della Rocca, *Estado y Universidad en México 1920-1968*, México, Ed. Limeat, 1986, p. 51.

Johnson describe con gran elocuencia el cambio demostrado en la llegada de Manuel Ávila a la silla presidencial como sigue: “Ávila Camacho y todos los que lo apoyaron después de subir a la presidencia eran ya hombres maduros cuando la revolución fue aceptada. Tenían muy poco en común con los que surgieron en el período de violentas luchas. Casi todos habían gozado de las ventajas de una educación secundaria y superior. Muchos habían ganado grandes riquezas, porque en el período que va de 1920 a 1940 los revolucionarios se convirtieron en millonarios. El nuevo grupo encaró la revolución agraria desde su lado teórico y administrativo”⁵⁴.

Es precisamente cuando desde la esfera de la política se define el rumbo que ha de tener una sociedad cuando surge la oposición del intelectual. Para el momento que estamos estudiando la conformación del discurso crítico es la oposición más acabada en contra de los planes impulsados por el gobierno.

Para la década de 1950 cuando el Estado continuó su reconciliación con la Universidad Nacional, se dio el inicio de la época en que la intervención del presidente de la república en los asuntos de la educación permitió encuadrar el avance de la formación con los progresos en la industria nacional. Comenzó así la época donde el mote de *licenciado* era una definición de superioridad en la función social.

Podemos afirmar que la dirección de la revolución hecha gobierno, durante el sexenio de Ávila Camacho y continuado por Miguel Alemán, dio un irreversible giro al liberalismo. Para lograr dicho cambio de ruta fue necesario que la consolidación de los sectores medios pudiera ofrecer los suficientes elementos para formar cuadros dirigentes que delinearon el desarrollo nacional.

Finalmente el proceso de industrialización y el profesionalismo universitario empataron caminos hacia la segunda mitad del siglo pasado. “En el mismo momento del despegue económico del país, se inicia el proceso de modernización de la Universidad, iniciándose así la “época de oro” de la institución, es decir, el pacto de ayuda mutua entre la UNAM y

⁵⁴ *Ibidem*, p. 169.

el Estado, pacto que será sellado con la concesión por parte de éste, de la flamante Ciudad Universitaria, inaugurada durante el sexenio de Miguel Alemán”⁵⁵.

La labor de la Universidad Nacional, fundada en 1910 como un reconocimiento para ser bastión de la formación de intelectuales del Porfiriato, junto con el Instituto Politécnico Nacional, obra del sexenio de Lázaro Cárdenas, se convirtieron en el centro director del pensamiento en la vida nacional.

Ambas instituciones representaron en el siglo pasado el fundamento de la vida urbana, que por las condiciones del centralismo cultural son el modelo para la organización nacional. Así pues, el centro de la vida nacional fue la ciudad y el eje rector de la formación urbana fue la universidad.

El énfasis necesario en la participación de la escuela pública en la formación de los cuadros dirigentes permite entender la forma en que los sectores medios pueden formar una visión del mundo propia. Lejos de los antagonismos de clase propuesto por Marx, en el siglo pasado la tensión del sector medio se centró en el ejercicio del poder en la sociedad capitalista.

La nueva clase intelectual, definida como *intelligentzia*, al ejercer un poder concreto, alcanzado mediante el conocimiento adquirido, no tenía como finalidad el enfrentamiento directo en una lucha de clases, el enfrentamiento en que participaba estaba diseñado para subvertir la forma en que se dirigía la sociedad, sin la pretensión de anticipar un cambio en el modelo capitalista. El mundo capitalista fue, en esta época, dirigido por un sector técnico, que sin modificar el sistema de producción, transformó el modelo de participación en el mundo laboral; con lo cual, al paso de los años, se volvió indispensable mantenerse en la educación superior el mayor tiempo posible, la licenciatura ya no alcanza el mismo mérito que una maestría o doctorado.

Si nos concentramos en el proceso de educación podemos observar que “el sistema de la escuela pública se separa cada vez más del sistema familiar. La educación de los jóvenes se realiza mediante un grupo semiautónomo de maestros que hablan en nombre de la nación

⁵⁵ *Ibidem*, p. 56.

o la sociedad <como un todo>, y sin ninguna obligación de preservar los privilegios de una clase específica. De este modo, puede aumentar la divergencia entre la ideología de los estudiantes y la de los padres. Estos ya no pueden reproducir los valores de su clase en sus hijos”⁵⁶.

El sistema de educación pública crea, luego de varios años matriculado en el sistema escolar, lo que podemos hallar como una conciencia social del individuo. Es decir, que la formación escolar permite un modelo en que la sociedad se beneficia de la acción particular del individuo. Debido a que son individuos, y de ninguna forma colectividades, quienes acuden a las instituciones educativas son por consecuencia los individuos quienes adquieren los conocimientos que pueden beneficiar a la sociedad.

Lo esencial es considerar la formación universitaria de la clase media que le permite convertirse en un ente aparte. Pero a diferencia de la burguesía industrial, esta clase no obtiene sus beneficios de una posición o herencia de índole familiar; el sector medio mediante la incorporación al sistema de educación pública –aquella pagada por impuestos de la ciudadanía y administrados por el gobierno– se crea una conciencia que le permite actuar en nombre de la sociedad en su conjunto.

Una vez más Gouldner nos ayuda en la comprensión: “Los privilegios y poderes especiales de la nueva clase se fundan en su control individual de culturas, lenguajes y técnicas especiales y de las habilidades que resultan de ellos. La nueva clase es una burguesía cultural que se apropia privadamente de las ventajas de un capital cultural histórica y colectivamente elaborado”⁵⁷.

Los sectores medios en este período lograron demostrar la ideología adquirida en la escuela pública en el *profesionalismo*. La forma en que la sociedad se beneficia de las habilidades de un individuo es mediante la acción profesional que ejerce, no porque exista el conocimiento en sí mismo.

Una herencia del siglo de la ilustración, la más perversa, fue la creencia en que la existencia de un conocimiento en sí mismo es valiosa. La expansión y entrada de los

⁵⁶ A. W. Gouldner, *op. cit.* p. 67

⁵⁷ *Ibidem*, p. 37.

sectores medios en el siglo pasado nos demuestra históricamente que la educación es un instrumento para que los conocimientos sean llevados a la práctica, porque sólo los conocimientos que pueden ser practicados en el mundo real son valiosos para la sociedad.

“El profesionalismo es una ideología pública de la nueva clase, y es la amable subversión de la vieja clase por la nueva. El profesionalismo instala silenciosamente a la nueva clase como el paradigma de la autoridad virtuosa y legítima, que actúa con habilidad técnica y dedicada preocupación en pro del conjunto de la sociedad”⁵⁸.

La educación por tanto beneficia a toda la sociedad en la medida en que el profesional puede aplicar sus conocimientos en el mundo. El conocimiento de enciclopedia en el mundo moderno es infructuoso; por lo que conocer a la sociedad a la que cada uno pertenecemos es vital para que los beneficios de la ciencia y la tecnología se conviertan en mejores condiciones de vida en general.

“La igualdad de oportunidades para la enseñanza superior debe conducir a niveles elevados de movilidad, compensando las desventajas experimentadas por los hijos de padres pobres”⁵⁹. La capilaridad social actúa en la educación aminorando las condiciones propias de una clase en específico; por lo que una sociedad que aspira a obtener un mayor índice de igualdad debe invertir en la formación universitaria.

La formación universitaria hace que surja un fenómeno nuevo para el siglo pasado; me refiero al discurso crítico. El discurso crítico hace que el sector medio intelectual pueda distinguir su función social y que al mismo tiempo provoque transformaciones sociales que favorezcan su entorno:

“Al igual que en las oscuras y satánicas fábricas de la primera industrialización la concentración de la fuerza de trabajo contribuyó poderosamente a crear la conciencia de clase proletaria, así los campus universitarios, en los que llegan a juntarse hasta 30 mil estudiantes, han servido para cristalizar la identidad de grupo de los jóvenes”⁶⁰.

⁵⁸ Alvin W. Gouldner, *ob. Cit*, p.37.

⁵⁹ James Littlejohn, *ob. Cit*, p. 158.

⁶⁰ Theodore Roszak, *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*, 7ª edición, Barcelona, Kairos, 1980, p. 42.

Una secuencia lógica sigue la investigación; el modelo de industrialización provoca la urbanización, a su vez la expansión y especialización industrial requiere técnicos cada vez más calificados por lo cual la preparación superior se vuelve indispensable, mientras que la participación de las instituciones de educación superior –al separar a sus integrantes de su clase de procedencia– genera un discurso crítico.

Pero no todo es victoria, ya que si bien los egresados de la educación superior se podían incorporar fácilmente a la burocracia no significa que sean sus decisiones las que dirigieron al país. Finalmente su misión era la administración de las oficinas que la política tenía designadas para ellos.

“Los profesionistas que vienen participando tan prominentemente en tantas y tan importantes posiciones oficiales, han sido llamados a ellas como técnicos y de ningún modo como políticos, o sea, que participan en la administración, pero no en el gobierno del país. Para recalcarlo todavía más, están encargados de ejecutar la política que traza y las decisiones que toma el presidente de la república, único responsable, jurídicamente y de hecho, de los actos todos del poder ejecutivo, y este es el único poder de los tres que cuenta en la vida política nacional”⁶¹.

En esta época el antagonismo entre el político y el intelectual tiene un giro hacia la conformación de la sociedad. Es decir, es el momento en que los preceptos fundacionales de la modernidad sufrieron su mayor crítica⁶². La lucha acerca de quién puede imponer legítimamente el orden social es el origen mismo del conflicto desde el principio de la humanidad. “La palabra y el poder erigen orden. Nuestro malestar proviene de que los órdenes no coinciden. Pero el malestar se acrecienta cuando el poder se dispone a imponer terroristamente la coincidencia”⁶³.

Sin embargo la actividad intelectual, el desarrollo pensante, es una actividad que no puede detenerse; la inconformidad del hombre que siempre desea algo más a pesar de la

⁶¹ Daniel Cosío Villegas, “El intelectual mexicano y la política”, en Gabriel Careaga (comp.), *Los intelectuales, poder y revolución*, 3ª edición, México, Océano, 1982 (Sep-setentas, 1972), p. 227.

⁶² En este punto me refiero únicamente al caso mexicano, ya que en los países centrales la mejor crítica a la modernidad se dio con tres pensadores básicos: Marx, Nietzsche y Foucault, con sendas obras demostraron las principales fallas de la modernidad más avanzada. Tales referencias han valido respectivos ríos de tinta que no pueden ser abarcados aquí. Por otro lado, la teoría del discurso crítico ha sido más estudiada desde los Estados Unidos, sin embargo la investigación que hago abrevia de dichos avances para proponer un estudio de estas cualidades.

⁶³ Rolf Schroers, “El intelectual y la política”, en *El intelectual y la política y otros ensayos*, Barcelona, Laia, 1982, p. 7.

bonanza genera que las transformaciones se sucedan de forma rápida, que el futuro sea hoy. “Políticamente, su actividad (intelectual) ha de designarse como revolución permanente; personalmente, como desobediencia permanente que se vuelca eficientemente en la historia. A causa de ello por cierto, el concepto concreto de libertad personal se hace incómodo, pierde sus garantías. En su pureza, presupone el consciente desamparo, un verdadero abandono. En su seriedad existencial, el testimonio intelectual no puede doblegarse ante ninguna obediencia. Más bien expone al hombre en su fragilidad: pero en ella se funda su soberana mayoría de edad”⁶⁴.

La libertad de la conciencia, en cuanto a política se refiere, está fundamentada en la conservación de la libertad. El conflicto esencial del individuo que ha decidido liberar y ejercer su pensamiento en plenitud frente a la autoridad y la política es el mantener su libertad individual frente al control de la masa.

El liberalismo, tanto como el anarquismo, se enfrenta al problema del individuo, en una sociedad que busca homogeneizar para controlar y aprovechar las capacidades para la competencia industrial. El individuo que ejerce de forma privada los capitales que adquiere en la formación al mismo tiempo debe encontrar la fórmula que le permita permanecer en una sociedad que sólo ve masas.

Pero debemos recordar que la integración de una sociedad de hombres libres pasa también a nivel individual en la concepción misma del pensamiento. El intelectual en el momento de preguntarse por la sociedad en que vive define su forma de ser en el mundo. La dificultad por encontrar un pensamiento propio que al mismo tiempo sea un producto social se delimita en la dicotomía de la racionalidad y el salvajismo.

Ante la difícil situación de establecer una sociedad de hombres libres debemos cuestionar las condiciones que en México preocuparon a los intelectuales del siglo pasado para tener una sociedad plural y moderna. Los principales obstáculos para la comunicación y homogeneidad del espíritu en México, según Daniel Cosío Villegas⁶⁵, son tres: la geografía, la población y el analfabetismo.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 11.

⁶⁵ Daniel Cosío Villegas, “El intelectual mexicano y la política”, en Gabriel Careaga (comp.), *Los intelectuales, poder y revolución*, 3ª edición, México, Océano, 1982 (Sep-setentas, 1972), p. 217-235. Todos los datos seguidos al respecto son tomados de este artículo.

La geografía limita las posibilidades en un territorio tan amplio pero cruzado en todas direcciones por cordilleras y con mínimos valles (la mayoría intermontanos). La población, que en el siglo XIX presentó una baja densidad para luego presentar una mala distribución; hasta mediado del siglo XX, la población rural representó aun el 55% del total poblacional. Y desprendida de la anterior, el analfabetismo que hace evidentes las contradicciones sociales y limitan el número de personas que serán capaces de exigir sus derechos, la educación incluida.

Como vemos la intelectualidad incluso desde la política es una cuestión de minorías; el sector medio estratificado desde la educación y su relación con la política no fue en el siglo pasado una cuestión que se amplió. La modernización que se inició con el modelo industrializador se ejerció desde el autoritarismo del partido de estado, ya que si bien incluyó la participación de las clases medias nunca se consideró la apertura del sistema político para que la inconformidad de la intelectualidad fuera escuchada en la política nacional.

La modernización en México no permitió la libertad ni la participación política de la clase media; el autoritarismo imperante evitó que la nueva clase que se consolidaba obtuviera libertad, esto es que la sociedad civil nunca estuvo en condiciones de criticar abiertamente al gobierno, el clima general de censura y control gubernamental evitó una plena satisfacción modernizadora.

Hasta ahora dedicamos una buena parte al proceso modernizador en el que encontramos una carencia de mecanismos para la libertad de la clase media. La modernización incluyó únicamente los aspectos técnicos de la industrialización, es decir, se incluyó a los egresados de la educación superior en el trabajo pero nunca se permitió su participación para generar una oposición política que modernizara la toma de decisiones en México. Así pues la modernización quedó inconclusa y con un amplio gesto autoritario.

LA OPOSICIÓN POLÍTICA

Theodore Roszak, al describir las protestas estudiantiles de 1968 en la Universidad de California, *campus* Berkeley, encuentra que la oposición de la juventud en el mundo occidental se limita al sector universitario y que en todo caso se opone a la tecnocracia; es decir una minoría bastante caracterizada que toma conciencia de su situación. Aunque para

el análisis que hago resulta importante la lectura de Roszak no debemos olvidar que es elaborada desde un país occidental de primer mundo, y como ya mencionamos antes, la politización de la época de los sesentas comenzó en los países periféricos; por lo cual deberíamos considerar que así como en la ciudad de México y Buenos Aires los universitarios y jóvenes en general mostraron su descontento ante los regímenes autoritarios, asimismo los jóvenes estadounidenses mostraron su descontento por un gobierno que impulsaba el autoritarismo a nivel internacional.

Rozsak afirma que la oposición juvenil se constituye con el objetivo de subvertir el orden establecido basado en la ciencia y la tecnología. En este punto, el caso mexicano de la misma época no coincide. El grado diferenciado de industrialización provocó que en los Estados Unidos el conflicto de la década de 1960 estuviera marcado por la desconfianza en aquellos que usan la ciencia para asegurar un régimen; mientras que en el caso mexicano el conflicto estuvo en torno a la participación de los egresados de las universidades en la industria y en la burocracia. Tomemos entonces sólo los elementos del análisis de la oposición juvenil de Roszak nos ayudan en los objetivos de esta investigación.

La oposición de la juventud, de forma general, surgió cuando gracias a la formación recibida se hizo consciente del poder real que tenía y, sin embargo, se le negaba en plenitud. “Los adolescentes (y jóvenes entre 15 y 25 años) controlan una formidable cantidad de dinero y tienen mucho tiempo libre, de suerte que, inevitablemente, se han dado cuenta del importante mercado que forman. Se les ha mimado, glorificado, idolizado (sic) hasta un extremo casi nauseabundo, con el resultado de que todo lo que los jóvenes han modelado para sí (incluyendo su nuevo *ethos* de disconformidad), ha servido enseguida de agua para abastecer el molino comercial de innovación, comercializado por sinvergüenzas a sueldo”⁶⁶.

El problema básico resulta que en el capitalismo todo se resuelve en el mercado, por tanto la efectiva participación de las nuevas generaciones se ve limitada por los requerimientos del mercado. Asimismo las ideas y las transformaciones que una nueva generación puede introducir se ven coartadas por los intereses comerciales. La oposición de

⁶⁶ T. Roszak, *op. Cit.*, p. 41.

la segunda mitad del siglo pasado se resolvió en encontrar la forma en que el interés puede diversificarse sin restringir las oportunidades de sector alguno.

Complementando tal visión del mundo con las palabras del histórico líder de la revolución cubana Fidel Castro podemos entender que lo expresado acerca de la necesidad de la formación del intelectual es fundamental en el mundo moderno para generar transformaciones.

Durante el “Congreso de la Cultura” de 1968 en La Habana, Cuba Fidel Castro en su discurso expresó: “Para ser totalmente honestos, debemos admitir que a menudo antes, cuando se planteaban problemas cruciales, como la agresión y los crímenes imperialistas, fueron los trabajadores intelectuales quienes demostraron la mayor militancia, quienes reaccionaron con la mayor decisión, y no aquellas organizaciones políticas de las que, en toda conciencia, cabía esperar que estuvieran a la cabeza”⁶⁷.

El intelectual es quien ejerce un claro dominio sobre la crítica esbozada, no sólo se privilegia a nivel individual sino que es capaz de generar un beneficio social, ya sea en contra de los valores industriales dominantes o ya sea contra la intervención imperialista en los países menos desarrollados.

La creación de un discurso crítico es un fenómeno concomitante e inseparable de la formación universitaria. “La institución necesaria para la reproducción en masa de la nueva clase y su especial cultura del discurso crítico es el sistema de educación pública, sea en nivel secundario o universitario”⁶⁸.

Si bien es cierto que estos sectores medios no buscaron la transformación radical del sistema capitalista, también es igualmente válido que el discurso crítico propicio una oposición universitaria al orden establecido por los intereses económicos. Por lo tanto encontramos una oposición al sistema político desde el sector medio.

⁶⁷ Roberto Bonachea (comp.), “Discurso pronunciado ante el Congreso de la Cultura. La Habana, 1968”, en *Así habló Fidel Castro*, Tenerife, Ediciones Idea, 2008, p. 159.

⁶⁸ Alvin W. Gouldner, *op. Cit*, p. 66.

La cuestión en el enfrentamiento del intelectual y el político para formar una sociedad no se basta en defender los valores de la sociedad; antes bien la pregunta sobre qué sociedad establecer es más difícil de contestar.

“Uno persigue un modo de vida racional, es decir, un comportamiento caracterizado por un autodomínio desapasionado, reflexión constante y discurso lógico. Por el contrario, el *otro* es irracional, que supone renuncia a la serenidad a cambio de un emocionalismo intenso y manifiesto, renuncia a la deliberación a cambio de un dejarse llevar por los impulsos, renuncia a la lógica y a la construcción mental a cambio del trance rapsódico o de cualquier forma de expresión no verbal”⁶⁹.

Conformar una sociedad no es de ninguna manera un proceso sencillo; mientras que el político se debe presentar como un hombre con soluciones un intelectual debe cuestionar los fundamentos mismos de la cultura.

Mas el intelecto no es una forma egoísta de elaborar discursos ininteligibles; una necesidad social se cubre con los intelectuales, es el desarrollo de mecanismos que permiten funcionar armónicamente a la sociedad.

Ahí donde los intelectuales dedican el mayor de sus esfuerzos en construir discursos inaccesibles, se preocupan por encontrar prebendas inmediatas y no crean medios dinámicos para llevar sus teorías a la sociedad se tiene un caso de atraso y dependencia cultural. El ejercicio real de la soberanía por el pueblo sólo es posible cuando la labor intelectual brinda al pueblo la adecuada guía para el desarrollo del pensamiento. Por lo cual, incluso molestando a alguno de mis lectores, afirmo sin temor que si el intelectual no es factor de la transformación social es un egoísta que malgasta los recursos socialmente contruidos.

Los discursos agobiantes y adornados que se adecuan a una torre de marfil han traicionado la formación social; la división del trabajo en la modernidad permite formar a un grupo de intelectuales que atendiendo los problemas del mundo faciliten las relaciones sociales. De forma metafórica, los intelectuales son el amalgamador social.

⁶⁹ T. Roszak, *op. Cit.*, p. 91.

Por eso se vuelve fundamental la difusión, por los medios al alcance, de discursos críticos que aporten elementos para la discusión de la opinión pública. El anclaje social que obtiene ante tales circunstancias una historieta como *Mafalda* justifica todos los estudios que al respecto se elaboran. La situación de dependencia en la región latinoamericana es evidente, por lo cual, la formación de intelectuales debe, como un compromiso social, aportar un discurso crítico para delimitar un pensamiento propio que coadyuve en el real desarrollo y plenitud de la Nación.

La necesidad de un sector capaz de reflexionar y hacer un llamado a la libertad del pueblo en las sociedades atrasadas es un cuestionamiento de primer orden. “El problema de la constitución de una verdadera intelectualidad tiene que plantearlo incesantemente el pensamiento por la razón sencilla de que es imposible que las masas populares se transformen y cobren conciencia de sí mismas por espontáneo impulso. Este es, naturalmente, el ideal: que hasta el más humilde de los hombres alcance la conciencia de sí mismo, que aprenda a desdoblarse, que, en vez de abandonarse al flujo de la vida, sepa formarse sus planes de conducta y armonizarlos con los planes de las demás personas”⁷⁰.

Así pues la consolidación de un sector medio en Latinoamérica, capaz de cuestionar los principios más básicos del funcionamiento sistémico del capitalismo en su enfrentamiento con el mundo socialista, fue una consideración histórica vital para la conformación de un pensamiento propio. Dejar atrás la dependencia cultural fue una labor intelectual en la construcción de una identidad latinoamericanista. Ni capitalistas ni socialistas, simplemente latinoamericanos; el llamado generacional para modelar una forma de pensamiento única estuvo presente en las generaciones de jóvenes que vivieron las décadas de 1960 y 1970, y fueron, al mismo tiempo, lectores de *Mafalda*.

Empero no hay que confundir clase o sector con intelectual. El aparente olvido en que ocurro cuando no presento a un *sujeto* característico, es un presupuesto metodológico. Hasta ahora la guía es no pensar en personas específicas, ni siquiera me detendré a realizar una biografía intelectual de *Quino*, ya que como parte de una historia social el interés

⁷⁰ Ramiro de Maetzu, “Los intelectuales”, en *Los intelectuales y un epílogo para estudiantes*, Madrid, Rialp, 1966, p. 11.

fundamental se encuentra en el entendimiento de un sector de la sociedad, de un estrato del cual surgen los lectores.

En otros trabajos que toman a consideración las historietas, incluida la que yo estudio, parten del estudio de mercado; es decir, no existe hasta ahora una búsqueda explícita por construir a un *sujeto* llamado *lector*, sino que el punto de partida es la publicación en sí misma. La consideración de las temáticas y situaciones de cualquier historieta que oculta, ya como mero olvido o ya por un trasfondo ideológico, la construcción social del consumidor-lector termina irremediablemente suponiendo que la publicación de historietas depende exclusivamente de contar con un proceso creador independiente.

En ningún momento histórico es posible el arte por el arte; ingenuo y ocioso es pensar que el artista o creador se puede aislar de su sociedad. Si no se construye como necesidad social el mantenimiento del artista, éste simplemente no es posible; y no me refiero a que únicamente se mantiene al artista con aportaciones económicas directas (aunque es obvio que eso es uno de los temas fundamentales), sino que es la sociedad quien define el grado de desarrollo que es posible transferir a una actividad considerada como “artística”.

“Se pinta, se piensa, se escribe, se compone música, para que los demás compartan nuestra actividad espiritual. No hay pensamiento, ni arte, sin público. En punto a ciencia y arte es imposible el egoísmo. El monólogo espiritual es signo de locura, de ineficacia, de esterilidad. Mejor dicho, el monólogo no surge sino cuando el interlocutor vuelve la espalda. Lo originario, lo eterno, lo normal es el diálogo. El objeto de la lucha del pensador y del artista es la conquista de la oreja que le escuche”⁷¹. El intelectual que no conquista un público, que no comparte su actividad, es un gasto innecesario en la sociedad.

La finalidad en la consolidación del sector medio intelectual es el aprovechar un capital cultural socialmente construido para generar un beneficio a la sociedad. Sin embargo como el sector en su totalidad no es intelectual debo ahora pasar a ahondar en la educación como índice de la distinción de nuestro sujeto lector de *Mafalda*.

Una última consideración debemos tener, ya que no es lo mismo intelectual que clase media. “Aun cuando la norma general es que el intelectual proceda de la clase media,

⁷¹ Ramiro de Maetzu, *ob. Cit.*, p. 13.

apenas necesita agregarse que no todos los miembros de esa clase son intelectuales. Tampoco por fuerza lo son los profesionistas; antes bien, estaría más cerca de la verdad decir que, a reserva de demostrarse lo contrario, no debe considerarse intelectual al profesionista”⁷².

A pesar de que nuestro lector, el sujeto interesado en *Mafalda*, pertenece al sector medio debemos tener en claro que se trata de una minoría. Acerca del sector medio se puede continuar el análisis, empero para caracterizar al *sujeto lector* tenemos ya los suficientes elementos.

BUENOS AIRES

Después de revisar las condiciones históricas que prevalecieron durante las décadas de 1960 y 1970 en México, considero necesario concentrar la atención en las condiciones que de forma análoga se desarrollaron, en las mismas décadas, en Argentina y particularmente en Buenos Aires que permitieron el desarrollo de un mercado editorial realmente masivo.

Para conocer a los sectores medios que existieron a mediados del siglo pasado en Buenos Aires debemos retomar la historia de la Argentina como un estudio que permita reconocer las diferencias sociales que fueron aprovechadas en la ciudad porteña para convertirse en una metrópoli. A diferencia de México y de otros países de la región, en Argentina la inmigración europea es un factor clave en el desarrollo nacional; los sectores medios aprovecharon bien este aspecto para tomar una madurez política prematura en la región latinoamericana.

Podemos, de forma general, dividir la historia del siglo XX en Argentina en tres grandes periodos. El primero que corresponde de 1880 a 1930, un primer periodo de formación en que tanto conservadores y radicales pudieron ensayar sendas formas de gobierno y que representa el primer ascenso de los sectores medios a la política nacional. El segundo corresponde a los años de 1932 a 1974, periodo que tiene como eje rector el peronismo, ya que la presencia de Juan Domingo Perón tuvo grandes repercusiones. Y finalmente un tercer periodo 1975 a 2001, época de crisis económica y agitación política que culmina con la llamada “transición a la democracia”.

⁷² D. Cosío Villegas, *op. Cit*, p. 227.

Concentraré los esfuerzos en atender el período que transcurre las décadas de 1960 y 1970, años que constituyen los últimos intentos de Perón por permanecer en la política nacional a pesar de los reiterados golpes militares.

Para comprender las grandes transformaciones que introdujo un político de la envergadura de Juan Domingo Perón nos debemos remontar a los inicios del golpe militar que permitió su llegada a la presidencia. Dicha incursión militar tuvo por objetivo derrocar a un gobierno conservador incapaz de representar los intereses de los sectores trabajadores que iban en aumento.

Así “tras catorce años [1916-1930 años en que la Unión Cívica Radical gobernó con un plan modernizador favorable a los sectores medios] de gobierno radical, laxo y favorable a la espontánea expresión de las diversas fuerzas que coexistían en la sociedad argentina, había quedado al descubierto un hecho decisivo: el país criollo se desvanecía poco a poco y por sobre él se constituía una nueva Argentina, cuya fisonomía esbozaba la cambiante composición de la sociedad”⁷³.

En este contexto la Ciudad de Buenos Aires se convirtió en escenario de una sucesión de revoluciones pretorianas; que significaron la tutela política de las fuerzas armadas sobre la vida nacional en Argentina, pero al mismo tiempo el desarrollo desigual en la economía.

El gobierno conservador, emergente del golpe militar de 1930, aprovechó los efectos de la crisis económica de 1929 para formar alianzas con los países europeos que una década después iniciaron un nuevo conflicto armado; lo cual en el transcurso de la Segunda Guerra Mundial parecía favorecer la reactivación de la economía interna, debido a la necesidad de abastecer a los ejércitos de comida.

Sin embargo, la incapacidad política de políticos conservadores como Roberto Ortiz y Ramón Castillo, que mantuvieron la presidencia entre 1938 y 1943, propició un escepticismo general de la masa trabajadora y una creciente protesta social de los sectores medios porteños. Lo que derivó en una intervención militar para convertir a las fuerzas armadas en un rector de la vida pública con el grupo pronazi autodenominado Grupo de Oficiales Unidos (GOU) como vanguardia dirigente.

Así a pesar de que durante las primeras cuatro décadas del siglo XX Argentina se convirtió en el país con mayor población urbana, el de mayor índice de alfabetismo y

⁷³ José Luis Romero, *Breve historia de la Argentina*, Buenos Aires, Tierra Firme, 3ª ed., 2006, p. 57.

educación superior, y pese a tener el sistema de comunicaciones más amplio de la región, conectando terrestre, marítimo y fluvial para obtener en 1930 la séptima red de transporte más grande del mundo; la intervención militar en asuntos políticos se convirtió en una constante.

La denominada República conservadora fue suprimida, sin combate, por una revolución pretoriana análoga a la que le había dado nacimiento. Durante los últimos años del gobierno conservador los grupos de las fuerzas armadas simpatizantes del Eje fraguaron una insurrección para hacer que en Argentina el asunto de la democracia quedase olvidado. El golpe militar fue el comienzo del corporativismo decretado desde la provincia de Buenos Aires por los oficiales del GOU.

Los coroneles del GOU decretaron un gobierno provisional que ante la presión de Estados Unidos decidió declarar la guerra a Alemania y Japón en 1944; el Estado de Guerra permitió en la política interna la anulación de la oposición. Por otro lado, el desprendimiento de Argentina de la órbita de negocios de la Gran Bretaña obedeció a que las guerras mundiales propiciaron la industrialización, lo que al finalizar el conflicto bélico enfrentaría a ambas naciones en el aspecto económico; aunque fue exacerbado a niveles nacionalistas que desembocó años más tarde en la Guerra de las Malvinas.

En este sentido John Johnson afirma: “Cuando Yrigoyen asumió el poder [en 1916], los productos de la nación eran urgentemente buscados por los aliados. Después de la guerra, las perspectivas futuras de un desarrollo realizado de acuerdo con métodos modernos y progresivos eran muy favorables en la Argentina si se les compara con el de las otras cuatro repúblicas”⁷⁴.

Por otro lado, la sublevación del GOU propició que el subsecretario de Guerra del gobierno provisional demostrara la experiencia acumulada como embajador en Italia durante los años del fascismo. En 1944, ante el ascenso al gobierno provisional del general Edelmiro Farrell, Juan Domingo Perón concentró en su persona el nombramiento de Secretario del Trabajo, Ministro de Guerra y Vicepresidente.

“A medida que crecía la influencia de Perón se advertía que buscaba apoyarse simultáneamente en el ejército y en el movimiento sindical. Esta doble política lo obligaba a una constante vigilancia. Los sectores obreros acogían con satisfacción la inusitada

⁷⁴ John Johnson, *op. cit.*, p. 125.

política laboral del gobierno que los favorecía en los conflictos con los patrones, estimulaba el desarrollo de las organizaciones obreras adictas y provocaba el alza de los salarios; pero subsistían en su seno muchas resistencias de quienes conocían la política laboral fascista. En el ejército, por su parte, algunos grupos reconocían la capacidad de conducción de Perón y aprobaban su plan de atraer a los obreros con el ofrecimiento de algunas ventajas para sujetarlos a los ambiciosos planes del Estado Mayor”⁷⁵.

Los mecanismos ya antes probados por el fascismo italiano para la coporativización de la sociedad y el control de las organizaciones obreras fue rescatado como base del funcionamiento del proyecto peronista; con la adaptación cultural que incluyó un fuerte populismo que nos hace recordar a políticos de la calidad de Getulio Vargas en Brasil y Lázaro Cárdenas en México.

Perón logró junto con “los sindicatos, las instituciones de caridad y los partidos políticos peronistas tener los agentes con cuya ayuda conquistaba y conservaba el apoyo de los elementos obreros, los que, juntamente con las fuerzas armadas, eran indispensables para que siguiera en el poder. Por medio de estos agentes el dictador pudo dar un “contenido social” al gobierno y hacer que el obrero se sintiese parte integrante de la nación”⁷⁶.

La revolución pretoriana que permitió el ascenso de Perón en la vida política nacional tomó por sorpresa a una Buenos Aires que pretendía convertirse en el puntal más alto de la cultura en el hemisferio occidental. Los sectores medios urbanos consolidados en Buenos Aires mantenían una gran desconfianza hacia el gobierno conservador, empero preferían la organización de partidos de oposición tales como Unión Cívica Radical, Unión Cívica Patriótica y los minoritarios como los antipersonalistas.

Si analizamos los datos empíricos ofrecidos por los diferentes índices de desarrollo podemos notar fácilmente que Buenos Aires se convirtió en una ciudad cosmopolita al margen de ser el epicentro de revoluciones pretorianas. Esto debido a que la política pública que favoreció durante ésta época el comercio ultramarino de los productos agropecuarios provenientes de las pampas necesitaron la administración porteña para controlar los embarques. Con el repartición nacional del trabajo, a las pampas les tocó ser

⁷⁵ José Luis Romero, *op. cit.*, p. 62-63.

⁷⁶ John Johnson, *op. cit.*, p. 143.

una zona campesina y ganadera con producción creciente, y se reservó para Buenos Aires el papel central de administrador y generador de la riqueza que el comercio ultramarino generó.

El propio Johnson afirma que: “La población de Buenos Aires era una de las más instruidas del mundo. [...] La instrucción se hizo cada vez más profesional cuando los colegios secundarios y otros institutos más progresistas, como las escuelas normales y las escuelas de comercio, comenzaron a preparar un número creciente de estudiantes para ocupar puestos en el gobierno y en las empresas. Buenos Aires logró también ser conocida como el más destacado centro editorial de América Latina. Por primera vez, libros y periódicos publicados en la Argentina fueron exportados en gran número a otras repúblicas latinoamericanas”⁷⁷.

Estratificación socio-ocupacional. Argentina 1914-1960 (en % de la población económicamente activa)

| Categoría socio-ocupacional | 1914 | 1947 | 1960 |
|--|---------|---------|---------|
| Estratos medios (no manuales), incluyendo estratos altos (no más del 2/3%) | 29,9 | 40,2 | 44,5 |
| Propietarios y “cuenta propia” agropecuarios, comercio, industria y servicios | 14,9 | 19,9 | 19,6 |
| Profesionales liberales | 2,6 | 1,3 | 1,5 |
| Empleados (profesionales, técnicos, administrativos y vendedores) | 12,4 | 19,0 | 23,4 |
| Estratos de clase trabajadora (manuales) | 70,1 | 59,8 | 55,5 |
| Trabajadores por cuenta propia | 20,9 | 5,2 | 4,8 |
| Trabajadores asalariados (especializados y no especializados) Trabajadores del servicio doméstico | 39,29,8 | 49,64,8 | 45,55,2 |
| Totales | 100,0 | 100,0 | 100,0 |

Fuentes: Germani (1970). Estimaciones sobre la base de una elaboración de los cuatro censos nacionales (demografía y censos económicos) y otras fuentes.

Con la gráfica denominada “Categoría socio-ocupacional” podemos observar que las afirmaciones de Johnson en el sentido de una masificación de los contenidos editoriales es posible gracias al creciente número de personas que se colocan entre los sectores medios y los administrativos, quienes tienen suficiente capacidad económica para destinar una parte de su salario en comprar cultura ya que poseen la instrucción necesaria para decodificar sus contenidos.

⁷⁷ John Johnson, *op. cit.*, p. 127.

Sin embargo, en 1955 una coalición de elementos antiperonistas logró exiliar al dictador lo cual significó para la política interna un retorno al liberalismo de principios del siglo XX. Nuevamente liberales y radicales se hicieron del poder político; y con ellos un programa para beneficiar la libre empresa, el retroceso en los beneficios de la masa obrera, la censura de los periódicos y la “limpieza social” que buscaba erradicar el peronismo, que en los años sucesivos se transformó en la “lucha anticomunista” con la doctrina de Seguridad Nacional impulsada por el gobierno norteamericano en el contexto de la Guerra Fría.

Los efectos adversos sobre todo aquellos en la economía no pudieron ser solventados por el nuevo gobierno liberal ya que el uso personalista y caprichoso de Perón dejaron las bases productivas en un desamparo abrumador.

“Las fuerzas armadas habían puesto a Perón en la presidencia y diez años más tarde lo echaron y le obligaron a exiliarse. Los militares implicados en el derrocamiento de Perón sabían en el momento de ponerse en campaña que la derrota del dictador, si la lograban, sería un asunto relativamente rápido y sencillo comparado con el quebranto del peronismo, el que durante diez años se había nutrido de la falta de seguridad en el extranjero y del odio de clases y del anti extranjerismo en el país”⁷⁸.

Tenemos que las décadas de 1960 y 1970 están enmarcadas en el anti peronismo; estas décadas que el dictador pasó exiliado nos sirven como contexto para entender la formación de los sectores medios de Buenos Aires como el medio más culto e ilustrado de América Latina durante el siglo pasado.

CONCLUSION

Para cumplir los objetivos planteados en esta tesis, resulta inevitable referirnos al contexto histórico de una sociedad en transformación. Nada nuevo digo con la afirmación de que es la industrialización el proceso que consolida la urbanización, y que por consecuencia, permite el surgimiento de los sectores medios. Por tanto el proceso de aceptación de un producto cultural latinoamericano se posibilita exclusivamente en un sector nuevo, que

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 149.

tiene un conflicto social que en nada coincide con la lucha de clases tradicional, como parte de una forma de pensar que cambia respecto de los paradigmas sociológicos.

Podemos decir que el sujeto de la investigación pertenece a los sectores medios, es urbano, universitario, identificado como intelectual, que usa un discurso crítico en contra de la modernidad y que a pesar de todo busca un beneficio social.

Todas estas características son esenciales para que comprendamos quién fue, en las décadas de 1960 y 1970, no sólo un consumidor, el interesado en incitar el intelecto con una forma novedosa e interesante ofertada desde la industria cultural.

CAPÍTULO SEGUNDO

LA HISTORIETA

*“ENTONCES EL CREADOR IDEÓ,
Y DENTRO DEL ESPECTRO COMPLETO
DE TODOS SUS PENSAMIENTOS POSIBLES,
EL UNIVERSO COMENZÓ A FORMARSE”
PHILIP S. BERG*

En este segundo capítulo abordaré la forma en que surgió el producto cultural denominado historieta, hasta llegar al contexto social de las décadas de 1960 y 1970 en que se publicó *Mafalda*. Ya en el capítulo anterior, señalé los rasgos del lector intelectual de clase media, por tanto, un punto de partida que debemos aceptar es que este sujeto ascendente en la escala social no se conformó con productos culturales de baja calidad sino que, por el contrario, su nuevo nivel de vida le permitió aspirar a obtener productos cada vez más complicados para el entendimiento.

Dos preguntas básicas guiarán la estructura del capítulo; ¿Cómo se constituye una historieta? Y ¿Cómo se entendieron las historietas? El objetivo será estudiar a la historieta para conocer todas sus características y posibilidades como un producto cultural; y, al mismo tiempo, conocer la historieta en general permitirá marcar las diferencias que contiene *Mafalda* como un producto singularísimo.

Por último, debo señalar dos puntos de partida más, que para no ser obviados, deben quedar completamente establecidos antes de adentrarnos en el mundo creador de la historieta. El primero es que aquí hablaremos de una industria, es decir, de una organización de carácter moderno, urbano y de mercado. Segundo y, como consecuencia del anterior, que la historieta es un producto cultural propio de una sociedad industrial.

En la introducción a esta tesis realicé un amplio estudio del estado de la cuestión, acerca de las obras que hasta ahora han escrito diferentes teóricos al respecto de las historietas, es buena idea que antes de empezar este capítulo recordemos esa introducción, ya que aquí partiré de varias cuestiones que por metodología no mencioné entonces, pero que para cumplir los objetivos de la investigación ahora voy a profundizar.

SURGIMIENTO Y DESARROLLO DE LA HISTORIETA

Algunos teóricos, ensoñadores, buscan los más primitivos orígenes de las historietas en los jeroglíficos egipcios, las pinturas precolombinas, la columna de Trajano en Roma y en otras tantas representaciones icónicas; pero tal búsqueda resulta estéril cuando estamos frente a un fenómeno moderno, urbano e industrial destinado a ser consumido por la sociedad.

El fenómeno que propiamente analizo no sucedió hace milenios, basta remontarnos a los últimos años del siglo XIX cuando los avances en la imprenta permitieron que las publicaciones se hicieran cada vez más complejas y sobretodo que se posibilitó la aparición de periódicos diarios.

“El cómic es parte del múltiple alumbramiento de medios visuales que abarca todo el siglo XIX. Éste tiene lugar tras una larga gestación engendrada por la unión de un proceso desacralizador de la imagen y una serie de avances tecnológicos que terminará por convertirla en un objeto cotidiano”⁷⁹.

A partir de 1895 se inician tanto en Europa como en los Estados Unidos las primeras experiencias en cine, cómic y difusión radioeléctrica. Se inicia de esta forma la era

⁷⁹ Jesús Jiménez. “El contexto de la historieta: conformación, industria y relación con otros medios”, en Revista Ámbitos, núm. 15, Sevilla, p. 192.

de la cultura audiovisual, basada en una cultura de masas. Desde los cómics hasta la televisión, pasando por la radio y el cine, el siglo XX fue el momento de explosión de la difusión masiva de productos culturales para el consumo diario y la masificación de una visión del mundo controlada por las metrópolis occidentales.

El precursor de la historieta moderna fue el suizo Rodolphe Töpffer, que se desempeñó como escritor, pedagogo, profesor, crítico de arte y dibujante, cuando a partir de 1825 ilustró los relatos que escribía para sus alumnos⁸⁰. Maestro de un colegio privado introdujo una pedagogía novedosa para su tiempo. Para el año de 1832, motivado por los elogios conferidos por Goethe, se decidió a publicar él mismo sus historietas. *Voyages en zig-zag* y *M(onsieur) Vieux-Bois* fueron las dos primeras publicaciones que se dieron a conocer⁸¹.



Rodolphe Töpffer. P. 53 de Mr. Crépin. MAH, 1910-176, 53. F.At 22.5 x 30 cm. Datado 1837. Musée d'art et histoire de Geneva.

⁸⁰ Erika Yazmín Sánchez Zaragoza, “Diseño de una historieta para enseñar la elaboración de una historieta de carácter didáctico”, Tesis FES-Acatlán, 2001, p. 45.

⁸¹ Miriam Adrián Vega. *Rodolphe Töpffer. De la fisonomía práctica a la literatura en imágenes*, edición de autor en soporte electrónico.

Hasta 1860, un admirador de Töpffer, Wilhelm Busch, de profesión caricaturista, pintor y poeta. Comenzó a publicar de forma independiente la serie *Max und Moritz*⁸². Aunque este tipo de publicación no alcanzó un verdadero auge con sus dos precursores, aunque hoy día incluso existe una versión animada de la tira, y tuvo que esperar veinte años más para que fuera una forma conocida.

Hasta 1880 una tabacalera española contrató al ilustrador Eusebio Planas y comenzó la aparición de 102 litografías en las cajetillas de la historia intitulada *Historia de una mujer* o *Historia de la prostitución*. Aunque se puede poner en duda si pertenece al género de la historieta, la aportación que realizó fue importante para generar la audiencia necesaria.

Fue en Francia durante el año de 1889 cuando Georges Colomb usando el seudónimo de *Christophe* dio el impulso que le faltaba a la historieta para que comenzara a ser publicada en los periódicos. La primera historieta fue propiamente *La familia Fenouillard*⁸³.

Sin embargo, fueron los estadounidenses quienes otorgan el carácter industrial a la historieta cuando incluyeron en los suplementos dominicales lo que ellos denominaron como *comic strip*. “El vehículo periodístico de los primeros comics norteamericanos determinó que su audiencia estuviese formada por un público muy heterogéneo, interclasista e intergrupar, que anunció al público interclasista e intergrupar del futuro en el cine, la radio y la televisión”⁸⁴.

Fue el magnate estadounidense, manipulador de la prensa, Joseph Pulitzer quien en 1895 contrató a Richard Felton Outcault para publicar *The Yellow kid* en el suplemento dominical de su diario *New York World*. Durante este año la publicación incrementó de 15 mil a 600 mil el tiraje total, siendo el de mayor circulación en la unión americana. Estas apariciones dominicales han valido a Outcault ser considerado el fundador del *Sunday*

⁸² Rieke C. Harsem, “Clásicos. Wilhelm Busch”, en Goethe Institut, redacción en línea 2009.

⁸³ Sin firma, “Christophe. Georges Colomb”, en Comiclopedia Lambiek, consultada en www.lambiek.net el 14 de octubre de 2013.

⁸⁴ Melvin De Fleur, *Teorías de la comunicación de masas*, México, Paidós, 1999, p. 216.

comic strip y quien otorgó a la historieta las características que dominaron durante los primeros treinta años del siglo pasado⁸⁵.

Durante 1897 William Randolph Hearst, también magnate de los medios en Estados Unidos, arrebató a su competidor Pulitzer los servicios de Outcault y la publicación *The Yellow Kid* apareció en varios de los veintiocho periódicos de su propiedad. Cabe mencionar que el nombre de esta tira se utilizó para referir al controversial uso de los medios que realizaron Hearst y Pulitzer, la crítica nombró *yellow press* a los diarios de estos dos magnates⁸⁶.

La primera tira diaria fue creación de Harry Conway Fisher, que siempre firmó como “Bud”, en 1907 con la obra conocida como *Mutt y Jeff*, publicada en el *San Francisco Chronicle*⁸⁷.

A partir de ese año las tiras cómicas fueron introducidas en los principales diarios de Estados Unidos; al mismo tiempo las tiras se popularizaron en Francia, Italia, España y Finlandia. Surgió una enorme variedad de producción, sobresaliendo *Wash Tubbs* de Roy Crane, *Anita la huerfanita* de Harold Gray, *The Thimble Theatre* de E. C. Segar donde apareció por primera vez *Popeye el marino*.

Desde entonces y hasta la actualidad las historietas en Estados Unidos se han vuelto más complejas y variadas; pronto las tiras cómicas se volvieron populares y un producto masivo. Aunque no debemos olvidar que, aunque fue en el país vecino que las historietas obtuvieron su principal desarrollo, los distintos países europeos crearon su propia industria cultural. Entre los países más industrializados el mercado de lectores fue lo bastante amplio para permitir una industria cultural fuerte; a diferencia de los países latinoamericanos donde las historietas nunca lograron una masificación siquiera significativa.

Por otro lado, los *comic book* aparecieron como una recopilación de las tiras que estaban en los periódicos; aunque obtuvieron su desarrollo propio comenzando a editarse al

⁸⁵ Román Gubern, *El lenguaje de los comics*, Barcelona, Península, 1972, p. 17-27.

⁸⁶ Oscar Massota, *op. Cit.*, p. 21.

⁸⁷ Sin firma, “Bud Fisher. Harry Conway”, en *Comicipedia Lambiek*, consultada en www.lambiek.net el 14 de octubre de 2013.

mismo tiempo nuevas historias que no pasaron nunca por los diarios; la forma final, más compleja y elitista de la historieta es la relativamente joven “novela gráfica”.

En esta breve reseña del surgimiento de la historieta en los países con mayor industrialización podemos observar una constante, todas estas tiras tienen su origen en medios masivos de comunicación. Los periódicos incluyeron las tiras como una forma de entretenimiento; ya que siempre son insertadas en la última página, sirven, pues, para otorgar alivio al terminar la lectura de las noticias.

Las historietas en el primer mundo fueron, y se mantienen, como un producto de consumo masivo. Esta característica permitió que el desarrollo como producto cultural fuera enorme y con una capacidad impresionante por conquistar mercados nuevos. Al mismo tiempo, su utilización como medio de difusión del discurso imperialista, liberal y, en general, de dominación y aceptación del orden social brinda elementos de análisis para comprender el mundo conceptualizado desde la metrópoli.

LA HISTORIETA EN AMÉRICA LATINA

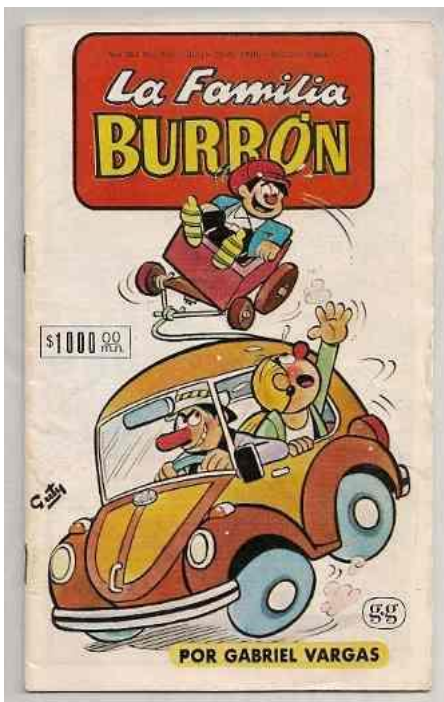
La industria cultural de la región latinoamericana desde finales del siglo XIX, y aún hasta la actualidad, se ve superada ampliamente por la invasión de los productos culturales de los Estados Unidos que son traducidos. En cuanto a la historieta, el primer modelo no fue la publicación de tiras en los periódicos; en las principales urbes de la región las traducciones de las producciones se editaban como libros; o para usar el concepto de los diseñadores, se prefirió la publicación de *comic book*.

“El caso de la historieta en América Latina es muy significativo, se inicia una lucha constante contra el *mito* de estar dirigida sólo para niños y ser parte de la literatura marginal o un arte menor, por lo que se intenta acrecentar su público y transformarla en un producto para adultos. Es por ello que en la mayoría de los países latinoamericanos el uso del humor se hace más característico como modo de cubrir o exacerbar una crítica social, se ironiza y

crítica a los valores del sistema”⁸⁸. En América Latina el uso del discurso crítico aplicado en la realización de historietas le otorgó un nicho de difusión distinta a la versión norteamericana.

La función social de la historieta fue transformada de forma radical; ya que los caricaturistas locales no se conformaron con promover un producto infantil o de categoría menor, sino que vieron en este producto un mecanismo de crítica no directa. “Desde México hasta el cono sur la historieta lucha por sobrevivir a los embates de la censura o a los mecanismos de recuperación que utiliza el sistema”⁸⁹.

En el caso mexicano la vecindad directa con el gigante del norte produjo que la influencia en el estilo de publicación de periódicos fuera evidente. El abundante éxito de los suplementos cómicos en los diarios del país vecino inspiró a los editores mexicanos a implantar el mismo modelo.



Sin embargo, la principal limitante fue conseguir el gusto de la audiencia por las tiras cómicas. No podemos dejar en el olvido que la traducción de las tiras provocó que los contenidos poco tuvieran que ver con el entorno mexicano. Al mismo tiempo los costos por la traducción y el envío provocaron que los editores de los principales diarios buscaran incentivar la producción de historietas locales.

“En 1921 se realiza la primera producción mexicana de esta clase de material, el antiguo *Heraldo de México* y *El Universal* impulsaron [su] realización”⁹⁰. Aunque tardíamente el mercado local se satisfizo con productos propios de la región.

⁸⁸ Wendolin López, *Este mundo es una sopa. Mafalda y la perspectiva argentina de la Guerra Fría*, tesis, FES Acatlán UNAM, 2012, p. 69.

⁸⁹ María Pérez, *op. Cit*, p. 166.

⁹⁰ Irene Herner, *Mitos y monitos: historietas y fotonovelas en México*, México, UNAM, 1979, p. 21.

Los inicios de la historieta en México coinciden, hacia la segunda década del siglo pasado, con el final de la lucha armada de la Revolución. “En términos comerciales el fenómeno puede considerarse como un proceso de sustitución de importaciones por el que la producción de los moneros locales ocupa algunos espacios que antes se llenaban con los servicios de los grandes sindicatos trasnacionales. En cuanto a sus implicaciones culturales, se trata de un esfuerzo nacionalista contradictorio pues si bien los personajes y el lenguaje de las nuevas historietas son mexicanistas a ultranza, los temas y esquemas narrativos se copian de las *dailies* y los *Sundays* norteamericanos de más éxito”⁹¹.

La publicación de historietas en los periódicos mexicanos no duró mucho. Ya que la competencia desigual de la incipiente industria cultural mexicana de la época se vio avasallada por la enorme capacidad de la industria norteamericana para asegurar ventas.

Pero no todo fue culpa de los intereses extranjeros; ya que, por otra parte, la audiencia de las historietas en periódicos mexicanos no logró empatía hacia los temas. Los lectores de periódicos, generalmente, pertenecen a los sectores medios y su gusto, ese particular modo de lograr movilidad social mediante la educación, no coincide con el modo mexicano de hacer historietas, ya que sus intereses y conformación social son distintos. Precisamente por esto es que dediqué todo el primer capítulo de la tesis a entender cuál fue la forma en que los sectores medios se asumen en la sociedad; los teóricos que no atienden suficientemente a la formación de aquel grupo ven en la competencia trasnacional el único factor por el que los suplementos en los periódicos no lograron captar la atención del público, lo cual busco aquí desmentir.

La competencia entre las historietas de producción mexicana y de corte trasnacional fue ganada abrumadoramente por estas últimas, esto sucedió por dos cuestiones fundamentales: la primera del espectro de la producción misma; mientras que en los Estados Unidos la industria cultural podía abastecer el mercado continental sin contratiempos, la producción mexicana era un proceso básicamente artesanal y con mínima difusión local. Segundo, y más relevante, los temas no ganaron para la producción nacionalista los seguidores suficientes; el *sujeto lector* buscó historias de acorde a su nivel

⁹¹ Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra *et al*, *Puros Cuentos. Historia de la historieta en México 1874-1934*, t. 1, México, CONACULTA/DGCP/MNCP/Grijalbo, 1988, p. 179.

y expectativa de vida, pero las historietas mexicanas usaron a personajes populacheros carentes de visión del mundo.

El lector que aprecie ante sí una producción como el famoso *Memin Pinguin*, o aún más conocida *La familia Burrón*, puede notar que los personajes pertenecen a los sectores populares de la sociedad, habitan vecindades pauperizadas, comparten valores tradicionalistas, reflejan a la típica familia mexicana (disfuncional, truncada, jerarquizada y machista), y sus aventuras se reducen a debates morales sobre el comportamiento social. Un miembro de los sectores medios no se identifica, al menos no en su totalidad, con ese nivel de vida diezmado.

No se trata de malinchismo, ya que la preocupación de los sectores medios se concentra en las limitaciones que deben enfrentar en su cotidiano a pesar de poseer los conocimientos y habilidades específicos para el desarrollo profesional. La medianía del sector consumidor de historietas no se ve resuelta en las publicaciones mexicanas de la época.

Debemos aceptar que las producciones mexicanas no lograron mayor trascendencia en el mercado cultural debido a los temas propuestos. El gran éxito comercial que representó la publicación de *Mafalda* en México nos ayuda a comprender que no fue una cuestión de procedencia extranjera sino más bien el interés aportado por el manejo de las historias el factor decisivo en el gusto del consumidor.

La aparición de tiras mexicanas en los diarios de circulación nacional sólo se mantuvo entre 1921 y 1934, ya que los editores prefirieron la publicación de historietas norteamericanas que eran solamente una traducción. Para 1934 todas las historietas mexicanas habían sido desplazadas a suplementos o fascículos dominicales ilustrados; empero, fue precisamente gracias a esto que se produjo un éxito comercial favorable a la industria nacional, ya que se demostró la posibilidad de una publicación autónoma de historietas populares.

Entre las décadas de 1930 a 1950 se produjo una “época de oro” de la historieta. Dos factores influyeron, uno interno y otro externo, permitieron que las historietas mexicanas pasaran de los periódicos a los libros. Por una parte, el éxito comercial que

representaron las tiras impulsaron a los creadores y editores a buscar un nicho comercial más lucrativo. Por otro lado, esta época coincide con la campaña de alfabetización impulsada desde la Secretaría de Educación Pública (SEP), por lo que las historietas representaron una forma de lectura alternativa a los libros tradicionales⁹².

Hablar de una masificación de la industria cultural en la década de 1930 en México me parece aventurarse demasiado, ya que los índices de analfabetismo no permiten reconocer un espectro masivo de lectores. En todo caso, es reconocible una ampliación del mercado editorial sin llegar incluso en la actualidad a ser equiparable con la masificación de los Estados Unidos o países europeos; en México al igual que en América Latina el consumo de historietas se reduce al mercado de las grandes urbes.

La rápida proliferación de folletines de monitos, como se conoció popularmente a las historietas, demostró un interés creciente en la producción iconográfica y durante la época de oro de la historieta todos los puestos de revistas ofrecieron regularmente una vasta diversidad de historietas tanto nacionales como traducciones.

La industria cultural en México pasó, como todo pasa, por la redefinición que el Estado post-revolucionario hizo de ella. Al mismo tiempo que la revolución hecha gobierno patrocinó y se reafirmó en el muralismo, la influencia en toda la producción gráfica se hizo presente al dirigir los esfuerzos para ofrecer productos con los cuales se pudieran identificar las clases bajas y sectores marginales.

La época de oro de las historietas mexicanas se caracterizó por ser un reflejo gráfico del imaginario popular mexicanista. Los personajes y las historias más conocidas de aquella época hablan de un México pobre, populoso y marginal. No hay historias de superación o de logros. “En este contexto de efervescencia cultural, que abarca tanto al Estado como a la naciente industria del entretenimiento; que se extiende desde las vanguardias más o menos elitistas, hasta las aún irredentas masas populares y que combina el nacionalismo exacerbado con el plagio gozoso y creador, nace la historieta mexicana moderna”⁹³.

⁹² Acerca del programa de José Vasconcelos para alfabetizar *vid.* Claude Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila*, México, IIH-UNAM, 2009, 742p; y Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura revolucionaria* (1925), México, FCE, 1989.

⁹³ Juan Manuel Aurrecochea *et al*, *op. cit*, p. 200.

Mientras tanto en Argentina, que junto con México fueron los pioneros de la historieta en la región latinoamericana, los editores no introdujeron tiras cómicas en los periódicos hasta avanzados el siglo XX, fue en la revista *Caras y caretas* de Eustaquio Pellicer que el género se dio a conocer en aquel país.

La historieta argentina tiene en su surgimiento la distinción misma que la conformación de la industria cultural le confiere; ya que desde inicios del siglo pasado las historietas surgieron en publicaciones autónomas su desarrollo fue dirigido a un público adulto, y cuando, a partir de 1920, progresivamente hasta completar un ciclo en 1973, la aparición en los periódicos de circulación nacional profesionalizó la producción sus contenidos permitieron ampliar la difusión.

Las revistas *Caras y caretas* y *PBT* de Eustaquio Pellicer marcan los inicios formales de la historieta argentina. Historietas como *La caza del zorro* en 1901 de Acquarone y *Viruta y Chicharón* en 1912 marcaron la tendencia de toda esta primera etapa, con personajes que reflejaron las aspiraciones de modernización y progreso de la sociedad porteña.

La popularización de las historietas inició en 1920 cuando el diario *La Nación*

incluyó por primera vez tiras cómicas en la última página; este diario argentino sufrió severas críticas de sus lectores, quienes afirmaban que esas “frivolidades” se desmerecían la seriedad de la publicación⁹⁴.

Posteriormente también incluyeron tiras cómicas los diarios *La Crítica*, *La Razón*, *La prensa*, *La Opinión*, *El Mundo*, y finalmente *Clarín* en 1973 cerró el ciclo de mayor popularización de las historietas argentinas.

En Argentina la época de oro de la historieta comienza en la década de 1950 hasta su declive a



⁹⁴ Oscar de Majo, “Una visión de la historieta argentina de los últimos cuarenta años (1957-1996)”, en *Signos Universitarios*, Argentina, vol. 15, núm. 29, 1996, p. 195.

finales de la década de 1970, con una importante tendencia hacia el discurso crítico. Uno de los principales dibujantes que configuró la edad dorada en el país sureño fue el guionista Héctor Germán Oesterheld, que fundó la “Editorial Frontera” con revistas como “Hora Cero” y “Frontera”; militante montonero y biógrafo del “Che”, su crítica a la ideología dominante y la oposición al régimen militar le ocasionó intensas censuras y amenazas⁹⁵.

“Hora Cero” se convirtió en la publicación de mayor demanda, debido a los contenidos críticos y seriedad de sus publicaciones. Los principales dibujantes de la época dorada publicaron en esta revista, tales como Hugo Pratt, Alberto Breccia y Solano López. Fue precisamente en esta misma revista que entre 1957 y 1959, Francisco Solano López publicó la historieta de ciencia ficción más popular de la región y que actualmente se cuenta entre las publicaciones de culto, *El Eternauta* historia testimonial y comprometida con la realidad; de esta publicación luego se publicaron secuelas, múltiples reediciones y reinterpretaciones, cabe decir que en 1969 Oesterheld y Solano López editaron la segunda parte conocida como *El Eternauta II*, con críticas más severas fue el principal motivo por el cual el autodenominado *Proceso de Reorganización Nacional* desapareció junto con sus hijas en 1977 y presumiblemente asesinó a Oesterheld⁹⁶.

“Para finales de la década [de 1970] había en Argentina cerca de sesenta revistas de historietas nacionales, que vendían cerca de un millón de ejemplares, y se convertían en las más vendidas, dejando al *Pato Donald*, como la única extranjera, en el lugar número seis del *ranking* de las preferidas”⁹⁷.

De esta forma se constituyó el andamiaje que sostuvo a la industria cultural en México y en Argentina posibilitando así la importación del producto cultural de *Mafalda*. En el contexto social que se desarrolló en ambos países la pequeña niña a la que no le gusta la sopa es un nicho de conocimiento que nos permite reflexionar acerca de la sociedad que construimos.

⁹⁵ Ana Merino, *El cómic hispánico*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 245.

⁹⁶ Oscar de Majo, *op. Cit*, p. 168.

⁹⁷ Wendolin López, *op. Cit*, p. 71.

LA HISTORIA DE MAFALDA

Joaquín Salvador Lavado *Quino*, hijo de inmigrantes andaluces, nació el 17 de julio de 1932 en la ciudad de Mendoza en Argentina, aunque en los registros oficiales conste hasta el 17 de agosto⁹⁸. El seudónimo que le acompaña se lo debe a una cuestión familiar, ya que debían diferenciarlo de su tío Joaquín Tejón que fue pintor y dibujante, también fue quien le inculcó el gusto por dibujar.

En 1949 Joaquín Salvador Lavado abandonó la Escuela de Bellas Artes cansado de dibujar ánforas y yesos, y considera como única profesión posible dibujar historietas y humor. A partir de 1954 se instaló en Buenos Aires para deambular entre varias redacciones, el propio *Quino* describe esos primeros momentos como algo penoso.

Sus primeras tiras de humor son publicadas en el semanario *Esto es*. A partir de entonces de forma ininterrumpida ha colaborado en ediciones como *Vea y Lea*, *Damas y damitas*, *Usted*, *Che*, *Panorama*, *Atlántida*, *Adán* y *Democracia* entre otras.

El proceso creador seguido por nuestro autor ha cambiado con el paso del tiempo, y él mismo comenta sin apuros que: “Cuando yo vine de Mendoza creía que lo más importante en la historieta era la idea y no el dibujo. Encaré mal el asunto. Después me empecé a dar cuenta de que para concretar algunas ideas, había que saber dibujar. Ahora para mí el dibujo es todo, no sé hacer otra cosa, soy inútil para nada que no sea dibujar. De chico aspiraba a ser ayudante de Divito. Hoy soy más que eso. Estoy conforme. Claro que quisiera ser Picasso, Steinbek, Klee, pero...”⁹⁹.

Ya en 1957 publica regularmente en *Rico Tipo*, *Dr. Merengue* y *Tía Vicenta*. En este mismo año el dibujante José Antonio Guillermo Divito, fundador de *Rico Tipo* y uno de los máximos exponentes de la historieta latinoamericana, le exigió que sus dibujos incluyeran texto.

En 1963 publicó su primer libro de humor con el nombre de *Mundo Quino*. Este libro contiene un prólogo de Miguel Brascó; fue el mismo Brascó quien le presentó a

⁹⁸ Todos los datos y la cronología que utilizo en este apartado pertenecen a la biografía oficial de Joaquín Salvador Lavado que puede consultarse en www.quino.com.ar/quino-biografia.html.

⁹⁹ Entrevista a *Quino* en *La Opinión Cultural*, domingo 3 de noviembre de 1972. Consultado en: <http://www.elhistoriador.com.ar/entrevistas/q/quino.php>, el 25 de noviembre de 2013.

“Agens Publicidad” que buscaba un dibujante para crear una campaña publicitaria para una tienda de electrodomésticos llamada “Mansfield”. La campaña se planeó como una historieta que contendría como personaje principal a una mezcla entre “blondie” y “peanuts” (ambas tiras estadounidenses), y debido al nombre de la tienda algunos personajes deberían llevar nombres con la letra M. Sin embargo dicha campaña no se produjo pero *Quino* conservó las tiras que había elaborado.

Como resultado del trabajo planeado en la campaña publicitaria *Quino* decidió darle un aspecto único a su trabajo y finalmente *Mafalda* apareció por primera vez en el año de 1964 en “Gregorio” suplemento de la revista *Leoplán*, aunque sólo se editaron tres tiras. La efeméride oficial se presentó el 29 de septiembre de 1964 cuando apareció *Mafalda* de forma regular en el semanario *Primera Plana*.

El propio Joaquín nos dice al respecto de la creación de la historieta: “*Mafalda* es el personaje que me hizo famoso. Antes me pasé doce años trabajando en otra cosa, en lo que más me gusta, sin que pasara nada. Por fin, en 1964, apareció *Mafalda* en *Primera Plana* y desde entonces fui desarrollando la historieta. En principio la había creado para una campaña de artículos para el hogar que no se concretó, luego me pidieron un personaje en *Primera Plana* y allí apareció. Después fui a *El Mundo* y cuando éste cerró, pasé a *Siete Días*. Pero, repito, *Mafalda* me frustró como dibujante. Sin embargo, a veces le tengo cariño, otras veces le tengo rabia”¹⁰⁰.

Al año siguiente *Quino* decidió cambiar la publicación de *Mafalda* al diario *El Mundo*. El éxito editorial fue aprovechado por el editor Jorge Álvarez que preparó el primer libro de la historieta, en el cual reunió el primer año de tiras en orden cronológico; el libro salió el 25 de diciembre de 1966 y en tan sólo dos días se agotó el tiraje de cinco mil ejemplares.

En 1968 debido al cierre de *El Mundo*, debido al incremento de la censura con el inicio de la dictadura del general Onganía, *Mafalda* se trasladó a *Siete Días* donde fue publicada hasta que su creador decidió finalizar los dibujos.

¹⁰⁰ Entrevista a *Quino* del 3 de noviembre de 1972.

Desde 1970 debido a la popularidad de la historieta Ediciones de la Flor¹⁰¹ compró los derechos para publicar las recopilaciones de *Mafalda*. Cabe destacar que *Quino* decidió que en Argentina exclusivamente fuera Ediciones de la Flor el encargado de las publicaciones, debido a que esta casa editorial se define como abierta a todo público; esto es congruente con la idea que siempre ha expresado *Quino* de permitir que su obra sea conocida por todos y de no permitir un uso ideológico ajeno al suyo.

Para el año de 1972 los productos apócrifos con afiches de *Mafalda* comenzaron a aparecer en distintos países, para combatir tal situación Daniel Mallo ofreció un contrato de mercadeo para posicionar las ediciones del autor y la realización de un cortometraje con los personajes de la historieta.

La apertura comercial provocó que Joaquín decidiera desarrollar a un nuevo nivel los personajes de sus historietas, para lo cual publicó historias inéditas. Al respecto dijo: “Pienso hacer un libro el año que viene [1973] que tenga sólo dibujos inéditos. Con los dibujos que hago para las revistas siempre me queda la frustración de pensar que si hubiera tenido más tiempo (porque siempre entrego tarde, como todos los dibujantes) me habrían salido mejor. Yo no rehago los dibujos. Hago un boceto y luego los realizo en lápiz para después pasarlos a tinta”¹⁰².

A pesar del éxito comercial y la popularidad de la tira de *Mafalda* en *Siete Días*, Joaquín decidió poner un final definitivo para la historieta. Desde el 25 de junio de 1973 *Quino* no volvió a dibujar tiras de la popular niña. La realización de *Mafalda* también contrarió mucho a su autor, quien finalizada la historieta comentó: “la verdad es que fue un alivio dejarla. Tampoco reniego de ella, porque es parte de mi historia. Muchos creen que *Mafalda* me persigue, pero no, sólo me acompaña”¹⁰³.

La publicación de *Mafalda* durante estos años le ganó a Joaquín Salvador Lavado ser considerado uno de los mejores dibujantes del mundo, sin embargo la autocrítica

¹⁰¹ Ediciones de la Flor es la única editorial argentina que se mantiene como independiente desde su formación en 1966, sus directivos Ana María Miler y Daniel Divinsky han organizado una vasta colección de títulos que abarcan todos los géneros literarios. www.edicionesdelaflor.com.ar

¹⁰² Entrevista a *Quino* del 3 de noviembre de 1972.

¹⁰³ Entrevista a *Quino* en *Clarín*, 25 de septiembre de 2004. Consultado en <http://www.edant.com/suplementos/cultura/2004/09/25/u-836933.htm>, el 24 de noviembre de 2013.

ejercida por nuestro autor lo lleva a considerar inmerecida, o quizá indeseable para él, la popularidad recibida. En dos entrevistas, separadas 32 años, la opinión no varía demasiado; en la primera se expresa de la siguiente forma: “Sé que tengo algunas ideas buenas, pero eso lo atribuyo al exceso de paciencia que tengo. Soy capaz de pasarme cuatro días con una idea, dando vueltas hasta que sale algo potable. A veces el resultado no justifica los cuatro días de trabajo”¹⁰⁴; mientras en la segunda lo hace en los siguientes términos: “Creo que yo no salí con una cosa nueva; soy un seguidor de los que me precedieron: Lino Palacio, Divito, Oski... A veces pienso que lo que hago ya es antiguo, que mi línea tiene un estilo antiguo... A mí me gustaría ir cambiando, tener una línea mucho más libre y que se renueve, tener más poder de síntesis. Picasso siempre te sorprendía con cosas distintas, por ejemplo... tampoco te digo que soy Botero, ¡algo fui cambiando!”¹⁰⁵.

La publicación de *Mafalda* se detuvo en aquel año; sin embargo, sus historias siguen acompañando al *sujeto lector* de América Latina, los temas y situaciones a pesar de los años de distancia mantienen su vigencia entre los consumidores de historietas en la región. “Eso ni yo mismo lo entiendo –habla *Quino*–. Tal vez porque muchas de las cosas que ella cuestionaba todavía siguen sin resolverse, de eso no quedan dudas. Es más, en algunos casos, hasta me sorprende cómo algunas de esas tiras dibujadas hace más de cuarenta años todavía pueden hacer referencia a cuestiones de hoy. Por ahí con otros nombres, como el sida, la ecología, la manipulación genética... En realidad desde que dejé de hacerla no me puse a pensar en qué diría. De todas formas, yo creo que siempre siguen naciendo Mafaldas, ¿no? Es más, las Mafaldas de hoy están mucho mejor informadas a través de los medios de comunicación que la Mafalda de los '60. Pero después de todo, si se sigue leyendo como antes, ¿para qué seguir dibujándola? Una vez me preguntaron si no pensaba en resucitarla. Y resucitarla significaría que está muerta”¹⁰⁶.



Entrevista a *Quino* del 25 de septiembre de 2004.
¹⁰⁶ Entrevista a *Quino* del 25 de septiembre de 2004.

En 1977 la popularidad llevó a *Quino* a ilustrar con los personajes de la historieta la campaña de UNICEF sobre la declaración mundial de los derechos y obligaciones del

niño. En este mismo año comenzó la publicación en México de las recopilaciones de la historieta; los primeros libros son editados por Lumen y posteriormente los derechos son adquiridos por el sello editorial Tusquets que son los encargados actualmente de la edición en México.

La actividad como dibujante de Joaquín Salvador Lavado no se detuvo junto con la historieta de *Mafalda*; incluso antes de esta tira ya *Quino* había elaborado dos libros de humor, y después de 1973 se dedica hasta el presente en realizar nuevas historietas con un toque humorístico y crítico de la realidad. Es innegable que los personajes desarrollados en *Mafalda* son los más conocidos y difundidos de la obra de *Quino*; sin embargo, no es el único trabajo de nuestro autor. Una deuda histórica se tiene con nuestro autor y en algún momento más oportuno se debe realizar una biografía intelectual más amplia acerca de la obra de este genio argentino de la caricatura.

ANÁLISIS DE LA HISTORIETA.

El entendimiento del producto cultural denominado historieta nos enfrenta a una cuestión que puede desviar la atención hacia la diferencia con otras narrativas. Es importante dejar claro que si bien la historieta es una narración no pertenece al ámbito de la novela o el cuento, así como tampoco es una narración histórica. La historieta no desarrolla a sus personajes, sino que sólo muestra un momento específico; en poco espacio presenta una situación, un nudo y el desenlace; representa un contexto, pero no el desarrollo histórico.

En otro sentido, el nombre historieta es una forma despectiva, ya que sus características la mantienen como una narración que no acaba por ser una de las formas tradicionales de escritura. “Hablar de comic, historieta, tebeo, fumetti, strip, bande dessinée, tira cómica, funnie, pepín, paquito, mono, muñequitos, penguin, figuración narrativa, humor gráfico, memines, caricatura comentada, pasquín, historia ilustrada, comix...es también una forma de encasillar, de definir. Cada nombre remite a un estilo, un personaje,

una característica, un país, una intencionalidad, una época y, por lo tanto, a una concepción determinada y determinante”¹⁰⁷.

Por tanto, debemos considerar la historieta como una creación narrativa, que es particular y en sí misma compleja. Como narración, no se equipara a las formas tradicionales, ya que no considera ningún elemento de narración histórica, novela o cuento; la historieta utiliza la observación de un instante, de un momento apenas, con la cual provoca una experiencia estética.

Comenzaré por esgrimir los principales argumentos de varios teóricos para entender aquello que permite definir a una historieta para extraer de estos postulados reflexiones que permitan continuar con la comprensión del fenómeno *Mafalda*. Cabe decir que las definiciones enciclopédicas quedan fuera de lugar por ahora; asimismo no se pretende establecer un estudio técnico sobre los métodos de elaboración propios del diseñador ni sobre las características de la historieta.

Cinco teóricos, en cuatro investigaciones, han establecido definiciones que permiten entender a la historieta en sí misma; sus estudios, todos ellos, elaborados desde el continente europeo¹⁰⁸ (cuatro de ellos son españoles, mientras que sólo uno es británico) parten de analizar al objeto sin considerar, salvo anotaciones tangenciales, al lector.

El primer teórico que nos brinda una definición acabada acerca de la historieta es Oscar Masotta; cuya aportación está enunciada siempre desde el contexto en que se plantea la producción, que tanto en su obra como en mi tesis se concentra en la modernidad.

La definición es la siguiente: “El grafismo, la imagen visual, el tipo de dibujo, se hallan en la historieta ligados al relato. La historieta no nos habla de *tipos*, ni de *especies* de hombres: sino siempre de un cierto individuo, que a fuerza de ser irreal vive en un

¹⁰⁷ María Pérez Yglesias, “Supertiñosa ayuda a los agachados...¿Qué pensará Mafalda? Historiar la historieta: ¿un proyecto académico y/o político”, en Anuario de estudios centroamericanos, vol. 11, núm. 2, 1985, p. 159.

¹⁰⁸ Apunto sólo definiciones elaboradas desde Europa ya que los estudios elaborados desde la región latinoamericana no han presentado una definición realmente propia y sólo agregan elementos a las que presento. En todo el continente americano sólo en los Estados Unidos se elabora desde la última década del siglo pasado una estructura de análisis sólida; mientras que en Latinoamérica se considera la historieta como literatura menor y los principales estudios la usan como ejemplo más que como objeto de estudio.

momento preciso de la historia, que lleva una vida particular, con sus rasgos de carácter, y situado, en la mayor parte de los casos, en el interior de un grupo social”¹⁰⁹.

En esta definición el objeto de estudio parte de una correlación con el contexto. La caracterización del relato se descifra sólo mediante el análisis social, el modo en que el autor logra una caracterización fija en el tiempo nos habla de un tipo de sociedad, por lo tanto, poseer un conocimiento acerca de la sociedad es un requisito de comprensión.

Una lección importante encuentro en tal definición, que la caracterización de la historieta parte siempre del contexto socio-histórico. Ya que aunque el personaje sea irreal su forma de entender el mundo es una visión completamente real y formada desde el espectro inteligible del autor.

Otra definición es la que plantean Luis Gasca y Román Gubern que, como se señaló en la “Introducción”, pertenecen a una corriente de pensamiento que pretende establecer investigaciones de orden enciclopédico partiendo exclusivamente del análisis de las publicaciones abstrayéndolas de su contexto.

Nos dicen que el cómic “constituye un medio escrito-icónico basado en la narración mediante secuencias de imágenes fijas que integran en su seno textos literarios. Y esta narración está gobernada por ello por códigos diversos de lenguajes y paralenguajes diferentes, verbales o icónicos”¹¹⁰.

En esta definición encontramos que el elemento constitutivo es el lenguaje. Esto confiere al cómic la categoría de creación literaria; ya que si el fundamento es la narrativa fácilmente cabe como parte de la literatura universal. La definición es parte del argumento por el cual intentan demostrar que un estudio inteligente incluye sólo los elementos internos, ya que no consideran cuál ha sido el surgimiento del lenguaje empleado.

Los paralenguajes a los que dichos autores se refieren son los que podemos analizar desde una matriz decodificadora de ideologías. El autoritarismo al igual que la dominación, la aculturación, el colonialismo entre otros lenguajes se ocultan en los elementos gráficos, así sin ser nombrados directamente siempre están referidos en la producción. Las

¹⁰⁹ Oscar Masotta, *La historieta en el mundo moderno*, Barcelona, Paidós, 1982, p. 9.

¹¹⁰ Luis Gasca y Román Gubern, *El discurso del comic*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 14.

narraciones son elaboradas desde una forma de ver el mundo, y no todos los autores están a favor de desvelar sus intenciones; por lo cual nuestra labor crítica pone el acento en comprender el trasfondo ideológico del liberalismo que pretende imponerse como único en el mundo.

Tal incursión en el campo del lenguaje se explica por la naturaleza que gobierna el estudio en conjunto de Gasca y Gubern; ya que propiamente están interesados en presentar un catálogo de las convenciones semióticas utilizadas por los creadores de las historias.

Continuamos ahora con la aportación de Jaime Puig González, cuya definición es: “Secuencia de imágenes acompañadas de un texto, que relatan una acción cuyo desarrollo temporal se produce a través de saltos sucesivos de una imagen a otra, sin que se queden interrumpidas la continuidad de la narración ni la presencia de los personajes”¹¹¹.

Observamos que continúa la idea de que esencialmente nos encontramos ante una narración, con las contradicciones que ya apuntamos. Aunque en esta ocasión sumamos un condicionante, la necesaria continuidad. Es así que para el contar una historia se debe contemplar la coherencia entre los elementos constitutivos, un argumento que parte de la incorporación de conceptos propios del diseñador gráfico o el ilustrador.

Apuntar la necesaria continuidad interna queda superado, es inútil, ya que toda forma narrativa contempla la coherencia de los sucesos, de otra forma no se comprende la historia completa. Poco nos aporta esta definición, sin embargo, su utilidad es demostrar el argumento que la corriente principal de estudios hispánicos promueven entorno a la historieta.

Paso ahora con Scott McCloud, quien afirma que un cómic es: “ilustraciones yuxtapuestas y otras imágenes en secuencia deliberada, con el propósito de transmitir información y obtener una respuesta estética del lector”¹¹².

Como vemos el autor hace una diferenciación entre imágenes yuxtapuestas y otras imágenes; por una sencilla razón, asimila que las palabras vertidas no cumplen las características para ser un texto inteligible en sí mismo. Así pues el acto volitivo en el

¹¹¹ Jaime Puig González, *El cómic*, Barcelona, CIMS, 1996, p. 11.

¹¹² Scott McCloud, *Entender el cómic. El arte invisible*, 3ª edición, Bilbao, Astiberri, 2009, p. 9.

cómic permite a su creador escapar de las convenciones establecidas para los demás productos culturales. En este mismo sentido, si concedemos que no existen delimitaciones externas al cómic mismo en su creación, obtenemos que la secuencia de cada imagen componente de la viñeta pueda arbitrariamente y sin contradicción variar en la estructura básica. Así obtenemos que la lógica seguida en el comic sólo pueda ser interna; McCloud es un gran defensor de la elitización de la cultura y promotor del “arte por el arte”, una postura evidentemente contraria a la que se presenta en ésta investigación.

Sin embargo, establece a su vez una contradicción de la obra. Que el cómic incorpore el objetivo de transmitir información con la finalidad de crear una experiencia estética en el lector atrae el problema filosófico sobre la utilidad del arte. Aunque, a su vez, es un intento algo forzado por continuar el argumento que pretende ver en la historieta un arte de corte burgués y no un producto cultural. Podemos entender que a través de la experiencia estética la actividad del *sujeto lector* toma relevancia en la continuación del ejercicio de reflexión personal; aunque nuestro autor pretenda confundir este aspecto de su definición.

Para seguir a McCloud debemos conceder que estas imágenes contienen un lenguaje y lógica interna; ya que en caso de adentrarnos en su análisis con un marco referencial ajeno al que el mismo cómic nos presenta ocasionaría un grave malentendido en la consecución de los objetivos planteados.

Tenemos pues una correspondencia entre la transmisión de información y la experiencia estética del lector. Por tanto, no se debe introducir ningún elemento para el análisis ajeno al cómic, ya que del buen entendimiento depende la comprensión de nuestro objeto como arte o como producto cultural. Empero no hay que perdernos en este punto ya que el mismo autor apunta más adelante, como para evadir esta carga estética: “Los medios de comunicación convierten los pensamientos en formas capaces de surcar el espacio y ser reconvertidas en pensamientos mediante uno o más de los cinco sentidos”¹¹³.

De estas definiciones se puede continuar una reflexión bastante abundante, ya que los rasgos ideológicos por los cuales evaden los estudios sociales acerca de la historieta

¹¹³ *Ibidem*, p.195.

pueden desatar la controversia, sin embargo, nos interesa de los teóricos obtener líneas argumentativas que nos permitan entender la historieta.

Ya que el objetivo de la tesis es el análisis de *Mafalda* podemos obtener de estas definiciones las siguientes reflexiones para continuar el estudio.

Primero, la historieta no se entiende sin su contexto específico. Como todo producto cultural parte de un autor particular que entiende al mundo de cierta manera y la proyecta en sus personajes. Por tanto el mensaje que se transmite en la historieta sólo es inteligible si se conoce el trasfondo social que envolvió la creación. Así surge la necesidad de explicar el contexto autoritario imperante en Argentina y México durante las décadas de 1960 y 1970.

Segundo, la historieta es una narración en la cual imagen y relato se complementan sin predominio de una de ellas. La comprensión parte de la conjunción de dos partes que forman una única historia. Si acaso se busca el predominio de alguna parte se obtendrá un objeto ininteligible.

Tercero, el elemento *lenguaje* es más utilizado por los teóricos, el autor tiene otros fines. Las investigaciones que ponen atención en la ideología utilizada en la elaboración del autor, usan al lenguaje ya sea semiótico o literario como el elemento preponderante.

Cuarto, la reconversión del mensaje propuesto por parte del lector es la consecuencia última en la historieta. Aquel que busca el arte por el arte pierde su tiempo, sin público no se puede entender el arte creador. En el caso de la historieta es hasta que el lector obtiene algún pensamiento que se cumple el objetivo de la publicación; esto es de importancia mayúscula si consideramos que *Mafalda* lleva cincuenta años transmitiendo su mensaje sin perder vigencia.

En México se vendieron tres modelos de historietas, que aunque técnicamente caben en el mismo concepto, representan dos formas de pensar de suyo incompatible. Entre los productos culturales difundidos entre las décadas de 1960 y 1970 encontramos dos formas de ver el mundo representadas por elementos ideológicos en las historietas; estos elementos implícitos en las publicaciones constituyen el *corpus* que analizo en esta tesis.

Primero tenemos el comic de los países industrializados que se caracteriza por la pretensión de universalidad y el ideal occidental del liberalismo. El uso simplificado de los elementos sociales evita cuestionar el orden social establecido y, aún más, se enfoca, desde la metrópoli, la demostración de las ventajas del sistema político; es decir, que no se limita en evitar la crítica sino que además busca deliberadamente enaltecer los valores del orden constituido desde el liberalismo.

En México la mayoría de las publicaciones fueron de este tipo, salvo honrosas excepciones. Este tipo de historieta se caracterizó por representar de forma simplista el contexto del cual surge, y eludir cualquier tipo de crítica social o política limitándose a los chistes de ocasión. Aunque para el momento que estudio rechazaron la democracia y favorecieron a las burocracias autoritarias, así definidas por Samuel Huntington.

La otra visión es la de la historieta crítica, surgida en países en proceso de industrialización con gobiernos autoritarios. Este tipo de historieta se caracteriza por privilegiar un pensamiento crítico. Este tipo de publicaciones integran elementos que muestren una crítica al orden social, utilizando imágenes de la sociedad de forma sarcástica o irónica que motiva la risa hilarante. No se debe confundir con la caricatura política; la principal diferencia es que la historieta utiliza personajes en una composición de varios cuadros, mientras la caricatura política ridiculiza a personas públicas, a personajes concretos, a los que crítica en un único cuadro.

Las historietas críticas desarrollan un pensamiento autónomo, ni socialismo ni capitalismo. Los idearios de las sociedades industriales, desde latitudes no europeas, representan una imposición violenta porque suponen que sólo el orden modernizante de la industria es el índice de desarrollo de las naciones. Mediante este discurso justifican sus afanes de dominación. Por esto, los productos culturales ofrecen un nicho de difusión masiva para aportar elementos de discusión que conlleven a formar un pensamiento independiente fundado en el discurso crítico; el derecho de todos los pueblos del mundo a la libre autodeterminación se construye desde la cultura como manifestación de la concepción del mundo.

La construcción de un pensamiento crítico es una condición histórica; puesto que resulta necesaria la existencia de un orden social. La oposición se construye utilizando los elementos de injusticia y desigualdad de una sociedad; en Argentina y en México el siglo pasado se caracterizó por la existencia de regímenes autoritarios, en el primer caso una dictadura militar y en el segundo un partido de Estado. En este contexto es que debemos entender la aparición de *Mafalda* como una historieta crítica.

Mafalda, a diferencia de los comics destinados al consumo masivo en los Estados Unidos, sólo se entiende desde una posición antiautoritaria; es decir, no tuvo sólo el propósito de entretener ni propiciar el consumo efímero. La generalización del comic como producto cultural no cabe en la descripción de la historieta de *Mafalda*. Por el contrario, tenemos indudablemente una historieta crítica que habla en contra del autoritarismo y nos invita a reflexionar acerca de lo que ocurrió en el sur en la segunda mitad del siglo XX.

Los comic, originalmente, fueron diseñados como un género menor de la literatura, con temas mínimos y carentes de una visión del mundo más allá de los límites del control político. Estos productos que generan la risa fácil, el humor ligero, usan representaciones del mundo simplificadas; así no sólo logran el entretenimiento sino que además otorgan un rasgo de universalidad a las características utilizadas.

Por tanto, un comic es la risa ligera que apoya, normaliza, universaliza y difunde los valores de los países dominantes valiéndose de iconografías dotadas de significación sólo desde la metrópoli. Es ésta los productos culturales fueron puestos al servicio de los intereses dominantes del pensamiento occidental, dirigidos a mantener el orden establecido inamovible.

La historieta latinoamericana, y en específico *Mafalda*, buscó desde sus inicios trascender los límites impuestos desde la concepción del mundo norteamericana. La intención de publicar las historietas en libros nos demuestra el rasgo de trascendencia para estas historias; al mismo tiempo los trabajos de Oesterheld y Quino son muestra perfecta de que el producto ofrecido al público contuvo un alto nivel técnico y narrativo.

Los libros que contienen las tiras de *Mafalda*, no fueron *stricto sensu* un comic book, trascendieron tanto fronteras como tiempo. *Mafalda* utilizó un discurso democrático

o, en otras palabras, antiautoritario; esto desarrolló un pensamiento autónomo y valores humanos, no para imponer una forma de ver el mundo sino más bien como demostración de que todas las fuerzas sociales pueden convivir en igualdad sin que eso signifique la dominación de un grupo sobre los otros. Esta interpretación del mundo evita lo efímero, ya que el ideal humano de la integración y convivencia pacífica se encuentra en todas las sociedades occidentales y occidentalizadas.

Si pensamos cuántas generaciones leyeron y leen las historietas de *Mafalda*, en los 50 años desde la publicación en 1963, en países como Argentina, México y España, encontramos como factor necesario: el autoritarismo. Por tanto, los lectores que establecen un vínculo con *Mafalda* se encuentran en sociedades antidemocráticas, lo que explica la vigencia de reflexiones que buscan generar un pensamiento autónomo.

La gran virtud de *Mafalda* es que invita, casi obliga, la reflexión introspectiva sin que la historieta misma contenga una respuesta universalizadora. En las narraciones más típicas de la industria cultural encontramos que pese a los problemas o nudos que se establece de forma interna, al final todos los personajes y también el orden regresan a su estado inicial; así los acontecimientos no alteran ningún elemento y el mundo sigue siendo el mismo. En *Mafalda* la situación se construye de tal forma que los elementos entre sí no son entendidos sin una reflexión propia, el retorno del orden es imposible y el lector debe enfrentar la risa como un código de alteración del mundo. En este sentido, la experiencia estética nos ayuda a comprender el mundo, ya sea para aceptarlo como único o para incentivar imaginar otros mundos posibles.

Pensemos cuantas veces las historias del superhéroe de moda se construyen para eliminar elementos subversivos, mantener el orden social y demostrar la vigencia de los valores liberales. Los superhéroes salvan el mundo porque es la única forma de vida posible. Pensemos en el siempre amigable *don Regino Burrón*; cuántas veces su imagen nos recuerda al peluquero o algún pequeño comerciante de nuestra colonia, su historia es siempre la de salvaguardar su estilo de vida y evitar desviaciones morales; el occidentalizado mantiene el mundo porque es la única forma de vida que le mostraron como posible. Ahora pensemos en *Mafalda*, una menor de edad, al mismo tiempo del género femenino y estudiante, su historia es la de confrontar a sus padres y cuestionar los

elementos sociales de la cotidianeidad; el discurso crítico impulsa la reflexión del individuo para ser consciente de la sociedad de la que participa. Valga la comparación como ejemplificación del argumento que construyo.

CAPÍTULO TERCERO

ANÁLISIS DE LA HISTORIETA *MAFALDA*

El objetivo en este capítulo es estudiar la forma en la que a través de los personajes de *Mafalda* se decodifican los mensajes del autoritarismo político y el autoritarismo patriarcal, para establecer una línea general de reflexión que permita la comprensión de su permanencia y amplia difusión en sociedades con regímenes autoritarios.

Con este propósito se analizan las representaciones de los personajes incluidos en la historieta de *Mafalda*, basado en las viñetas mismas. Se busca analizar el significado de cada personaje en forma individual, así como las relaciones que mantienen entre sí.

Para este análisis partiré del supuesto de que la historieta, como parte del campo de la imagen y la creación artística, es producto de una sociedad en específico; por lo que cubre un espectro de interés histórico. Seguir afirmando que “la imagen no constituye un imperio autónomo y cerrado resulta una trivialidad semejante a que la sociología de la imagen no se realizará fuera de una semiología general. Resulta así porque la aparición del término *cultura*, como funcionalizador de las imágenes y los lenguajes en tiempos y lugares, no anula la arbitrariedad presente como totalidad social e histórica, como sentido oculto e imposible de ser explicado y transformado”¹¹⁴.

Se alcanza un conocimiento mayor de los productos culturales mediante un escrutinio de las imágenes como signos codificados, representantes de una cultura y contenedores de mensajes para el lector instruido.

“La sustancia de todo esto, el por qué la codificación y la necesidad de ciertas

¹¹⁴ Alberto Híjar, “Para comprender imágenes”, en María Rosa Palazón (comp), *Antología de la estética en México siglo XX*, México, UNAM, 2006, p. 218.

proposiciones culturales, sólo puede responderse desde la teoría de la ideología, desde una especificación del proceso de producción y reproducción en las percepciones, sentimientos e ideas articuladas con predomios distintos”¹¹⁵. En esta forma, la historieta de *Mafalda* adquiere un sentido distinto acorde al sistema social que posibilita la reproducción del mensaje contenido entre sus viñetas.

La historieta se desenvuelve enmarcada en dos modelos de autoritarismo, uno internacional y otro de corte nacional estrechamente vinculado al patriarcalismo. Como resultado de su propia sociedad *Quino* propició para sí mismo una autocensura impecable, ya que si bien el autoritarismo se combate en las viñetas no deja de emplear un tono pacífico, único posible porque de otra forma no hubiera evitado los diferentes medios de censura que se vivieron en Argentina durante las dictaduras militares.

En este sentido, el autoritarismo es enunciado considerando la experiencia y la perspectiva del lector; es decir, la viñeta sola no refiere un cuestionamiento al orden establecido, sino que requiere la experiencia del lector que dota de sentido político a los contenidos.

El autoritarismo de la Guerra Fría provocó muchos conflictos políticos, desde guerras hasta dictaduras militares, que costaron la vida de militantes que defendieron los postulados más arraigados del liberalismo y del comunismo, por lo que es necesario considerar que es un problema social, no individual.

El contexto social interno del patriarcado nos hace evidente que debemos tomar la existencia anterior de la familia como un limitante del accionar de nuestra protagonista. El surgimiento de nuestra heroína significa en este contexto conocer el fundamento de la familia para saber en que momento es criticado por ser una imposición del orden establecido.

Como vemos, el contexto social es anterior al autor y por tanto no lo puede evadir, en este capítulo nuestro punto de partida será el conocimiento de la sociedad para reconocer los elementos sociales que representan los personajes, asimismo la codificación de la crítica política sólo cabe en aquellos elementos que nuestro autor diseñó para conceder espacio a la reflexión individual.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 222.

El mundo en que se desenvuelve nuestra protagonista estuvo marcado por un doble autoritarismo al que debía hacer frente. La modernidad dependiente de la región latinoamericana estaba alienada a los designios de las potencias internacionales que imponían un orden mundial; y al mismo tiempo el autoritarismo interno impuesto por las dictaduras y mantenido por la estructura social familiar. La Guerra Fría que llevó a una dictadura al poder en Argentina provocó que las condiciones de análisis y crítica que se elaboró en la historieta respondieran, al mismo tiempo, a un orden internacional y a uno interno; la dependencia y el atraso una vez más se hicieron manifiestos en nuestra América.

LA FAMILIA DE MAFALDA

La familia protagonista de la historia se compone por *Raquel*, la madre; Guillermo, mejor conocido como Guille, el hijo menor; Mafalda, el personaje central; y el *padre* que carece de nombre propio. La familia protagonista es usada como representantes ideales de los valores que defienden el *statu quo*; son la expresión de un horizonte apolítico que funciona como referente social.

Representantes de la clase media, viven en el “departamento E” que existe en el número 371 de la calle Chile en el barrio de San Telmo; él oficinista y ella ama de casa, su vida tiene como prioridad la crianza de sus hijos y carecen de ambiciones. Su vida es pacífica, su matrimonio estable y su hija la razón por la cual les encanta el *nervocalm*.

El padre sólo tiene por pasatiempo cuidar plantas, las cuales cuida con esmero. Cumple con el rol tradicional de ser un proveedor, aunque pretende acercarse a sus hijos para mostrarles los pocos detalles de su vida, los cuales por supuesto son cuestionados por su hija.

En su función de padre proveedor es el encargado de mostrar a sus hijos el trabajo que se debe ejercer para ganarse la vida. Haciendo uso de la disciplina el padre se levanta temprano todos los días, se ducha, afeita y viste adecuadamente, luego de tomar el desayuno sale rumbo a la oficina, al terminar el día regresa cansado pero con ánimo de cuidar sus plantas.

Dentro de la dinámica de la historieta el padre funciona como un control de la información, es decir, una muestra de autocensura disciplinada. En este sentido es el único

autorizado a contestar las preguntas que elabora *Mafalda* usando los datos recibidos desde los medios de comunicación. Sin embargo, el padre no cuestiona, investiga o reflexiona sobre la información; simplemente elude las cuestiones que sobrepasan o critican los límites establecidos desde el discurso dominante utilizando para ello la repetición del modelo de autoritarismo jerárquico.

Con expresiones tales como: “no son temas de niños” se expresa el deseo de conservar una jerarquía anquilosada que permite el funcionamiento de la estructura social sin contratiempo. Es justo en el momento de afirmar superioridad por parte del padre que el autoritarismo se interioriza en nuestras sociedades.

Si la Guerra de Vietnam no es “temas de niños”, entonces el conocimiento de *Mafalda* era errado, en tanto que la infante ha vulnerado el orden familiar, su padre tiene la obligación de devolverla al plano subordinado que le corresponde. La autocensura y la disciplina resultan necesarias para mantener el orden establecido en el que los adultos siempre mandan sobre los niños, para enseñarles a que el mundo no funciona sin autoridad y que la autoridad debe ser respetada.

Es la familia, el primer círculo de convivencia social, donde los niños interiorizan la existencia de un orden establecido; antes de tener condiciones para saber si dicho orden es bueno o adecuado se le muestra al niño su lugar en el funcionamiento general. La estructura familiar permite la reproducción social del sistema político, ya que la formación asegura que los individuos al cambiar su condición de infante por la de adulto sólo conocerán una forma socialmente aceptada de comportamiento.

La frase de “no son temas de niños” engloba toda una forma de concebir el mundo aplicada en las sociedades autoritarias. Significa que los adultos tienen mayor capacidad de comprensión y habilidades para manejar la información, que el proceso de formación se concluyó adecuadamente, que el mundo adulto está lleno de responsabilidades, que los adultos deben enseñar cómo funciona el mundo a los niños, y por último que la condición infantil debe ser dependiente y sumisa.

Por contraparte, la frase advierte a los niños que su condición biológica es pasajera por lo que deben aprovechar su tiempo en aprender y jugar. La conveniencia de jugar recae en la condición carente de responsabilidad en los infantes, que asegura el control parental de todo el desarrollo; los límites establecidos por los padres posibilitan que ellos sean la

autoridad; obediencia, más que desarrollo de aptitudes y habilidades, es la intención de mantener el mundo infantil subordinado a la custodia de los adultos.

Por su parte, *Raquel* en su función de ama de casa es la encargada de la reproducción social, de mantener las condiciones que permitan que el hogar sirva para recuperar las energías suficientes para mantener la rutina, además que su protección materna es una condición para que los niños no deban preocuparse en asuntos de adultos. La condición de los infantes como imposibilitados de realizar una crítica al orden establecido se mantiene debido a la transferencia de valores desde la madre encargada del mantenimiento del hogar.

La participación de *Raquel* en la historieta permite observar los roles establecidos para la mujer por el autoritarismo patriarcal. Recluida en casa la mayor actividad es mantener cada rincón de la casa limpio. La biología determina por completo las capacidades de la mujer, pues la autoridad que posee le es determinada por condiciones físicas; cabe preguntarnos si el estilo de vida de *Raquel* es una forma natural de dividir el trabajo o por el contrario es una organización social que mantiene la desigualdad.

En una viñeta *Mafalda* luego de ver la limpieza de la casa le pregunta a *Raquel* “¿qué le gustaría ser si viviera?”, certera pregunta que identifica los rasgos del machismo que impiden de diferentes formas el desarrollo de las mujeres. En la década de 1970 el cuestionamiento fue por la incorporación de la mujer a actividades fuera del hogar, pero cabe preguntar si aquel postulado fue resuelto; ya que la desigualdad y el predominio de una mentalidad tradicional no desaparecen rápido.

Quino advierte otro rasgo del patriarcado en la madre, la aceptación de la desigualdad como fenómeno natural. La madre no sólo cumple de forma física con las labores que la sociedad jerárquica espera de ella, sino que también ella promueve la visión del mundo que genera su desigualdad. Cumple con las labores encargadas porque ella misma considera que es la forma correcta de hacer las cosas. La crítica elaborada en la historieta nos propone reflexionar cuáles son los elementos que mantienen el estado de las cosas funcionando en desigualdad. En la historieta, la codificación ocurre en los momentos en que *Raquel* declara que le incomoda cocinar otra cosa que no sea sopa.

Por otro lado, el hermano menor de *Mafalda* apareció en la historieta como una ocurrencia del autor; cuando la historieta se desarrollaba en el periódico *El Mundo*, esta

publicación cerró en 1968, y para el último número publicado solicitaron con anticipación una viñeta y como el autor tenía poco tiempo se le ocurrió anunciar el embarazo de *Raquel*, al regresar la historieta en *Siete días* el niño ya había nacido; sin embargo, en la edición de *10 años con Mafalda* se incluyeron algunas tiras donde podemos apreciar el momento del embarazo, aunque no se modificó la secuencia original.

La participación de *Guille* aporta los elementos más básicos de la niñez, en otras palabras este niño representa la infancia más elemental. La caracterización de este niño permite reconocer los elementos que enmarcan el mundo adulto, pues incluso *Mafalda* al interactuar con su hermano parece que empieza a dominar el discurso de los adultos. La jerarquía familiar se establece dejando a *Guille* siempre como el menor; por ejemplo, en una viñeta el padre solicita sus pantuflas a lo que *Raquel* manda a *Mafalda* y ésta manda a *Guille*, así se delimita que la jerarquía también se marca por edad para que los más experimentados guíen a los menores.

Un niño imaginativo, y muy activo, pero con poco entendimiento de la situación. Es ingenioso para crear situaciones de humor social pero a diferencia de su hermana desconoce el trasfondo ideológico lo que provoca que sus cuestionamientos sean confusos.

Mafalda

Umberto Eco caracterizó a esta niña como la heroína de su tiempo¹¹⁶, y así se mantiene en el imaginario popular como la gran cuestionadora del autoritarismo. Sin duda, la protagonista de esta historieta acapara el centro de atención, puesto que en torno suyo se desarrolla buena parte de las situaciones por lo que comenzaré por analizar a la gran vocera de los sectores medios.

El universo del autoritarismo tradicionalmente se ha reflejado en el orden familiar. Es a través de la familia que se reproduce el orden político jerárquico. La familia se convierte en un reflejo del respeto que se guarda a la autoridad, en la que los subalternos se limitan a la obediencia, ya que se enseña las bondades de la pertenencia negando por completo las críticas. Así, en *Mafalda* los distintos roles sociales se ejemplifican en el seno familiar para ejercer una crítica al autoritarismo ejercido por el orden establecido; en la

¹¹⁶ Vid. Umberto Eco, "Prólogo" en *Mafalda contestataria*, soporte electrónico consultado en: <http://tq.educ.ar/tq03041/mprologo.htm>, el 20 de diciembre de 2013.

historieta no conocemos a la sociedad tal cual es, sino que se puntualiza la crítica al orden social mantenido familiarmente.

Las características principales de nuestra protagonista la ubican desde el principio como una subversión a los estereotipos sociales de su época, y del espíritu humano en general. Sostengo que en *Mafalda* tenemos una subversión, y no transgresión, como parte de la codificación establecida en la lógica interna de la obra.

En sentido estricto, ningún personaje o situación nos hace suponer un llamado a la violación de los límites de la familia; la transgresión resulta una extralimitación en los códigos aceptados por la violencia estatal. En este mismo tenor, no podemos perder de vista que nuestro autor nunca buscó personalmente la confrontación política, y más bien, su obra comprende un llamado a la conciencia de la clase media.

Definir, por tanto, la historieta de la que me ocupó como un código de subversión es hacer un llamado para establecer límites de análisis que correspondan entre los lenguajes visuales y el discurso político utilizado en la época. En ningún momento los personajes hacen un llamado a liquidar a la familia occidental; sino que, dentro de la formación misma de la familia la protagonista cuestiona los elementos que se le presentan. No tenemos la confrontación directa con el sistema político; *Mafalda* representa la búsqueda de mejores condiciones de vida, sin cambiar el sistema.

Para mantener intacto el legado de la historieta *Quino* usó la codificación desde el ámbito de la subversión en términos culturales. Alejado de los conflictos ideológicos y las posturas políticas, nos mostró el desarrollo de la sociedad a la que pertenece; esta América nuestra en que la desigualdad se vive como un símbolo de la incapacidad del desarrollo industrial, está cifrada como una voz periférica y por tanto la no alineación a los proyectos de las potencias es un rasgo cultural. Finalmente, lo que tenemos ante nosotros es la voz de la clase media ilustrada que pide tener un modelo de desarrollo propio, que atienda las carencias particulares de nuestra latitud.

Mafalda, la niña que incluso fue la imagen de una campaña de la UNICEF, es el signo más evidente del discurso antiautoritario codificado en la historieta del mismo nombre. Lo que nos interesa es el rescate de los signos como mecanismo efectivo para evidenciar las carencias del sistema político establecido; la adaptación de la UNICEF o la mía en esta tesis, son consecuencia de usar los signos con un fin político, más allá de las

apariencias y de los tiempos. “Los signos son parte del desarrollo de las fuerzas productivas. Rescatarlos de su expropiación no siempre contemporánea es posible en la medida de su codificación”¹¹⁷.

Mafalda se caracteriza por ser una niña, estudiante, seguidora del *Pájaro Loco*, parte de la *beatlemania*, con gusto por jugar a los bandidos y al ajedrez; con una mentalidad avanzada para su edad, se dedica a cuestionar a sus padres por las actividades más ingenuas o atrevidas del hogar, y, por otro lado, con su grupo de amigos crea un panorama social de su época.

Desde el inicio, nuestra protagonista se muestra diferente a los niños de su edad, ya que sus actividades no se limitan a la imitación del mundo adulto, al que aborrece, sino que buscan un trasfondo más ingenioso al respecto.

Es decir, la diferencia fundamental de la niña es buscar el sentido de las cosas, ya que la explicación simple no le convence, de ahí la relación de la niña con el aparato de televisión. En un principio de la publicación, *Mafalda* y su familia no contaban con dicho aparato en casa; lo cual provocó un desajuste respecto de los otros niños que tienen un receptor en casa y pueden ver la programación por horas; usando esta diferencia el autor mostró la mediatización de las nuevas generaciones frente a contenidos enajenantes.

Transcurrido un tiempo, de contrariedad y dudas de la protagonista, su padre accede a adquirir un aparato receptor. Lo cual, sin embargo, no cambia el comportamiento de la niña; ella sigue prefiriendo oír noticias en el aparato radiofónico o bien leer el periódico de su padre. Debemos notar, como un hecho sobresaliente, que el contenido predilecto de la protagonista son los noticiosos; fuente de información para cuestionar el contexto internacional, aunque en la historieta parece no terminar de comprender la información que se le presenta.

Una característica de nuestra protagonista es la decisión de intercambiar sus muñecas por un globo terráqueo; con el cual introyecta la información que recibe por los noticiosos. Esto puede significar un homenaje a Charles Chaplin con la película *El Gran Dictador* estrenada en 1940; en una de las escenas más famosas de esta película el personaje, Adenoid Hynkel, juega con un globo terráqueo con ensoñación por la dominación mundial. Este recurso en la historieta permite crear analogías del contexto

¹¹⁷ Alberto Híjar, *op. cit.*, p. 226.

internacional que el autor vive; aunque como en estas viñetas se incluyen varias sin alusiones explícitas del acontecer posibilitan la actualización por parte del lector.

La relación de la protagonista con el globo terráqueo propone una serie de situaciones que, para el lector poco atento, resultan ingenuas o juegos de una infante; esto debido a que expresan un alto sentido de comprensión del mundo internacional sin tomar preferencia por ninguna posición o ideología en particular. Sin embargo, el lector informado atenderá los rasgos esenciales del discurso utilizado en la viñeta para comprender el mensaje por un mundo pacífico.

A pesar de lo controversial que resulta la posición de *Quino*, en una época de tensión política, no podemos criticar el discurso visual únicamente como parte del “pacifismo burgués” imperante en la desacreditación de quienes optaban por no apoyar ni al liberalismo ni al comunismo. Ya que la apuesta era en favor del reconocimiento de la justicia y la paz; desde la perspectiva de aportar como un todo social, de respetar las diferencias y lograr el pleno desarrollo de las capacidades, y no como ideales abstractos. Hablar con elocuencia y coherencia de los acontecimientos fue parte del aporte para crear una sociedad nueva.

Como vemos hasta aquí nuestra niña protagonista construye su personalidad con base en profundizar los conocimientos e información con la que disponía a su corta edad. Dependiendo del enfoque y valores del lector encontraremos en *Mafalda* ingenuidad infantil o bien elocuencia discursiva; lo que en todo caso permite diferenciar a esta niña del estereotipo social ya que no se comporta como los adultos esperan.

MAFALDA Y EL CONTEXTO INTERNACIONAL

Antes de pasar al análisis de los demás personajes se deben atender los principales tópicos presentes en la historieta, que permiten visibilizar y decodificar el mensaje propuesto en contra del autoritarismo en el contexto internacional.

En la historieta de *Mafalda* el contexto nacional argentino es poco utilizado; como mencionaremos a continuación en el apartado de *la sopa*, el autoritarismo interno se mostró a través de una metáfora y sus relaciones son una abstracción. Tenemos en este sentido una autocensura de Joaquín Salvador Lavado referente a los límites del discurso que fueron

permitidos por los gobiernos autoritarios (principalmente los militares); ya sea por astucia o miedo, el resultado fue una metáfora exquisita.

Una colega que dedica su tesis de licenciatura al análisis exclusivo de este tópico comenta al respecto: “La década de 1960 no es una década cualquiera, cuando Mafalda nació ya había sucedido una revolución en Cuba, una crisis de los misiles, una guerra en Corea y se había edificado un muro en Berlín, después le toca ser testigo de la intervención estadounidense a República Dominicana, de la visita del Che a Argentina, su encuentro con el presidente Frondizi y su posterior asesinato por el ejército boliviano en 1967, el aterrizaje del hombre en la luna, el fracaso de la distensión, y muchos sucesos más. Si a eso le sumamos los acontecimientos nacionales argentinos, podemos afirmar, con toda certeza, que la aparición de Mafalda no es casualidad. Quizá su aparición como personaje de historieta sí lo es, pero su aparición como la portadora de una personalidad contestataria e irreverente de una generación entera que creció bajo las sombras de la Guerra Fría no es un hecho fortuito”¹¹⁸.

Al referir el contexto internacional de las décadas de 1960 y 1970 debemos tener en cuenta que el gran tema es la Guerra Fría, como denomina la historiografía metropolitana al conflicto provocado por Moscú y Washington al intentar mantener sus denominadas zonas de influencia. La oposición de las dos potencias generó en la América Latina un debate ideológico por la pertinencia de cada uno de los modelos de desarrollo propuesto.

Dicha confrontación ideológica derivó en la mayoría de los países latinoamericanos en la imposición o apoyo por parte de Estados Unidos de dictaduras militares que combatieran el peligro del comunismo. Esto, en el contexto de cada país fue una violación a la soberanía nacional, y formó parte de las reflexiones de los intelectuales de aquel momento.

En *Mafalda* aparecieron de forma explícita al menos cuatro categorías de reflexión propiciadas, en su momento, por el contexto internacional: primera, Vietnam como parte del conflicto internacional; segunda, la influencia de Pekín, el Kremlin, el Pentágono y el espionaje de James Bond; tercera, el comunismo como enemigo de la paz; y cuarta, el debate por la identidad latinoamericana. Describiré estas categorías brevemente con el apoyo de una viñeta que ejemplificará cada caso según se trate.

¹¹⁸ Wendolin López, *Este mundo es una sopa. Mafalda y la perspectiva argentina de la Guerra Fría*, UNAM-FES Acatlán, Tesis, 2012, p. 102.

El conflicto internacional durante la segunda mitad del siglo pasado entre las dos potencias pudo ser frío, pero en el tercer mundo fue muy ardiente. No sólo fue Vietnam, también estuvieron Corea, Cuba, Checoslovaquia, Afganistán, República Dominicana, Indonesia, Camboya, Egipto, Yemen, Irak, Somalia, Etiopía, Angola, Sudáfrica, Irán, Nicaragua y El Salvador. En todos estos países hubo una intervención armada directa auspiciada por las dos potencias, según el caso, para mantener las llamadas “zonas de influencia”; sin olvidar que en América Latina los planes imperialistas de Estados Unidos (Alianza para el Progreso, la Doctrina de Seguridad Nacional, entre otras) mantuvieron la alineación de la región a los intereses del vecino del norte de forma violenta.

Para nuestra protagonista Vietnam, la primera guerra de intervención que perdió Estados Unidos, se convirtió en el referente principal para mostrar que eso de la paz es una invención. El descontento general hacia la guerra lo demuestra la niña al sentirse desconcertada cuando los adultos, principalmente su padre, no logran explicar con sencillez que es el conflicto de Vietnam, al que, sin embargo, todos refieren constantemente.

La principal fuente de información, la radio y el periódico, no permitían la interlocución y, al mismo tiempo, no terminaban por aclarar lo que la niña pretende saber. En este caso, *Mafalda* partía desde la inocencia para mostrar que todo el asunto de las guerras de intervención eran discursos carentes de contenido real, que alarmaban con datos pero no definían cómo afectaba eso a los países beligerantes. Quizá así fue como el autor hizo un llamado a la reflexión personal. Sí es que el lector apoyaba al comunismo o al liberalismo, al menos debía considerar qué sabía realmente sobre cómo afectaba su vida misma. Las noticias no son datos, sirven de contexto para entender el desarrollo social.

Podemos entender la función de los medios de comunicación como la acción real de los voceros de la URSS y de EUA, que controlaban toda la información y no permitían que los observadores cuestionaran las decisiones. En las viñetas en que *Mafalda* preguntaba por la guerra de Vietnam, ella representaba la voz del intelectual del Tercer Mundo, siempre periférico y dependiente.

Mafalda no apoyaba a ningún bando, criticaba por igual a soviéticos, chinos y estadounidenses; el reclamo principal fue contra las consecuencias que el conflicto armado creó: enemistades, muertes, angustias, etc. Lo que dio paso a mostrar sus anhelos de paz mundial, con soluciones infantiles que por simples causaban risa entre los adultos, aunque

eran una clara burla de la política.

Digo que eran una burla de los líderes políticos porque mostraban que dichos personajes no tenían la voluntad de resolver el conflicto, ya que interponían intereses egoístas y propagaron la muerte. Uno de los mayores pesares de la protagonista era vivir en un mundo tan agitado; debido a que los líderes eran incapaces de negociar soluciones al conflicto internacional. Incluso la niña llegó a proponer que se eligiera a *The Beatles* como presidentes del mundo.

Pasando ahora al segundo tópico, observamos que la postura ideológica de *Quino* no era clara, acaso nunca la expresó en su historieta; pero su posición política sí fue clara, aunque no explícita, ni comunistas ni capitalistas, simplemente utilizó la perspectiva desde un punto de vista latinoamericana. Siendo congruente con su discurso Joaquín Salvador Lavado no apoyó en ningún momento a las potencias, antes bien, se mantuvo crítico a la situación de caos que generaron.

La única crítica que podemos formular a la postura asumida por *Quino* es el hecho de disolver la relación directa de la Guerra Fría con el contexto nacional de Argentina, que a la luz de la historia sabemos fue afectada directamente por los intereses geopolíticos estadounidenses de la época.

En *Mafalda*, la crítica se ejerce contra los líderes de las potencias y no contra la población de dichos países; es una verdad evidente que no es lo mismo un gobierno que sus gobernados. La niña señaló sin apuros que lo único que había que eliminar del mapa es el Pentágono, el Kremlin y Pekín, junto con James Bond el espía británico.

La propuesta de *Mafalda* se mantuvo siempre a favor del respeto a los derechos humanos, principalmente el derecho al bienestar y el derecho a la vida, así presentó de manera irreverente una oposición al mundo de los adultos desde una perspectiva de derechos humanos. La oposición era sencilla, si los líderes mundiales decidían mantener la tensión, entonces no respetaban los derechos humanos y por tanto no se alcanzaba la paz; pero si los únicos que tomaban malas decisiones eran los líderes políticos bastaría con eliminarlos para que la gente pudiera, por fin, vivir tranquila; sin duda, era una visión ingenua pero que representa una queja generalizada durante la década de 1960.

En otra viñeta *Mafalda* pregunta a *Don Manolo* (padre de *Manolito*) si acaso es bueno, a lo que éste responde sin dudar que sí lo es; la niña regresa a casa entusiasmada

porque toda la gente es buena, mientras que de fondo en una barda se pueden leer consignas de protesta contra el gobierno. O, en otra viñeta, la niña anuncia que el problema con la gran familia humana es que todos quieren ser el padre, claro para mandar. Así como estos, se nos presentan varias tiras en que podemos corroborar que desde la perspectiva infantil de la protagonista quienes están mal son los líderes políticos no la gente normal.

Por tanto, la crítica se construye de forma precisa, no contra ideologías sino contra los centros donde se toma decisiones erróneas. Durante el período de la Guerra Fría que le tocó vivir a *Mafalda*, ésta se dio cuenta que tanto chinos, soviéticos y estadounidenses tomaban tantas y tan malas decisiones hasta el punto en que la crisis internacional amenazaba el desarrollo de la humanidad.

A esto se sumó una figura de intervención que puede ser más sigilosa, el espía británico James Bond. Creado en 1952 por el inglés Ian Fleming en la novela titulada *Casino Royale*, pronto ganó enorme popularidad llegando en 1960 a ser historieta y en 1962 una saga de películas, y en la actualidad inspira videojuegos. Al respecto de este singular personaje en 2007 se realizó en Francia un coloquio titulado “Historia cultural y apuestas estéticas de una saga popular” organizado por la Biblioteca Nacional de Francia, las universidades de Versalles y Nanterre, y el Conservatorio Europeo de Estudios Audiovisuales donde especialistas estudiaron y debatieron los aportes de la saga¹¹⁹.

La referencia a un agente británico en la historieta toma relevancia si se considera como una forma de aportar elementos a la crítica de la situación de conflicto internacional. En un mundo donde todas las tensiones se resolvían por las armas, la intromisión del gobierno británico demostraba el interés imperialista de las viejas potencias coloniales.

Los británicos que dominaron al mundo como potencia ejemplar en el siglo XIX, veían en el siglo XX un mundo bipolar al que sólo contempló para evitar el avance del comunismo. Europa intervenida con el Plan Marshall, la formación de la OTAN y la cortina de hierro, se negaba a perder sus intereses sobre sus antiguas colonias. Sólo que las circunstancias históricas llevaron a los servicios secretos de su majestad británica a intervenir sólo como un apoyo a los intereses liberales ponderados por Estados Unidos.

Así la niña cuestionó la actuación de James Bond no por ser británico, sino por promover los conflictos bélicos y atentar contra la soberanía nacional de los países donde se

¹¹⁹ *Vid.* Sin Firma, “El mito de James Bond, bajo la lupa de 50 académicos”, 16 de enero de 2007, consultado en: www.edant.clarin.com/diario/2007/01/16/elmundo/i-02101.htm, consultado el 19 de enero de 2014.

encontraba, ya que claro la misión del espía era para atacar a los enemigos del liberalismo y socavar sus posibilidades en el enfrentamiento con el mundo occidental. El desarrollo como personaje de ficción de Bond es la antítesis de *Mafalda*; tan sólo pensemos que el agente británico tiene “licencia para matar” e interviene en conflictos bélicos, mientras que la niña piensa en la defensa de los derechos humanos y conseguir la paz mundial.

Aquel sueño ingenuo de alcanzar la paz mundial *Mafalda* lo considera opuesto al comunismo, lo cual no contradice la neutralidad ideológica de *Quino*. En el tercer tópico propuesto, el comunismo como amenaza a la paz, encontramos una crítica a la confrontación ideológica que se derivó en acciones de represión y violencia.

Debemos tener en cuenta que las Fuerzas Armadas en Argentina durante buena parte del siglo pasado mantuvieron una activa participación en la vida política de aquel país sudamericano, usando como pretexto la defensa nacional contra el peligro del comunismo. De acuerdo al “Informe Nunca Más”¹²⁰ a la mayoría de los detenidos, desaparecidos y asesinados durante las dictaduras militares se les consideró elementos subversivos que promovían el comunismo.

El hecho social que reflejan las viñetas, donde se culpa al comunismo, estaba en concordancia con el discurso social permitido. Una vez más nuestro autor prefirió no exceder los límites que la violencia estatal le permitió.

En otra viñeta, *Mafalda* sentencia que: “tiene un comunismo que vuela” señalando que mientras existiera la confrontación ideológica los conflictos internacionales no se podían impedir. Y no se trataba únicamente de eliminar al bando oriental para que el mundo fuera otro; la propuesta partía de crear mejores condiciones para todos, desde el respeto y observancia de los derechos humanos hasta el libre desarrollo de las naciones, no para imponer el bienestar egoísta de ninguna potencia.

Resulta muy sencillo que al interpretar las viñetas donde se menciona la palabra comunismo sugiera al lector la confusión de entender literalmente un ataque a dicho modelo de desarrollo; ya que si sólo existiera una ideología política el desarrollo no sería equitativo por sí mismo. Me queda claro que durante la Guerra Fría las dos potencias obtuvieron beneficios; no así en la periferia subdesarrollada en la que dependencia y atraso siguen visibles, sobretodo hoy día luego de iniciado un nuevo siglo encontramos obstáculos

¹²⁰ *Cfr.* CONADEP, “Informe nunca más”, septiembre de 1984, consultado el 20 de febrero de 2014 en: www.desaparecidos.org/nuncamas/investig/articulo/nuncamas.htm

y negación a respetar el derecho de los pueblos a la autodeterminación a pesar de que el comunismo se extinguió junto a la URSS.

La anterior confusión no se presentaba en el lector bien informado que advertía la existencia de una crítica al modelo liberal de los EUA aunque no se mencionara explícitamente alguna palabra que identificara al oponente occidental. La persecución, por parte de la potencia americana, de todos aquellos que se declaraban comunistas se corresponde en la historieta cuando se entienda que para que haya una guerra se necesitan dos contendientes beligerantes, el comunismo no era el problema.

Sin embargo, podemos considerar que para evitar problemas con el sistema político de su país, *Quino* prefirió dejar en claro que la perspectiva de la protagonista iba encaminada a eliminar el comunismo. *Mafalda* culpa al marxismo de ser el principal problema que aqueja al mundo; desde su perspectiva periférica y de clase media, ella consideraba que, con un cierto aire de tristeza, el comunismo era el enemigo de la paz mundial; en sus propias palabras: “la sopa es a la niñez lo que el comunismo es a la democracia”. Cabe mencionar que la postura respecto de la dictadura de Salvador Lavado no fue explícita en ningún momento, ya que incluso trabajó para *Primera Plana*, la revista de variedades que apoyó la dictadura del general Onganía, pero publicó siempre sus libros en *Ediciones de la Flor*, una editorial de izquierda y de precios bajos.

Junto a la mención explícita del comunismo tenemos la crítica a la otra potencia, al rival liberal. La ideología estadounidense era, sin embargo más astuta, subrepticia y cínica, EUA no vendía ideología, lo que vendía era la libertad. Las trasnacionales, la dominación, la dependencia, las deudas y la ideología eran una consecuencia de la libertad.

Aunque los norteamericanos no estaban interesados en que todo el mundo viviera igual que ellos, sí les interesaba que todo el mundo pensara como ellos. De esta forma aunque la periferia sufría el atraso todo iría bien mientras aceptaran competir en el mercado; así si todos pensarán igual desde el liberalismo se aceptaría nuestro lugar en el reparto internacional del trabajo.

Sea cual sea el bando que cada uno de los lectores eligieran, debían reflexionar si acaso el modelo de desarrollo se adaptaba a la realidad social. Tanto el liberalismo como el comunismo fueron modelos basados en la sociedad industrial, ambos pretendieron llegar al mismo ideal de desarrollo.

Entonces dicho lector debía preguntarse si la importación de un modelo es viable, no para responder al exportador, sino para adaptarse a las particularidades del país al que llegan. Lo que me lleva al último tópico planteado, el debate por la identidad latinoamericana.

El mejor ejemplo planteado en la historieta es presentar a la región latinoamericana como un sándwich; así tal cual, una zona que estuvo emparedada entre las dos potencias, con lo cual sus potencialidades se limitan a responder a las perspectivas de desarrollo planteadas en tierras lejanas. El principal problema era el imperialismo que limita, ya que busca que el país huésped se adapte porque él no persigue adaptarse.

No pretendo debatir acerca de las definiciones que desde varias disciplinas se elaboran acerca de las significaciones de Latinoamérica; basta decir que es un constructo académico, en el sentido de que su definición está en función de la utilización disciplinaria que se le otorga. En la reflexión que ahora elaboro la pregunta por la región parte en sentido de comprender los elementos que aportan en la elaboración de un pensamiento netamente latinoamericanista.

Ni comunistas ni capitalistas, somos latinoamericanos; la sociedad industrial es una creación metropolitana que aplicada en el Tercer Mundo crea y mantiene el subdesarrollo y dependencia. Ambos modelos buscan la eficiencia del trabajo para obtener mayores beneficios; pero no mencionan que buscan el reparto internacional del trabajo, y que en éste las sedes metropolitanas ya controlan la industria dejando para el tercer mundo la producción de materias primas, la balanza económica nunca favorece a los marginados.

Tanto comunistas como capitalistas protagonizaron en la segunda mitad del siglo pasado una confrontación ideológica en tierras americanas provocando muerte y violencia. Los norteamericanos con las distintas estrategias para contener el comunismo apoyaron dictaduras militares y organizaron intervenciones militares directas; los comunistas, soviéticos y chinos, patrocinaron y organizaron levantamientos guerrilleros; dejando una herencia de violencia y muerte que en nada promovieron el desarrollo de la región. Tomemos los dos casos paradigmáticos de intervención en la región, por un lado Cuba y la subvención soviética; y por el bando rival a Chile con su dictadura militar apoyada por EUA; en ambos casos encontramos que la dependencia y la pobreza no han sido superadas, por lo tanto ningún modelo de sociedad industrial logró, pese a la violencia y la imposición,

dotar a sus colonias de las promesas de superación.

América Latina es un sándwich y, ya sabemos, el destino de los emparedados es el de ser devorados.

SUSANITA

Susanita tiene como aspiración llegar a convertirse en madre, le encanta hablar de la forma en que se casará y tendrá hijos. La caracterización de esta niña la convierte en la antítesis de la protagonista, pues en ella todo es complacencia con el discurso dominante. Susanita representa la acabada expresión del discurso dominante.

Le gusta la idea del matrimonio pero es incapaz de darse cuenta de que esa idea no es suya realmente, en el sentido de que es una aspiración socialmente construida donde se niega un porvenir distinto a las generaciones. La violencia del autoritarismo llega al grado de imponer un horizonte de vida que asegura la repetición del modo de vida.

Afirmar en un personaje que la voluntad del sistema establecido se puede aceptar como una forma de vida, es negar por completo que haya posibilidad de cambio alguno. Si el mundo ya está hecho y en él sólo hay padres e hijos entonces nuestra existencia se limita a mantener la desigualdad y repetir el autoritarismo en los que son menores.

La asimilación del discurso autoritario llega, en *Susanita*, a valorar la desigualdad social como un mecanismo que asegura la felicidad de quienes disfrutan de una posición ventajosa. Cuando *Mafalda* interroga a su amiga acerca de algún problema o bien advierte que la pobreza se debe combatir *Susanita* prefiere evadir los asuntos o cuando menos afirmar que como los problemas no se resuelven deberían ocultarlos.

Por otro lado, tenemos el enfrentamiento entre *Susanita* y *Manolito* que durante varias tiras nos permiten el análisis de los diversos elementos ideológicos que manejan los sectores medios. Ambos personajes son representantes del discurso dominante por lo que su discusión nos permite entender que los sectores medios tienen integrantes con intereses distintos; mientras que *Susanita* pretende mantener una idea de vida llena de comodidades sin esfuerzo, *Manolito* es partidario del sacrificio calvinista que originó la burguesía, es decir, el trabajo en todo momento.

La reafirmación de *Susanita* como representante de la sociedad de consumo por oposición a la de *Manolito*, exagera los intereses de mantener un mismo sentimiento de género como guía de todas las acciones. Así el deseo de mantener la maternidad hace que la pequeña niña interiorice los sentimientos que la sociedad patriarcal asume propios de las mujeres, en términos de la propia historieta, mientras *Mafalda* crítica las razones que hacen que su madre trabaje en casa *Susanita* pretende llegar a ser ama de casa de buena posición.

MANOLITO

El personaje de *Manolito* representa otro elemento antagónico con respecto de *Mafalda*; el del sector comerciante ávido de rápidas ganancias; el de la pequeña burguesía que comparte los ideales sociales de autoritarismo que sacrifica la concepción de la familia tradicional. Este niño sólo piensa en incrementar las ventas de la tienda propiedad de su padre.

Practicando la ideología capitalista este niño está empeñado en aumentar las ventas del negocio familiar, poco le interesan los sentimientos o conservar la familia, codifica en su comportamiento los intereses planteados en la modernidad dependiente de Latinoamérica. Su habilidad como vendedor tiene los mismos límites que el desarrollo de la región, la familia de *Manolito* mantiene la demanda local pero en nada apoya a la producción industrial propia de la región.

Nuestro autor establece una serie de humor social basado en la caracterización de *Manolito* como hijo de inmigrantes españoles, pero ese asunto sobrepasa los límites propuestos en ésta investigación debido a que analizamos únicamente los contenidos que son igualmente válidos en Argentina como en México, por lo que no me detendré en profundizar al respecto.

Manolito detesta al grupo musical proveniente de Inglaterra llamado *The Beatles* que es el favorito de *Mafalda*, esto ocasiona varios desencuentros entre los niños. Aunque nos permite comprender que la protagonista también tiene sus contradicciones, pues el grupo inglés representa en la década de 1960 el colonialismo cultural que los viejos centros metropolitanos mantienen incluso hasta nuestros días.

LA SOPA

Uno de los principales conceptos en esta historieta lo representa la noción de *sopa*. A éste poca atención le han prestado los diversos trabajos que abarcan la obra de *Quino*. La aseveración, muy conocida, de “la niña a la que no le gusta la sopa” no debe dejar de interesarnos, ya que articula el principal eje temático para el análisis desde la historia social. No nos gusta la sopa porque, ésta representa todo lo que debemos tragar del sistema de autoritarismo que no conviene a nadie.

La relevancia de la sopa como concepto parte de considerar la interacción que provoca en la lógica interna de la historieta. La polisemia del término sopa que en el argot común significa que aflora la verdad (¡Suelta la sopa!), nos lleva a considerar un código implícito donde la acción cambia debido al orden establecido. Vemos en la sopa una configuración implícita de las condiciones del discurso manejado por Quino para transmitir ideas.

La sopa, por otro lado, representa el autoritarismo de gobiernos opresores imperante en la Argentina del siglo pasado, que es similar al autoritarismo extendido por todo el continente americano hasta México e incluso España. Por tanto, el vaso comunicante de la lógica interna y la realidad está centrada en el aporte de *la sopa*.

Para analizar el concepto *sopa* como parte de una forma discursiva debemos partir de considerar al sistema político de Argentina de mediados del siglo pasado—frágil, sin credibilidad y bajo amenaza de la intervención militar organizada en dictaduras— como un sistema complejo de restricciones. De esta forma se nos presenta lo que Michel Foucault denomina como “adecuación social del discurso”¹²¹.

Entendemos la “adecuación social del discurso” como un sistema de distribución abierto que agrupa al discurso y el conocimiento asociado para una función social específica que mantiene el poder establecido. Tenemos así un sistema social de producción de conocimiento que depende directamente del ejercicio del poder en dicha sociedad. En el caso argentino, al que se adscribió *Quino*, la represión organizada por los militares

¹²¹ Michel Foucault. *El orden del discurso*. México, Tusquets (Fábula), 7a Ed., 2009, p. 45.

condicionó la aparición de diversas publicaciones, asimismo como la restricción en ciertos temas.

La autoridad política en Argentina ejerció la violencia directa contra sus ciudadanos; como un sistema de poder que se encargó por todos los medios de evitar la subversión y limitar los discursos divergentes en la sociedad. Los diferentes casos documentados de dibujantes, artistas, escritores e intelectuales desaparecidos o asesinados durante las dictaduras militares atestiguan la censura oficial ejercida con violencia¹²².

Y sin embargo, Joaquín Salvador Lavado evitó ser detenido y *Mafalda* sobrevivió a la censura. Debe llamar nuestra atención que una metáfora del autoritarismo escapó de la represión. Uno de los factores que posibilitó este hecho fue la codificación del mensaje; es decir, a pesar de estar siempre disponible la publicación, el mensaje implícito sólo es cognoscible para el sector de la sociedad que tiene acceso a conocimientos y preparación suficiente; por lo que no representa un panfleto subversivo.

En este aspecto la educación y formación del *sujeto lector* son trascendentales para visualizar la forma en que una idea se convierte en imagen para luego regresar a ser mensaje. “La educación, por más que se legalmente el instrumento gracias al cual todo individuo en una sociedad como la nuestra puede acceder a cualquier tipo de discurso, se sabe que sigue en su distribución, en lo que permite y en lo que impide, las líneas que le vienen marcadas por las distancias, las oposiciones y las luchas sociales”¹²³.

Así pues, lo que acontece en la realidad impacta la realización de la historieta, ya que en la lógica interna de la obra encontramos dos codificaciones de la sopa. Primero, tenemos que la sopa significa el orden establecido, así como la pasividad de ciertos personajes que mantienen el orden establecido; segundo, como transgresión, los personajes se burlan de dicho orden; es decir lo acatan pero lo asumen como absurdo.

De estas dos condicionantes depende que el *sujeto lector* pueda decodificar el mensaje; aunque al mismo tiempo son el mecanismo que garantizan ocultar el mensaje al observador inadvertido. Siguiendo a Foucault, las “condiciones de utilización” permiten

¹²² Según el *Informe nunca más*, el asesinato masivo e individual “no fue un error, fue una decisión de sangre fría” ya que fue utilizado sistemáticamente como exterminio de los individuos divergentes en la sociedad. (vid. Comisión Nacional sobre la desaparición de personas, *Nunca Más*, 1984, soporte electrónico en www.nuncamas.org).

¹²³ M. Foucault, *op. cit.* p 45.

que los discursos sean dirigidos únicamente a quienes pueden entenderlos. Por lo que “nadie entrará en el orden del discurso si no satisface ciertas exigencias o si no está, de entrada, cualificado para hacerlo. Para ser más preciso: no todas las partes del discurso son igualmente accesibles e inteligibles; algunas están claramente protegidas mientras que otras aparecen casi abiertas a todos los vientos y se ponen sin restricción previa a disposición de cualquier sujeto que hable”¹²⁴.

De esta forma, la sopa en tanto que es sujeto pasivo se coloca como una idea de fondo; su participación es referencial. Empero, la inclusión de dicho personaje modifica la relación entre los personajes que actúan adyacentemente.

Como podemos observar en varias tiras, la protagonista de la historieta deja de ser una niña cuestionadora para convertirse en un sujeto que protesta. Mientras que la madre deja de estar atormentada por las preguntas suspicaces de *Mafalda* para ir directamente a la acción impositiva de una figura de autoridad.

En la relación entre *Mafalda* y su madre, nótese la metáfora de lo que podemos considerar una triada social. El personaje principal es la sopa, ya que determina por completo los acontecimientos que se presentan; luego tenemos a la madre, convertida en figura de autoridad con diálogos impositivos; y por último, tenemos a *Mafalda* convertida aquí el principal sujeto activo que pasa del cuestionamiento a la protesta declarada.

Tenemos así representados el autoritarismo en la sopa, la autoridad en la madre y el individuo cualificado en *Mafalda*. Por lo tanto, toda protesta hacia la sopa es una metáfora de la protesta que ejerce el intelectual ante las condiciones de injusticia social. Cabe mencionar que las condiciones para ejercer el autoritarismo son mantenidas por los agentes de la autoridad que se identifican como los sujetos que conocen el funcionamiento adecuado de las cosas.

El cuestionamiento respecto de la sociedad se codifica en la relación de los sujetos cotidianos; lo que la particular obra de *Quino* muestra, es la forma en que las personas más comunes se relacionan en el sistema social establecido. La pregunta no va hacia el autoritarismo, sino más bien, a cómo se le asume, por una parte y, por la otra, a cómo se le combate.

La sopa por sí misma no se ofrece, al mantenerse pasiva acepta la interlocución

¹²⁴ M. Foucault. *op. cit.* p. 39.

local como su medio de reproducción. La metaforización de la sociedad se efectúa cuando la madre, como autoridad, es la responsable de servir *sopa* como forma social aceptada del desarrollo.

Es decir, para que la *sopa* pueda conservar su significación debe estar colocada en el hogar; en el centro mismo de la reproducción social del trabajo. El cuestionamiento en la viñeta hace un llamado a la conciencia del *sujeto lector* sobre los mecanismos sociales de normalización del sistema político operante en la realidad.

La familia, como afirma Althusser¹²⁵, es el primer aparato ideológico del Estado, y en el caso del autoritarismo es el método predilecto del gobierno para validar las acciones emprendidas. Los grupos conservadores pueden fácilmente realizar un llamado a la unidad de la familia como preceptora de valores y como mecanismo de educación social; mediante lo cual, se introduce en la conciencia de los ciudadanos un estilo de vida.

La aceptación incuestionable y vertical de *la sopa* representaría la validación de la operación represiva de la autoridad, así como, al mismo tiempo, la reproducción del autoritarismo. Tragar sopa es la metáfora del ciudadano que permite que las injusticias del sistema político se continúen sin oposición.

En síntesis, el mundo de *Mafalda* gira alrededor de la sopa, del autoritarismo, indudablemente las situaciones que se nos presentan de forma cotidiana no son determinadas o elegidas libremente por cada uno de nosotros en tanto seres racionales. La simple existencia en este mundo nos hace partícipes de acontecimientos que no elegimos. Las guerras, el avance tecnológico, el hambre, la pobreza, la desigualdad, el medio ambiente hacen que nuestra participación en la realidad objetiva sea escasa, la directa influencia del individuo no se manifiesta abiertamente en el mundo.

Este mundo lo entendemos como una sopa, como una obligación, una imposición, como una secuencia arbitraria de fenómenos humanos que nos demuestra la capacidad de sobrevivencia de la humanidad. *Mafalda* ni ninguna otra persona real o ficticia ha elegido enfrentarse a este caos llamado mundo, esta sopa es donde nuestra protagonista debe alojarse y cuestionar sus fundamentos; ya que si el mundo, y la América Latina en él, es una invención como afirma Edmundo O’Gorman, entonces su sentido se le puede asignar o modificar por convención humana.

¹²⁵ Vid. Louis Althusser, “Ideologías y aparatos ideológicos del Estado (Apuntes para una investigación)”, en *La filosofía como arma de la revolución*, México, Siglo XXI, 18 ed., 1989, p. 102-151.

CONCLUSIONES

La investigación acerca de las condiciones sociales que permitieron la exportación y aceptación de un producto cultural como la historieta Mafalda me ha conducido a la reflexión en todo el primer capítulo de los actores sociales, urbanos, capamedieros, que se expresaron como lectores.

En el primer capítulo analizo la forma en que la modernización económica permitió de forma generalizada el surgimiento de un nuevo sector de la sociedad que se distinguió tanto de las clases altas y de las clases populares; con una preparación universitaria, capaces de trabajos cada vez más especializados, consientes del valor de sí mismos en la producción nacional, pero al mismo tiempo sometidos a un régimen autoritario incapaz de atender las demandas de participación política.

El autoritarismo se ejerció de dos formas; en el ámbito público el régimen político impidió la participación de las clases medias en los mecanismos de representación popular, y en el ámbito privado el patriarcalismo de la sociedad evitó el cuestionamiento de los roles sociales establecidos por el *statu quo*.

En las décadas de 1960 y 1970 los productos culturales se convirtieron en una forma de identidad en los sectores medios; que, a su vez, dotaron de significados diversos que confluyeron en la demanda generalizada por ponerle un fin al autoritarismo.

Debido a que el acceso a la formación universitaria permitió la apropiación del capital cultural por parte de los sectores medios, las demandas de participación social estuvieron enmarcadas por el uso de nuevas formas de expresión colectivas. Es decir, los medios de comunicación se convirtieron en el espacio de reflexión social aún cuando el control gubernamental fue estricto.

Vemos que la formación universitaria caracterizó a los sectores medios como un público lector, capaz de destinar tiempo y dinero a la recreación. Y en la elección de productos culturales como la historieta vemos que este sector valoró la formación de un pensamiento crítico.

Una sociedad en transformación que, si bien, no alcanzó la plenitud de la modernización económica, vivió una confrontación por la pugna de modernización política, que se logró aún menos en un contexto autoritario.

La modernidad trajo consigo una multiplicidad de productos culturales, de entre los cuales sobresalió la historieta elaborado por Joaquín Salvador Lavado nombrada *Mafalda*, porque fue un modelo de construcción de un pensamiento autónomo.

La conclusión del primer capítulo es que los paradigmas sociológicos clásicos no son capaces de dar cuenta de la modernización autoritaria que se vivió en la región. La lucha de clases tradicional fue superada por las demandas de participación activa de los sectores medios que aspiraron a obtener poder político sin generar un derrocamiento del sistema de producción capitalista.

En el segundo capítulo vimos como la modernidad cultural en países de Europa y en los Estados Unidos permitió la creación de un mercado de consumo de productos culturales; en las postrimerías del siglo XIX, la ampliación en el tiraje de periódicos nos demuestra que se masificó la lectura en un modo individual ligado al consumo diario.

En los países centrales la modernización política se vio acompañada de la masificación de los medios de comunicación, especialmente los escritos, donde las más variadas ideas surgieron para mostrarle al lector las aventuras del mundo moderno.

Mientras que en los países de la región de América Latina, la industria cultural de carácter local no pudo consolidarse debido a dos razones, una referente al sistema de producción y la otra relacionada a los contenidos mismos.

En los países de la región las primeras historietas dadas a conocer fueron aquellas traducciones importadas desde los Estados Unidos; en aquel país la producción de historietas formaba ya desde comienzos del siglo XX una industria capaz de cubrir la demanda de ilustraciones sin contratiempo. En tanto que la producción local en aquella se mantenía como un proceso artesanal, sin difusión y poco productivo.

Por otra parte, los contenidos de las historietas de producción local no encajaban en el nuevo horizonte de vida a que aspiraban los sectores medios. El sujeto lector buscaba en

las historietas una nueva forma de expresión de un pensamiento autónomo, y los dibujantes locales no eran capaces de satisfacer tales motivaciones.

Observamos que en las décadas de 1960 y 1970 se ofertaron en México dos tipos de historieta; por un lado, las traducciones que reforzaban el modelo del autoritarismo, y por otra parte las historietas que pugnaban por un pensamiento autónomo. En este contexto la aceptación de *Mafalda* en México nos muestra la elección que realizaron los sectores medios por consolidar una crítica al régimen autoritario.

En el tercer capítulo vimos la forma en que *Quino* hizo uso de los elementos sociales para establecer un dialogo con los lectores, fundado éste en la decodificación de los personajes que aparecen en las viñetas.

El autoritarismo ejercido en Argentina por las dictaduras militares no permitieron más vía que la de la autocensura de nuestro autor; digno y serio la postura ideológica de Joaquín Salvador no se muestra en ninguna de las viñetas dibujadas por él; y por esa misma razón nunca ha permitido que se usen con una intención diferente a la suya.

Por tanto, la decodificación de los elementos sociales en los cuales se fundamenta la historieta de *Mafalda* no podía realizarse por personas poco instruidas; en otras palabras, sólo el sujeto lector identificado con las aspiraciones democráticas del sector medio fue capaz de reconocer en la historieta una forma de hacer un llamado a la reflexión personal en contra del autoritarismo.

En *Mafalda* vimos las características del pensamiento crítico. Ese personaje fue un modelo de reflexión de los miembros de los sectores medios que generaron un pensamiento autónomo y no se conformaron con las explicaciones simples de la vida.

Nuestra protagonista, a pesar de ser una infante, demuestro que la metáfora de evitar el consumo de la sopa impuesta por la madre es lo mismo que la aceptación sin crítica de los fundamentos que sustentan al régimen político establecido, que significa en última instancia el mantenimiento en función del autoritarismo.

FUENTES CONSULTADAS.

BIBLIOGRÁFICAS

- Adellach, Albert, *Argentina. Cómo matar la cultura*, Madrid, Revolución, 1981.
- Alfaro López, Guillermo, *Introducción a la lectura de la imagen*, México, UNAM, 2009.
- Althusser, Louis, *La filosofía como arma de la revolución*, México, Siglo XXI, 18ª ed., 1989.
- Aurrecochea, Juan Manuel *et al*, *Puros cuentos. Historia de la historieta en México 1874-1934*, 3 tomos, México, CONACULTA-DGCP-MNCP-Grijalbo, 1988.
- Barbieri, Daniele, *Los lenguajes del comic*, Barcelona, Paidós, 2ª ed., 1998.
- Bethell, Leslie, *Historia de América Latina*, Vol. V, Barcelona, Crítica, 1997.
- Bonachea, Roberto (comp.), *Así habló Fidel Castro*, Tenerife, Ediciones Idea, 2008.
- Burke, Peter, *Visto y no visto*, Barcelona, Crítica, 2001.
- Burke, Peter, *Formas de hacer historia cultural*, Madrid, Alianza, 2006.
- Burke, Peter, *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, Paidós, 2005.
- Chevalier, Francois, *América Latina: de la independencia a nuestros días*, Barcelona, Labor, 1979.
- Coma, Javier, *Del gato felix al gato fritz*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- Cosío Villegas, Daniel, “El intelectual mexicano y la política”, en Gabriel Careaga (comp.), *Los intelectuales, poder y revolución*, México, Océano, 3ª ed., 1982, (SEP-setentas, 1972).
- DeFleur, Melvin, *Teorías de la comunicación de masas*, México, Paidós, 1999.
- Díaz Arciniega, Victor, *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*, México, Fondo de cultura económica, 1989.

Dorfman, Ariel y Mattelart, Armand, *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 36 ed., 2001.

Eggers-Brass, Teresa *et al*, *Historia latinoamericana 1700-2005: sociedades, culturas, procesos políticos y económicos*, Mendoza, Maiupe, 2006.

Fell, Cluade, *José Vasconcelos. Los años del águila*, México, IIH-UNAM, 2009.

Foster, David, *From Mafalda to los supermachos*, Colorado, Boulder, 1989.

Foucault, Michel, *El orden del discurso*, México, Tusquets, 7ª ed., 2009.

Gaddis, John Lewis, *Estados Unidos y los orígenes de la guerra fría 1941-1947*, Buenos Aires, Grupo editor latinoamericano, 1989.

Gasca, Luis y Gubern, Román, *El discurso del comic*, Madrid, Cátedra, 3ª ed., 1994.

Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

Gouldner, Alvin, *El futuro de los intelectuales y el ascenso de la Nueva Clase*, Madrid, Alianza, 1980.

Goethe, Johann, *Fausto*, Madrid, Abada, 2010.

González Casanova, Pablo (coord.), *América Latina: historia de medio siglo*, Vol. I, México, Siglo XXI, 1978.

González Casanova, Pablo, *Imperialismo y liberación. Una introducción a la historia contemporánea de América Latina*, México, Siglo XXI, 1979.

Gubern, Román, *El lenguaje de los comics*, Barcelona, Península, 1972.

Gutiérrez, José María, *LA historieta argentina: de la caricatura política a las primeras series*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 1999.

Halperin Donghi, Tulio, *Historia contemporánea de América Latina*, México, Alianza, 1987.

- Heath, Joseph y Potter, Andrew, *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*, Madrid, Taurus, 2004.
- Herner, Irene, *Mitos y monitos: historietas y fotonovelas en México*, México, UNAM, 1979.
- Hijar, Alberto, “Para comprender imágenes”, en María Rosa Palazón (comp.), *Antología de la estética en México siglo XX*, México, UNAM, 2006.
- Hobsbawn, Eric, *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Crítica, 1999.
- Johnson, John, *La transformación política de América Latina*, Buenos Aires, Hachette, 2000.
- Littlejohn, James, *La estratificación social*, Madrid, Alianza, 1975.
- Maetzu, Ramiro, *Los intelectuales y un epílogo para estudiantes*, Madrid, Rialp, 1966.
- Martínez della Rocca, Salvador, *Estado y Universidad en México 1920-1968*, México, Limeat, 1986.
- Massotta, Oscar, *La historieta en el mundo moderno*, Barcelona, Paidós, 2ª ed., 1982.
- Mattelart, Armand, *Agresiones desde el espacio. Cultura y napalm en la era de los satélites*, México, Siglo XXI, 1982.
- McCloud, Scott, *Entender el cómic. El arte invisible*, Bilbao, Astiberri, 3ª ed., 2007.
- Merino, Ana, *El comic hispánico*, Madrid, Cátedra, 2003.
- Moix, Terenci, *Historia social del comic*, Barcelona, Bruguera, 2007.
- Palacios, Marco, *Historia General de América Latina*, Madrid, UNESCO-Trotta, 2008.
- Panofsky, Erwin, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979.
- Puig, Jaime, *El comic*, Barcelona, CIMS, 1996.
- Quino, seud., *Toda Mafalda*, Argentina, Ediciones de la Flor, 2003.
- Quino, seud., *Mundo Quino*, México, Tusquets, 1963.
- Quino, seud., *De viaje con Quino*, México, Tusquets, 2004.
- Quino, seud., *10 años con Mafalda*, México, Promexa y Lumen, 8ª ed., 1996.
- Quino, seud., *Colección Mafalda*, México, Tusquets, 22ª ed., 2000.
- Romero, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de Argentina*, México, FCE, 2000.

Roszak, Theodore, *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad industrial y su oposición juvenil*, Barcelona, Kairos, 6ª ed., 1978.

San Marino de Dromi, María Luisa, *Argentina contemporánea de Perón a Menen*, Buenos Aires, Ediciones Ciudad Argentina, 1996.

Selser, Gregorio, *Alianza para el progreso, la mal nacida*, Buenos Aires, Iguazu, 1964.

Schroers, Rolf, *El intelectual y la política y otros ensayos*, Barcelona, Laia, 1982.

Skidmore, Thomas y Smith, Peter, *Historia contemporánea de América Latina en el siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1996.

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

Young, Michael, *El triunfo de la meritocracia 1870-2034*, Madrid, Tecnos, 1998.

Zea, Leopoldo (coord.), *América Latina en sus ideas*, México, Siglo XXI, 1986.

HEMEROGRÁFICAS

Follari, Roberto, “Universidad, modernidad y crisis de la razón”, en *Revista Mexicana de Sociología*, México, febrero 1984, vol. 46, núm. 1, p. 116-135.

Font, Joan, “Otra vez la contracultura”, en *Cuadernos del pensamiento político*, octubre-diciembre 2005, p. 160-195.

Gasca, Luis, “Bibliografía mundial del comic”, en *Revista española de la opinión pública*, Madrid, octubre-diciembre 1968, núm. 14, p. 1-42.

Guevara Niebla, Gilberto, “La educación superior en el ciclo desarrollista de México”, en *Cuadernos Políticos*, núm. 25, Ediciones Era.

Jiménez, Jesús, “El contexto de la historieta: conformación, industria y relación con otros medios”, en *Revista Ámbitos*, núm. 15, Sevilla.

Majo, Oscar, “Una visión de la historieta argentina de los últimos cuarenta años (1957-1996)”, en *Signos Universitarios*, Buenos Aires, vol. 15, núm. 29, 1996.

Martínez, Iñaki y Gatti, Gabriel, “Las quiebras de la identidad: la doble faz del espacio público”, en *Revista española de investigaciones sociológicas*, 1997, núm. 80, p. 1-40.

Martínez, Irene, “William Morris y la crítica a la sociedad industrial: Una síntesis singular de radicalismo romántico y marxismo”, en *Revista española de investigaciones sociológicas*, 1994, núm. 56, p. 170-200.

Najenson, José Luis, “Cultura, ideología y Nación en América Latina”, en *Revista Mexicana de Sociología*, México, abril 1981, vol. 43, núm. 2, p. 727-755.

Tatum, Chuck, “From Sandino to Mafalda: recent works on Latin American popular culture”, en *Latin American Review*, Universidad de Arizona, vol. 29, núm. 1, 1994.

Pérez Yglesias, María, “Supertiñosa ayuda a los agachados ¿Qué pensará Mafalda? Historiar la historieta: ¿un proyecto académico y/o político?”, en *Anuario de Estudios Centroamericanos*, Universidad de Costa Rica, núm. 11, 1985, p. 155-200.

EDICIONES DIGITALES

CONADEP, *Informe nunca más*, publicado en septiembre de 1984, en www.desaparecidos.org/nuncamas/investig/articulo/nuncamas.htm, consultada el 20 de febrero de 2014.

Eco, Umberto, *Mafalda Contestataria*, edición digital en <http://tq.educ.ar/tq03041/mprologo.htm>, consultada el 20 de diciembre de 2013.

María Filomena Monica, *O consumo cultural e as classes sociais: um estudo exploratorio*, en www.analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223912076pLP.pdf consultada el 9 de noviembre de 2013.

Miriam Adrián Vega, *Rodolphe Töpffer. De la fisonomía práctica a la literatura en imágenes*, edición de autor en soporte electrónico.

Rieke Harsem, *Clásicos. Wilhelm Busch*, en Goethe Institut, edición en línea.

Sin Firma, *Christophe. Georges Colomb*, en Comicipedia Lambiek, en www.lambiek.net, consultada el 14 de octubre de 2013.

Sin Firma, *Bud Fisher. Harry Conway*, en Comicipedia Lambiek, en www.lambiek.net, consultada el 14 de octubre de 2013.

Sin Firma, *Entrevista a Quino*, en La Opinión Cultural, publicada el 3 de noviembre de 1972, en www.elhistoriador.com.ar/entrevistas/q/quino.php, consultada el 25 de noviembre de 2013.

Sin Firma, *Entrevista a Quino*, en Clarín, publicada el 25 de septiembre de 2004, en www.edant.com/suplementos/cultura/2004/09/25/u-836933.htm, consultada el 24 de noviembre de 2013.

Sin Firma, *El mito de James Bond bajo la lupa de 50 académicos*, publicado el 16 de enero de 2007, en www.edant.clarin.com/diario/2007/01/16/elmundo/i-02101.htm, consultada el 19 de enero de 2014.

TESIS

Barrera, Alma, “Trazos y bosquejos de una historieta: análisis de Mafalda: familia, amigos, acontecer mundial y medios de comunicación en la percepción del mundo en la historieta”, FCPyS, edición de autor, 2004.

Beytia, Leocadio, “La política exterior de Estados Unidos frente a América Latina durante el período de la guerra fría (1945-1965)”, FCPyS, edición de autor, 1971.

López, Wendolin, “Este mundo es una sopa. Mafalda y la perspectiva argentina de la Guerra Fría”, FES-Acatlán, edición de autor, 2012.

Sánchez Zaragoza, Erika, “Diseño de una historieta para enseñar la elaboración de una historieta de carácter didáctico”, FES-Acatlán, edición de autor, 2001.

