



UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales

LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN SOCIAL

Deconstruyendo Mafalda. Un análisis de las representaciones de lo femenino en la tira desde la perspectiva de género

Autora: Laura Inés Miyara

Directora: Florencia Rovetto

Codirector: Lautaro Cossia

Rosario, 2019

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo realizar un análisis de las representaciones de lo femenino en la tira cómica Mafalda, de Joaquín Salvador Lavado (Quino) desde la perspectiva de género. Dicho análisis está estructurado a partir de cuatro categorías: mujer y familia, mujer y esfera pública, mujer y educación, y mujer y trabajo. A su vez, el análisis es comparativo, deteniéndose en dos momentos de la tira: el primer y el último año de su producción, para observar similitudes y diferencias entre las representaciones sociales de la mujer en Mafalda en estos dos períodos.

Palabras clave: mujer - género - tira cómica - representación

Índice

1. Introducción	5
2. De la tradición a la modernización y de la democracia al autoritarismo	14
3. Mafalda, objeto inagotable	26
4. Discurso, representación social y género	31
5. Interrogantes, filas y columnas	52
6. Deconstruyendo Mafalda	57
6.1. La educación como vehículo para asimilarse a los varones en 1964	57
6.2. Mafalda presidenta en 1964	59
6.3. La pobre Raquel en 1964	59
6.4. La mirada masculina de Quino en 1964	61
6.5. Susanita, Mafalda y Libertad en 1973	63
6.6. Ser una Susanita en 1973	69
6.7. Tensión generacional en 1973	70
6.8. Las señoras de barrio en 1973	75
7. Consideraciones finales	79
Referencias bibliográficas	85
Anexo	89

I wish it was the sixties

I wish we could be happy

- Radiohead

The bends

“Una Mafalda”: una manera fácil y descriptiva de acotar un tipo humano.

- Oscar Steimberg (1977)

1. Introducción

Este trabajo analiza la producción de representaciones sociales de lo femenino a través del humor gráfico. En particular, se indaga acerca de la feminidad y lo femenino en la tira cómica Mafalda, haciendo foco en las representaciones de mujeres en relación con la familia, el trabajo doméstico, el trabajo productivo, la política y la educación. Se busca comprender el rol asignado en la tira a las mujeres en estos ámbitos en el contexto histórico de surgimiento y circulación de la tira, puntualmente en el primer y último año de su producción y circulación: 1964 y 1973, respectivamente.

Cargados de tensiones políticas, producto de la radicalización paulatina de una sociedad que pasaba de albergar expectativas reformistas a buscar una salida revolucionaria, los años sesenta fueron para la Argentina una época volátil. Desde el punto de vista político, la proscripción del peronismo y las presiones de diversos sectores configuraron una situación semidemocrática y un *empate hegemónico*¹ (Romero, 2012) que el país arrastraba desde 1955 y que no culminaría sino hasta el golpe de Estado llevado adelante por el retirado general Juan Carlos Onganía en 1966. Además, el triunfo de la Revolución Cubana y su propuesta de alternativa comunista constituyó una alarma para la élite que gobernaba la nación.

¹ El concepto de empate hegemónico es entendido de diversas maneras por distintos autores. Aquí tomamos la definición de Romero (2012), que considera que esta situación en la que ninguna facción política lograba constituirse como dominante luego de la etapa peronista llegó hasta 1966 y finalizó con la toma del poder por parte del entonces retirado general Onganía. Otras versiones interpretan que el empate no se rompió sino hasta 1973.

A la vez, la sociedad argentina atravesaba un período de trascendentes cambios culturales. Las pautas de consumo que habían comenzado a modificarse en la década anterior cristalizaban ahora en una modernización que estaba en línea con lo que había sucedido en los países capitalistas centrales. El boom de la literatura latinoamericana y el rock and roll estuvo acompañado del ascenso del televisor y el automóvil como objetos de consumo masivo constituidos en verdaderos símbolos de pertenencia a la clase media. Y, en un clima político cada vez más autoritario, las universidades se convirtieron en *islas democráticas* (Romero, 2012) donde la movilización estudiantil y el pensamiento moderno proliferaron a partir de la creación de carreras humanísticas y de ciencias sociales.

Quizás lo más significativo de la época fueron las transformaciones de la sociedad en torno a la sexualidad y la forma de entender los vínculos entre hombres y mujeres. Con la aparición de la pastilla anticonceptiva y de la discusión acerca del divorcio, así como los cambios en la moda, que incluía por primera vez las minifaldas, los y las jóvenes que se habían criado en los años cincuenta desarrollaron actitudes más abiertas respecto de la sexualidad y los vínculos amorosos que las generaciones anteriores. Así, el rol de las mujeres en particular se modificó y cobró

nuevas dimensiones por fuera del ámbito doméstico² (Pujol, 2007). Es en este contexto que se inserta nuestro estudio.

Consideramos que el carácter de Mafalda como producto cultural excede su publicación en revistas, diarios y libros compilatorios. Tal como lo afirman investigaciones anteriores, la obra de Joaquín Salvador Lavado Tejón (Quino) “no solo dialogó con el mundo en el que surgió, sino que operó sobre esa realidad” (Cosse, 2014, p. 28).

Cuando se habla de tira cómica, es inevitable pensar en Mafalda, no solo como un caso importante en Argentina, sino a nivel mundial, y no solo por su popularidad, sino por los múltiples y significativos sentidos que se construyeron en torno a ella. La relevancia de la tira en tanto fenómeno cultural, así como la cantidad y diversidad de personajes femeninos que la componen, hacen de ella un terreno de estudio fértil para llevar a cabo un análisis centrado en las representaciones de lo femenino.

La tira, creada por Quino, ha sido objeto de diversos estudios en el ámbito académico. Sin embargo, y en línea con lo que plantea Beatriz Navarro Morales

² Es importante señalar que, a la par de estos cambios, surgieron respuestas conservadoras en el seno de la sociedad, alimentadas desde los sectores más tradicionales de la Iglesia, de gran predicamento entre militares y empresarios (Romero, 2012). En tiempos de Onganía fundamentalmente, estas respuestas cristalizaron en un discurso y acciones específicas en favor de concepciones tradicionales, católicas, de la familia. Según Romero (2012), “para el catolicismo integrista, el cuestionamiento de los valores sustantivos de la sociedad (la familia, la tradición y la propiedad privada) (...) suponía una condena del mundo moderno y en particular de la democracia liberal (...) Esta postura ultramontana resultaba bien acogida por quienes, por otros motivos, encontraban en el escenario democrático y sus callejones sin salida las raíces del desorden económico y reclamaban un Estado fuerte con capacidad para (...) disciplinar a sus actores. Todos reclamaban más autoridad y orden, unos con tradición y otros con eficacia”.

(2014), se observa que los estudios previos sobre la tira privilegian otros aspectos, tales como lo político y las relaciones de clase, y no se aborda extensivamente, al menos de manera directa, la problemática femenina. De allí que nos interese estudiar la tira desde la perspectiva de género, y reflexionar sobre las representaciones femeninas en Mafalda tomando en cuenta las dimensiones de la política, el trabajo, la familia y la educación.

Asimismo, consideramos que la coyuntura actual de la Argentina, en la que los movimientos feministas aparecen como emergente social, cobrando una fuerza inédita, y sus consignas son apropiadas por sectores cada vez más amplios de la población, nos convoca a revisar los productos culturales nacionales que, como en el caso de Mafalda, configuraron imaginarios que alcanzaron a toda una generación de jóvenes. Entendemos esta revisión como un aporte a una historia de las representaciones de la mujer en la cultura argentina. Es a partir de este estudio de nuestro pasado que podremos comprender en mayor profundidad los fenómenos del presente.

En esta oportunidad, decidimos analizar estas representaciones puntualmente en dos momentos de su circulación: 1964 y 1973, el primer y último año de producción de Mafalda, respectivamente. Retomando la idea planteada por Isabella Cosse (2014), según la cual la tira operó sobre la realidad en la que se insertaba al tiempo que representaba algunos de sus aspectos, consideramos pertinente investigar las representaciones de la mujer en Mafalda en relación a las dimensiones seleccionadas particularmente en estos dos contextos, ya que la comparación entre

ambos años aporta datos acerca de cómo las transformaciones sociales y políticas de la Argentina en ese lapso de tiempo se manifestaron en la obra de Quino, al tiempo que nos permitió realizar una lectura de estas transformaciones y de las formas en que los temas importantes de la época afectaron a las mujeres a través de la mirada de Mafalda.

La tira se publicó por primera vez en septiembre de 1964 en el emblemático semanario porteño *Primera Plana*, en un contexto político de creciente inestabilidad para la Argentina. Con el peronismo proscripto, la presión ejercida por las Fuerzas Armadas sobre el gobierno y las tensiones que se habían gestado entre los diversos actores socioeconómicos dominantes del país al calor de las transformaciones culturales y el proceso de modernización que tuvo lugar en los años posteriores a 1955, era difícil lograr un clima de gobernabilidad para el presidente Arturo Illia, quien había asumido en 1963 y sería finalmente derrocado en 1966 por el golpe de estado cívico-militar que depositó en el poder al entonces general retirado Juan Carlos Onganía. En este clima autoritario de la segunda mitad de los sesenta, la tira se convirtió en un “emblema antidictatorial” (Cosse, 2014, p. 28) y continuó publicándose, con una popularidad aún mayor que antes, en el diario *El Mundo*, hasta 1968 y luego en la revista *Siete días*, un magazine semanal de actualidad que, según Cosse, tenía una línea editorial de centro: “en el medio entre el fascismo y el comunismo” (2014, p. 88), inspirada en la publicación norteamericana *Life* y dirigido a un público amplio, mayormente masculino.

De este modo, Mafalda abarcó casi una década de la historia argentina, con la particularidad de que se trató de un período que a nivel internacional estuvo “marcado por un poderoso fervor rebelde”, en palabras de Ezequiel Adamovsky (2015, p. 384) y una consecuente reacción autoritaria desde el poder. Hacia finales de la década del 60, se había pasado en gran parte del mundo un amplio movimiento de orientación revolucionaria, y expresiones de descontento social que tuvieron en el Mayo Francés en 1968 y en el Cordobazo, en 1969 (si nos remitimos al caso argentino), dos expresiones sintomáticas (Adamovsky, 2015). Según el autor,

En paralelo a estos cambios en las orientaciones políticas, a partir de mediados de la década de 1960 se notaron otros en el plano de la cultura. Muchos jóvenes empezaron a manifestar disconformidad respecto de valores de clase media en los que habían sido educados, que les resultaban demasiado rígidos y limitados (2015, p. 384).

Para cuando Mafalda concluyó, a principios de la década siguiente, la sociedad argentina se había transformado a la par de la estrategia política de la élite gobernante del país. Según Adamovsky,

Las élites argentinas no daban con la fórmula para resolver la situación de creciente enfrentamiento social que ellas mismas habían contribuido a abrir en 1955. Habían probado aceptando comicios semidemocráticos, pero los débiles gobiernos civiles así surgidos fueron incapaces de resistir las presiones populares. El “problema peronista” volvía a aparecer cada vez que había elecciones limpias. Habían intentado luego con el proyecto de una larga dictadura militar que pudiera “normalizar” la situación. Pero el Cordobazo barrió con esas esperanzas (...) en 1969. La situación adquirió una nueva dimensión con el “giro a la izquierda” cada vez más notorio de la sociedad. Con el surgimiento de un sindicalismo clasista y combativo que nadie podía controlar, con un activismo de creciente radicalidad en diversos frentes y con la aparición de organizaciones guerrilleras que gozaban de un importante nivel de simpatía, cada vez empezó a estar más claro para la élite que, quizás, Perón era el mal menor (2015, p. 407).

Hacia 1973, la realidad política argentina estaba progresivamente más signada por la violencia. Las fisuras que aparecían en una clase media cada vez más heterogénea e ideológicamente dividida contrastaban con el mundo delineado por la

tira, en el que las diferencias terminaban saldándose y la convivencia era posible. La utopía del inconformismo ejercido desde el interior del sistema que proponía Mafalda parecía anacrónica y se evidenciaban las dificultades para actualizar una trama y unos personajes surgidos en una coyuntura diferente. Fue en este contexto que Quino decidió darle fin a Mafalda y el 25 de junio de 1973, la tira se despidió definitivamente, si bien su vigencia se prolongaría en el tiempo.

Como veremos más adelante, en tanto texto, Mafalda se caracteriza por ser un híbrido, a mitad de camino entre dos géneros: la historieta y el cartoon (Steimberg, 1977). A través de este formato, y dados su carácter humorístico y su contexto de producción, la obra puso en circulación y en tensión representaciones e imaginarios de época respecto de la mujer. Consideramos que estas representaciones constituyen un objeto de análisis del campo de la comunicación, ya que en ellas la textualidad híbrida que es propia de Mafalda sirve de plataforma para los cuestionamientos a los valores modernos que tuvieron lugar en los años 60, dando lugar a un discurso sobre las contradicciones sociales, políticas y culturales que afectan a la clase media: la modernización social, las mutaciones en las relaciones familiares, la condición femenina y su rol, las brechas generacionales y el autoritarismo (Cosse, 2014).

Teniendo en cuenta el recorrido así esbozado, entendemos que los contextos de producción de Mafalda en 1964 y 1973 son sustancialmente distintos. Nuestra investigación se detiene, entonces, en estas dos coyunturas disímiles con el propósito de realizar un análisis comparativo de las representaciones del género femenino en Mafalda en ambos contextos y problematizar las diferencias entre las mismas,

observando los cambios en la forma de pensar el género femenino que se evidencian en la tira.

Una vez planteado el trabajo en estos términos comparativos, la selección del corpus se basó en la búsqueda de tiras donde estuvieran presentes las dimensiones de análisis establecidas: la familia, el trabajo, la política y la educación. Previo a este paso, reunimos todas las tiras producidas por Quino en los años 1964 y 1973, para lo cual consultamos a Daniel Divinsky, fundador de Ediciones de la Flor, quien publicó los libros compilatorios de Mafalda a través de dicha editorial. El análisis del corpus se realizó a través de una matriz de datos que nos permitió reconocer y analizar las dimensiones mencionadas y observar cómo interactúan estas dimensiones en cada tira individual.

Para esta investigación, trabajamos en el marco del análisis de discurso planteado por Eliseo Verón en *La semiosis social* (1993), y conceptualmente tomamos la noción de representación social (Serge Moscovici, 1961), dando lugar dichas representaciones a aspectos denotados-connotados (distinción propuesta por Roland Barthes en 1982), y a la configuración de estereotipos (Gamarnik, 2009). Aplicamos estos conceptos específicamente para pensar el tema de interés: las representaciones de lo femenino en la tira Mafalda).

Al tratarse de una tira cómica, empleamos para este estudio nociones relacionadas con el dibujo en el marco del cómic, propuestas por Daniele Barbieri (1993) en *Los lenguajes del cómic*.

Dado que este análisis buscó describir representaciones del género femenino, tomamos el concepto de roles de género de Mabel Burín (2010), el de división sexual del trabajo (Elsa Dorlin, 2009), y el de mujer, proporcionado por Luciano Fabbri (2014), entre otros.

También se tomaron en cuenta definiciones importantes para dar cuenta de las distintas dimensiones a través de las que se representa a la mujer en Mafalda. En este sentido, empleamos con la noción de familia núcleo (Tajer, 2012), central en la tira.

En función de este análisis, nuestro trabajo queda entonces estructurado como se detalla a continuación. En el capítulo 2, *De la tradición a la modernización y de la democracia al autoritarismo*, realizamos un recorrido por el contexto histórico de la producción y publicación de Mafalda, dando cuenta a su vez de los distintos medios gráficos en los que apareció la tira en los años que van de 1964 a 1973. En el capítulo 3, *Mafalda, objeto inagotable*, relevamos las principales investigaciones previas que toman a Mafalda como objeto para desarrollar el estado de la cuestión. En el cuarto capítulo, *Discurso, representación social y género*, desarrollamos los conceptos con los que trabajamos al momento de hacer nuestro análisis. En el quinto, *Interrogantes, filas y columnas*, damos cuenta de las estrategias y herramientas metodológicas utilizadas. En el sexto, *Deconstruyendo Mafalda*, llevamos a cabo el análisis del corpus seleccionado y, finalmente, en el séptimo capítulo, exponemos los resultados y conclusiones de dicho análisis.

2. De la tradición a la modernización y de la democracia al autoritarismo

Como planteamos en la introducción, la década de los sesenta en Argentina fue una especie de bisagra entre la sociedad tradicional y conservadora de los años 50 y otra moderna, en cuyo seno se desarrollan fenómenos culturales que estaban en línea con lo que sucedía en los países centrales en la época.

En términos políticos, la década estuvo marcada, como ya hemos mencionado, por el paso de la situación que Juan Carlos Portantiero denominó el *empate hegemónico*³ entre los distintos agentes sociales, políticos y sindicales de fuerte tradición peronista (aunque atravesados a su vez por tensiones y pujas diversas) y el sector dominante con su proyecto hegemónico que encontraba resistencias, hacia un escenario cada vez más autoritario y violento que daría paso a la dictadura de 1976.

Con su partido proscrito, luego de 1955 Perón “se dedicó a reunir a todos cuantos aceptaran invocar su nombre, alentándolos y empujándolos a unos contra otros” (Romero, 2012). Así, en las elecciones de 1958 el líder le dio su apoyo al radical Arturo Frondizi, quien se hizo con la presidencia y gobernó hasta 1962, en un

³ Luego de la renuncia del presidente Eduardo Lonardi y su reemplazo por parte del general Pedro Eugenio Aramburu, en 1955, se puso de manifiesto la complejidad de la herencia peronista. “Las características de su movimiento, las fuerzas sociales que lo apoyaban y que él mismo había movilizado y constituido le impidieron encarar decididamente el nuevo rumbo. Caído Perón, esas mismas fuerzas se convirtieron en un obstáculo insalvable para los intentos de sus sucesores, que declaran querer reconstruir una convivencia democrática perdida hacía mucho tiempo, pero también se proponían (con menos claridad) reordenar sustancialmente la sociedad y la economía” (Romero, 2012, p. 154). Entre las fuerzas sociales embarcadas en la transformación, que no habían terminado de definir sus objetivos primicias y alianzas, y las antiguas, que conservan una importante capacidad de resistencia, se produjo una situación que Juan Carlos Portantiero definió como de “empate”, prolongado hasta 1966.

contexto de crisis económica a partir de 1959 y observado de cerca por los militares, que desconfiaban del trato tibio del presidente hacia Cuba y fueron protagonistas de una nueva disrupción institucional. Tras un año de gobierno provisional, en 1963 el radical Arturo Illia llegó a la presidencia con un 24% de los votos, en unas elecciones donde la mayoría de los peronistas votaron en blanco.

Siguiendo a Sergio Pujol (2007), entendemos que en la sociedad argentina de la época:

Había confianza en lo nuevo y malestar por lo viejo. Para el triunfo de lo primero y la superación definitiva de lo segundo, había que actuar. Y la acción no tuvo una sola cara o modalidad. Hubo una praxis estética y una praxis política, y desde finales de los '60 se hicieron varios intentos —con resultados dispares, pero en sí mismos significativos— de fusionar ambas acciones (p. 285).

Quizás, como observamos anteriormente, las transformaciones más importantes fueron las que modificaron la vida cotidiana de la población argentina. En ese sentido, señala Pujol, uno de los puntos centrales —si bien no el único— fue la moral sexual y, por ende, la situación de los roles genéricos (2007). Según el autor, se estaban produciendo en la época cambios en las relaciones entre hombres y mujeres jóvenes. Para los primeros, explica, no iba ser tan sencillo asimilar estos cambios, pero tal vez menos simple sería para las mujeres protagonizarlos.

De todos modos, los temores no inmovilizaron a la gente, y ser mujer en los '60 fue muy distinto de ser mujer apenas unos años antes (...) Junto a otros tabúes descongelados, como el divorcio o la mujer independiente, el sexo apareció asociado, desde comienzos de los '60, a una idea de mayor libertad individual y autoconocimiento, siendo el vehículo de una verdadera revolución moral (Pujol, 2007, p. 297).

Estos cambios se expresaron en encuestas que reflejaban a un alto porcentaje de jóvenes a favor de las relaciones prematrimoniales y del divorcio, incluso entre

quienes profesaban una religión (Pujol, 2007). En definitiva, queda claro que la nueva sociedad de los jóvenes había modificado las conductas en materia de amor y relaciones de pareja. En cuanto a las causas de estas transformaciones, Pujol menciona el impacto cultural del psicoanálisis como una variable importante a tener en cuenta.

Tanto la terapia en sí misma como la circulación de la vulgata psicoanalítica en el habla cotidiana ayudaron a encarar la vida sexual con un poco más de libertad(...) El imperativo marital y procreador estaba en descenso. Disociar, definitivamente, el sexo de la procreación fue una de las grandes proezas de la década, y en ello tuvo mucho que ver la píldora anticonceptiva (Pujol, 2007, p. 298).

De esta forma, apareció en escena un nuevo tipo de mujer, más deseosa de concretar sus propios deseos que de satisfacer los de su marido (Pujol, 2007).

Es en este contexto que se inserta el surgimiento de Mafalda. Concebida en 1963 como una caricatura publicitaria en el marco de una campaña no tradicional que buscaba instalar en el imaginario del público de manera subliminal la marca de electrodomésticos Manfield, Mafalda finalmente no se publicó en formato publicitario ya que la marca nunca salió al mercado. Entre 1964 y 1965, la tira diseñada ya como historieta fue publicada en el semanario *Primera Plana*, la emblemática revista fundada en 1962 por Jacobo Timerman, que asumió la tarea de difundir la modernidad entre unos lectores que eran en su mayoría profesionales o ejecutivos. Según Pujol, la revista se convirtió enseguida en “el gran testigo (e impulsor, en más de una ocasión) de los gustos, las costumbres y los criterios de consumo cultural de toda una generación” (p. 296). Por su parte, María Lucrecia

Grubert (2010) coincide en afirmar que el semanario fue moderno en su diseño y contenido, y que reflejó todas las formas de renovación cultural de los años sesenta.

El semanario, que en lo político representaba los intereses del bando azul (antiperonista) del Ejército⁴ (Romero, 2012), presentaba características ideológicas de la derecha argentina de la época⁵ y estaba dirigido a un público masculino de clase media, que ascendía a 250.000 lectores, mayoritariamente empresarios, universitarios y profesionales, a los que se suponía *activos e inteligentes* (Cosse, 2014). En total se publicaron en *Primera Plana* 48 tiras de Mafalda y, en 1965, Quino abandonó esta publicación debido a discrepancias personales⁶.

Entre 1965 y 1968, Mafalda apareció en el diario *El Mundo* y, simultáneamente, en otros periódicos del interior de Argentina. *El Mundo* fue un diario de línea editorial de izquierda, donde escribían intelectuales de la época. Este medio tenía un alcance masivo y, al publicar tiras diarias, le permitió a Quino relacionar estrechamente a sus personajes con los sucesos de esos tiempos (Grubert, 2010). Se trataba de un diario de formato tabloide, ágil, corto y sencillo, pensado para

⁴ Según detalla Romero, la inestabilidad política del año 1962 (en el que los militares depusieron al presidente radical Arturo Frondizi y esta crisis política se sumó a una crisis económica) puso de manifiesto tensiones al interior del Ejército. Así, oficiales del arma de Caballería constituyeron el grupo de Campo de Mayo, partidario de un acatamiento mayor a las autoridades constitucionales. El grupo creía que la asociación del peronismo con el comunismo era simplista y exagerada y que, dada su tradición nacional y conciliadora, el peronismo podía incluso aportar algo al frente anticomunista. Esta posición se fue perfilando a lo largo de sucesivos enfrentamientos con la facción "gorila" o antiperonista, que hicieron crisis en el mes de septiembre, cuando unos y otros (azules y colorados, según la denominación que entonces adoptaron) sacaron las tropas a la calle y hasta amagaron combatir. Los azules triunfaron en la contienda militar y en la opinión pública: explicaron a través de sucesivos comunicados la preocupación de la facción por la legalidad, el respeto institucional y la búsqueda de una salida democrática.

⁵ "Su línea editorial era contradictoria: en lo económico asumía el desarrollismo, en lo político favorecía la intervención de las Fuerzas Armadas y en lo cultural impulsaba la modernización y las vanguardias literarias" (Cosse, 2014).

⁶ Según Cosse (2014), Quino, había descubierto que la revista se arrogaba la propiedad de las tiras.

ser leído en el transporte público, que siempre había otorgado un lugar importante a las historietas (Cosse, 2014). En este ámbito, Quino se acostumbró a un ritmo de trabajo más acelerado, lo que le permitió abordar temas de último momento (Quino, 1991). Como resultado de este cambio en la dinámica de producción es que el autor fue introduciendo nuevos personajes, que remitían a diversos prototipos sociales que finalmente construyeron “una visión de la clase media heterogénea y signada por las confrontaciones ideológicas y culturales” (Cosse, 2014, p. 63).

El Mundo fue asimismo uno de los pocos medios de comunicación que apoyó al presidente radical Arturo Illia, electo en 1963, y “trató de evitar que la crisis política derivase en el golpe” (Cosse, 2014, p. 74). Así, durante el gobierno de facto de Onganía, que derrocó a Illia en 1966, la tira se convirtió en un *emblema antidictatorial* (Cosse, 2014), encarnando el repudio de la represión violenta del gobierno autoritario.

En esta época, explica Romero (2012, p. 196), “la represión del comunismo se extendió a toda expresión de pensamiento crítico, disidencia o hasta diferencia. El blanco principal fue la Universidad⁷”, donde la esposa de Quino, Alicia Colombo, se desempeñaba como docente. Esta circunstancia personal contribuyó a la toma de posición del dibujante, que previamente se había distanciado más de los conflictos políticos en la tira (Cosse, 2014). Pero la represión no se limitó al ámbito académico, sino que “se extendió a las manifestaciones más diversas de las nuevas costumbres,

⁷ Las universidades fueron intervenidas y perdieron su autonomía académica. El 29 de julio de 1966, en la Noche de los Bastones Largos, la policía irrumpió en algunas facultades de la Universidad de Buenos Aires, golpeando a alumnos y profesores (Romero, 2012).

como las minifaldas o el pelo largo” (Romero, 2012, p. 197). Asimismo, la protesta sindical, que fue intensa, fue acallada con violencia. Otro elemento significativo de esos años, en este sentido, fue la censura. En palabras de Pujol,

Si por un lado los argentinos parecían más abiertos al mundo que en ningún otro momento de su historia, la mojigatería de su gobierno pretendía situarlos en un estadio remoto de la vida civil y cultural. [...] La censura de aquellos años es la punta del ovillo para entender las contradicciones y aparentes paradojas de la segunda mitad de los '60 (2007, p 318).

Con el cierre del periódico *El Mundo*, en 1967⁸, la publicación de Mafalda se interrumpió hasta junio de 1968, cuando la tira apareció por primera vez en la revista *Siete Días*. Con una tirada que rondaba entre los 125.000 y 160.000 ejemplares, se trataba de un *magazine* semanal de actualidad perteneciente a la editorial Abril, del italiano César Civita. *Siete días* se dirigía a un público amplio, mayormente masculino. Inspirada en la revista norteamericana *Life*, el *magazine* hizo del fotoperiodismo su marca de identidad, combinando una diagramación ágil y atractiva con el tratamiento de temáticas culturales y de actualidad política “y toques de frivolidad”, de forma tal que “el estilo dinámico e innovador de la revista quedaba en tensión con la moderación política característica de su línea editorial” (Cosse, 2014, p. 88).

Allí, Quino debió nuevamente adaptarse a un cambio de modalidad de entregas, que le impidió seguir la actualidad tan de cerca como antes, dado que trabajaba varias semanas por adelantado. En esta publicación, el lugar de Mafalda era

⁸ El cierre de *El Mundo* se dio en el contexto del plan económico del ministro Krieger Vasena, que, según Romero, perjudicó a diversos sectores: “rurales, empresarios nacionales, economías provinciales enteras habían recibido mazazos al suprimirse protecciones tradicionales” (2012, p. 200).

destacado, ya que las cuatro tiras semanales ocupaban una página completa, con frecuencia de numeración impar, y cerca del final de la revista, la posición más codiciada en términos editoriales (Cosse, 2014).

Asimismo, Mafalda se reproducía diariamente en distintos periódicos nacionales: *Córdoba*, *Noticias de Tucumán*, *El Litoral de Santa Fe*, *El Intransigente de Salta*, entre otros. Con todos estos diarios, los lectores de la tira ascendían a 2.000.000 (Cosse, 2014).

En forma paralela, en 1966 Jorge Álvarez⁹ publicó el primer libro de Mafalda, que reunió las primeras tiras en el orden de su publicación y alcanzó los 25.000 ejemplares vendidos en el primer mes. Para 1968, se habían vendido 130.000 ejemplares de las tres primeras compilaciones, y *Mafalda 4* se publicó con una tirada de 70.000.

Hacia fines de los sesenta, “las voces del establishment comenzaron a quejarse del excesivo autoritarismo de Onganía y empezaron a pensar en una salida política, para la que se ofrecía el general Aramburu” (Romero, 2012, p. 202). En 1969 estalló el Cordobazo, breve pero poderoso movimiento de protesta que venía precedido por una ola de manifestaciones estudiantiles en universidades de distintas provincias. En este episodio se conjugaron el activismo obrero y el estudiantil, y finalmente

⁹ A partir de 1957, sucesivas leyes y regulaciones constituyeron al Estado en evaluador de las expresiones culturales, subordinándolas a los valores morales y las costumbres de la nación. Se creó así un sistema de control difuso que favorecía a la autocensura (Cosse, 2014). Con el fin de publicar en forma independiente de este control, los abogados Daniel Divinsky y Oscar Finkelberg, junto con el editor y productor discográfico Jorge Álvarez, decidieron fundar Ediciones de la Flor, una editorial que concibieron como comprometida con Argentina, Latinoamérica y su tiempo. Los libros compilatorios de Mafalda fueron publicados en un comienzo por la editorial Jorge Álvarez, fundada en 1963. Ediciones de la Flor comenzó a publicar la tira a partir del sexto libro (Cosse, 2014, p. 196).

concluyó con la intervención del ejército, dejando un saldo de más de veinte muertos, 500 personas heridas y 300 detenidas. Según Romero, este “fue el episodio fundador de una ola de movilización que se prolongó hasta 1975” (2012, p. 203).

Poco después del Cordobazo hubo episodios similares en Rosario (el Rosariazo) y en Cipolletti. Los episodios se repitieron luego en 1971 y 1972 en Mendoza. Surgidas de cuestiones que hacían a la vida cotidiana antes que laborales (la vivienda, el agua, la salud), estas protestas movilizaban a sectores mucho más vastos que el de los obreros sindicalizados: a los estudiantes universitarios se sumaban trabajadores ocasionales, no agremiados, profesores, maestros, empleados públicos y funcionarios judiciales, entre otros. “La primavera de los pueblos fue creciendo y cobrando confianza hasta madurar plenamente en 1973” (Romero, 2012, p. 205).

La experiencia autoritaria funcionaba a su vez como caldo de cultivo para agrupaciones guerrilleras, que contribuyeron al creciente clima de violencia y asesinaron al dirigente sindical Augusto Vandor y al militar Pedro de Aramburu.

Tan revelador de la cultura política de la sociedad era que un amplio grupo de jóvenes hiciera del asesinato un arma política, como la forma en que el resto de la sociedad lo recibía, con una mezcla de simpatía por la justicia consumada, de satisfacción por haber golpeado duramente al enemigo o de intriga, en muchos casos, por las verdaderas razones de crímenes que no se terminaban de entender, pero de cuya razonabilidad, ya fuera ética o táctica, nadie dudaba (Romero, 2012, p. 213).

En 1970, luego del asesinato de Aramburu, los militares depusieron a Onganía y designaron al general Roberto Levingston como presidente. Tras el enfrentamiento armado de 1971 denominado el “viborazo”, las Fuerzas Armadas lo derrocaron y el general Lanusse asumió la presidencia. Lanusse convocó a elecciones generales,

dando comienzo a una puja con Perón en la que una disposición de la dictadura le impediría finalmente a éste presentarse como candidato. La fórmula justicialista fue encabezada, entonces, por Héctor Cámpora, quien triunfó en las elecciones de 1973 con casi el 50% de los votos (Romero, 2012).

En 1973, Mafalda se despidió por decisión de Quino, en un contexto de creciente violencia y tensión política. Con una izquierda radicalizada y unas Fuerzas Armadas listas para frenar su avance, el peronismo se presentaba como la única salida a la crisis política y social (Cosse, 2014). “La perspectiva de elecciones no detuvo el enfrentamiento entre quienes tenían la seguridad de una revolución inminente y quienes comenzaron a usar los escuadrones de la muerte para impedirla. Mafalda no tenía lugar en ese cuadro”, observa Cosse (2014, p. 131). El país asistía a una fractura social que contrastaba, según la autora, con la visión de la sociedad que aparecía en la historieta. “La visión ácida del ser humano, la sociedad argentina y la clase media no impedían que, finalmente, en Mafalda, las diferencias terminarían saldándose y fuera posible la convivencia” (Cosse, 2014, p. 131), y esta capacidad de conciliación contrastaba con el carácter violento que asumía la sociedad argentina: de la heterogeneidad de la etapa del “empate” se pasaba a una era de barreras infranqueables. “La tira y sus personajes, creados a comienzos de los años sesenta, no podían actualizarse por completo”, señala Cosse (2014, p. 133).

Luego del final de la tira, el autor retomó a los personajes para campañas en defensa de la niñez, y su obra también fue objeto de adaptaciones cinematográficas animadas en múltiples ocasiones. Como observamos en la introducción, la extensa

popularidad de Mafalda y su naturaleza contestataria que combinó crítica social e ingenuidad infantil convierten a la tira en un objeto de estudio que permite analizar transformaciones en la clase media de la Argentina en los años 60 como lo hizo Cosse, así como también permite abordar los cambios en el humor, que desde hacía algún tiempo venía abandonando el mero costumbrismo para abrirle paso al surrealismo, el absurdo y el humor negro, retroalimentándose además con la parodia y la ironía e iniciando una tendencia al entrecruzamiento de géneros (Cosse, 2014).

Además de las historietas, Mafalda apareció en campañas propagandísticas, cortometrajes y libros digitales; ha sido utilizada por diversos organismos con toda clase de fines, desde la educación hasta la publicidad y la propaganda política. La amplia trascendencia de esta obra de Quino ha conllevado una apropiación de sus personajes por parte del público, la cual continúa vigente en la actualidad. Como afirmamos anteriormente, la magnitud de este fenómeno y la elección de Quino de incluir múltiples personajes femeninos hacen de Mafalda un corpus apropiado para llevar adelante un análisis de las representaciones sociales que produjo acerca de lo femenino en el contexto cultural de los años 60.

De este modo, entendemos que el contexto sociohistórico en el que surgió y circuló la tira es un factor clave para analizar las representaciones que se produjeron a partir de la misma. Los años que van de 1964 a 1973 están marcados, como hemos visto, por fuertes cuestionamientos hacia los valores y costumbres anteriores. La irrupción femenina en el mercado laboral formal y el acceso cada vez más amplio a estudios superiores para las mujeres estuvieron en el núcleo de estas

transformaciones. En este sentido, y retomando a Pujol, los jóvenes de los años sesenta pusieron en crisis el modelo de familia al que había apostado la juventud de la posguerra. Según Cosse (2008),

El modelo impugnado estaba definido por la entronización del matrimonio como espacio legítimo del amor, la sexualidad y la reproducción, la asunción de un doble patrón moral (que valorizaba la virginidad de las jóvenes solteras y la experimentación sexual de los varones); mandatos articulados con la teoría de las dos esferas separadas, de lo público y lo privado, confinando a las mujeres al dominio de la vida doméstica, al cuidado de los hijos y dotando al varón de la capacidad de acción en el ámbito exterior (p. 133).

No obstante este rechazo, los cambios de este período no se expresaron en las tendencias demográficas sino hasta los años ochenta, por lo que la época se puede leer como una bisagra entre el modelo de la domesticidad y la apertura a la aceptación de una diversidad de prácticas familiares, con la aceptación de la jefatura femenina de los hogares, las uniones consensuales, de la cohabitación a prueba y del divorcio, y la aparición de nuevos ideales de género y estilos de relación, con la valoración de la realización profesional de la mujer; el rechazo de la doble moral sexual y la legitimación de la búsqueda de la satisfacción sexual, incluso fuera del matrimonio (Cosse, 2008).

En la gestación de esta juventud moderna, Mafalda cumplió un rol modelador de las formas y contradicciones que asumía la vida cotidiana. De acuerdo con Pujol:

El imaginario de muchos jóvenes se estaba modelando con novelas como *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sabato, pero también con las zambas del Cuchi Leguizamón, el último disco de Los Beatles, el cómic *El Eternauta* y, en dosis diarias, tiras como *Mafalda* de Quino o las viñetas humorísticas de Landrú, el gran editorialista gráfico de los '60 (2007, p. 304).

En tanto producto cultural que atravesó a esta generación de jóvenes, Mafalda ha sido comparada con diversas historietas y cómics del siglo XX. Por una parte, están las tiras norteamericanas *Periquita*, *La Pequeña Lulú* y *Peanuts*, todas predecesoras de Mafalda, y de cuya sencillez se aleja la obra de Quino (Steimberg, 1977). Por otra parte, en el plano nacional, como señala Rosa Aboy (2010),

Ya anteriormente (en las décadas del treinta y del cuarenta) el humor gráfico había anticipado miradas sobre la realidad argentina, a través de las revistas *Patoruzú*, de la editorial Dante Quinterno, que comenzó a salir en 1937, y *Rico Tipo*, creada por el dibujante Divito en 1944 (p.2).

Asimismo, la revista *Tía Vicenta*, fundada por el dibujante Landrú en 1957, y de la que Quino mismo había participado, publicó a principios de los sesenta los trabajos de célebres ilustradores argentinos, como Caloi, Faruk y Copi. Otros autores nacionales contemporáneos del autor de Mafalda fueron Miguel Brascó, Lorenzo Amengual y Guillermo Mordillo.

3. Mafalda, objeto inagotable

Como mencionamos anteriormente en este trabajo, Mafalda ha sido y es un objeto de estudio de gran interés en el campo de la comunicación, y ha inspirado diversas investigaciones. En este sentido, cabe destacar la labor llevada a cabo por la ya citada Isabella Cosse, cuyo trabajo titulado *Mafalda: historia social y política* (2014) propone un extenso recorrido por la segunda mitad del siglo XX a través de esta obra de Quino, que se convierte así en una puerta de entrada para el estudio de la sociedad argentina y, en particular, de las conmociones sociales, políticas y culturales que atravesaron a la clase media argentina en esos años. Así, la autora da cuenta de fenómenos que surgieron o cristalizaron en el país en los años 60, pero que trascendieron esta época y lugar, tales como el autoritarismo, los enfrentamientos generacionales, la identidad de clase media, el feminismo y los cuestionamientos al orden familiar.

Por otra parte, una de las primeras obras que tomaron la tira de Quino como objeto de estudio fue *Para leer a Mafalda*, de Pablo José Hernández (1975). Este trabajo, inspirado en el célebre ensayo *Para leer al pato Donald*, de Ariel Dorfman y Armand Mattelart, es una aproximación sociopolítica a Mafalda que, acorde a la época y la perspectiva, introduce críticas y acusa a la tira de reproducir el *status quo* burgués, tal como observa Lucas Berone (2008). El trabajo de Hernández afirma que Mafalda no es una tira progresista, sino que, por el contrario, sus críticas se realizan dentro del límite tolerado por el sistema, no sólo no cuestionándolo, sino ayudando a

mantener con sus tímidos comentarios lo que el autor considera una farsa, la libertad de prensa (Hernández, 1975). Este análisis ha sido objeto de críticas diversas debido a su reduccionismo (Berone, 2008). Ubicado en “el límite de la semiótica” (p. 1), el libro de Hernández representa, para Berone,

El “mal sueño” de toda lectura semiológica o metodológicamente controlada, a saber: que el meta-texto crítico (Para leer a Mafalda) llega a ocupar, con su lenguaje, de tal modo y a tal punto el lugar del texto-objeto (la tira Mafalda), que le impide a este último producir sentido alguno, le impide finalmente funcionar como signo (2008, pp. 1-2).

El autor critica este análisis de Mafalda por diversos motivos. En primer lugar, señala que Hernández

le achaca o le critica a personajes de ficción, sin ningún correlato en el mundo real, un conjunto de temores e ignorancias, ciertas oscuras intenciones y mala fe ideológica, acusándolos agriamente de no preferir la revolución social o el cambio en las condiciones de la producción económica (2008, p. 3).

En segundo lugar, ante la observación de que Mafalda no contiene referencia alguna al peronismo, Berone objeta: “¿por qué Mafalda tenía que hablar del peronismo?” (p. 6). En definitiva,

leída contra el horizonte de la promesa de conocimiento instalada por la fundación semiológica del discurso sobre la historieta (y del discurso sobre los medios de comunicación masiva, en general), la aparición de ese extraño libro que fue *Para leer a Mafalda*, en 1975, constituye el síntoma de un fracaso. De algún modo, la *lectura idiota* que el sociólogo Pablo J. Hernández realiza respecto de la tira Mafalda, de Quino, puso de manifiesto, con bastante claridad o brutalidad, que la empresa semiológica(...) no había logrado suturar finalmente los cortes y las zonas de indeterminación que ella misma había abierto: entre el hombre y sus signos, entre los signos y el mundo (Berone, 2008, p. 8).

Otros trabajos fundacionales de Mafalda como objeto de estudio son ensayos escritos por diversos autores que hallaron en esta historieta un medio para canalizar no solamente críticas a la sociedad, sino análisis más profundos acerca del lugar de la

historieta como texto en el mundo moderno. En esta categoría se encuentran los trabajos de Oscar Steimberg (1977) y Oscar Masotta (1982).

En particular, Steimberg realiza un recorrido matizado por el género narrativo, donde se problematiza sobre el género a partir de exponentes nacionales e internacionales, desde el punto de vista de la producción y también de la recepción, explorándolo en sus distintas dimensiones: su relación con los medios y el arte, las transposiciones o adaptaciones de la literatura, las innovaciones estilísticas, narrativas o temáticas, los modos de producción, las conexiones con la política y la ideología, el pasaje a la imagen móvil, hasta su relación con la crítica y los contextos de producción de la escritura sobre historietas.

Según el autor, la tira funciona como vehículo de una corriente de opinión compartida por un amplio sector de la población. Gracias al uso de un lenguaje verbal “agradablemente culturizante”, afirma Steimberg, Mafalda logra atrapar a sus lectores con la ilusión de un ejercicio de lectura anticonformista fundado en una ideología que reniega del *establishment*. Pero la agilidad y la transparencia de sus juegos conceptuales se fundan en un repertorio de tipos humanos determinado por el universo creado por Quino, en el que campean las caracterizaciones sociales del sentido común.

Asimismo, Steimberg (1977) caracteriza a Mafalda como una “formación mixta”, a medio camino entre la historieta y el cartoon.

Este género gráfico incluye, básicamente, los dibujos de cuadro y gag únicos, que aparecen habitualmente en diarios y revistas de noticias y que encuentran su tema, por lo general, en los asuntos políticos y sociales de actualidad. El cartoon ironiza casi siempre sobre el tema

tratado, convirtiendo a sus personajes (cuando los tiene) en meros vehículos de una proposición conceptual original acerca de la situación (p. 97).

Creemos que esta caracterización encuentra su fundamento en el origen publicitario de Mafalda, y su presencia en diarios y revistas en tanto cartoon. Así, como observa el semiólogo argentino, Quino no logró su fama como dibujante de historietas, y Mafalda constituye casi una excepción en su carrera.

Esta condición de *cartoon historietado* que Steimberg encuentra en Mafalda se evidencia en un elemento central de la tira: la niñez de la protagonista y sus amigos. Esta particularidad en la edad de los personajes se puede pensar como un recurso empleado por Quino, quizás incluso de manera inconsciente, como un modo de esquivar la censura para vehicular, de un modo aparentemente inocuo, ideas políticamente reprimibles (aunque abstractas) como el antimilitarismo, la antiexplotación y la antirrepresión, como observa Steimberg (1977). De este modo, plantea el autor, la niñez de Mafalda permite establecer un paralelo constante entre las relaciones sociales más complejas y las primarias (familiares) o, más bien, una relación de condicionamiento que va de las segundas a las primeras en la obra de Quino.

Esta perspectiva es retomada por Cosse (2014), que atribuye el efecto humorístico de la figura de Mafalda como “niña intelectualizada” (p. 48) no sólo a su edad, sino a su género, como veremos más adelante. En cuanto a este carácter de niña intelectual, Steimberg (1977) señala:

El grado de abstracción y especialización de los temas que preocupan a Mafalda (que en los comienzos de la tira tenía cinco años) es altísimo: en varias entregas llegó a ocupar, por

ejemplo, el problema de la emigración de técnicos al extranjero. Y los episodios de “refresco”, que, cada vez menos frecuentemente, aparentan balancear la seriedad de los temas centrales con series de gags surrealistas, se desarrollan en un ámbito físico que es de otro mundo, en relación con el que sirve de trasfondo al tronco central de las narraciones. Cuando Mafalda hace sus travesuras no ideológicas, no está sometida a las leyes realistas que rigen a la otra Mafalda (p. 96).

Para Steimberg, Mafalda y sus compañeros articulan las oposiciones conceptuales de una visión racional y segura de la Historia. La tira los define, básicamente, en términos de un conjunto de ideas y de rasgos de carácter: Mafalda es una humanista actualizada, Manolito un mercantilista, Susanita una dama integrada e hipócrita, Felipe un sufriente ejercitador del sentido común, Miguelito un retoño de intelectual fascista que poco a poco se va transformando en un profesional de la duda metódica (Steimberg, 1977).

De este modo, vemos aparecer en la tira la estereotipación, otra característica del cartoon. No obstante, Steimberg aclara:

Por supuesto, las ideas conscientes y los rasgos caracterológicos no agotan la definición de los personajes de la tira; pero el mundo de sus temores y deseos inconscientes está curiosamente oculto (...) Miguelito oculta sus terrores nocturnos, Felipito enmudece cuando pasa la nena que adora (...) En el sector femenino -Mafalda y Susanita-, la situación parece invertirse: no se presenta como viable una Mafalda tímida, o una Susanita emotiva, pero es porque en ellas la distancia entre pensamiento y emoción se ha suprimido del todo, algo útil para construir una tira que vehiculiza, en la mayoría de sus episodios, un chiste conceptual, acaballado en un guiño a la opinión explícita de su público (la clase media liberal) (p. 95).

Esta definición de los personajes a partir de ciertos rasgos de carácter estereotipados según su género, clase social y origen étnico permite pensar que Mafalda representó imaginarios de su época en torno a dimensiones diversas, teniendo esta tesis por objetivo pensar cuál es el alcance dado a lo femenino.

4. Discurso, representación social y género

Para llevar adelante este trabajo, seleccionamos algunos conceptos que empleamos como herramientas metodológicas al momento de realizar nuestro análisis de representaciones de lo femenino.

Como expresamos anteriormente, nos basamos en dos modelos fundamentales: la teoría de los discursos sociales, planteada por Eliseo Verón (1993), y la retórica de la imagen, introducida por Roland Barthes (1986).

La teoría de los discursos sociales, explica Verón, se sitúa necesariamente en un plano que no es el de la lengua: se trata de un enfoque translingüístico. El concepto de discurso abre así la posibilidad de un desarrollo conceptual que está en ruptura con la lingüística (Verón, 1993). De esta forma, “se trata de concebir los fenómenos de sentido como apareciendo, por un lado, siempre bajo la forma de conglomerados de materias significantes; y como remitiendo, por otro, al funcionamiento de la red semiótica conceptualizada como sistema productivo” (1993, p. 124).

La teoría de los discursos sociales queda de este modo definida como un conjunto de hipótesis sobre los modos del funcionamiento de la semiosis social. Por semiosis, Verón entiende “la dimensión significativa de los fenómenos sociales: el estudio de la semiosis es el estudio de los fenómenos sociales en tanto procesos de producción de sentido” (1993, p. 125).

Lo central de esta teoría es el anclaje del sentido en lo social y de lo social en el sentido, ya que se considera a la producción de sentido como discursiva:

Una teoría de los discursos sociales reposa sobre una doble hipótesis: toda producción de sentido es necesariamente social, no se puede describir un proceso significativo sin explicar sus condiciones sociales productivas, y todo fenómeno social es un proceso de producción de sentido (p. 126).

Consideramos que este modelo es el más apropiado para llevar adelante el análisis de las representaciones del género femenino en Mafalda ya que, como expresa Verón,

Si el sentido está entrelazado de manera inextricable con los comportamientos sociales, si no hay organización material de la sociedad, ni instituciones, ni relaciones sociales sin producción de sentido, es porque esta última es el verdadero fundamento de lo que corrientemente se llama las “representaciones sociales” (1993, p. 126).

El análisis de los discursos sociales abre camino de esta manera al estudio de la construcción social de lo real, partiendo siempre de configuraciones de sentido identificadas sobre un soporte material (texto lingüístico, imagen, etc.), que son fragmentos de la semiosis, ya que “lo que llamamos un discurso o conjunto discursivo no es otra cosa que una configuración espacio-temporal de sentido”, aclara Verón (1993, p. 127). Así,

(...) los objetos que interesan al análisis del discurso no están “en” los discursos, ni tampoco “fuera” de ellos. Son sistemas de relaciones que todo producto significativo mantiene con sus relaciones de generación, por una parte, y sus efectos por otra (p. 128).

El semiólogo distingue entre dos tipos de condiciones que operan sobre el discurso, y entre las cuales éstos circulan:

Las condiciones productivas de los discursos sociales tienen que ver, ya sea con las determinaciones que dan cuenta de las restricciones de generación de un discurso o de un tipo

de discurso, ya sea con las determinaciones que definen las restricciones de su recepción. Llamamos a las primeras condiciones de producción, y a las segundas, condiciones de reconocimiento (p. 127).

De este modo, un análisis discursivo implica la puesta en relación de un conjunto significativo con aspectos determinados de esas condiciones productivas (el análisis discursivo no puede reclamar inmanencia alguna) y, estas condiciones discursivas incluyen siempre, a su vez, otros discursos.

Según Verón, “para postular que una cosa es condición productiva de un conjunto discursivo, hay que demostrar que dejó huellas en el objeto significativo, en forma de propiedades discursivas” (p. 127).

Las relaciones de los discursos con sus condiciones de producción, por una parte, y con sus condiciones de reconocimiento por la otra, constituyen conjuntos formados por “reglas” que Verón denomina gramáticas de producción y gramáticas de reconocimiento, respectivamente. Las reglas que componen estas gramáticas, afirma, describen operaciones de asignación de sentido que se reconstruyen a partir de marcas subyacentes en la materia significativa. Pero el autor hace una distinción:

Se puede hablar de marcas cuando se trata de propiedades significantes cuya relación, sea con las condiciones de producción o con las de reconocimiento, no está especificada. Cuando la relación entre una propiedad significativa y sus condiciones se establece, estas marcas se convierten en huellas de uno u otro conjunto de condiciones (p. 129).

El análisis de los discursos consiste así en la descripción de las huellas de las condiciones productivas de éste, sean las que tienen que ver con su generación o con su recepción. La pretensión de cualquier análisis de los discursos sociales es, en fin,

escapar de la red interdiscursiva considerando los discursos analizados como objetos y no como condiciones de producción ni como discursos en sí mismos. Es decir que se busca generar un discurso de análisis que funcione como metadiscurso del discurso-objeto analizado (Verón, 1993).

Dado que nuestro objeto de estudio es una historieta, consideramos que los conceptos propuestos por Roland Barthes en *Retórica de la imagen* (1986)¹⁰ son un buen punto de partida para este análisis. El autor realiza aquí un estudio de imágenes publicitarias, en el que distingue y clasifica a nivel teórico tres tipos de mensaje: el mensaje lingüístico (es decir, aquel cuyo soporte es un texto escrito), el connotado (icónico codificado) y el denotado (icónico no codificado, o mensaje sin código). Entre estos dos últimos mensajes, sin embargo, la distinción es más compleja. En este sentido, Barthes considera que la distinción es simplemente operatoria:

El mensaje lingüístico puede separarse fácilmente de los otros dos; pero ¿hasta qué punto tenemos derecho de distinguir uno de otro, los dos mensajes que poseen la misma sustancia (icónica)? La distinción de los dos mensajes no se opera espontáneamente a nivel de la lectura corriente: el espectador de la imagen recibe al mismo tiempo el mensaje perceptivo y el mensaje cultural (...) La distinción tiene, sin embargo, una validez operatoria (...) De los dos mensajes icónicos, el primero está de algún modo impreso sobre el segundo: el mensaje literal aparece como el soporte del mensaje “simbólico”. Ahora bien, sabemos que un sistema que se hace cargo de los signos de otros sistemas para convertirlos en sus significantes, es un sistema de connotación. Diremos pues de inmediato que la imagen literal es denotada, y la imagen simbólica connotada (1986, pp. 33-34).

Siguiendo esta clasificación de mensajes, Barthes plantea que las funciones del mensaje lingüístico respecto del icónico doble son dos: anclaje y relevo. En el

¹⁰ Si bien la teoría propuesta por Barthes está orientada al análisis de fotografías (en concreto, fotografía publicitaria), consideramos que la idea de los tres mensajes (connotado, denotado y simbólico) es aplicable al lenguaje del cómic, ya que nos permite analizar las ilustraciones (imágenes) presentes en las tiras.

primer caso, se trata de aclarar, de disminuir la incertidumbre del signo, fijando la cadena flotante de significados posibles. “A nivel del mensaje literal, la palabra responde de manera, más o menos directa, más o menos parcial, a la pregunta: ¿qué es?” (p. 36), afirma el autor, mientras que en el nivel del mensaje simbólico, el mensaje lingüístico “guía no ya la identificación, sino la interpretación” (p. 36).

La función de relevo, por su parte, busca complementar a la imagen, y es la más importante en el género de la historieta (Barthes, 1986).

Aquí la palabra (casi siempre un trozo de diálogo) y la imagen están en una relación complementaria. Las palabras, al igual que las imágenes, son entonces fragmentos de un sintagma más general, y la unidad del mensaje se cumple en un nivel superior: el de la historia, de la anécdota, de la diégesis (p. 37).

Las dos funciones del mensaje lingüístico pueden coexistir en un mismo conjunto icónico, pero el predominio de una u otra no es indiferente a la economía general de la obra. En este sentido,

Cuando la palabra tiene un valor diegético de relevo, la información es más costosa, puesto que requiere el aprendizaje de un código digital (la lengua); cuando tiene un valor sustitutivo (de anclaje, de control), la imagen es quien posee la carga informativa, y, como la imagen es analógica, la información es en cierta medida más “perezosa/floja”. En algunas historietas, destinadas a una lectura “rápida”, la diégesis está confiada principalmente a la palabra ya que la imagen recoge las informaciones atributivas, de orden paradigmático (el carácter estereotipado de los personajes). Se hacen coincidir entonces el mensaje costoso y el mensaje discursivo, de modo de evitar al lector impaciente el aburrimiento de las “descripciones” verbales, confiadas en este caso a la imagen, es decir a un sistema menos “laborioso” (p. 37-38).

En cuanto a las lecturas de una imagen, estas pueden variar, pero no en forma anárquica. De acuerdo con Barthes, la variación de lecturas depende de los diferentes saberes contenidos en la imagen (saber práctico, nacional, cultural, estético), y estos saberes pueden clasificarse, constituir una tipología.

Es como si la imagen fuese leída por varios hombres, y esos hombres pueden muy bien coexistir en un solo individuo: una misma lexia moviliza léxicos diferentes. ¿Qué es un

léxico? Es una porción del plano simbólico (del lenguaje) que corresponde a un conjunto de prácticas y de técnicas; este es, en efecto, el caso de las diferentes lecturas de la imagen: cada signo corresponde a un conjunto de “actitudes”, algunas de las cuales pueden faltar a nivel individual. En un mismo hombre hay una pluralidad y una coexistencia de léxicos: el número y la identidad de estos léxicos forman de algún modo el idiolecto de cada uno. La imagen, en su connotación, estaría entonces constituida por una arquitectura de signos provenientes de léxicos (de idiolectos), ubicados en distintos niveles de profundidad (pp. 42-43).

Entonces, existe un campo común de los significados de connotación, el de la ideología, que es único para una sociedad y una historia dadas, cualesquiera sean los significantes de connotación a los cuales recurra. A la ideología general corresponden, en efecto, significantes de connotación que se especifican según la sustancia elegida. Barthes llama a estos significantes “connotadores”, y al conjunto de éstos, “retórica” (p. 45).

Dado que nuestro trabajo busca analizar las representaciones femeninas en Mafalda desde la perspectiva de género, es importante tener en cuenta que, en el patriarcado, todo discurso tiene como característica el androcentrismo. En este sentido, el concepto de arquetipo viril propuesto por Amparo Moreno Sardá en 1986 es de gran utilidad para entender el rol del androcentrismo en la obra de Quino en tanto discurso. Con el concepto de arquetipo viril, la autora designa a un modelo humano imaginario, de sexo masculino, adulto y con una fuerte voluntad de expansión territorial y de dominio sobre otras y otros mujeres y hombres que lo llevan a privilegiar un conjunto de valores relacionados con la capacidad de matar frente a la capacidad de vivir o dar vida. Este arquetipo ha sido hegemónico a lo largo de la historia y lo sigue siendo en la actualidad. Como consecuencia de su hegemonía, se ha llegado a una conceptualización de lo humano a la medida del arquetipo viril,

una opacidad androcéntrica del discurso en la actualidad (Moreno Sardá, 1986). Así, se confunde lo viril con lo propio de cualquier ser humano (mujer u hombre) y

A la sombra de esta ambigüedad conceptual se oculta una particular concepción de lo humano que se presenta como lo humano por excelencia, lo que permite considerar natural un sistema de valores particular y partidista y que yo considero inhumano por anti-humano, es decir, por basarse en la hegemonía de unos seres humanos sobre otros (Moreno Sardá, 1986, p. 10).

Así, por ejemplo, mientras la utilización del plural femenino se refiere a las mujeres, de acuerdo con las normas gramaticales el masculino puede referirse tanto a conjuntos de mujeres u hombres como solamente a seres humanos de sexo masculino, y no se suele explicitar a cuál de estos casos se refiere el plural (Moreno Sardá, 1986).

Según afirma la autora, a través de esta dominación del arquetipo viril que rige la historia de los seres humanos, “vamos reproduciendo parámetros mentales propios del Saber vinculado al Poder, propios del arquetipo viril que gobierna profundamente el conocimiento académico lógico-científico, considerado como el conocimiento por excelencia liberador de ignorantes” (1986, p. 12). Siguiendo a Moreno Sardá, entendemos entonces que esta conceptualización de lo humano a la medida del arquetipo viril vicia de raíz las formas mediante las cuales hemos aprendido a pensar nuestra existencia humana, lo que resulta en unas sociedades actuales en el seno de las cuales los discursos son androcéntricos.

Pero este androcentrismo no es explícito sino, como mencionamos anteriormente, opaco. Así, la autora denomina opacidad androcéntrica del discurso al conjunto de mecanismos discursivos mediante los que no sólo se sitúa el arquetipo

viril en el centro del universo mental-discursivo, sino que, además, se oculta esa centralidad generalizando como humano todo lo que corresponde únicamente al sistema de valores propio de quien se sitúa en un centro hegemónico de la vida social a partir del cual proyecta su hegemonía expansiva sobre otras y otros mujeres y hombres (1986).

Partiendo de una concepción foucaultiana (1976) del poder, entendemos que unas relaciones de poder determinadas producen saberes determinados. El saber es no sólo objeto del poder, sino instrumento de éste. De esta forma, los saberes que se producen en el marco de sociedades dominadas por el arquetipo viril serán inevitablemente androcéntricos.

A su vez, el concepto de arquetipo viril se puede articular con el concepto de mirada masculina en el arte. Desde una perspectiva psicoanalítica, Laura Mulvey afirma que

La mujer habita la cultura patriarcal en tanto que significante para el otro masculino, aprisionada por un orden simbólico en el que el hombre puede dar rienda suelta a sus fantasías y obsesiones a través de órdenes lingüísticos que impone sobre la silenciosa imagen de la mujer, que permanece encadenada a su lugar como portadora de sentido, no como productora del mismo (2001, p. 366).

En este sentido, como explica Carolyn Korsmeyer (2017) en *Feminist Aesthetics*, el concepto de mirada masculina (*male gaze*)¹¹ se refiere al encuadre de

¹¹ Traducción mía. La cita original del texto en el sitio web The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring Edition 2017) es:

The phrase “male gaze” refers to the frequent framing of objects of visual art so that the viewer is situated in a “masculine” position of appreciation. By interpreting objects of art as diverse as paintings of the nude and Hollywood films, these theorists have concluded that women depicted in art are standardly placed as objects of attraction (much as Burke had lined up women as the original aesthetic object); and that the more active role of looking assumes a counterpart masculine position.

los objetos en el arte visual de forma tal que el espectador o la espectadora se sitúa en un punto de vista masculino, es decir que las mujeres asumen una posición de objeto contemplado en el arte, mientras que los varones son los sujetos activos que contemplan. Cabe aclarar, no obstante, que para Korsmeyer sujetos y objetos no pueden distinguirse únicamente en términos de género, sino que entran en juego otras categorías como la orientación sexual, la raza y la nacionalidad. En cualquier caso, esta teoría pone el foco en el hecho de que la mirada no es nunca neutral y un espectador nunca es un sujeto pasivo. Así, el espectador, sujeta con su mirada al objeto, y lo somete a su control mediante el escrutinio y la posesión. Se trata de una relación de poder en la que la mirada no es mutua, sino que va de espectador a objeto, provocando placer erótico en el primero (Korsmeyer, 2017).

Siguiendo a Mulvey (2001), esta exhibición de la mujer en tanto objeto funciona en dos niveles: como objeto erótico para los demás personajes dentro de la historia de la que forma parte, y como objeto erótico para el espectador. De igual modo, la autora señala la división heterosexual activo/pasivo que controla la estructura narrativa e impide que sea el varón quien lleve la carga de cosificación sexual:

El varón se muestra relucante a la hora de mirar a sus semejantes exhibicionistas. De ahí que la escisión entre espectáculo y narración propicie el papel del hombre como parte activa que despliega la trama, que hace que las cosas sucedan (Mulvey, 2001, p. 371).

As Laura Mulvey puts it, women are assigned the passive status of being looked-at, whereas men are the active subjects who look (Mulvey 1989). Art works themselves prescribe ideal viewing positions. While many women obviously also appreciate art, the stance they assume in order to appreciate works in the ways disposed by tradition requires the donning of a masculine perceptual attitude.

Por otra parte, para el estudio de las representaciones del género femenino en Mafalda nos basamos en el concepto de representación social, introducido por Serge Moscovici en 1961 en su tesis doctoral en el campo de la psicología social y desarrollado por autores como Denise Jodelet, Robert Farr y Willem Doise. Según explica Maricela Perera Pérez (2003), “el concepto de representación social designa una forma de conocimiento específica, el saber del sentido común, cuyos contenidos manifiestan la operación de procesos generativos y funcionales socialmente marcados. En sentido más amplio designa una forma de pensamiento social” (p. 9). Así, Moscovici entiende la idea de representación como un tipo de conocimiento que condiciona la forma de actuar de los sujetos, un corpus organizado de conocimientos y una de las actividades psíquicas gracias a las cuales los hombres hacen inteligible la realidad física y social, se integran en un grupo o en una relación cotidiana de intercambios, liberan los poderes de su imaginación. Se trata de sistemas de valores, nociones y prácticas que proporcionan a los individuos los medios para orientarse en el contexto social y material, para dominarlo (como se cita en Perera Pérez, 2003).

Las representaciones constituyen unidades funcionales estructuradas, integradas a su vez por otras formaciones subjetivas: opiniones, actitudes, creencias, informaciones y conocimientos (Perera Pérez, 2003). Siguiendo a Moscovici, la autora plantea que estas representaciones se forman por dos procesos básicos e interdependientes: la objetivación (mediante la cual elementos abstractos se transforman en imágenes concretas), y el anclaje (que integra estos elementos nuevos al sistema de pensamiento ya formado). De esta forma,

Lo nuevo se incorpora de modo creativo y autónomo, al tiempo que ocurre la familiarización ante lo extraño. Lo novedoso se lleva al plano de lo conocido, donde se clasifica a partir de un sustrato cognoscitivo y emocional previo, donde la memoria histórica, las experiencias vividas juegan un rol importante (2003, p. 25).

Tomando la clasificación de Jean-Claude Abric, la investigadora explica que las representaciones sociales tienen cuatro funciones principales: la de conocimiento (comprender y explicar la realidad), la identitaria (definir la identidad y especificidad de los grupos), la de orientación (guiar comportamientos y prácticas), y la justificatoria (justificar o explicar a posteriori comportamientos, acciones y tomas de posición). “La funcionalidad de las representaciones sociales puede sintetizarse en evaluativas, orientadoras, explicativas y clasificatorias”, resume Perera Pérez (2003, p. 19).

En cuanto a los soportes que vehiculizan las representaciones, la autora afirma que son los discursos de los individuos y grupos, sus comportamientos y prácticas sociales las que en un sentido amplio y en un interjuego particular constituyen las representaciones.

Siguiendo a Perera Pérez, entendemos que

Al referirnos al contexto sociocultural que determina una representación, debemos tener en cuenta las condiciones históricas, económicas e ideológicas en que surgen, se desarrollan y desenvuelven los grupos y objetos de representación que estudiamos. Son importantes además las instituciones u organizaciones con las que interactúan los sujetos y los grupos, así como la inserción social de los individuos, en términos de pertenencia a determinados grupos (clasistas, de género, étnico, raza, etc). y las prácticas sociales mediante las que producen y reproducen su cotidianidad (2003, p. 21).

En este sentido, consideramos que, al momento de estudiar las representaciones de lo femenino en Mafalda, es importante tener en cuenta estos

contextos, así como también los medios de comunicación en los que fue publicada la tira, que se consideran determinantes como fuente de representaciones, en línea con esta teoría (Perera Pérez, 2003).

El análisis de las representaciones del género femenino en cada uno de los ámbitos está orientado hacia dos ejes en los que se hallan insertas estas representaciones, las esferas pública y privada. Siguiendo a Celia Amorós (1994), entendemos que:

Lo privado y lo público constituyen lo que podríamos llamar una invariante estructural que articula las sociedades jerarquizando los espacios: el espacio que se adjudica al hombre y el que se adjudica a la mujer. A pesar de sus evidentes diferencias históricas esta distribución tiene unas características recurrentes: las actividades socialmente más valoradas, las que tienen un mayor prestigio, las realizan prácticamente en todas las sociedades conocidas los varones. Puede haber alguna rara excepción, pero son las actividades más valoradas las que configuran o constituyen el espacio de lo público: es el espacio más valorado por ser el del reconocimiento, de lo que se ve, de aquello que está expuesto a la mirada pública, por definición (p. 23).

La autora considera que el ámbito privado es el de la indiscernibilidad, ya que “en el espacio público se contrastan las actividades -desde la competencia deportiva, hasta los narradores vascos, el discurso político, etc.-, pero en el privado no hay forma de discernir los distintos niveles de competencia con ciertos parámetros objetivables” (p. 24). En este sentido, los años 60 en Argentina fueron una época de redefinición de ambas esferas, al calor de las tensiones generacionales, las luchas feministas, la expansión de la clase media y la cristalización de su identidad, y el autoritarismo (Cosse, 2014).

Retomando a Maricela Perera Pérez (2003), consideramos que son dos las condiciones necesarias para que un objeto o hecho social pueda ser considerado

objeto de representación: debe aparecer en las conversaciones cotidianas y estar presente en los medios de comunicación y debe hacer referencia a los valores. En este sentido, Mafalda cumple con estas características, ya que se trata de un producto cultural que logró cristalizar las tensiones de su época y convertirse a la vez en un agente activo, poniendo en circulación una representación y una forma de humor que dialogaron con la identidad de la clase media mediante su representación compleja y matizada de ésta, que enlazaba lo cotidiano y lo político (Cosse, 2014).

Esta representación de la sociedad producida por Mafalda estuvo construida, en gran medida, a partir de los personajes. Volviendo a Steimberg, observamos que los personajes de la tira se construyeron en gran medida a partir de rasgos de carácter estereotipados según su género, clase social y origen étnico. Siguiendo a Cora Gamarnik (2009), entendemos los estereotipos como conceptos e ideas acerca de un determinado grupo que se generan a partir de un proceso de reducción o simplificación. La estereotipación

Es un proceso reduccionista que suele distorsionar lo que representa, porque depende de un proceso de selección, categorización y generalización, donde por definición se debe hacer énfasis en algunos atributos en detrimento de otros. Simplifica y recorta lo real. Tiene un carácter automático, trivial, reductor (Gamarnik, 2009, p. 1).

El estereotipo conlleva necesariamente un consenso, ya que se trata de opiniones que un grupo tiene respecto de otro u otros. Pero no son sólo opiniones, sino que, a través de esta simplificación y generalización, permiten organizar información acerca del mundo, volviéndolo inteligible. Así, los estereotipos permiten establecer marcos de referencia, conformando un sistema cognitivo selectivo que

organiza nuestro pensamiento. Al categorizar y describir a un grupo, el estereotipo es predominantemente evaluativo (Gamarnik, 2009).

La fuerza del estereotipo, explica Gamarnik (2009), se mide en relación directa con el grado en que este actúa con “naturalidad”, como representación válida de la realidad. Es decir que un estereotipo es exitoso cuando pasa a formar parte del sentido común. “Los estereotipos funcionan de este modo como una forma más de violencia simbólica, la forma de violencia que se ejerce con la aceptación tácita de quien la padece. Se trata de una violencia que se desconoce como tal” (p. 2).

Según la autora, los estereotipos surgen y se reproducen fundamentalmente a través de los medios de comunicación. En este sentido, podemos retomar el planteo de Cosse (2014) acerca del carácter activo de Mafalda en tanto producto cultural, ya que su reproducción en medios gráficos de gran tirada le permitió a la historieta propagar estos sentidos, contribuyendo a la construcción de lo real. De esta forma, Gamarnik señala:

El estereotipo funciona como imágenes en nuestra mente que mediatizan nuestra relación con lo real. Son representaciones cristalizadas, esquemas culturales preexistentes que actúan como filtros. Estas imágenes son ficticias, no porque sean falsas, sino porque expresan imaginarios sociales, no condiciones reales, que a su vez actúan performativamente sobre las condiciones reales (p. 4).

En esta oportunidad, lo que nos interesa en particular son los estereotipos en relación con lo femenino. Para introducirnos en esta temática, cabe señalar la importancia de las relaciones sociales en el seno de las cuales tiene lugar el proceso de simplificación, categorización y generalización que produce los estereotipos. En

relación con esto, Elsa Dorlin (2009) aclara que las relaciones sociales son siempre relaciones sociales de sexo, las cuales remiten a la división sexual del trabajo. Esta división, histórica y socialmente modulada, se caracteriza por la asignación prioritaria de los hombres a la esfera productiva y, simultáneamente, la captación por parte de los varones de las funciones de “fuerte valor social agregado” (como se cita en Dorlin, 2009, p. 18). Así, describe la autora, la división sexual del trabajo opera en la esfera profesional y la doméstica simultáneamente, encontrándose en esta última un espacio específico de trabajo de las mujeres, en el que se asiste a la invisibilización de este trabajo reproductivo (2009). En consecuencia, señala Dorlin, existe un privilegio epistémico concedido a unas representaciones, a una visión del mundo determinada solamente por las condiciones materiales de existencia de los hombres. Este privilegio está presente directa e indirectamente en la obra de Quino, y se manifiesta en la tensión generacional entre el personaje de Mafalda y el de Raquel, su madre. Así, en determinadas viñetas, la niña muestra tener una lectura de la vida de su madre como una de frustración, al estar reducida al ámbito doméstico del trabajo reproductivo (Cosse, 2014).

Antes de continuar, es necesario aclarar el concepto de género. Así, Luciano Fabbri (2014) lo define como

Un fenómeno de carácter cultural (lo que se concibe como “masculino” y “femenino” no es natural ni universal, sino que es construido y difiere según las culturas, las razas, las religiones), histórico (lo que cada cultura entiende cómo “masculino” y “femenino” varía de acuerdo a los diferentes momentos históricos) y relacional (lo que se entiende por “masculino” se define en relación a lo que se entiende por “femenino”, y viceversa, en un horizonte de significaciones mutuas) (p. 145).

Esta noción, aunque se distingue desde su concepción de la del sexo, se articula con ésta, y desde los años 70 diversas perspectivas señalan que en ambos casos se trata de conceptos contruidos social y culturalmente. De este modo, entendemos que el concepto de lo femenino se halla relacionado con ambas categorías, si bien ni el género ni el sexo son finalmente su característica definitoria, sino, como afirmábamos anteriormente, las relaciones sociales de las que forma parte lo femenino. En esta perspectiva, tomando a Wittig, Fabbri (2014) describe a la mujer del siguiente modo:

Lo que constituye a una mujer es una específica relación de apropiación por parte del hombre. Al igual que la raza, el sexo es una formación "imaginaria" de las que producen realidad, incluyendo los cuerpos, que son percibidos como anteriores a toda construcción. La "mujer" sólo existe como esta clase de ser imaginario, mientras que las mujeres son el producto de una relación social de apropiación, naturalizada como sexo (p. 148).

En este sentido, Fabbri señala que ni hombres ni mujeres son grupos naturalmente o biológicamente definidos. No poseen ningún rasgo o esencia específica ni identidad que defender, sino que se definen por una relación social, material, concreta e histórica que se caracteriza por el antagonismo entre ambos.

Entonces, podría decirse que ambos grupos son definidos en función de sus respectivos roles. Recuperando los aportes de Luisa Antolín, Nuria Varela explica el concepto de rol a partir de la analogía del teatro:

Rol alude a función, tarea, papel. Hombres y mujeres, en cuanto nacen, tienen asignado un papel en función de su sexo. En él se les dice cómo tienen que comportarse, vestir, mirar, soñar, trabajar, hablar, relacionarse con los demás... Mujeres y hombres se convierten en actrices y actores en cuanto nacen y, según interpreten mejor o peor ese papel asignado en el gran teatro del mundo, el público —la sociedad— les aplaudirá o censurará (Varela, 2005, p. 258).

Según señala Mabel Burín (2010), un enfoque tradicional sobre el tema lleva a pensar que “las mujeres aprenden roles básicamente familiares, reproductivos, pertinentes a los lazos personales y afectivos. Los roles masculinos, en cambio, están definidos en nuestra sociedad como no-familiares” (p. 15). Así, los roles femeninos tradicionales son el maternal, el conyugal y el doméstico (Burín, 2010). La autora plantea que la adquisición de la identidad de género (tanto para varones como para mujeres) se da sobre la base de las identificaciones tempranas que realizan niñas y varones en nuestra cultura (Burín, 2010).

Retomando el concepto de división sexual del trabajo planteado anteriormente en estas páginas, coincidimos con Burín en que los procesos de identificación en el seno familiar contribuyen al “reforzamiento de la división sexual del trabajo y la reproducción social-familiar de la desigualdad entre hombres y mujeres” (p. 16).

Como observa Burín, estos roles están anclados en las estructuras familiares en las que los sujetos construyen su socialización temprana. En este sentido, la familia nuclear es el modelo que más presente está en Mafalda (Cosse, 2014). Según Débora Tajer (2012), esta familia está “conformada por solo dos adultos (varón y mujer) cónyuges y sus hijos/as biológicos/as” (p. 79) y su surgimiento se sitúa en los cambios que tuvieron lugar a partir de la revolución industrial y la entrada en la modernidad de las sociedades occidentales. La autora señala con respecto a estos cambios que

La migración del campo a la ciudad y la vida en la misma en unidades habitacionales más pequeñas produjo un pasaje de la vida en familias extensas a familias más pequeñas de solo dos generaciones unidas por lazos de alianza y sangre (Tajer, 2012, p. 79).

Así, la familia núcleo como construcción social e ideal dio lugar a un tipo específico de roles para varones y mujeres. Tajer postula que

este modo de vida en familia ha tenido, como uno de sus efectos, una producción específica e histórica de formas de la masculinidad y de la femineidad. Los varones se costituirán en los proveedores económicos y representantes de la familia en el espacio público y las mujeres, en el privado sentimentalizado, dedicarán su vida a la crianza de los/las niños/as y las tareas de la reproducción social (2012, p. 79).

Cabe señalar que, como afirma Tajer, la familia nuclear ha sido y es más un ideal social y una construcción imaginaria que una realidad en la experiencia de vida de los sujetos de la modernidad, validándose como institución que legitima los vínculos amorosos heterosexuales. De este modo, la representación de la familia núcleo en Mafalda responde a su valor y legitimidad en el plano simbólico, más que a una descripción de la sociedad de la época.

Las representaciones que puso en juego Mafalda se construyeron, en parte, gracias al carácter interactivo de la obra en tanto historieta. Oscar Steimberg afirma en este sentido que

Leer historietas constituye, en comparación con el acto de contemplar un programa de televisión, una tarea particularmente activa, con componentes que se originan en intereses de tipo no solo psicológico e ideológico sino también literario y estético: leer historietas es reconocer constantemente estilos, trucos narrativos, escrituras que recubren el relato de un modo más básico y continuo que las presentaciones de televisión (1977, p. 38-39).

De esta forma, el autor afirma que “un género mixto en el que existe palabra invita a privilegiar, justamente, el texto: los significados de la imagen son siempre menos susceptibles de circunscripción y más evanescentes”.

Con un planteo similar, Oscar Masotta (1982) define a la historieta como:

prosa en el sentido de Sartre: cualquiera que fuera la relación entre texto escrito e imagen dibujada, en la historieta las palabras escritas siempre terminan por reducir la ambigüedad de las imágenes. Y al revés, en la historieta la imagen nunca deja de “ilustrar”, siempre en algún sentido, a la palabra escrita, o para el caso de las historietas “silenciosas”, de ilustrar casualmente la ausencia de texto escrito (p. 9-10).

Así, el autor afirma que “la historieta nos cuenta siempre una historia concreta, una significación terminada. Aparentemente cercana a la pintura, entonces, es su parienta lejana; verdaderamente cercana en cambio a la literatura” (p. 9-10).

En la misma línea, Daniele Barbieri (1993) señala que, mientras que la ilustración es siempre una ilustración de algo, es decir, no puede existir sin un objeto externo, en el cómic,

Cada viñeta tiene función narrativa. Cada viñeta muestra un momento de la acción que constituye parte de la historieta” (p. 21). La imagen del cómic es, entonces, una imagen de acción, mientras que la de la ilustración es descriptiva. Así, el autor hace énfasis en la idea de que “la ilustración comenta el relato haciéndonos ver aquello que en el relato verbal no está escrito, integrándolo, enriqueciéndolo. La viñeta del cómic es el relato (1993, p. 22).

En este sentido, Steimberg observa que en Mafalda está presente una búsqueda de un lenguaje narrativo riguroso y sincopado a la vez, que aleja a la tira de la sencillez secuencial. Así,

La multiplicación o la unificación sorpresiva de los pasos del relato; la utilización alternada del desenlace abrupto y del *mind-stretching*, que repite o prolonga, desde un ángulo nuevo, la escena decisiva; la riqueza de la línea, que compensa con creces la pérdida de detalles que surge de la supresión de esfumaturas y volúmenes, identifican una línea expresiva que coloca a Quino en la sucesión mayor de la creación gráfica (1977, p. 93).

El autor introduce así la preocupación por la dimensión estética de Mafalda, problema no menor al momento de realizar nuestro análisis. Siguiendo a Barbieri, “el modo en que es modulada la línea de contorno (...) es determinante para el conjunto

de la historieta en el cómic” (1993, p. 23). La imagen, considerada por el autor como “un signo de la realidad, una realidad que remite a otra realidad” (p. 24), reproduce algunas características del objeto real de la manera en que normalmente lo percibimos, tales como los contornos y las sombras. El dibujo, en tanto técnica de producción de imágenes, se ve obligado entonces a hacer una selección de características del objeto que quiere representar. “Cada dibujo es así el resultado de una selección de características consideradas importantes en detrimento de otras”, sintetiza Barbieri (1993, p. 25).

Pero el autor afirma que el problema del dibujo no es crear imágenes semejantes, sino imágenes eficaces, es decir, imágenes que subrayen los aspectos justos de los objetos en el momento preciso. Para lograrlo, el dibujante se vale de la unidad básica del dibujo: la línea. Ésta puede representar en sí misma el cuerpo de un objeto (por ejemplo, una cuerda, el brazo de una persona), puede formar el contorno de un objeto (un círculo representando una pelota), o puede ser usada para crear relleno, una retícula que dé intensidad luminosa a una superficie.

Desde el punto de vista del grosor, la línea del cómic puede ser pura (línea contorno, distingue figura de fondo) o modulada (engrosada y estilizada por tramos). La línea modulada es mucho más informativa que la línea pura, a nivel emotivo y de implicación, mientras que la línea pura comporta un efecto de alejamiento, de distanciamiento del relieve de la imagen, para poner de relieve otros aspectos como el diálogo o la construcción narrativa (Barbieri, 1993).

Es con base en estos conceptos que realizamos el análisis de la tira, el cual se vuelve relevante en función, como afirmamos en la introducción, del carácter histórico de la obra en tanto producción cultural. En este sentido, entendemos que Mafalda permite pensar las representaciones de lo femenino en su contexto de producción, que fue cambiando a lo largo de los nueve años en los que Quino sostuvo su publicación en diversos medios gráficos. Así, planteamos un análisis comparativo del corpus, que desarrollaremos en los siguientes capítulos.

5. Interrogantes, filas y columnas

De los capítulos precedentes se desprende la importancia de Mafalda en tanto producto cultural que, en un contexto histórico particular del país y del mundo, construyó representaciones de la mujer y lo femenino. Quedando así determinado el problema que aborda esta tesina, nos planteamos estas preguntas: ¿cómo se articula el concepto de lo femenino con las ideas de familia y maternidad en la tira? ¿Qué rol(es) propone la tira para la mujer en la vida pública? ¿Qué rol(es) propone la tira para la mujer en la educación? ¿Qué rol(es) propone la tira para la mujer en el trabajo? ¿Cómo se caracteriza desde lo visual y la retórica de la imagen a la mujer en cada uno de estos ámbitos y roles? Y, por último, ¿Qué diferencias y similitudes se pueden encontrar entre estas caracterizaciones efectuadas por Mafalda en 1964 y 1973?

Con el fin de responder a estos interrogantes, el presente trabajo se planteó como objetivo analizar y comparar las representaciones del género femenino en Mafalda en las tiras publicadas en 1964 y 1973. Lo cual ha requerido, en términos más específicos, describir la caracterización de los principales personajes femeninos en términos de su rol en el ámbito público, de su relación con la educación formal en sus distintos niveles y de su situación laboral y profesional, así como también explicar cómo se articula la idea de lo femenino con el rol de maternidad y el concepto de familia núcleo en la tira y analizar cómo opera la retórica de la imagen en el discurso de Mafalda en torno a las representaciones de los personajes femeninos en los ámbitos de la familia, la esfera pública, la educación formal y el trabajo.

Con tales propósitos, esta tesina llevó a cabo una crítica interpretativa¹² del corpus seleccionado para el análisis, compuesto por tiras de la historieta Mafalda relacionadas con las dimensiones familia/maternidad, vida pública, política, educación y trabajo.

El trabajo con dicho corpus supuso la recolección de textos relevantes para dar cuenta del estado de la cuestión, así como la revisión bibliográfica de conceptos para nuestro marco teórico, para luego organizar y describir el material construyendo una matriz de datos que permitiera sistematizar la observación y abordar un análisis de tipo sociodiscursivo. De este modo, buscamos entonces establecer comparaciones entre lo producido 1964 y lo puesto en circulación en 1973.

Utilizando un archivo de hoja de cálculo¹³, volcamos la información de cada tira del primer y último año de Mafalda en la matriz, que se dividió en diez secciones ubicadas en las columnas de la A a la J: Fecha aproximada de publicación (A), Diálogos y textos (B), Mujer y familia (C), Mujer y esfera pública (D), Mujer y educación (E), Mujer y trabajo (F), Retórica de la imagen (G), Otras observaciones (H), Descarte (I) y Fuente (J). De este modo, las columnas A y B nos permitieron volcar información objetiva sobre cada tira, mientras que en las columnas de la C a la H observamos cómo se manifestó cada una de las dimensiones en las que se divide nuestro trabajo en cada tira. Luego de estas observaciones, en la columna I indicamos si la tira estaría incluida dentro del análisis o si sería descartada por no aportar

¹² Dicha crítica interpretativa del corpus se realizó a partir del marco teórico detallado en el Capítulo 4.

¹³ Ver Anexo.

información relevante a nuestra investigación. Así delimitamos nuestro corpus. Por último, en la columna F dimos cuenta de la publicación de la que fue extraída cada tira para su análisis, con su correspondiente número de página, a modo de referencia.

Una vez conformada la matriz, lo primero que debimos hacer fue analizar todas las tiras producidas y publicadas durante el primer año de publicación de Mafalda, que va de octubre de 1964 al mismo mes de 1965. Para este fin, nos valimos del libro *Mafalda inédita*¹⁴, en el que se reúnen las tiras publicadas en la revista *Primera Plana*, con sus respectivas fechas de publicación. Esta inclusión de las fechas nos permitió delimitar con precisión el primer año de Mafalda (de fines de septiembre de 1964 a octubre de 1965), aunque cabe aclarar que no todas las tiras de este período inicial se encuentran en el libro, ya que algunas fueron descartadas al momento de publicarlo por tratar sobre temas considerados demasiado coyunturales para este formato.

En total, analizamos 66 tiras de este período. De estas, 37 fueron descartadas por no aportar información significativa a nuestras dimensiones de análisis. Del análisis de la matriz pudimos observar que, en este primer año, la cantidad de personajes femeninos en el universo ilustrado por Quino es todavía reducida. Sólo aparecen Mafalda y su madre como personajes principales, y una niña con su madre como personajes secundarios en una tira que transcurre en la playa. En este primer año todavía no se introduce el personaje de Susanita.

¹⁴ Incluido en el volumen compilatorio *Toda Mafalda* (1991).

Luego de introducir las tiras de la etapa inicial de Mafalda en nuestra matriz de datos, procedimos con la otra parte del corpus: las tiras del período final. En este caso, el recorte fue menos preciso, ya que no contamos con las fechas exactas de publicación de las tiras. Ante la imposibilidad de acceder a estas fechas, contactamos a Daniel Divinsky¹⁵, fundador de Ediciones de la Flor, la editorial que publicó los volúmenes compilatorios de Mafalda. Tomamos, entonces, todas las tiras compiladas en el libro *Mafalda 10*, ya que, según Divinsky, el volumen recopila las últimas tiras publicadas por Quino en distintos medios hasta el final de Mafalda, en 1973.

En total analizamos 160 tiras de este último período: la totalidad del contenido del libro *Mafalda 10*. En esta última etapa de la tira, encontramos una mayor variedad de personajes protagónicos femeninos: a Mafalda se han sumado Susanita, su antagonista, y Libertad, una niña con pensamiento de izquierda. Vemos asimismo la aparición de más personajes femeninos secundarios: clientas del Almacén Don Manolo, mujeres que caminan por la calle, señoras del barrio que dialogan con los protagonistas de la tira y maestras de la escuela, entre otras. Entre estos personajes secundarios, cabe destacar a las que Steimberg denominó “señoras gordas”, que tendrán una aparición relativamente recurrente a lo largo de los años en la tira.

Luego de analizar las tiras correspondientes a ambos períodos empleando nuestra matriz de datos, procedimos a esbozar conclusiones generales respecto de las representaciones observadas en cada uno de los años seleccionados, para finalmente

¹⁵ Conversación telefónica con Daniel Divinsky, 7 de mayo de 2018. No consideramos necesario adjuntar una transcripción de la llamada, ya que no se trató de una entrevista dirigida sino de una consulta puntual respecto de las fechas de producción y publicación de las tiras de Mafalda.

llegar a una comparación entre ambos momentos, siempre teniendo en cuenta las dimensiones de análisis previamente delimitadas.

6. Deconstruyendo Mafalda

Como explicamos en el capítulo anterior, para desarrollar nuestro análisis interpretativo del corpus creamos una matriz de datos que nos permitió trabajar de forma “artesanal”, observando en cada tira particular las representaciones de lo femenino en torno a las distintas categorías propuestas: la familia, la esfera pública, la educación y el trabajo (dentro y fuera del hogar), así como también la retórica de la imagen en cada caso. A continuación, presentamos algunos resultados preliminares de dicho análisis.

6.1. La educación como vehículo para asimilarse a los varones en 1964

En esta primera etapa, el autor delineó los rasgos que caracterizarían a los personajes a lo largo de los años siguientes. Así, ya en las tiras de 1964 encontramos a una Mafalda que reniega del modelo femenino encarnado por las mujeres de la generación de su madre. Esto se evidencia en una serie de conversaciones entre ambas en las que la niña lamenta la decisión de su madre de sacrificar sus objetivos académicos y profesionales para casarse y formar una familia.

Para Mafalda, la educación tiene una importancia trascendental en la vida de una persona, ya que afirma que estudiar es un medio para alcanzar no sólo el éxito profesional, sino la realización intelectual y, fundamentalmente, un prestigio definido en términos de la relación saber/poder propuesta por Michel Foucault (1998): el poder produce y valida ciertos saberes, específicamente aquellos relacionados con la educación formal y la esfera pública. Mafalda plantea en este sentido la idea de

estudiar para “ser alguien” en la vida, un imaginario asociado a las profesiones tradicionales, ejercidas en la época mayormente por varones. Así, entendemos que Mafalda pretende acceder al poder haciendo propio el arquetipo viril, que, como explica Moreno Sardá (1986), puede ser encarnado por las mujeres, y esta intención de encarnarlo se encuentra alineada con los planteos del feminismo de la igualdad, la corriente del pensamiento feminista de la época. Según Diana Maffía (2007), el feminismo de la igualdad, que se limitaba a reclamar para las mujeres el lugar de sujeto de enunciación, “no discutía las jerarquías del patriarcado sino su sexualización, y sólo reclamaba para sí el acceso de las mujeres a los bienes culturales” (p. 92). Esta corriente, que daría paso, más adelante, al feminismo de la diferencia, es en la que se inscribe el deseo de lograr un reconocimiento académico que Mafalda expresa en reiteradas ocasiones a lo largo de la tira.



Si, para Raquel, el matrimonio y la familia son etapas que da por sentadas en la vida de una mujer (en su propia vida y la de su hija), Mafalda rechaza esta idea, condenando a su madre por la vida que eligió y criticando, asimismo, por momentos,

a su padre, por someter a su esposa a este estilo de vida. Es en este sentido que la niña encarna el arquetipo viril al distanciarse del rol femenino de su madre.

6.2. Mafalda presidenta en 1964

En la esfera pública, Mafalda también muestra desde el principio una actitud desafiante respecto de las convenciones de su época. Por ejemplo, en una serie de tiras de 1965 en las que ella y sus amigos juegan “al gobierno”, la niña propone ocupar el rol de presidente y es rechazada. No obstante, Mafalda consigue finalmente hacerse con la presidencia en el juego. Y aunque este hecho no es el eje argumental de estas tiras, que funcionan como excusas para hablar del autoritarismo y las fallas de la democracia argentina, el mensaje subyace a nivel representacional: Quino ha creado un mundo donde los cargos políticos no sólo son deseables, sino accesibles para las niñas. En este caso, el autor logra distanciarse de la mirada masculina que domina las artes visuales (Mulvey, 2001).

6.3. La pobre Raquel en 1964

El otro personaje femenino importante en esta primera etapa es, entonces, la madre de Mafalda, Raquel, a quien vemos volcada principalmente a las tareas domésticas o reproductivas en el seno del hogar. Raquel es ama de casa y su función en la tira es ejemplificar un modelo de mujer desactualizado y anticuado, aunque su pensamiento no sea necesariamente conservador.

Raquel es objeto de condescendencia para su hija, ya que encarna un estilo de vida de reclusión doméstica que la hace económicamente dependiente de su esposo al plegarse a la división sexual del trabajo y ocuparse de todas las tareas no remuneradas que sostienen la vida de su familia, pero que carecen de valor social agregado, en palabras de Dorlin (2009). Así, en el transcurso del primer año de la tira, vemos a la madre de Mafalda cosiendo, limpiando un mueble, ordenando, doblando camisas, lavando platos, armando un arreglo floral, instalando un pesebre y colocándose un delantal de cocina. Solo en contadas ocasiones aparece realizando actividades no relacionadas con los quehaceres domésticos y, entre estas, una sola vez la vemos en la calle, fuera del hogar.

Cabe señalar que el padre de Mafalda no aparece nunca realizando este tipo de tareas. En cambio, se lo suele mostrar con su maletín preparándose para la jornada laboral o regresando a casa del trabajo. En este sentido, como afirmamos anteriormente, los roles que encarnan el padre y la madre de la protagonista responden al ideal social de la familia núcleo (Tajer, 2012).

Pero pese a todo lo anterior, Raquel no suele ser el remate de los chistes en los que aparece: la búsqueda humorística de Quino parece pasar por otro lado. Tal como observa Cosse (2014), la tira problematiza las tensiones generacionales que se agudizaron en los años sesenta, explorando los choques entre los valores y estilos de vida tradicionales, encarnados por la mayoría de los adultos, por un lado, y por otro las ideas y aspiraciones de los niños y, en particular, de Mafalda. En definitiva, Raquel es vista por Mafalda (y la generación que ella representa) como víctima y a la

vez culpable de su propia “mediocridad” individual, en tanto que el sistema patriarcal que le asigna este rol no es mayormente puesto en tela de juicio en la tira.

6.4. La mirada masculina de Quino en 1964

Otro aspecto llamativo de la madre de la protagonista es su aspecto, que en ocasiones aparece comparado con el de otras mujeres. El cuerpo de Raquel responde a los estándares de belleza hegemónicos: es de contextura delgada, facciones proporcionadas, cintura pequeña y pechos firmes. Estos atributos a menudo connotan ciertos rasgos de carácter e intelecto, a nivel inconsciente y más allá de la intención del autor.

Esto se debe a que, aunque el género del cómic suele usar la apariencia de los personajes para expresar rasgos de sus personalidades y caracteres, como afirma Steimberg (1977), en el caso de las mujeres esta connotación está especialmente atravesada por la mirada masculina desde el punto de vista tanto de la producción como de la recepción. Retomando a Korsmeyer (2017), observamos que Quino reproduce la mirada masculina a través de la cual las mujeres se convierten en objetos a contemplar, lo que da lugar a una valoración de los personajes femeninos adultos en términos de su belleza o atractivo. Y mediante una operación de retórica de la imagen, estos atributos quedan asociados, como afirmamos anteriormente, a rasgos de carácter de los personajes.

Así, por ejemplo, en una tira del verano de 1965, Mafalda expresa repulsión por la madre de otra niña. Se trata de una mujer gorda¹⁶, de brazos gruesos, pechos grandes y papada, que habla de forma distinta a los personajes que solemos ver en la tira:



El uso de expresiones como “señora”, “una calor” y “venirme mariada” forma parte de un registro que connota un nivel social e intelectual inferior al de Mafalda y los personajes recurrentes de la tira. De este modo, el tipo corporal de la mujer queda asociado a su vocabulario, reprobado por Mafalda y asociado, a su vez, a un estrato social determinado. Advertimos, siguiendo a Korsmeyer (2017), que la mirada masculina no se reduce a una cuestión de género, sino que, como vemos en este caso, otras dimensiones como la raza y la clase social forman parte de esta mirada.

¹⁶ Steimberg (1977) se refiere a este estereotipo particularmente presente en Mafalda como “Señora Gorda”. Cosse (2010) señala asimismo que esta expresión fue creada por Landrú en su revista Tía Vicenta, icónica publicación argentina de actualidad y humor irónico de mediados del siglo XX. Se trataba de un personaje “en el que podían reconocerse los prejuicios de una señora de Barrio Norte” (Cosse, 2010, p. 17).

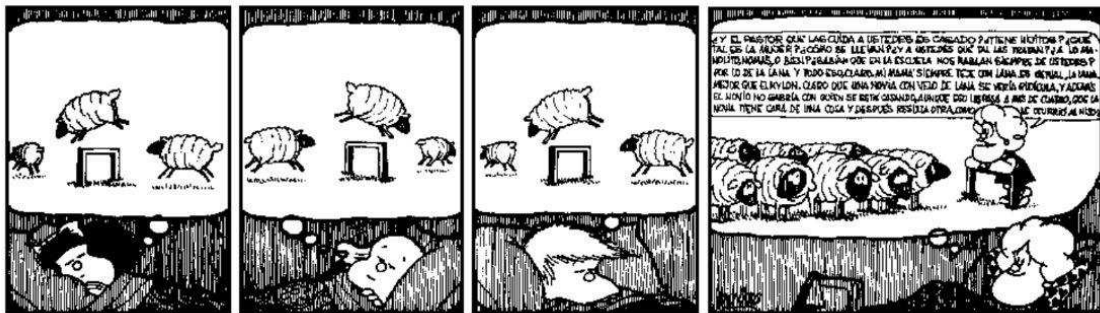
6.5. Susanita, Mafalda y Libertad en 1973

En el plano político, uno de los gags más frecuentes en este tramo final es la discrepancia ideológica entre Susanita y Mafalda, que representan dos modelos femeninos contrastantes. Mientras que a esta última le preocupan las cuestiones políticas y sociales que afectan a la humanidad, Susanita se caracteriza por una falta de empatía de para con los más humildes y marginados y su personaje se convierte en un símbolo de las "señoras conservadoras" de clase media argentina, aburguesadas y frívolas.

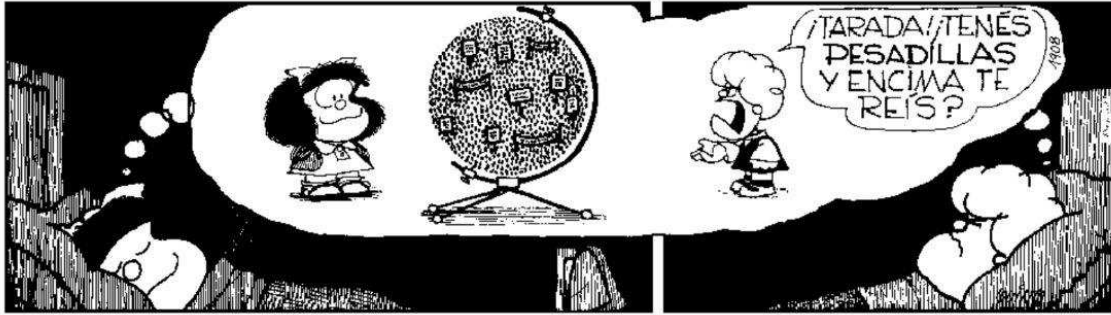


Mafalda muestra un interés por la política altamente desarrollado para su edad, mientras que Susanita es más bien cínica y no le preocupan las cuestiones políticas ni sociales.

Otras veces, Susanita aparece hablando ininterrumpidamente. En estos casos, la niña representa una versión infantil del estereotipo de señora chismosa que suele aparecer en la obra de Quino. Se trata de un modelo femenino que se muestra como inferior, de algún modo, a aquel propuesto por Mafalda: siempre que se ve a estos personajes hablando largamente, Mafalda se muestra irritada o indignada por la trivialidad de los temas discutidos en la charla, que suelen ser chismes sobre terceros. El modelo de mujer encarnado por Susanita es, entonces, anticuado, en comparación con el moderno que asume Mafalda, y aburrido, versus el interesante de Mafalda.



El antagonismo entre Mafalda y Susanita alcanza su punto cúlmine en la última tira del volumen Mafalda 10, en la que se ve a ambas niñas teniendo el mismo sueño e interpretándolo de forma opuesta.



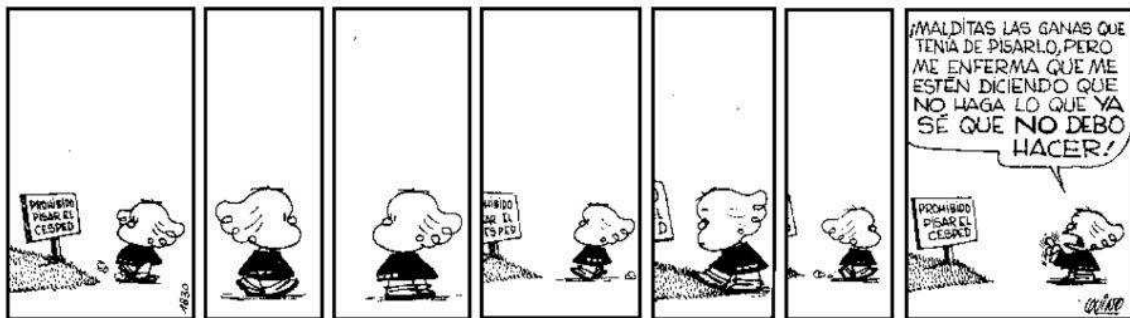
Aquí se ven las diferencias ideológicas entre Susanita y Mafalda. La primera, al ser de tendencias conservadoras, considera una manifestación global como una "pesadilla", mientras que la segunda, de tendencias progresistas, se alegra al contemplar la organización de las masas.

En cuanto al personaje de Libertad, observamos que también suele aparecer en situaciones en las que sus ideas y opiniones contrastan con las de Mafalda y de los demás niños del grupo. En el caso de Libertad, su cosmovisión es presentada por el autor como extremista y radicalizada. En este sentido, el nombre del personaje funciona como un guiño acerca de su pensamiento y carácter. Así, por ejemplo, en una tira vemos a Libertad colgando un mapamundi en sentido opuesto al convencional y explayarse apasionadamente acerca de sus motivos políticos para hacerlo.



El gag del mapa dado vuelta reaparece en varias tiras de Mafalda, ligado más o menos vagamente a los movimientos revolucionarios de izquierda nacionales e internacionales de la época. En esta ocasión, vemos las palabras "arriba" y "abajo" remarcadas en negrita, connotando una idea de división de clases que está implícita en lo que Libertad intenta explicar. Así, su identidad de intelectual anarquista se ve reforzada.

En otra oportunidad, la resistencia de Libertad a toda autoridad es puesta de manifiesto más explícitamente.



Libertad no tenía planeado pisar el césped, pero el letrero la lleva a desafiar la prohibición. Queda claro que la niña está dispuesta a desobedecer las reglas cuando su criterio se lo indica.

Si Mafalda es de tendencia progresista, reformista y contestataria, Libertad es revolucionaria de izquierda y anarquista. Aunque ambas están compenetradas con la realidad que las rodea y se interesan por diversos temas políticos, observamos diferencias. Por ejemplo, Mafalda considera a los diarios como una fuente legítima de información, mientras que su amiga no.



Así como Mafalda deposita más fe que Libertad en los medios de comunicación, lo mismo ocurre en el caso de las instituciones. De este modo, en una serie de tiras acerca de la democracia, se muestra la postura anarquista de Libertad.



El contraste ideológico entre los distintos personajes femeninos se acentúa en una tira en la que Mafalda, Susanita y Libertad dialogan sobre la propiedad privada.



Libertad interroga a sus amigas sobre el tema de la propiedad privada, discusión relevante en el contexto de la Guerra fría. Susanita reacciona con una postura conservadora, acaparando todos los bloques "de su propiedad", una manifestación a favor de la propiedad privada y, por extensión, del sistema

capitalista. La opinión de Mafalda no se explicita, pero se puede apreciar su mueca de desagrado en el último cuadro, en respuesta al planteo conservador de su amiga.

En definitiva, el personaje de Libertad irrumpe con ideas relativamente revolucionarias en el escenario de la clase media argentina delineado en la tira, convirtiéndose en el modelo femenino más moderno de todos los que plantea Mafalda. Intelectual, socialmente comprometida, con opiniones políticas formadas y de tendencias anticapitalistas, la niña aparece como una representación de las organizaciones de izquierda que operaban en la época, y resulta difícil imaginarla convertida en una mujer dedicada al ámbito doméstico.

6.6. Ser una Susanita en 1973

De las tres niñas protagónicas, Susanita es la que más se apropia del ideal de mujer configurado por el modelo de la familia núcleo. Mientras que sus amigas rechazan o, como mínimo, cuestionan este modelo, para Susanita el valor primordial es la familia. Ella encarna al estereotipo de señora conservadora de barrio bonaerense y en reiteradas ocasiones se muestra cruel con los demás niños que protagonizan la tira, particularmente con Manolito, a quien ridiculiza por considerarlo bruto, en alusión a los prejuicios burgueses de la época respecto de los comerciantes de origen español.

Si bien Susanita afirma y expresa constantemente su deseo de casarse y formar una familia, el personaje no muestra la abnegación ni la diligencia que

caracterizan al ideal de ama de casa. Así, en una tira sobre el Movimiento por la Liberación de la Mujer, Susanita deja ver los alcances de su cinismo:



El chiste no está exento de cierta misoginia: la idea de que una mujer puede "hacerle la vida imposible" a su esposo es un cliché en la cultura popular, que refuerza los intentos por silenciar y aplacar la voluntad de las mujeres de liberarse y luchar por derechos.

6.7. Tensión generacional en 1973

En esta etapa final, observamos que el personaje de Raquel continúa apareciendo con regularidad en la tira y su rol doméstico no cambia a lo largo de los años en los que se desarrolla la historia, sino que se mantiene e incluso se profundiza. Así, en el décimo libro compilatorio encontramos a la madre de Mafalda volcada a las tareas domésticas en 15 de 16 tiras en las que aparece.

Estas apariciones con frecuencia se dan en un segundo plano respecto de la acción principal desarrollada en cada tira. Por ejemplo, vemos a Raquel limpiando, cocinando, cosiendo o lavando platos mientras sus hijos hablan, o sirviendo la comida

alienación se explicita en el penúltimo cuadro de la tira, donde la urgencia de cumplir con los trabajos reproductivos que le son asignados a Raquel irrumpe en escena en forma de humo de la comida que ella estaba cocinando.

En otra ocasión, Mafalda busca a su madre por la casa para preguntarle qué opina del Movimiento por la Liberación de la Mujer, y a su paso se encuentra con signos de las tareas domésticas que Raquel ha realizado recientemente: una pila de camisas planchadas y dobladas, el piso despejado para su limpieza y, finalmente, a la misma Raquel agachada fregando.



El Movimiento por la Liberación de las Mujeres es una corriente feminista surgida en Francia en la época de la publicación de la tira. Impulsada por otros movimientos contestatarios de la época, como el Mayo Francés y la segunda ola feminista, luchó desde sus comienzos por los derechos reproductivos de las mujeres cis, y en contra de diversas formas de opresión a las mujeres. En esta tira se evidencia una discrepancia generacional entre Mafalda, que se interesa por este movimiento y se piensa a sí misma como sujeto libre, y su madre, que se pliega al rol materno y doméstico impuesto socialmente.

Notamos aquí una tendencia en Mafalda de encarnar el arquetipo viril, lo que le impide comprender las decisiones y motivaciones de su madre para llevar adelante una vida marcada por la feminidad por oposición a este arquetipo.

En otra oportunidad, vemos cómo, en la estructura del hogar, las decisiones relacionadas con la economía familiar no recaen sobre Raquel, sino sobre su esposo:



La madre de Mafalda se muestra entusiasmada con la idea de cambiar el auto, pero no tiene la decisión final en cuanto a la compra de uno nuevo, ni parece participar de la decisión en la misma medida que su esposo. Ella sólo propone y es él quien tiene el poder de definir. Nuevamente vemos aquí a Raquel interpretando su rol dentro de la familia: un rol doméstico, maternal y conyugal (Burín, 2010).

Cabe mencionar que en la tira en la que Raquel no está ocupada con los quehaceres del hogar la vemos maquillándose:



Vestida con una larga bata floreada, Raquel dedica su tiempo libre al cuidado de su apariencia, colocándose productos de belleza y moldeando su cabello. El remate de esta tira se hace, entonces, a expensas de Raquel, a quien Mafalda considera, peyorativamente, vieja. Aquí vemos nuevamente cómo opera la mirada masculina, en tanto que Raquel permanece susceptible al juicio de los lectores, como portadora y no productora de sentido.

En síntesis, en la etapa final de la tira observamos que se refuerza el rol materno de Raquel, que ha tenido a su segundo hijo y dedica la mayor parte de su tiempo a tareas reproductivas no remuneradas. Tal como vimos en el primer año de Mafalda, la madre aparece principalmente en el hogar y sólo la vemos fuera de su casa cuando sale a hacer los mandados. Finalmente, en su tiempo libre, Raquel cuida de su aspecto.

Observamos, entonces, una profundización del contraste entre la generación de Mafalda y la de su madre en cuanto a sus aspiraciones en la vida, sus concepciones de la política, el trabajo y la educación. Quino muestra a las niñas en situaciones que permiten percibir las como mujeres más interesantes que Raquel, al margen de que, al

ser niñas y no mujeres adultas, la mirada masculina las atravesase de forma distinta que a la madre de Mafalda. Mientras esta última siempre aparece cocinando, limpiando o realizando otras tareas en el hogar, las niñas aparecen en diversos ámbitos y sus discursos tienen varias dimensiones: a veces hablan de política y economía, otras veces de música, de temas de actualidad, de sus valores, de la amistad, del futuro, de novios, entre otras temáticas. Además, las niñas aparecen en una variedad de contextos mucho más amplia, como la escuela, la plaza, jugando, dibujando, leyendo, escuchando la radio, mirando la televisión, comprando en el almacén, caminando por la calle, etcétera. Esto sugiere que la generación anterior de mujeres es percibida como aburrida, anticuada, y en algunos casos hasta deprimente. Aquí vemos cómo el autor logra plasmar los cambios en el pensamiento de la época respecto de los modelos femeninos. Para las niñas de la generación de Mafalda, el ámbito doméstico y familiar ya no es el de realización femenina, sino que valoran la independencia económica y el pensamiento crítico, aunque no se plantea en ningún momento la idea de compartir la carga de tareas reproductivas con los varones u otros géneros.

6.8. Las señoras de barrio en 1973

Como afirmamos anteriormente, en esta etapa encontramos una proliferación de personajes secundarios femeninos en diversos ámbitos. Por ejemplo, en las tiras que se desarrollan en el ámbito escolar, observamos que en todos los casos las maestras son mujeres. En este sentido, Quino refleja la realidad laboral para las mujeres en la época: la mayoría de los puestos de trabajo a los que accedían eran

aquellos relacionados con el cuidado y los niños, es decir, aquellos trabajos relacionados con el rol maternal y doméstico atribuido a las mujeres (Burín, 2010).

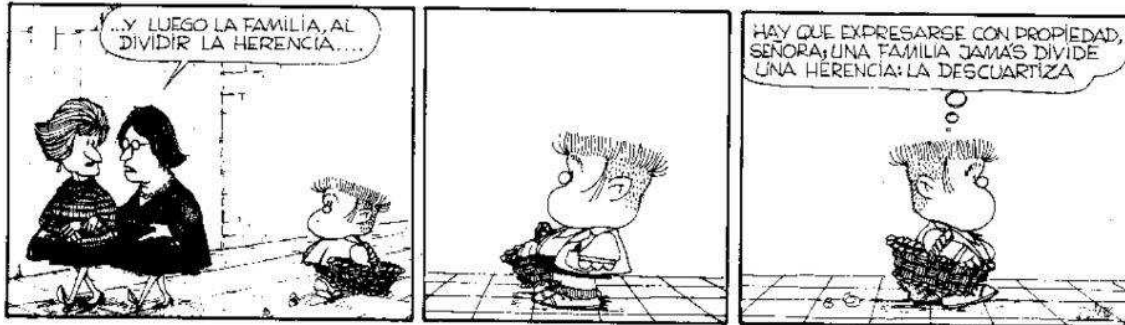
Por otro lado, las mujeres representan la mayor parte de la clientela del Almacén Don Manolo, el negocio familiar del padre de Manolito. En particular, quienes suelen aparecer en escenas del almacén son señoras de barrio anticuadas, gordas y a veces desprolijas, vestidas con batas y chancletas (Cosse, 2014).



En este caso, la señora es una mujer gorda, con arrugas y papada, el cabello recogido con una red y zapatos sin taco. Ella irrumpe enojada en el almacén y lo absurdo de la comparación con Brigitte Bardot se potencia, generando el remate de la tira con las risas de Manolito. Mujeres similares a estas constituyen una subcategoría en el universo ideado por Quino, y suelen aparecer en dos tipos de situaciones: 1) charlando o propagando chismes, y 2) enfadadas, regañando a los niños por diversos motivos. Así, la imagen de la vecina del barrio está atravesada por todas estas características que la hacen aparecer siempre o casi siempre bajo una luz negativa. La repetitiva aparición de estas mujeres en estas situaciones genera una representación

en la que se asocia la vejez, la gordura y la fealdad femeninas a personalidades amargas y chismosas.

Los ejemplos de tiras en los que se ve a este tipo de señoras son abundantes en el libro Mafalda 10:



Por último, consideramos necesaria una observación respecto de la objetificación de los cuerpos femeninos en la tira. En Mafalda encontramos escasas instancias de explícita representación de los personajes femeninos en tanto objetos de deseo sexual. En los dos períodos analizados (1964 y 1973) hallamos un solo gag basado en la objetificación del cuerpo femenino. Se trata de un personaje que no habla y no vuelve a aparecer en la tira, ni antes ni después de esta escena.



En esta tira vemos al padre de Mafalda caminando por la calle, donde se cruza con una mujer que llama su atención. Según se sugiere, la interrupción que provoca la joven se debe a su forma de vestir: pantalón de tiro bajo y top que deja ver su ombligo. Se trata de una mujer alta, delgada, de cintura pequeña, cabello largo, grandes pechos y vestimenta moderna. El remate se da a expensas de la joven como objeto de deseo; asimismo, se transmite lo llamativo que resultaba en esa época el estilo de vestimenta de ella. La joven contrasta con Raquel, que suele aparecer con una vestimenta más clásica.

Aunque aquí haya representaciones de distintos tipos de mujeres que aparecen en el universo creado por Quino, lo que subyace a todas es la mirada masculina que al contemplar controla, juzga y establece relaciones de poder. El padre de Mafalda aparece, entonces, como el sujeto activo en la escena, dialogando con mujeres que asumen un rol pasivo. Así, tenemos por un lado a la joven bella y moderna; por otro lado, a la vecina, que responde al perfil de señora al que nos referimos anteriormente, a Mafalda, y finalmente a la madre de Mafalda, ama de casa.

7. Consideraciones finales

A lo largo de este trabajo, nos hemos propuesto realizar un análisis de las representaciones de la mujer en Mafalda. Este análisis fue, como hemos afirmado, comparativo: el objetivo fue dar cuenta de los cambios, si es que los hay, entre el primer y el último año de la tira, 1964 y 1973 respectivamente. A continuación, presentamos los resultados de tal comparación.

Ante todo, es necesario admitir que entre ambos períodos no observamos contrastes significativos en cuanto a la representación de lo femenino en las distintas categorías (familia, educación, trabajo, esfera pública). Tanto en 1964 como en 1973, Quino muestra a los personajes sosteniendo los mismos puntos de vista y comportándose en formas similares.

Lo que sí pudimos ver fue una complejización del escenario propuesto por la tira. Así, asistimos en 1973 a una multiplicación de los personajes femeninos, los cuales a su vez aparecen en una variedad mayor de contextos, especialmente en el caso de las tres niñas protagónicas. Cosse (2014) explica esta diversificación como resultado de la necesidad de Quino de obtener material nuevo para su trabajo, ya que, al prolongarse la publicación de la tira a lo largo de casi una década, la familia nuclear de Mafalda ya no es fuente suficiente de chistes y gags para el autor.

Observamos, entonces, una profundización y agudización de las diferencias entre los distintos personajes femeninos, que adquieren rasgos de personalidad marcados, distintivos de los sectores etarios, sociales e ideológicos a los que

pertenecen, respectivamente. La obra cae así, por momentos, en la estereotipación, especialmente en el caso de Susanita y Libertad, personajes definidos en torno a la reducción y simplificación de rasgos de sectores sociales bien definidos (Gamarnik, 2009). En este sentido, vemos una polarización de los personajes: Mafalda, una ciudadana comprometida y progresista, que no comprende su madre y valora por encima de toda la educación como medio para alcanzar una posición de poder en la sociedad. Susanita, una señora de barrio, conservadora, entregada a su deseo de ser madre y esposa como medio para alcanzar un estatus económico y social elevado. Y, por último, Libertad, una niña de tendencias revolucionarias, intelectual, anarquista, antirrepresión y antiautoritaria.

Lo más llamativo en este análisis fue el contraste entre el personaje de Raquel (la madre de Mafalda) y las niñas de la edad de Mafalda en torno a las variables de nuestro análisis: su rol dentro de la familia, sus concepciones de la política, el trabajo y la educación. Como adelantamos en el capítulo 3, notamos que Quino muestra a las niñas en situaciones que las hacen percibir como mujeres más interesantes que a la madre de Mafalda. Mientras esta última siempre aparece en su rol doméstico, las niñas aparecen en diversos ámbitos y sus discursos tienen varias dimensiones, y se dan en contextos variados. Esto sugiere, como afirmamos anteriormente, que la generación anterior de mujeres es percibida como aburrida, anticuada, y en algunos casos hasta deprimente. Es en este sentido que realmente se perciben los cambios en el pensamiento de la época respecto de los modelos femeninos y de qué significa ser mujer. Ya no se valora tanto, como hemos señalado, el ámbito doméstico y familiar

como el de realización femenina, sino que hay una expectativa de independencia económica y de pensamiento crítico para las niñas, aunque no se plantea en ningún momento la idea de compartir la carga de tareas reproductivas con los varones/otro género.

Por su parte, el personaje de Raquel representa el rol doméstico, maternal y conyugal que la sociedad de la clase media argentina de mediados del siglo XX proponía para las mujeres. Limitada a la esfera privada, la vida de Raquel se desarrolla principalmente en este ámbito de indiscernibilidad, marcado por la división sexual del trabajo a la que ella se pliega al hacerse cargo de las tareas reproductivas no remuneradas en el seno de su hogar. Como esbozamos en el análisis, consideramos que es la insistencia de Mafalda en encarnar el arquetipo viril lo que le impide ponerse en el lugar de su madre y llegar a comprenderla, pues, como señala Andrea Dworkin en su ensayo *Our Blood* (1976), la igualdad que pueda resultar de intercambiar roles con el opresor no es suficiente como para desmantelar el sistema de opresión en sí. “La igualdad dentro del marco del modelo sexual masculino, sin importar cómo se lo reforme o modifique, puede solamente perpetuar este marco y las injusticias y ataduras que son intrínsecas a él” (Dworkin, 1976, p. 13)¹⁷.

En cuanto al análisis de la retórica de la imagen en estos dos períodos, encontramos asimismo un denominador común: la mirada masculina está presente a lo largo de toda la obra. Si bien la caracterización de Mafalda y sus amigas en tanto

¹⁷ Traducción mía del original: “Equality within the framework of the male sexual model, however that model is reformed or modified, can only perpetuate the model itself and the injustice and bondage which are its intrinsic consequences”.

“niñas intelectualizadas” (Cosse, 2014) las resguarda de la objetificación sexual, esta mirada masculina sí alcanza a otros personajes en la obra de Quino, tales como la joven a la que mira el padre de Mafalda en la calle en una tira de 1973, o incluso, por momentos, la misma madre de la protagonista.

Es importante señalar que, como explica Korsmeyer (2017), la mirada, tanto desde el punto de vista de la producción como del consumo, nunca es neutral. En sociedades androcéntricas, como es el caso de la Argentina, es inevitable que la mirada masculina se reproduzca, pese a los esfuerzos de Quino por representar a personajes femeninos divergentes respecto de los modelos de mujer tradicionales. En este sentido, como afirma Cosse, “Mafalda se convirtió en su personaje central que encarnó la desestabilización del orden de género y de las jerarquías generacionales: asumió rasgos y actitudes varoniles e impugnó a sus padres desde la primera tira” (2014, p. 274). Es por estos rasgos y actitudes varoniles que sostenemos que Mafalda encarna el arquetipo viril en la tira.

Pero, más allá de esto, lo que la obra de Quino logra es ofrecer un punto de vista novedoso y fresco respecto del ideario de la familia núcleo, que permanecía como elemento ideológico en la sociedad argentina de los años 60 y 70, pero que estaba en proceso de desintegración (o, como mínimo, de transformación), con la aparición de nuevas corrientes de pensamiento feministas y revolucionarias en la época. Así, en palabras de Cosse,

Con referencias implícitas, parlamentos omitidos y cierres abiertos, sus estrategias humorísticas jugaron con la erosión de la división entre lo público y lo privado -instituida por la modernidad burguesa- al iluminar lo político mediante lo familiar y viceversa. [...] la historieta puso en juego las limitaciones y frustraciones -cuando no las imposibilidades- de los

padres proveedores y las madres amas de casa frente a los dilemas producidos por las nuevas modas sociales, la redefinición de los valores familiares, las consignas feministas y las impugnaciones de los jóvenes (2014, p. 274).

Cosse (2014) señala que los cambios culturales de los años sesenta no se reflejaron en tendencias demográficas sino hasta la década del ochenta, y quizás esta observación sea pertinente al momento de trazar comparaciones entre Mafalda (la tira) en 1964 y Mafalda en 1973. Si bien cada personaje individualmente mantuvo sus rasgos a lo largo de los casi diez años en los que Quino produjo la tira, esto no impide hacer una lectura en términos de la modernización que tenía lugar en la época. Así, retomando la idea de que Mafalda se presenta como un modelo femenino interesante, actualizado y moderno en oposición a Susanita, cuya mentalidad y proyecto de vida son vistos como anticuados y hasta aburridos, y a Libertad, cuya radicalización política la hace parecer exagerada y ridícula, vemos que varios rasgos del personaje de Mafalda particularmente, como el compromiso político progresista, la fe en la ciencia, la intención de lograr la independencia económica y el interés en alcanzar una posición de poder a través de la educación, caracterizarían a las mujeres jóvenes de la segunda mitad del siglo XX.

De esta forma, Mafalda logró captar las tensiones de una época de redefinición de las estructuras sociales, al calor de un feminismo de la igualdad que exigía derechos para las mujeres (fundamentalmente derechos reproductivos y laborales), pero que no llegaba, aún, a cuestionar la noción de género, la división sexual del trabajo o el rol central de la familia núcleo como estructura social básica.

En conclusión, consideramos que logramos cumplir con los objetivos de este trabajo y, retomando la intención que planteamos en la introducción, llevar a cabo este análisis reforzó nuestra convicción de que la revisión de productos culturales históricos tales como Mafalda desde la perspectiva de género es no sólo un ejercicio que vale la pena desde un punto de vista histórico, sino que contribuye a comprender los cambios sociales que están ocurriendo en el presente, al aportar un marco contextual diacrónico desde donde analizar la coyuntura y la nueva ola feminista emergente de los últimos años. Es nuestro deseo que este trabajo sea, entonces, un aporte a un feminismo que, repensando el pasado y anclándose en el presente, construya futuros mundos posibles.

Referencias bibliográficas

Aboy, R. (2010). Mafalda: una mirada crítica a la vida cotidiana en los departamentos mínimos para las clases medias porteñas. En *Jornadas Interdisciplinarias Risas en la historia. Vida cotidiana, familia, género y sexualidades en la Argentina a través del humor (1910-2010)*. Congreso llevado a cabo en Buenos Aires, Argentina.

Adamovsky, E. (2015). *Historia de la clase media argentina*, Buenos Aires, Argentina, Booket.

Amorós, C. (1994). Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de lo masculino y lo femenino, en *Feminismo, igualdad y diferencia* (pp. 23-52), México, UNAM, PUEG. Recuperado de http://e-mujeres.net/wp-content/uploads/2016/08/espacio_publico_espacio_privado_definiciones_ideologicas_masculino_femenino_0.pdf

Barbieri, D. (1993). *Los lenguajes del cómic*, Barcelona, España, Paidós Ibérica.

Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, C. Fernandez Medrano (Trans)., Barcelona, España, Paidós Ibérica (Trabajo original publicado en 1982).

Berone, L. (noviembre de 2008). El caso Mafalda como experiencia de los límites. En *VII Congreso Nacional y II Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Semiótica: Temporalidades*, congreso llevado a cabo en Rosario, Argentina.

Burin, M. (2010). Género y salud mental: construcción de la subjetividad femenina y masculina. Recuperado de

http://dspace.uces.edu.ar:8180/xmlui/bitstream/handle/123456789/1529/Burin_2010_Preprint.pdf?sequence=1

Cosse, I. (2008), Familia, sexualidad y género en los años 60. Pensar los cambios desde la Argentina: desafíos y problemas de investigación. *Temas y debates*, 12(16), 131-149. Recuperado de <http://www.temasydebates.unr.edu.ar/index.php/tyd/article/view/76>

Cosse, I. (2010) Mafalda: familia y clase media en la Argentina de los años sesenta. En *Jornadas Interdisciplinarias Risas en la historia. Vida cotidiana, familia, género y sexualidades en la Argentina a través del humor (1910-2010)*. Congreso llevado a cabo en Buenos Aires, Argentina.

Cosse, I. (2014). *Mafalda: historia social y política*, Buenos Aires, Argentina, Fondo de Cultura Económica.

Dorlin, E. (2009). *Sexo, género y sexualidad. Introducción a la teoría feminista*, Buenos Aires, Argentina, Nueva Visión. Recuperado de <https://nucleodegenerounr.files.wordpress.com/2013/03/elsa-dorling-sexo-genero-y-sexualidades.pdf>

Dworkin, A. (1976). *Our blood: Prophecies and discourses on sexual politics*, Nueva York, Estados Unidos, Perigee Books.

Fabbri, L. (2014). Ni meramente natural, ni remotamente universal. Avatares de la teoría sexo/género. *Revista Izquierdas. Una mirada histórica de América Latina*, 1(19), 143-157. Recuperado de <https://nucleodegenerounr.files.wordpress.com/2013/03/fabbri-luciano-ni-meramente-natural-ni-remotamente-universal-avatares-de-la-teor3ada-sexogc3a9neroart3adcul-o-revistas-izquierdas-n-19.pdf>

Foucault, M. (1998). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, A. Garzón del Camino (Trans)., México, Siglo XXI (Libro original publicado en 1975).

Gamarnik, C. (2009). Estereotipos sociales y medios de comunicación: un círculo vicioso. *Questión*, 1(23). Recuperado de <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/issue/view/34>

Grubert, L. (2010). Mafalda: de lo circunstancial a un objetopreciado. En Laura Vázquez. *1º Congreso Internacional de Historietas Viñetas Serias*. Congreso llevado a cabo en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires.

Hernández, P. (1975). *Para leer a Mafalda*, Buenos Aires, Argentina, Meridiano.

Korsmeyer, C. (2017). Feminist Aesthetics. En E. N. Zalta (Ed)., *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2017 Edition)*. Stanford, Estados Unidos, Metaphysics Research Lab, Stanford University. Recuperado de <https://plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/feminism-aesthetics>

Maffia, D. (2007). Epistemología feminista: la subversión semiótica de las mujeres en la ciencia. *Revista venezolana de estudios de la mujer*, 12(28), pp. 63-98.

Masotta, O. (1982). *La historieta en el mundo moderno*, Barcelona, España, Paidós.

Moreno Sardá, A. (1986). *El arquetipo viril protagonista de la historia*, Barcelona, España, Lasal.

Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En B. Willis (Ed)., *Arte después de la modernidad (pp. 365-377)*. Madrid, España: Akal.

Navarro Morales, B. (2014). La estereotipación femenina en Mafalda. (Tesis de maestría). Universidad de Gotemburgo, Gotemburgo. Recuperado de <http://hdl.handle.net/2077/36461>

Perera Pérez, M. (2003). A propósito de las representaciones sociales: apuntes teóricos, trayectoria y actualidad. En: *CD Caudales*. La Habana, CIPS, 2003.

Recuperado de:

http://biblioteca.clacso.edu.ar/Cuba/cips/20130628110808/Perera_perez_repr_sociales.pdf

Pujol, D. (2007). Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes. En D. James (Ed). *Nueva Historia Argentina, Tomo 9. Violencia, proscripción y autoritarismo* (pp. 281-328). Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

Quino (1991). *Toda Mafalda*. Buenos Aires, Argentina, Ediciones de la Flor.

Romero, L. A. (2012). *Breve historia contemporánea de la Argentina.- 3a ed.*, Buenos Aires, Argentina, Fondo de Cultura Económica.

Steimberg, O. (1977). *Leyendo historietas: estilos y sentidos en un "arte menor"*, Buenos Aires, Argentina, Nueva Visión.

Tajer, D. (2012). Notas para una práctica psicoanalítica postpatriarcal y postheteronormativa. En C. Hazaki (Ed)., *La crisis del patriarcado* (pp.79-92), Buenos Aires, Argentina, Topía.

Varela, N. (2005). *Feminismo para principiantes*, Barcelona, Ediciones B.

Verón, E. (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona, España, Gedisa.

Anexo

TIRA (fecha publicación aproximada)	DIÁLOGO Y TEXTOS	MUJER Y FAMILIA	MUJER Y ESFERA PÚBLICA	MUJER Y EDUCACIÓN	MUJER Y TRABAJO	RETÓRICA DE LA IMAGEN	OTRAS OBSERVACIONES	DESCARTE	FUENTE
29/9/64-1	Mafalda habla con el papá y le pregunta si es un buen padre. Él responde que sí. Ella le pregunta si es el mejor del mundo; él responde que a lo mejor hay uno más bueno que él; Mafalda dice "¡Lo suponía!"	Se evidencian discrepancias generacionales entre ambos personajes (aunque no son específicas al género femenino). Las relaciones de hijos/as con padres y madres en los años 60 se flexibilizan y esto se simboliza en el último cuadro de la tira. Mafalda no teme a su padre ni lo trata con un respeto reverencial. Por el contrario, es crítica con él y lo interpela, desafiándolo con sus preguntas, a las que él en varias ocasiones no sabrá responder.	-	-	-	La escena transcurre dentro del hogar. El padre está leyendo un diario, cuando Mafalda se acerca a hacerle una pregunta. Ella lleva un vestido, su ubicuo moño en el cabello y zapatos. En el último cuadro su rostro cambia, de una expresión alegre y despreocupada a un ceño fruncido y un gesto de irritación.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 539
29/9/64-2	Mafalda: "¡Estas cosas ocurren solamente en este país!", luego de que se le rompiera la punta del lápiz	-	Comienza a aflorar la personalidad reaccionaria de Mafalda en términos políticos. El efecto cómico se logra por la edad de la niña y la frase que dice, un lugar común para hablar de hechos políticos, económicos y sociales, que en este caso es aplicada a la ruptura de la punta de un lápiz, un hecho fortuito del ámbito privado/doméstico.	-	-	Se ve a Mafalda concentrada en su dibujo en todos los cuadros, hasta que en el último, su expresión es de berrinche y protesta.	La frase que dice, en complementación con esta imagen, genera un efecto de extrapolación de la "queja" o el reclamo en el ámbito privado al público. Los años 60 fueron una época de creciente tensión política en Argentina, y esta tira permite ver cómo la división entre los temas "políticos" y los "privados" se va desdibujando. Esta es una interpretación posible.	-	Libro Toda Mafalda, p. 539
6/10/64-1	Mafalda grita "¡Astuta!". Su madre, Raquel, la ve desde la habitación contigua y no le responde. Mafalda: "Esta falta de reacción significa que no es; y sin embargo... suena tan a ¡mala palabra!".	A su edad, Mafalda depende de sus padres para aprender las pautas de comportamiento social. En este caso, en lugar de formular una pregunta como suele hacer, realiza un "experimento", gritando la palabra "Astuta" para ver cómo reacciona Raquel.	-	-	-	Las expresiones faciales de Mafalda indican que está llevando a cabo una travesura. La madre, que está sentada leyendo un libro, la mira brevemente y vuelve a su lectura. Al ver que su madre no responde, Mafalda se sorprende.	La elección de la palabra "astuta" no parece casual. Definida por la RAE como "hábil para el engaño", implica una cierta inteligencia o destreza puesta al servicio de "lograr artificioosamente cualquier fin". Puede interpretarse una relación inconsciente entre esta palabra y el género femenino, teniendo en cuenta que se trata de la primera tira publicada en la que aparecen Mafalda y Raquel. Esta visión estaba muy presente en la cultura popular de mediados de siglo.	-	Libro Toda Mafalda, p. 539
6/10/64-2	Mafalda hace un llamado telefónico y grita insultos/malas palabras. Luego dice para sí: "La ventaja de estos desahogos es la impunidad". La palabra "impunidad" es llamativa, suele aparecer en contextos de corrupción política.	-	-	-	-	Mafalda con expresión indignada. Las "malas palabras" representadas mediante símbolos, recurso común en el humor gráfico. Esto permite mantener el contenido de la llamada telefónica de Mafalda cubierto por un velo de vaguedad, sin especificarlo, en un tono de corrección política que caracteriza a la obra de Quino.	Se continúa la temática de las malas palabras iniciada en la tira anterior. El hecho de que Mafalda sea una niña contribuye al efecto cómico de sus impropiedades.	-	Libro Toda Mafalda, p. 539
13/10/64-1	Mafalda dice para sí que se siente muy pacífica. Luego ve pasar a su padre y frunce el seño. En el último cuadro afirma: "Tampoco es cuestión de levantar la perdiz".	Nuevamente se observan relaciones generacionales menos marcadas por el respeto de la niña a sus mayores, y más marcadas por el desconcierto y la perplejidad de los adultos con respecto al mundo de los niños. En este caso, la confusión es creada intencionalmente por Mafalda con su expresión facial.	-	-	-	Mafalda pasa de una expresión feliz en el primer cuadro, a un enojo fingido en el segundo, y finalmente suspicacia en el último. La expresión del padre es de perplejidad y desconcierto.	La astucia de la niña contrasta con la dulzura que caracteriza, en el imaginario colectivo, a las niñas pequeñas.	-	Libro Toda Mafalda, p. 540

13/10/64-2	Soliloquio de Mafalda acerca de las malas palabras.	-	-	-	-	Continúa el uso de símbolos para representar las "malas palabras". Mafalda indignada al principio, luego con expresión traviesa, finalmente ofuscada.	Sigue la reflexión sobre las malas palabras. Esta tira no hace referencia significativa a lo femenino.	-	Libro Toda Mafalda, p. 540
20/10/64-1	Mafalda: "¿Me prestás esto para dibujar?" Raquel: "Noo, andá a dejar eso donde estaba, que es la libreta de casamiento" Mafalda: "¡Así que el asunto era con libreta! Yo creía que la gente se casaba al contado"	Alusión al matrimonio como algo que se puede "adquirir" al contado o fiado. ¿crítica de los valores de la modernidad? Las instituciones empiezan a ser cuestionadas en la época.	-	-	Se ve a Raquel realizando tareas domésticas. A lo largo de la tira, la división sexual del trabajo estará muy presente: siempre veremos a la madre de Mafalda realizando trabajos reproductivos en la esfera doméstica, y al padre de la niña trabajando como vendedor de seguros fuera de la casa en una oficina.	Raquel lavando platos, reforzando el rol de las mujeres en el matrimonio. En el último cuadro, Mafalda vuelve a dejar la libreta matrimonial de sus padres en el cajón, pero queda mal guardada, con el cajón abierto. Se podría interpretar como una actitud desafiante de Mafalda respecto del mandato materno, e incluso, al complementar esta imagen con el diálogo interno de la niña, con la institución matrimonial.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 540
20/10/64-2	Mafalda exige a su padre que le entregue "el ejemplo", un juego de palabras con la expresión "dar el ejemplo". El padre le pregunta qué cree ella que es un ejemplo, y Mafalda interpreta esta pregunta como un intento de distraerla.	Tensión generacional no específica al género femenino.	-	-	-	Padre de Mafalda agachado, trasplantando una planta. Mafalda con expresión de enojo/indignada. Mafalda grita y su padre se ataja.	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 540
27/10/64-1	Mafalda le muestra a su padre una imagen de Napoleón en un libro y le pregunta quién es. El padre le explica que Napoleón invadió Rusia y Mafalda se sorprende. El diálogo se debe entender en el contexto de la Guerra Fría. La tira suele tratar temas de política internacional, omitiendo, en cambio, hacer referencias demasiado explícitas a temas de política nacional, como por ejemplo, el peronismo, que nunca se menciona en Mafalda.	-	-	-	-	Se repite el esquema de Mafalda preguntando y dejando a su padre perplejo con sus reflexiones.	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 541
27/10/64-2	Padre de Mafalda comenta mientras lee el diario: "La verdad que estos chinos podrían dejarse de macanas". Mafalda aparece exclamando "¡BOOM!"	-	Raquel no responde al comentario del padre de Mafalda respecto de China, pero Mafalda sí. Aquí se nota una diferencia generacional entre Mafalda y su madre: si la madre no opina acerca de temas políticos, Mafalda, en cambio, irrumpe en la escena haciendo un comentario, a su manera, acerca del escenario político internacional de "psicosis colectiva".	-	Se ve la división sexual del trabajo: Raquel aparece cosiendo una tela (¿bordando?), una tarea doméstica reservada, en la época, para las mujeres. El padre, en un momento de ocio, fuera de su ámbito laboral formal, lee el diario.	Raquel aparece como en un segundo plano respecto de su esposo, que ocupa más espacio en el cuadro. El padre siempre está en el centro de la escena, incluso cuando Mafalda "irrumpe" con su exclamación, salvo en el último cuadro, donde Mafalda es la protagonista con su remate.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 541
3/11/64-1	Padre de Mafalda: "¡No hay como un buen hobby para olvidarse del mundo y sus problemas!", mientras riega las plantas. Mafalda le chista para llamar su atención.	-	-	-	-	Mafalda hace gesto con los ojos como si fuese asiática (china). Padre de Mafalda pasa de una expresión alegre y despreocupada a una de pesadumbre.	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 541

3/11/64-2	Mafalda convence a su padre de que le dé dinero para comprarse caramelos, sugiriendo que, de haber un ataque nuclear por parte de los chinos, ella podría morir "con la amargura de que le negaran unos inocentes caramelos". Finalmente, Mafalda concluye: "Francamente no veo que los chinos sean tan abominables".	-	-	-	-	Mafalda finge gesto de congoja para manipular a su padre. El padre aparece con expresión de fastidio; luego perplejo.	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 541
10/11/64-1	Mafalda encuentra unos libros y pregunta por ellos a su madre. "Mios, de cuando estudiaba", responde Raquel. "¿Estudiabas? Pero era un estudio en broma, por supuesto", dice Mafalda. La madre se enoja, le responde que era en serio. Mafalda pregunta, entonces, por qué abandonó sus estudios. "Y... luego una se casa...", dice Raquel. Mafalda: "¡Era un estudio en broma, por supuesto!"	Aparece el matrimonio y la vida familiar como impedimento para continuar/finalizar los estudios. Hay una diferencia entre Mafalda y su madre: esta última abandonó sus estudios para dedicarse a tener una familia, y Mafalda insinúa una crítica a esta decisión.	-	Para las mujeres de la generación de Mafalda (que tiene 6 años al comienzo de la tira), la educación tendrá mayor protagonismo, ya que socialmente se valorarán más los logros académicos y laborales para las mujeres a partir de los años 60.	El rol de las mujeres en la época era atender al ámbito doméstico y cuidar de sus familias realizando trabajos reproductivos, por lo que los estudios pasaban a ocupar un plano secundario luego de casarse. No hacía falta estudiar porque no estaba tan contemplada la incorporación de las mujeres al mercado laboral en la clase media, de la que forman parte Mafalda y su familia.	Mafalda tiene una expresión de entusiasmo al preguntarle a su madre por sus estudios. Esto indica que valora la educación superior y le interesa seguir un camino académico. Luego se muestra decepcionada al enterarse de que Raquel abandonó sus estudios luego de casarse, y finalmente le hace un reproche por no haber tomado su educación más en serio. Raquel se muestra ofendida ante el comentario de su hija en el segundo cuadro, y perpleja ante el mismo comentario en el último. La escena transcurre mientras Raquel limpia un mueble, reforzando la idea de que ella se dedica al cuidado de la casa y demás tareas reproductivas.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 542
10/11/64-2	Continúa la idea de la tira anterior. Mafalda plantea a su madre un escenario hipotético en el que ella podría haber sido "alguien" de haber finalizado sus estudios. La madre reacciona a este planteo rompiendo en llanto.	Continúa la visión de Mafalda del matrimonio y la vida familiar como un impedimento para alcanzar otras aspiraciones como la obtención de un título, que ella considera más válida.	-	Idea de la educación como vehículo para el progreso individual. Idea de que las mujeres tienen acceso a la posibilidad de "ser alguien" si completan sus estudios.	Nuevamente se ve a Raquel realizando tareas domésticas de costura.	Mafalda se emociona con una sonrisa exagerada y ojos muy abiertos al hablar de la posibilidad de obtener un título universitario y "ser alguien" en el tercer cuadro. Esto contrasta con la imagen de su madre cosiendo. Es evidente que Mafalda valora el trabajo productivo más que el reproductivo, rechazando el rol doméstico asignado a las mujeres.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 542
17/11/64-1	Mafalda interpela a su madre imaginando cómo podría haber sido su vida de no haberse casado. Raquel: "Tenés razón, Mafalda. Si no me hubiese casado tendría un título, pero vos no estarías en este mundo. Más adelante comprenderás". Mafalda: "No, si ya comprendo: yo vengo a ser una especie de testaferra de la incultura".	Raquel aparece como una madre dedicada, que sacrificó su carrera y otros aspectos de su vida por tener una familia y no se arrepiente de esta decisión. Le explica a Mafalda que ella también "algún día comprenderá" este deseo de formar una familia, pero Mafalda no se siente aludida por el mandato de hacerlo. Si para Raquel, el matrimonio y la familia son etapas que da por sentadas en la vida de una mujer (en su propia vida y la de su hija), Mafalda rechaza esta idea, condenando a su madre por la vida que eligió.	-	Para Mafalda, la educación formal y la obtención del título tienen prioridad, y ella condena a su madre por haber abandonado sus estudios, considerándola "inculta" por no poseer un título.	La madre de Mafalda está ordenando camisas, posiblemente de su marido. Se la ve en su rol doméstico, cumpliendo con tareas reproductivas. Esta imagen y sus variantes se repiten en diversas ocasiones en la tira.	Raquel siente un amor profundo por su familia, que se simboliza con varios corazones dibujados con líneas de puntos en el tercer cuadro, acompañando la expresión de ternura en su rostro. La familia representa la parte más importante de la vida de Raquel. En contraposición, Mafalda, que aparece con una sonrisa exagerada, eufórica en el primer cuadro, se muestra luego confundida y finalmente ofuscada al escuchar que su madre no tiene ninguna aspiración relacionada con el mundo profesional ni el académico.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 542

17/11/64-2	Mafalda reflexiona acerca de la decisión de su madre de no terminar de estudiar. Concluye que "alguien" tiene que haber influido en su decisión. Mafalda (hablando por teléfono con su padre): "¡Oscurantista!"	Se entiende que la decisión de priorizar la formación de una familia en la propia vida es entendida por Mafalda como un mandato y en esta tira queda claro que se trata de un mandato patriarcal. En este sentido, ella culpa a su padre de haber influido en la elección de vida de su madre, con la que Mafalda no está de acuerdo.	-	Continúa la idea de la educación como vehículo para alcanzar el éxito individual al que, para Mafalda, las mujeres tienen acceso. También continúa la idea del mandato que impide a las mujeres concretar sus estudios para dedicarse a tareas reproductivas.	-	Mafalda con expresión de indignación. El padre se encuentra en su lugar de trabajo, fuera del hogar, en una oficina.	La acusación de Mafalda a su padre da a entender que ella lo ve como el culpable de que su madre no continuara estudiando. La tira sugiere que, para Mafalda, él convenció a Raquel de casarse, pero a fines de los 50 y comienzos de los 60, el matrimonio se veía como una aspiración deseable, especialmente para las mujeres.	-	Libro Toda Mafalda, p. 542
24/11/64-1	Padre de Mafalda le muestra una semilla y le comenta: "¿No te parece extraordinario que de esta semilla tan pequeñita salga una planta grande y hermosa?" Mafalda responde que sí, exagerando su respuesta sarcásticamente cada vez más. En el último cuadro, aparece Mafalda sola, ya sin su padre, y con el paquete de semillas en la cabeza. Mafalda: "No hay caso, no tiene sentido del humor"	Mafalda no muestra respeto reverencial por los adultos a su alrededor. Discrepancia generacional no especifica al género femenino.	-	-	-	-	-	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 543
24/11/64-2	Mafalda y su padre plantan una semilla. Padre le explica que la semilla se convertirá en una planta. Mafalda observa unos instantes, no ve resultados, se enfada y se va.	Ídem imagen anterior	-	-	-	-	-	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 543
1/12/64-1	Mafalda: "¿Nosotros somos ricos o pobres?" Padre: "Ni ricos ni pobres. Nosotros venimos a ser clase media" M: "Y decime... para ser clase media ¿valía la pena venir?"	Tensión generacional no especifica al género femenino.	-	-	-	Mafalda se muestra preocupada al plantear sus dudas respecto de la clase media. Esta clase es la más representada en Mafalda, y asimismo constituye gran parte del público al que apunta la tira.	Juego de palabras con la palabra "venir", característico en la obra de Quino	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 543
1/12/64-2	Padre de Mafalda le lee un cuento: Hace muchos años, vivía en un país muy rico..." Mafalda: "¿Cómo es un país muy rico?" Padre: "Un país muy rico es como el nuestro". M: "Ajhá". P: "Vivía un rey muy bondadoso". M: "¿Cómo es un rey bondadoso?". P: "Es como nuestro presidente". M: "Ajhahjá, bueno... Si llega a aparecer algo entretenido, despertame".	Ídem imagen anterior	Mafalda se muestra escéptica respecto de la riqueza del país y de la bondad del presidente (que, en esa época, era Arturo Illia). Esta visión moderadamente cinica respecto de la política es característica de Mafalda, si bien no se puede asociar directa ni inconscientemente a la condición femenina del personaje.	-	-	-	Las preguntas de Mafalda incomodan siempre a su padre. En esta oportunidad, él no queda desconcertado, sino que le responde con una versión ingenua y simplificada de la realidad.	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 543
8/12/64-1	Mafalda: ¿Por qué nosotros no tenemos auto? Raquel: Y, por lo que te dijo papá. Somos clase media, te acordás? M: Es verdad. Clase media estúpida, claro.	La respuesta de Raquel hace referencia a una respuesta anterior del padre de Mafalda a una pregunta de la niña. Esto tiene que ver con una continuidad temporal, ya que se retoma una idea de la clase media planteada anteriormente en la tira, pero también es interesante notar que esta mención al padre de Mafalda puede funcionar como un "aval" a la respuesta/opinión de Raquel.	La opinión de la madre de Mafalda respecto de cuestiones de clase se expresa como un respaldo a la opinión de su esposo, más que como una opinión propia.	-	-	Mafalda y su mamá aparecen aquí por primera vez en la calle. Se comienzan a ver espacios públicos y la forma en que transitan/usan este espacio los personajes. Este espacio público estará presente más adelante en la tira en forma de plaza, donde los niños que protagonizan la obra tendrán encuentros con adultos, tal como observa Cosse (2014).	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 544

8/12/64-2	Mafalda observa a sus padres tarareando y dice para sí: "Después de todo, parece que no obstante ser clase media hay ciertas garantías de felicidad. ¿O estaré en manos de un par de irresponsables?"	-	-	-	Raquel aparece lavando platos, nuevamente en su rol de ama de casa realizando tareas reproductivas. Esta imagen contrasta con la del padre de Mafalda, que se está afeitando, y no suele aparecer realizando quehaceres del hogar, más allá del cuidado de las plantas.	Raquel aparece en la cocina; el padre de Mafalda, en cambio, se encuentra en el baño.	Cantar como símbolo de felicidad. La situación de clase de su familia preocupa a Mafalda. El remate de la tira se da por la equiparación de la alegría de sus padres, dada su situación de clase, con la irresponsabilidad. Esto podría sugerir que la niña espera más acción política de parte de ellos?	-	Libro Toda Mafalda, p. 544
15/12/64-1	El padre de Mafalda comenta que, junto a sus compañeros de oficina, compró un entero de la lotería de Santa Fe, en la que se juegan \$200.000.000. Mafalda corre a medir su alcancía.	Se ve a la familia sentada a la mesa comiendo.	-	-	-	Mafalda corre a medir su alcancía. El remate de la historia se da en el último cuadro, donde esto sucede. Mafalda teme que en su alcancía no quepan los dos millones.	Escena de la vida familiar de Mafalda, escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas.	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 544
22/12/64-1	El padre de Mafalda llega a la casa y Mafalda le pregunta: "¿Y el árbol de navidad que ibas a traer?" El padre le muestra un arbolito pequeño, Mafalda lo arroja al suelo y le vuelve a hacer la misma pregunta.	Mafalda no muestra respeto reverencial por los adultos a su alrededor. Discrepancia generacional no especifica al género femenino.	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 544
15/12/64-2	El padre de Mafalda aparece enojado porque ella revolvió sus semillas. Intenta retarla: "¿Cómo hay que decirte las cosas para que entiendas, eh? ¿Cómo hay que hablarte a vos?" Mafalda: "¿Yuspiquínglis?".	Idem imagen anterior	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 545
22/12/64-2	Mafalda y su madre instalan un pesebre. Mafalda pregunta: "¿Por qué los regalos de navidad son para la gente si el que cumple años es él?" Raquel: "Porque la gente demuestra su alegría por el cumpleaños de él regalándose cosas. ¡Es una costumbre!" Mafalda: "Yo diría más bien que es una avivada".	Mafalda no muestra respeto reverencial por los adultos a su alrededor. Discrepancia generacional no especifica al género femenino.	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 545
29/12/64-1	Mafalda pregunta a su madre si es necesario cambiar de año, señalando que todos son lo mismo. Raquel: "No, lo mismo no; Este fue bisiesto, así que el 65 tendrá un día menos". Mafalda: "¡Ah! Encima nos encajan un año de inferior calidad"	-	-	-	Raquel aparece arreglando un florero. Como veremos, suele aparecer en el ámbito doméstico realizando tareas reproductivas.	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 545
29/12/64-2	Mafalda destruye un almanaque y dice: "El almanaque es la burocracia del tiempo".	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 545
5/1/65-1	Mafalda se pregunta por la llegada de los reyes magos. Se acerca a su padre y le dice: "Decime... ¿qué concepto te parece que tendrá de los reyes magos el gobierno brasileño?"	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 546

5/1/65-2	Mafalda habla para sí tras recibir regalos de reyes: "¡Voy a ser como mamá! Tengo para limpiar, lavar, planchar, coser... preparar comidas ricas... ¡En fin! Todo lo necesario para jugar a que soy una mediocre"	La madre de Mafalda se muestra al principio complacida al notar que su hija muestra entusiasmo por los juguetes que recibió, relacionados con tareas domésticas del rol asignado a las mujeres. Luego, con el remate de Mafalda, se entiende que para la niña la vida maternal no es deseable, sino que la equipara a la mediocridad.	-	-	-	Para Mafalda, dedicarse a ser ama de casa constituye un acto de sometimiento, de resignación a una vida mediocre. Esta es la vida de su madre, con quien no puede empatizar respecto de sus elecciones.	Mientras oye a Mafalda hablar desde la habitación contigua, Raquel se está poniendo un delantal en la cocina, preparándose para encarar las tareas domésticas de la jornada. Se refuerza la idea de que para Mafalda este estilo de vida no es deseable, pero no hay consideración respecto de las opciones que haya podido tener su madre al momento de decidir dedicarse a la vida doméstica. Raquel es vista por Mafalda (y la generación que ella representa) como una víctima y a la vez culpable de su propio estado de mediocridad, en tanto que el sistema patriarcal que la rodea no es puesto en tela de juicio.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 546
12/1/65-1	Mafalda canta demasiado fuerte mientras juega. El padre le pide bajar el volumen; ella hace un planteo que lo desconcierta: "Hablarle en serio a alguien que juega resulta más bien fuera de lugar...por otra parte si me hablaras jugando yo no podría tomarte en serio. ¡Qué situación la tuya"	-	-	-	-	Vemos a Mafalda jugando con un muñeco (una especie de bebote), por primera vez en un rol maternal.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 546	
12/1/65-2	Mafalda le dice a su muñeco: "¡Quédese ahí sentado que su mamá le va a preparar una rica ensalada!"; su padre se da cuenta de lo que eso significa y salta de la ducha justo a tiempo para salvar a sus plantas de ser destrozadas por la niña.	Mafalda habla con su muñeco colocándose en un rol materno.	-	-	-	Vemos nuevamente a Mafalda jugando con su bebé de juguete, preparándose para un rol de cuidados maternos.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 546	
19/1/65-1	Mafalda está recostada frente a su muñeco y parece estar hablando de su padre, pero luego se mueve y se puede ver que ella no estaba hablando sino que la voz sale de la radio. Voz: "¡Si a alguien quiero es a mi padre! Todo el mundo sabe que mi mayor orgullo es ser su hija (...)"	Se evidencia el respeto reverencial por el propio padre, que es contrario a la personalidad de Mafalda, es falso. Se refuerza la distancia generacional.	-	-	-	Mafalda jugando con su muñeco	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 547	
19/1/65-2	Mafalda está en la puerta de su edificio y conoce a un niño. Le pregunta su nombre (Felipe) y en qué piso vive (en el quinto). Luego comenta: "Somos una generación horizontal y cristiana".	-	-	-	-	Los niños aparecen acompañados de sus respectivos juguetes: una muñeca en el caso de Mafalda, y una pelota en el de Felipe. Se evidencian los roles de género impartidos a niños y niñas desde la infancia.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 547	
26/1/65-1	Mafalda y Felipe están en la puerta de su edificio. M: "Pero vos me dijiste que ibas al jardín de infantes... ¿Por qué no estás ahora allí?" F: "Porque se terminaron las clases" M: "¿Sociales?" F: "Escolares" M: "Creí que había llegado el comunismo"	-	Vemos a Mafalda hablando del comunismo abiertamente, como sucede en ciertas ocasiones a lo largo de la tira.	-	-	Mafalda se muestra alarmada frente a la posibilidad de la abolición de las clases sociales. Esta tira se debe entender en el contexto de la guerra fría.	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 547	

26/1/65-2	Mafalda pregunta a Felipe: "¿Tu mamá estudió y tiene algún título?" él responde que no, pregunta por qué, y en el siguiente cuadro, Mafalda aparece "multiplicada" dando un discurso sobre el tema. Finalmente, Felipe aparece junto a su madre, con el ceño fruncido, y ella se ve desconcertada.	Mafalda interroga a su amigo respecto de la situación académica de su madre, luego de haberse interrogado por la situación de su propia madre a raíz del hallazgo de los libros que Raquel usaba para estudiar.	-	Resurge la temática de la educación superior femenina que la tira había tratado anteriormente. El remate de estos chistes es siempre un juicio de valor de Mafalda (o en este caso Felipe) hacia sus madres u otras mujeres adultas que no completaron sus estudios. Para Mafalda, queda claro, la educación formal y la obtención de un título son valores muy importantes, ya que la posibilidad de ser una profesional, de trabajar fuera del hogar, le parece más admirable y respetable que el dedicarse a cuidar a su familia y ser ama de casa. Vemos en esta tira cómo opera ideológicamente el sistema patriarcal que otorga mayor prestigio a los trabajos remunerados y profesionales, realizados mayoritariamente por varones en la época.	-	La madre de Felipe aparece trabajando con una máquina de coser, si bien no se sabe si está cosiendo para su familia o "para afuera", se la ve ocupando un rol asignado casi exclusivamente a las mujeres en esa época.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 547
2/2/65-1	Mafalda y Felipe tienen una discusión acerca de las vacaciones y los "días hábiles".	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 548
2/2/65-2	Raquel: "¿Qué te dijo Mafalda para que la retaras así?" Padre de Mafalda: "Vino y me dijo: ¡Hola, ejecutivo de la maceta!". Luego de esta conversación se ve al padre de Mafalda en un café con el ceño fruncido mientras, desde la ventana de su departamento, se ve un cuadro de diálogo con risas.	Raquel dialoga con su esposo, insistiendo en que, si él retó a Mafalda, ella debe haberle dicho algo para justificar ese reto. Al principio parece respaldarlo, pero cuando escucha lo que Mafalda le había dicho, no puede evitar reírse de él, causándole una incomodidad suficiente como para hacer que él salga de la casa. Si bien Mafalda no suele ser demasiado respetuosa con sus padres ni los adultos que la rodean en general, en esta ocasión la burla alcanza a Raquel, que también encuentra divertido el comentario de la niña, sugiriendo que el respeto de una mujer a su esposo es un valor más importante que el respeto de niños a adultos, puesto que los comentarios burlones de Mafalda, viniendo de la niña no empujan al padre a irse, pero sí cuando son avalados por Raquel.	-	-	-	El padre de Mafalda se encuentra sonrojado, abochornado por el comentario de su hija; luego directamente ofuscado, "exiliado" de su casa al no obtener el respeto que considera se le debe. Pese a tomarse demasiado en serio el comentario de su pequeña hija, el padre no reacciona violentamente, en línea con los nuevos estilos de paternidad que surgían en la época (Cosse, 2014).	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 548
9/2/65-1	En la playa. Padre de M: "¡Eh, Mafalda, mirá! Adiviná qué soy" "croac croac" Mafalda: "Un alfenique"	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 548
9/2/65-2	En la playa: Mafalda: "¡Qué alarmista es la gente! ¡El país está al borde de tal cosa! ¡El país está al borde de tal otra! ¡Y resulta que el país está al borde del agua!"	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 548

15/2/65-1	En la playa. Padre de Mafalda le muestra un caracol de mar: "¡Vas a ver lo que se oye!" Se ve la palabra "HELADOS" escrita en grande en el siguiente cuadro. Mafalda, creyendo que esta palabra salió del caracol: "Cuando querés sos original, papá, ¿eh?"	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 549
16/2/65-1	Playa. Mafalda juega con otra niña, detrás hay dos señoras hablando. Una de las señoras: "Y no le miento, señora, vea. Le juro que hacía una calor, pero una calor, que yo empecé a venirme mariada, vea". Mafalda: "Decime, nena, ¿esa señora es tu mamá?" Niña: "Sí" Mafalda: "Tu hijismo debe ser duro de sobrellevar, ¿no?"	-	-	-	-	La señora que habla, que es la madre de la niña, es una mujer gorda (brazo grueso, pechos grandes, papada) cuyo cuerpo contrasta con las imágenes que hemos visto de la madre de Mafalda, delgada y elegante.	Aquí no entiendo exactamente a qué se debe el comentario de Mafalda. ¿Es por cómo habla la señora? ¿Acaso a Mafalda le parece "difícil de sobrellevar" esta madre por su forma de hablar, usando expresiones como "una calor" y "mariada"? Esto podría indicar una asociación inconsciente del autor del tipo de cuerpo de la señora con su personalidad, no obstante en este caso no estoy segura.	?	Libro Toda Mafalda, p. 549
23/2/65-1	Mafalda vuelve a la ciudad y se reencuentra con Felipe. F: "¿Y? ¿Te metiste al mar? ¡Contá! ¡Cómo es?" M: "(...) imagínate que vos estuvieras metido... ¡En una gran sopera llevada por un borracho!"	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 549
23/2/65-2	Mafalda y Felipe escuchan Radio Nacional. Se ve cómo la radio muestra el pronóstico del clima.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 549
2/3/65-1	Mafalda pregunta a Felipe si en su casa toman mate. El responde "A veces, ¿por?"; Mafalda se burla de él por la forma de su rostro.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 550
2/3/65-2	Continúa la conversación de Mafalda y Felipe sobre el mate, en este caso, Felipe señala que el presidente toma mate.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 550
9/3/65-1	Mafalda se acerca a su madre y le pregunta: "¿Qué quiere decir 'yo misma'?" La madre intenta explicárselo sin éxito. En el último cuadro, Mafalda se aleja diciendo: "Bueno, lo que sea. Me alegra ver lo complicado que resulta demostrar que quien acaba de romper el jarrón del living fue 'yo misma', 'vos misma', ¡qué se yo!... digo, vos"	-	-	-	-	Vemos nuevamente a Raquel cosiendo, en rol doméstico.	La mención al "living" o sala de estar, espacio dentro del hogar que se constituye como tal en el siglo XX, tiene que ver con la clase media, de la que forma parte Mafalda.	-	Libro Toda Mafalda, p. 550
9/3/65-2	Mafalda se coloca los anteojos de su madre mientras ella está en la ducha. Luego se le acerca y le dice: "Si esta es tu visión del mundo, creo que desde hoy sabré perdonarte muchas cosas"	Mafalda no muestra respeto reverencial por los adultos a su alrededor.	-	-	-	Aparece la madre de Mafalda bañándose, por primera vez la vemos realizando tareas de cuidado de sí misma y no de su familia. Sin embargo, esto se debe a que Raquel tiene que aparecer sin sus anteojos en este episodio.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 550

9/3/65-3	En la escuela, una maestra explica a la clase: "Como primera tarea van a hacer un dibujo. Dibuje cada cual lo que se le ocurra" Mafalda: "¿Cómo cada cual lo que se le ocurra? ¿Usted no nos da ningún plan?" Maestra: "Hay que aprender a improvisar" Mafalda: "¿Venimos aquí a que nos inculquen defectos nacionales?"	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 553
1/4/65-1	Mafalda, Felipe y Manolito aparecen cabeza abajo sosteniendo carteles sobre la importancia de la vacunación.	-	-	-	-	-	Tira propagandística.	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 553
19/4/65-1	Mafalda, Felipe y Manolito juegan a ser astronautas en un lanzamiento espacial.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 553
8/5/65-1	Luego de una conversación con Felipe, Mafalda se acerca a preguntarle a su padre qué quiere decir "esquizofrénico".	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 553
10/5/65-1	Mafalda, Felipe y Manolito juegan "al gobierno"	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 554
11/5/65-1	Se reparten los roles para jugar al Gobierno. Mafalda dice "Yo soy el presidente". Manolito: "¡Absurdo! Una mujer no puede ser presidente" Mafalda: "¿Y por qué no innovar? Al fin y al cabo, estamos jugando" Manolito: "Porque ni jugando, a nadie que quiera innovar se le deja ser presidente"	-	Manolito considera que "una mujer no puede ser presidente", pero esta creencia sirve al propósito de construir un chiste sobre las limitaciones de la democracia como sistema de gobierno. De todos modos, es interesante notar que Mafalda rechaza esta visión de las mujeres.	-	-	-	Mafalda se muestra furiosa ante la exclamación inicial de Manolito, pero en el último cuadro, tras el remate de él, ella aparece con una expresión de perplejidad y preocupación que anteriormente hemos visto en sus padres al escucharla a ella. Se desconcierta al cambiar el eje de la situación. Felipe, ubicado en el centro de cada cuadro, permanece callado ante la situación conflictiva, con el cabello "sacudido" por los gritos de sus amigos.	El desplazamiento (en sentido freudiano) produce aquí el efecto cómico. No es que Mafalda no pueda ser presidenta por ser mujer, es que la democracia no permite el traspaso de ciertos límites; no permite la innovación.	-	Libro Toda Mafalda, p. 554
12/5/65-1	Mafalda se queja de que no le permiten ocupar el rol de presidente en el juego. Felipe: "Consolate: a muchos otros se les ocurrió jugar al gobierno y luego no pudieron ser presidentes" Mafalda: "¿Y con eso?" F: "Nada, que el tuyo es un caso muy general" M: "Sí, ya sé. Cuando a alguien no le dejan ser presidente casi siempre es por algo muy general".	-	Nuevamente la posición machista de Manolito no aparece realmente cuestionada sino que sirve al chiste que no tiene que ver con el desafío a su postura.	-	-	-	Mafalda está frustrada ya que se le niega la posibilidad de ser presidenta por su condición femenina. Esto, sin embargo, funciona sólo como vehículo para un chiste sobre la coyuntura política del país, no relacionado con cuestiones de género.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 554
13/5/65-1	Felipe conversa con Manolito mientras caminan por la calle. F: "Si no dejás que Mafalda sea presidente no podemos jugar al gobierno" M: "¿Y por qué ella no quiere ser ministro como nosotros?" F: "Bueno, en la democracia siempre hay un presidente que conduce el gobierno" M: "¿Siempre?"	-	Felipe defiende a Mafalda, intentando convencer a Manolito de que ella pueda ser la presidente en el juego.	-	-	-	Nuevamente la cuestión de género sirve como excusa para vehiculizar un chiste sobre la política nacional (contexto de la presidencia de Illia). La posibilidad de una presidenta mujer aparece, pero queda en segundo plano.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 554

14/5/65-1	Mafalda le dice a Manolito: "Ya que no querés que yo sea presidente, formemos un triunvirato y listo" Manolito entonces discute la idea con Felipe y le propone a éste dejar de lado a Mafalda y formar un "biombo".	-	Vuelve a aparecer la temática de una presidencia femenina. Manolito, que representa el estereotipo de "gallego bruto/ignorante" en la tira (Cosse, 2014) continúa en oposición a la idea. Felipe (Personaje inspirado en el propio Quino, según el libro Toda Mafalda) no enuncia ninguna opinión, pero se muestra disgustado.	-	-	-	idem tira anterior.	-	Libro Toda Mafalda, p. 555
15/5/65-1	Felipe y Manolito discuten la posibilidad de incluir a Mafalda en el juego como presidenta, pero sólo como una estrategia para evitar que otros niños "copten" su gobierno.	-	-	-	-	-	idem tira anterior.	-	Libro Toda Mafalda, p. 555
16/5/65-1	Mafalda, Felipe y Manolito juegan al gobierno. Mafalda, como presidenta, propone formar "un gobierno en el exilio". Los niños discuten las implicancias de esta expresión.	-	Mafalda logra hacerse con la presidencia en el juego. Este hecho no es el eje central de la tira.	-	-	Mafalda en el centro de la imagen; protagonista.	idem tira anterior.	-	Libro Toda Mafalda, p. 555
17/5/65-1	Mafalda, Felipe y Manolito juegan al gobierno y toman decisiones.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 555
12/6/65-1	Mafalda pregunta a su madre si el presidente tiene arrugas. Raquel: "Y... algunas tiene" M: "Es una lástima... el país luciría mucho mejor si usara presidentes wash and wear"	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 556
13/6/65-1	Mafalda explica a Felipe su teoría sobre el gobierno "wash and wear"	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 556
14/6/65-1	Mafalda y Felipe hablan de un billete de \$50.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 556
8/10/65-1	Mafalda y Felipe encuentran un gusano en una planta.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 556
19/10/65-1	Mafalda explica a Felipe que no puede salir a jugar porque está en penitencia, ya que se comió unos bombones que su madre había ofrecido a unas visitas.	Raquel atiende a sus visitas, el rol de anfitrión/a suele estar reservado a las mujeres en el hogar, ya que se lo relaciona con características consideradas como femeninas como la hospitalidad, etc.	-	-	-	-	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 557
26/10/65-1	Mafalda y Felipe observan una vaquita de San Antonio.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 557
1761 (1974-1)	Mafalda y Miguelito juegan con pistolas de juguete. Ella le dispara a Miguelito, quien cae "muerto", pero antes se coloca una banda negra en el brazo y dice "No basta morir como un valiente, hay que morir como un valiente organizado".	-	-	-	-	Mafalda aparece jugando juegos de pistolas, considerados típicamente como masculinos.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 493
1762 (1974-2)	Guille juega con un burbujero, se fastidia, lo arroja al piso y se va. Mafalda y Felipe lo observan. M: "odia el éxito fácil"	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 493
1763 (1974-3)	Miguelito camina por la ciudad e imagina distintas cosas.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda mafalda, p. 493

1764 (1974-4)	Soliloquio de Felipe camino a la escuela.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 493
1765 (1974-5)	Mafalda lee una receta de sopa de verduras: "Preparación: en una olla se ponen juntos todos los ingredientes y..." M: "¡Y se los procesa por asociación ilícita!"	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 493
1766 (1974-5)	Mafalda le dice a Susanita: "Hoy en e diario sale una noticia deprimente: en todo el mundo trabajan 43 millones de chicos en condiciones deficientes. ¿Te das cuenta? ¡Y es un informe de la organización nacional del trabajo y qué se yo! ¡43 millones de chicos deben trabajar para vivir!" Susanita: "¿Y? ¿Tenemos nosotros la culpa? No. ¿Podemos nosotros solucionar semejante problema? No. Lo único que podemos hacer es indignarnos y decir qué barbaridad. ¡Qué barbaridad!" Listo. Decí vos también qué barbaridad así nos despreocupamos de este asunto y podemos ir a jugar en paz".	-	Se evidencia el contraste entre los dos modelos femeninos que representan respectivamente Susanita y Mafalda. Mientras que a esta última le preocupan las cuestiones políticas y sociales que afectan a la humanidad, Susanita se contenta con exclamar que se trata de una barbaridad y no se compenetra con la situación. La falta de empatía de Susanita para con los más humildes y marginados es un tema recurrente de la tira, ya que ella simboliza a las "señoras conservadoras" de clase media argentina, aburguesadas y frivolas.	-	-	Mafalda aparece con expresión de ddesazón ante el razonamiento de Susanita.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 494
1767 (1974-7)	Guille observa unas moscas y luego le habla de ellas a Mafalda.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 494
1768 (1974-8)	Mafalda observa una nube que se va desdibujando y concluye que tiene forma "de ideales democráticos"	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 494
1769 (1974-9)	Miguelito juega con una araña en el parque	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 494
1770 (1974-10)	Guille se "peina" con una cortina; Mafalda le explica a Felipe que el niño "tiene la teoría de que peinarse pinha las ideas"	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 494
1771 (1974-11)	Manolito redacta una composición acerca de Cristóbal Colón	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 495
1772 (1974-12)	Mafalda y Guille cantan en los espacios comunes del edificio donde viven y una señora los sermonea.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 495
1773 (1974-13)	Felipe lanza una moneda para decidir algo y cae sobre su canto.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 495
1774 (1974-14)	Mafalda lee un informe en el diario y reflexiona sobre la muerte.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 495
1775 (1974-15)	Mafalda y Susanita discuten sobre política. S: "¿Que no me interesa la política? Si no me interesara no me habría puesto a escuchar lo que decía hoy mi papá" M: "¿y qué decía?" S: "Que pese a todo lo que se ha hecho hasta l momento, aun no están dadas las condiciones. ¡Ahí tenés!" M: "¿las codiciones para qué? S: "Ah, ahí dejé de prestar atención, porque si no están dadas las condiciones, ¿qué cuernos importa para qué?"	-	Mafalda muestra un interés por la política altamente desarrollado para su edad, mientras que Susanita es más bien cínica y no le preocupan las cuestiones políticas ni sociales.	-	-	-	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 495

1776 (1974-16)	Manolito oye hablar a dos señoras por la calle y reflexiona sobre la herencia.	-	-	-	-	En esta tira aparecen dos mujeres adultas, las típicas "señoras gordas" que suelen aparecer en la tira, expresando ideas más bien conservadoras y respondiendo a un estereotipo de chismosas.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 496
1777 (1974-17)	La maestra dicta un problema a la clase, luego pasa por el pupitre de Mafalda y le señala un error. Maestra: "Revisá. ¿Te parece que compró tantos?" Mafalda: "¿Además de oligarca, amarrete?"	-	-	Mafalda desafía a su maestra con su pregunta, como suele hacerlo, pero no se trata de una actitud desafiante relativa a Mafalda en tanto niña/mujer, sino de la discrepancia entre generaciones que es un tema recurrente de la tira.	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 496
1778 (1974-18)	Mafalda y Libertad caminan por la calle. L.: "¿Te conté que mi papá fue al médico? Para ver si le recetaba unas píldoras o algo contra su casnancio, intranquilidad, preocupación, nerviosismo, desequilibrio y ansiedad. Pero según el médico, todavía no se inventó nada contra la normalidad"	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 496
1779 (1974-19)	Mafalda reflexiona, rodeada de hojas de diarios: "Y claro, el drama de ser presidente es que si uno se pone a resolver problemas de estado, no le queda tiempo para gobernar"	-	-	-	-	-	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 496
1780 (1974-20)	Mafalda y Susanita están sentadas en un banco de plaza. Esta última encabeza un largo monólogo que ocupa la mitad del primer cuadro y 3/4 partes del segundo. Mafalda desaparece del encuadre y Susanita le grita: "¡No sos abierta al monólogo!"	-	-	-	-	Susanita habla con entusiasmo, mientras que Mafalda aparece agobiada de escucharla. Susanita representa aquí la versión infantil del estereotipo de señora chismosa que suele aparecer en la obra de Quino. Se trata de un modelo femenino que se muestra como inferior, de algún modo, a aquel propuesto por Mafalda: siempre que se ve a estos personajes hablando sin fin de las vidas de terceros, Mafalda se muestra irritada o repugnada por la trivialidad de los temas discutidos en la charla. El modelo de mujer encarnado por Susanita aparece anticuado, versus el moderno que asume Mafalda, y aburrido, versus el interesante de M.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 496
1781 (1974-21)	Mafalda camina por su casa en busca de su madre mientras le pregunta: "Mamá, ¿vos qué futuro le ves a ese movimiento por la liberación de la mujno, nada, olvidalo"	Raquel aparece en su rol de ama de casa, realizando tareas reproductivas del hogar: la pila de ropa planchada y doblada, y los muebles corridos de lugar para fregar el piso van indicando en cada cuadro todo el trabajo que la madre hace en el hogar.	El Movimiento por la Liberación de las Mujeres es un movimiento feminista surgido en Francia en la época de la publicación de la tira. Impulsado por otros movimientos contestatarios de la época, como el Mayo Francés y la segunda ola feminista, luchó por los derechos reproductivos de las mujeres cis, y en contra de diversas formas de opresión a las mujeres. Mafalda se interesa por esta causa, pero se evidencia una discrepancia generacional entre ella, que se permite pensar en sí misma como sujeta libre, y su madre, que se plegó al rol materno y doméstico impuesto socialmente.	-	Raquel aparece realizando tareas reproductivas no remuneradas.	Mafalda comienza en el primer cuadro entusiasmada, enunciando su pregunta en letra negrita, lo que da a suponer que está hablando animadamente. Recorre la casa y encuentra rastros de todas las tareas domésticas con las que ha cumplido su madre, y en el camino el tono de su voz va disminuyendo. En el último cuadro, se encuentra con su madre, que está agachada fregando el piso. La expresión de Mafalda cambia a una de lástima.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 497

1782 (1974-22)	Mafalda conversa con Susanita. S: "¡Movimiento por la liberación de la mujer! ¡Válgame Dios, ya no sabe qué inventar!" Si querés a tu marido, ¿es esclavitud vivir cocinando, lavando y planchando para él? No. Y si no lo querés, ¿Tenés derecho a sentinte libre y abandonarlo? Tampoco. Primero, porque sería atentar contra la familia, base de la sociedad. Y segundo, porque sería desperdiciar la ventaja de tenerlo siempre al lado para hacerle la vida imposible cada vez que te dé la gana".	Susanita habla de la familia como "la base de la sociedad", idea que sostiene a lo largo de la tira. Ella encarna al estereotipo de señora conservadora de barrio bonaerense, pero a su vez, el chiste no está exento de cierta misoginia: la idea de que la esposa puede "hacerle la vida imposible" a su marido es un tropo recurrente en la cultura popular, que refuerza los intentos por silenciar y aplacar la voluntad de las mujeres por liberarse y luchar por derechos.	Queda claro que el punto de vista de Susanita respecto del Movimiento por la Liberación de las Mujeres es distinto al de Mafalda. La primera asume una postura conservadora, mientras que la segunda es más progresista.	-	-	Mafalda tiene una expresión de aborrecimiento mientras escucha el monólogo de Susanita.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 497
1783 (1974-23)	Mafalda y Felipe están en el parque; él tiene que irse a estudiar, pero se queda jugando.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 497
1784 (1974-24)	Miguelito y Mafalda conversan sobre los bombarderos.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 497
1785 (1974-25)	Mafalda reflexiona sobre las sucesivas crisis del país.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 497
1786 (1974-26)	Manolito le vende jabón en polvo a una señora, que le pregunta por el jabón "que anuncian por la televisión".	-	-	-	-	La señora, otro ejemplar de las típicas "señoras gordas" que suelen aparecer en la obra de Quino, está encargada de realizar las compras del hogar. En las escenas del Almacén Don Manolo, veremos que en general son mujeres las clientas. Esto indicaría que realizar las compras es una tarea considerada como femenina.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 499
1787 (1974-27)	Susanita discute con Mafalda. S: "Y dale, ¿no entendés que son pobres porque quieren? Usá la cabeza, papáfríta, usá la cabeza" M: "¡Dios mío!" S: "Pensá en qué casuchas viven, qué cachivaches de muebles compran, qué ropa usan. ¿no te das cuenta que si además de ganar poco, encima tienen la manía de invertir en cosas de mala calidad, siempre van a ser pobres?" Mafalda no responde, y Susanita concluye: "No hay caso, con gente que no razona, no se puede"	-	La ideología de derecha de Susanita sale nuevamente a la luz, mientras que Mafalda se aleja, compungida, al no compartir el pensamiento de su amiga. Nuevamente se acentúan las diferencias entre los modelos de mujer que representa cada una.	-	-	Mafalda aparece sólo en el primer cuadro, alejándose de Susanita con expresión asqueada. Algunas palabras del discurso de Susanita aparecen en negrita, subrayando su carácter ideológico. Tal es el caso de "manía"; "siempre".	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 499
1788 (1974-28)	Guille le dice a su papá: "A mí nunca va a pasarme nada malo porque vos siempre me vas a proteger, ¿verdad?" Él le responde "¡Claro, hijito!", pero luego se asusta y se sienta a los pies de Raquel, que está cocinando.	El rol de Raquel no es el de proteger a la familia, o al menos así lo entiende Guille, lo que da sentido al gag. Ella aparece cocinando. La imagen de Raquel realizando tareas domésticas se repite a lo largo de la tira en reiteradas ocasiones.	-	-	-	Se ve a Raquel pelando papas, reforzando su rol doméstico y maternal; al hacerse cargo de los temores de su esposo, además de los de sus hijos.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 499
1789 (1974-29)	Mafalda y su madre limpian la casa. Guille pregunta de dónde sale el polvo que están barriendo.	Mafalda y Raquel limpian, pero no se ve a ningún varón de la familia haciéndolo.	-	-	-	Nuevamente aparecen las mujeres de la familia limpiando, realizando tareas reproductivas.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 499
1790 (1974-30)	Mafalda y Felipe discuten el origen nacional del petróleo.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 499

1791 (1974-31)	Mafalda y Libertad hablan. M: "Los diarios hablan cada vez más de la contaminación del aire" L: "¡Los diarios inventan la mitad de lo que dicen! Y si a eso sumamos que los diarios no dicen la mitad de lo que pasa, resulta que los diarios no existen!"	-	Se evidencian las diferencias ideológicas entre Mafalda (progresista/reformista y contestataria) y Libertad (revolucionaria y de izquierda). Mientras que ambas están compenetradas con la realidad que las rodea y se interesan por diversos temas políticos, la primera considera a los diarios como una fuente legítima de información, mientras que la segunda no.	-	-	-	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 500
1792 (1974-32)	Mafalda discute con Susanita. S: "¿Contaminación del aire? Vos siempre la misma pesimista... ¿Y si tuvieras razón? ¿Y si unas malditas partículas de aire puro vinieran a romper nuestro equilibrio porqueriológico?"	-	Susanita no se interesa particularmente por la cuestión de la contaminación hasta que Mafalda saca el tema. En esa instancia, reacciona dramáticamente, en un típico gesto suyo. Nuevamente aparece aquí la diferencia ideológica entre ambos personajes, Mafalda y Susanita.	-	-	-	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 500
1793 (1974-33)	Miguelito hace una observación sobre Suiza y Mafalda y Felipe lo escuchan.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 500
1794 (1974-34)	Susanita se acerca a Mafalda y le reprocha: "¡Vos y tu famosa igualdad!" M: "¿qué te pasa, Susanita?" S: "Que estoy con dolor de estómago, zanañoria. ¿Te duele el estómago a vos? No. Te resulta más cómodo que el estómago me duela a mí. ¡Porque es muy cómodo hablar de igualdad cuando la desigualdad la sufre otro! ¿Por qué hoy no le duele el estómago a todo el mundo, ya que somos todos tan iguales?"	-	Susanita se posiciona aquí en contra de los ideales de igualdad de los que suele hablar Mafalda. Quino continúa explorando las distancias ideológicas entre ambas.	-	-	-	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 500
1795 (1974-35)	Libertad cuelga un mapamundi en la pared, dado vuelta. Mafalda: "¡Pero Libertad, lo estás poniendo al revés!" L: "¿Al revés respecto de qué? La Tierra está en el espacio y el espacio no tiene arriba ni abajo. Eso de que el hemisferio norte es el de arriba es un truco psicológico inventado por los que creen que están arriba, para que los que creemos estar abajo sigamos creyendo que estamos abajo. Y lo malo es que si seguimos creyendo que estamos abajo vamos a seguir estando abajo. ¡Pero sanseacabó!". En el último cuadro, se ve a Mafalda regresando a su casa.	-	Queda en evidencia la ideología anarquista/de izquierda que encarna Libertad. Es una joven revolucionaria y se observa su contraste con el progresismo de clase media de Mafalda.	-	-	El gag del mapa dado vuelta reaparecerá en varias tiras de Mafalda, ligado más o menos vagamente a los movimientos revolucionarios de izquierda del país e internacionales en la época de publicación de la tira. En esta ocasión, vemos a Libertad explicando su razonamiento y enredándose en un discurso complicado que Mafalda no sigue del todo, como se evidencia en el último cuadro. Aparecen las palabras "arriba" y "abajo" remarcadas en negrita, reforzando una idea de división de clases que está implícita en lo que Libertad intenta explicar. Así, su identidad de intelectual anarquista se ve reforzada.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 500
1796 (1974-36)	El padre de Mafalda ve una publicidad en la televisión que lo indigna.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 501

1797 (1974-37)	Mafalda, Susanita y Manolito están sentados en la vereda. S: "A veces tenés razón en decir que en ste mundo hay injusticias, Mafalda. Mientras otras autoestimas llevan una vida regalada, la autoestima de Manolito sudando la gota gorda para tratar de autoestimar esto"	-	-	-	-	Susanita habla en el tono dramático que la caracteriza, su expresión facial de consternación se agudiza en el último cuadro. Manolito, alegre hasta ese momento, se muestra sorprendido por el remate.	Susanita, ya aburguesada desde pequeña, ridiculiza en varias ocasiones a Manolito, a quien considera bruto e inferior.	-	Libro Toda Mafalda, p. 501
1798 (1974-38)	Raquel camina por la casa con expresión de enojo, llevando una fuente con agua y una esponja. Felipe le pregunta a Mafalda qué le pasa a su madre, ella le explica que Guille ha ensuciado el living comiendo miel.	La madre de Mafalda se ocupa de limpiar lo que ensucian sus hijos, encasillada en su rol maternal de cuidados.	-	-	Nuevamente observamos a Raquel limpiando y realizando trabajos reproductivos no remunerados en el hogar. Esta imagen se repite en reiteradas ocasiones a lo largo de la tira.	Raquel aparece con un delantal hogareño y la camisa arremangada, usando una pollera. Esta suele ser su vestimenta a lo largo de la tira: marcadamente femenina, con sus aros de perla, su falda y zapatos de taco, pero usualmente cubierta por un delantal, ya que constantemente la vemos realizando tareas domésticas como cocinar, planchar y fregar el piso. Se puede entender, a partir de esta imagen tan repetitiva a lo largo de la tira, una equiparación de lo femenino con estos quehaceres, si bien en parte esto se ve mitigado por el hecho de que Mafalda y otros personajes femeninos aparecen en actitudes muy distintas a esta.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 501
1799 (1974-39)	Mafalda y Libertad se inclinan sobre un diario. L: "Te digo, en los diarios no se puede creer" M: "Pero no, Libertad, debe ser un error de imprenta" L: "Ah, eso podría ser". Aquí aparece el padre de Mafalda, curioso por saber de qué están hablando las niñas. Se ve un aviso clasificado en el diario pidiendo "joven perito, edad 25-30 años". El padre asegura que no hay ningún error. M y L al unísono: "Vamos, ¿ahora resulta que hasta tan viejo uno es joven?"	-	Libertad sostiene su postura en contra de los medios de comunicación hegemónicos. A lo largo de la tira, hemos conocido a la familia de L, conformada por anarquistas intelectuales. Ahora, vemos a la niña replicando estas ideas.	-	-	-	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 501
1800 (1974-40)	Mafalda y Miguelito discuten sobre el nombre de una calle; Miguelito se queja de que la calle no lleva el nombre de él.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 501
1801 (1974-41)	Mafalda y Guille están sentados en la vereda. Guille ve pasar a una mujer con un niño más musculoso que él. Guille: "¡Pero a que yo soy más inteligente!"	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 502
1802 (1974-42)	Manolito reflexiona sobre su "oficio" de niño.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 502

1803 (1974-43)	Se ve a Mafalda, Felipe y Libertad en sus respectivas camas, inentando dormirse contando ovejas con los ojos cerrados. Finalmente se ve a Susanita en el último cuadro, despierta en su cama, con los ojos abiertos, imaginando que habla con el rebaño de ovejas. S: "¿y el pastor que las cuida a ustedes es casado? ¿tiene hijitos? ¿qué tal es la mujer? ¿cómo se llevan? ¿a lo manolito, nomás, o bien? ¿sabían que en la escuela nos hablan siempre de ustedes? Por lo de la lana y todo eso, claro. Mi mamá siempre teje con lana. Es genial la lana, mejor que el nylon. Claro que una novia con velo de lana se vería ridícula y además el novio no sabría con quién se está casando, aunque eso le pasa a más de cuatro, que la novia tiene cara de una cosa y después resulta ser otra, como le ocurrió al hijo de..."	-	-	-	-	-	Susanita muestra nuevamente su personalidad chismosa y habladora. El remate del chiste se da a expensas de estas características suyas.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 502
1804 (1974-44)	Mafalda está sentada en una plaza y una hormiga se sube a su pie. Ella reflexiona sobre esto.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 502
1805 (1974-45)	Mafalda lee en el diario sobre el choque de un automóvil y se preocupa por el "suicidio de los autos cuando llevan gente adentro".	-	Vemos nuevamente a Mafalda leyendo el diario. La niña suele estar informada sobre diversas temáticas de actualidad, aunque no siempre las entienda, y frecuentemente se la ve leyendo el diario. Su punto de vista respecto de éste difiere del de Libertad.	-	-	-	-	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 502
1806 (1974-46)	Mafalda camina por la calle y ve una serie de pintadas en las paredes que publicitan el almacén Don Manolo, perteneciente a la familia de Manolito.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 503
1807 (1974-47)	Mafalda habla con Manolito acerca de su nuevo sistema de precios para el almacén.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 503
1808 (1974-48)	Mafalda, Libertad y Susanita juegan armando una casa con bloques. L: "Pareciera que en los reportajes de la tv, está como de moda preguntarle a los políticos si están a favor o en contra de la propiedad privada, notaste?" S: "sí" L: "Y vos, Susanita, qué pensás: ¿hay que estar en contra o en favor de la propiedad privada?" Susanita huye a un rincón de la habitación con todos los bloques y responde: "Depende... de la propiedad privada de quién?"	-	Libertad interroga a sus amigas sobre el tema de la propiedad privada, discusión relevante en el contexto de la Guerra fría. Susanita reacciona con una postura conservadora, acaparando todos los bloques "de su propiedad", manifestándose así a favor de la propiedad privada y por extensión, del sistema capitalista.	-	-	-	-	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 503

1809 (1974-49)	Mafalda le cuenta a Felipe que la noche anterior vio una demostración de karate con su familia en la televisión, y que luego de eso, Guille quiso replicar un golpe de karate con un pan de manteca, salpicando mantecapor todos lados.	Raquel aparece en el tercer cuadro, en un flashback, sirviendo el desayuno a su familia.	-	-	-	Raquel aparece realizando tareas reproductivas no remuneradas.	Vemos a Raquel con su delantal nuevamente.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 503
1810 (1974-50)	Manolito lustra entusiasmado la caja registradora del almacén, los otros niños lo miran extrañados.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 503
1811 (1974-51)	Mafalda le pregunta a su padre si alguna vez ganó una medalla.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 505
1812 (1974-52)	Mafalda negocia con su madre: si no toma sopa, no puede comer postre.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 505
1813 (1974-53)	Manolito escucha la radio y reflexiona en voz alta sobre política internacional.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 505
1814 (1974-54)	Miguelito reflexiona sobre su identidad.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 505
1815 (1974-55)	Felipe: "¡Soy un convencido de que este año será sensacional!" Mafalda: "¿Por qué, Felipe?" F: "Vos siempre con argumentos para derribarle el optimismo a uno"	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 505
1816 (1974-56)	Todos los niños de la tira aparecen rompiendo la cuarta pared, exclamando al unisono: "¡Felices fiestas para todos!" Susanita: "¿No convendría aclarar que ese todos lo decimos sin asco a la promiscuidad de mezclar nuestra felicidad con la de cualquiera? Digo, para no arruinar el mensaje de nuestro saludo de amor, ¿eh? para que nadie vaya a pensar que alguno de nosotros tiene prejuicios, ¿eh? sería una pena no dejar bien claro que en fechas como estas una tiene sensibilidad social y todo, ¿eh?"	-	La extensa aclaración de Susanita deja al descubierto su desprecio por las personas pobres, que suele aparecer a lo largo de la tira. Su tendencia conservadora la hace discriminar a los pobres en reiteradas ocasiones.	-	-	-	Todos los demás personajes reaccionan con expresiones de repulsión y perplejidad ante el monólogo de Susanita.	.	-	Libro Toda Mafalda, p. 506
1817 (1074-57)	Mafalda y Felipe juegan al ajedrez usando como reloj a la tortuga de ella. Raquel pregunta por su centímetro de costura, que los niños están utilizando para medir el tiempo que demora la tortuga en recorrerlo.	-	-	-	-	-	Raquel aparece cosiendo.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 506

1818 (1974-58)	Susanita habla con Manolito del concepto de amor. S: "Si cuando la veías te sentías como flotando entre tules, mientras oías música de violines, jeso era amor, Manolito, amor!" M: "Entonces no debía ser, porque la cosa era como colupiarme en una hamaca de loneta, mientras le tiraba cascotazos a un tambor".	-	-	-	-	-	-	El amor al que hace referencia Susanita es el amor romántico idealizado, concretado en la unión entre un varón y una mujer en matrimonio, y la formación de una familia con hijos. La idea responde a la mentalidad de Susanita, cuya máxima aspiración en la vida es tener un esposo e hijos. Así, el modelo femenino encarnado por Susanita es el de un ama de casa dedicada por completo al cuidado de su familia, que no aspira a trabajar e independizarse económicamente, ni tampoco a alcanzar metas intelectuales, sino a casarse con un hombre de buena posición social.	-	Libro Toda Mafalda, p. 506
1819 (1974-59)	Mafalda descuelga el calendario del año anterior y cuelga el nuevo.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 506
1820 (1974-60)	Guille pide ayuda a su padre para escribirles una carta a los reyes magos.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 506
1821 (1974-60)	Mafalda: "¿Qué te pasa, Susanita?" S: "Que encontré en mi casa un librito de catecismo y lei una oración que todo el tiempo dice mea culpa por esto, mea culpa por aquello... y entonces toda la noche leyendo, quemándome las pestañas buscando una oración que sirva para endilgarle la culpa a otro, pero nada"	-	-	-	-	-	Susanita aparece con ojeras.	Susanita, pese a ser católica y creer en Dios, se encuentra conflictuada dado que la culpa cristiana le resulta inaceptable de asumir; busca un chivo expiatorio.	-	Libro Toda Mafalda, p. 507
1822 (1974-61)	Mafalda presencia la conversación de dos hombres por la calle. Luego se acerca a sus amigos y les dice preocupada: "Sonamos, muchachos. Resulta que si uno no se apura a cambiar el mundo, después es el mundo el que lo cambia a uno"	-	Mafalda muestra aquí nuevamente su personalidad idealista, decidida a "cambiar el mundo" aunque sin terminar de concretar acciones que se puedan asociar a una verdadera militancia (quizás por ser aun muy joven). El progresismo idealista de la niña hace que se sienta alarmada al comprobar que "si uno no (cambia) el mundo, después es el mundo el que lo cambia a uno"	-	-	-	-	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 507

1823 (1974-62)	Mafalda pregunta a su madre: "¿a vos la política te importa un pito, no?" Raquel: "No es que me importa un pito, Mafalda, sino que yo de política no entiendo nada" M: "Bueno, pero si no te interesás nunca vas a entender" R: "Claro, pero justo eso me faltaría a mí. Además de todas las tareas de la casa, encima la política" M: "Ah, y ¿te parece bonito que mientras vos maneja bien tu casa, otros manejen TU país como les da la gana?" R: "No, pero sí además de limpiar, planchar, hacer la comida...LA COMIDA!" Raquel nota que se está quemando la comida. En el último cuadro, se ve a Mafalda y su padre saliendo de una pizzería con una caja de pizza; el padre con cara de enojo.	La madre de Mafalda cumple con el rol de "manejar la casa", es decir, mantener el hogar para su familia y cuidar de ellos.	El rol doméstico de Raquel le impide, en sus propias palabras, desarrollar un interés más profundo por "la política", seguir de cerca los temas de la agenda política que en cambio apasionan a Mafalda. Aquí queda claro que Raquel adhiere al rol asignado para las mujeres de su generación: dedicarse exclusivamente a la esfera privada. La política queda así configurada como un espacio masculino que las mujeres no tienen la posibilidad de ocupar, porque, como sucede en la tira, dedicar tiempo a eso implicaría dejar de lado sus obligaciones en la esfera doméstica, de la que son las principales participantes. Pero esta visión contrasta con la de Mafalda, cuya generación cuenta con un mayor terreno ganado en igualdad de género, gracias a las luchas feministas de la segunda ola. Sin embargo, las tareas domésticas continúan siendo, hasta hoy, un ámbito mayormente relegado a las mujeres, con la expectativa agregada de trabajar fuera del hogar y ser económicamente independientes, así como también ciudadanas comprometidas, como lo expresa Mafalda.	-	-	El trabajo del hogar absorbe a Raquel hasta tal punto que le impide estar en contacto con cuestiones políticas. Así, los trabajos reproductivos revelan su verdadera naturaleza de trabajo, provocando un estado de alienación en las mujeres que se dedican a ser amas de casa.	-	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 507
1824 (1974-63)	Felipe pide consejos a sus amigos para resolver un dilema.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 507
1825 (1974-64)	Mafalda y su padre miran televisión	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 507
1826 (1974-65)	Mafalda se sube a una sillita y se dirige a sus amigos: "Es absurdo, ¿por qué los chicos no podemos votar?" Todos: "¡Bien dicho! ¡Sí señor! ¡eso!" M: "¿Acaso nosotros no formamos también parte del país?" Todos: "¡sí señor! ¡Muy bien! ¡Bravo!" M: "¿Acaso no somos tan ciudadanos como el que más?" Todos: "¡Sí que somos!" M: "¿Y tan del pueblo como cualquiera?" Susanita: "¡Ah, no! A mí, insultos, no"	-	El enojo de Susanita ante la palabra "pueblo" es significativo. Ella se siente ofendida al ser considerada "tan del pueblo como cualquiera", ya que se considera de un status social más elevado que "cualquiera". Este clasismo es una de las características de Susanita y constituye el modelo femenino que ella encarna.	-	-	-	-	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 508
1827 (1974-66)	Miguelito fantasea con encontrarse dinero en la calle y poder ir a ver un festival de Pluto.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 508
1828 (1974-67)	Raquel termina de limpiar y se dispone a descansar, cuando encuentra toda una habitación llena de plumas luego de que Guille destrozara un almohadón	Volvemos a ver a Raquel en su rol de ama de casa, esta vez una vez concluidas sus tareas domésticas, cuando se dispone a tener un descanso. Pero en ese momento, irrumpe Guille en escena, recordándonos que el rol de Raquel en la esfera privada es doble: cuidadora del hogar y cuidadora de su familia.	-	-	-	Vuelve a aparecer la madre de Mafalda realizando tareas reproductivas.	-	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 508

1829 (1974-68)	Mafalda encuentra a dos señoras hablando en la calle y reflexiona sobre la vida y la muerte.	-	-	-	-	-	Aparecen dos vecinas, nuevamente responden al estereotipo de "señoras gordas" de barrio que se dedican a hablar de otras personas. Llevan vestidos sueltos, una de ella zapatos de taco y la otra chancletas y el cabello recogido en una red.	-	Libro Toda Mafalda, p. 508
1830 (1974-69)	Libertad camina por una plaza y encuentra un cartel que dice "prohibido pisar el césped". Sigue de largo, pero finalmente regresa y pisa el césped. L: "¡Malditas las ganas que tenía de pisarlo, pero me enferma que me estén diciendo que no haga lo que ya sé que no debo hacer!"	-	-	-	-	-	Libertad no tenía planeado pisar el césped, pero el letrero le da ganas de desafiar la prohibición. Libertad, una niña anarquista, se opone a toda autoridad y está dispuesta a desobedecer las reglas cuando su criterio se lo indica.	-	Libro Toda Mafalda, p. 508
1831 (1974-70)	Guille le dice a Mafalda: "Soy el hombra invisible" M: "Uy, ¡es cierto!" Guille corre al baño a corroborar con el espejo.	-	-	-	Cuando guille llega al baño, en el último cuadro, vemos a su madre limpiando la bañera con la camisa arremangada, como suele aparecer.	La aparición de Raquel en el último cuadro es parte del remate del chiste: Guille, en su desesperación, corre hasta el baño, tumbando muebles y un balde de agua a su paso, y se para sobre su madre, que está agachada sobre la bañera limpiándola. La madre pasa a ser un objeto, y todo su trabajo de limpieza se ve desvanecido con el desastre que ocasiona el pequeño.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 509
1832 (1974-71)	Manolito reflexiona sobre doña Pepa, una clienta que "cobra una miseria de jubilación" y debe dinero al almacén.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 509
1833 (1974-72)	Mafalda pasa frente al televisor y comenta para sí misma "Dios mío, qué asco de programa", pero luego nota que el aparato está desenchufado.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 509
1834 (1974-73)	Miguelito cuenta a Mafalda sobre un sueño que tuvo.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 509
1835 (1974-74)	Mafalda se acerca a su madre, que se está maquillando. M: "Mamá, vos en tu niñez..." R: "Sí, te escucho, Mafalda" M: No, dejá, mejor me preocupó por mi niñez que todavía la tengo a mano"	-	-	-	-	En esta oportunidad, vemos a Raquel en la casa y no está realizando tareas del hogar, sino que se está maquillando y tiene puestos rulos. Vestida con una bata larga floreada, Raquel dedica su tiempo libre al cuidado de su apariencia, colocándose productos de belleza y moldeando su cabello.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 509
1836 (1974-75)	La madre de Libertad compra en el almacén de Manolito y conversa con él.	-	-	-	-	Nuevamente vemos que las clientas del almacén Don Manolo son mayoritariamente mujeres. La madre de Libertad se destaca por ser alta, joven y moderna: lleva el cabello lacio y largo suelto, con flequillo, y pantalones de corte oxford con una camiseta. Coincidentemente, la familia de Libertad es la de ideología más de izquierda de todas las que aparecen en la tira: el padre de Libertad, según ella, es anarquista, y su madre trabaja como traductora. Esta madre encarna el modelo de mujer joven intelectual de izquierda.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 511

1837 (1974-76)	Mafalda cruza la calle con su madre y hace una observación ingeniosa sobre los autos.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 511
1838 (1974-77)	Susanita hace un cartel para jugarle una broma a Manolito.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 511
1839 (1974-78)	Mafalda y Libertad hablan de política. M: "¿y tu papá a quién piensa votar en las próximas elecciones?" L: "Callate... anda con una cara, pobre" M: "Ah, ¿todavía no se decidió por ningún candidato?" L: "Sí, se decidió. Y anda con una cara, pobre" M: "¿por qué? ¿piensa que ese candidato va a perder?" L: "No, piensa que va a ganar, y anda con una cara, pobre"	-	Mafalda y Libertad suelen conversar sobre temas políticos; ambas están comprometidas con la política y se mantienen informadas. Mientras que la posición de Libertad suele ser altamente radicalizada, Mafalda es más moderada en sus posturas. En esta oportunidad, esta última parece tener una mayor confianza en el sistema electoral y en el funcionamiento de la democracia que Libertad, quien observando a su padre parece haber concluido que no hay resultado positivo posible.	-	-	-	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 511
1840 (1974-79)	Continúa la conversación entre Mafalda y Libertad. M: "No entiendo a tu papá, sabe a quién quiere votar en las próximas elecciones, piensa que ese candidato va a ganar, y ¿no está contento?" L: "No, anda con una cara, pobre" M: "Pero, ¿por qué? ¿acaso supone que al candidato no lo van a dejar gobernar?" L: "A veces supone eso y entonces anda con una cara, pobre... otras veces supone que sí, que lo van a dejar gobernar, y también anda con una cara, pobre" M: Pero si tanto le fastidia ese candidato, por qué no se le ocurrió votar a cualquiera de los otros" L: "Se le ocurrió, y anduvo con unas caras, pobre"	-	idem tira anterior	-	-	-	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 511
1841 (1974-80)	Miguelito habla con Mafalda sobre el cielo y las estrellas	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 512
1842 (1974-81)	Mafalda golpea el diario con una pantufla para "atontar" a las noticias.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 512
1843 (1974-82)	Felipe imagina que es un astronauta.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 512
1844 (1974-83)	La madre de Mafalda vuelve del mercado y se queja de los precios.	-	-	-	Raquel es la ama de casa y por lo tanto es quien se ocupa de ir a hacer las compras para el hogar.	-	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 512
1845 (1974-84)	Felipe y Mafalda se encuentran y tienen un breve diálogo sobre adónde va la humanidad	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 512
1846 (1974-85)	Guille y Mafalda caminan por la calle y ven propaganda electoral por todos lados.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 513

1847 (1974-86)	Mafalda y Susanita reflexionan sobre su amistad, sobre cómo son tan amigas siendo tan distintas. S: "Qué se yo, pero antes de no aguantar a un extraño, qué querés que te diga, prefiero toda la vida no aguantarte a vos"	-	-	-	-	En el último cuadro, las niñas se abrazan.	Las diferencias a las que hacen referencia Mafalda y Susanita en esta tira son todas las diferencias ideológicas que se vienen planteando desde la introducción del personaje de Mafalda. Ambas contrastan enormemente entre sí: Mafalda es de ideología progresista, Susanita conservadora. Mafalda anhela estudiar para obtener un título, Susanita anhela casarse y formar familia. Mafalda es empática e idealista, Susanita es egoísta y cínica. Susanita frecuentemente hace comentarios que hacen sentir mal a sus amigos, que los ofenden o que los indignan. Todo esto permite pensar que Mafalda es, de las dos, la que representa el modelo femenino que prefiere Quino; quizás también el preferido por su audiencia. Las reacciones de Mafalda y sus amigos cuando oyen a Susanita discriminando a los pobres, o lanzando peroratas sobre la vida de sus vecinos y parientes son compartidas, al menos hasta cierto punto, por el lector. Así, se puede concluir que a comienzos de los años 70, cuando estas tiras fueron producidas, los modelos femeninos estaban aun en transición, una transición que había comenzado en la década anterior con diversos movimientos revolucionarios. Así, el ideal femenino no era ya el del ama de casa que no trabajaba ni se comprometía con ninuna causa, que vivía para su familia y tenía preocupaciones frívolas como el ascenso social. En cambio, el modelo encarnado por Mafalda, caracterizado por un intelectualismo progresista y una inquietud personal por estudiar y desarrollar una carrera fuera del hogar, comenzaba a tomar protagonismo, sin dejarse de lado por ello la preponderancia femenina en el ámbito doméstico.	-	Libro Toda Mafalda, p. 513
----------------	--	---	---	---	---	--	--	---	----------------------------

1848 (1974-87)	El padre de Mafalda se cruza con una mujer joven, vestida con un pantalón de tiro bajo y un top. Luego en el ascensor de su edificio se encuentra con una vecina que le manda saludo para la familia. Finalmente, en la mesa familiar, el padre comenta: "Recién en el ombligo me encontré con la señora de arriba; me dio ombligos para ustedes"	-	-	-	Vemos a Raquel sirviendo la cena, nuevamente en su rol doméstico.	La joven que causa conmoción al padre de Mafalda es alta, delgada, de cintura pequeña, cabello largo, grandes pechos y vestimenta moderna. Él voltea a mirarla, constituyéndose esta en una de las pocas instancias de objetificación de las mujeres que se observan en la tira. El remate se da a expensas de la joven como objeto de deseo; asimismo, se transmite lo llamativo que resultaba en esa época el estilo de vestimenta de ella, que deja ver su ombligo, quizás una decisión controversial en ese momento. La joven contrasta con Raquel, que suele aparecer con una vestimenta más clásica.	En esta tira vemos representaciones de distintos tipos de mujeres (a lo largo de la obra de Quino, veremos que los personajes femeninos, al igual que los masculinos, presentan ciertos rasgos caricaturizados, estereotipados según el modelo del grupo social al que representa cada personaje). Así, tenemos por un lado a la joven bella y moderna; por otro lado a la vecina, típica señora gorda, y finalmente a la madre de Mafalda, ama de casa.	-	Libro Toda Mafalda, p. 513
1849 (1974-88)	Mafalda pregunta a su padre si la quiere más a ella o a Raquel.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 513
1850 (1974-89)	Mafalda intenta consolar a Manolito, que está triste.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 513
1851 (1974-90)	Miguelito le enseña sus juguetes a Mafalda.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 514
1852 (1974-91)	Guille se sube a la cama de sus padres en mitad de la noche, abraza a su madre y le dice a su padre: "¿celoso porque vos no la conocés desde que naciste y yo sí?"	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 514
1853 (1974-92)	Mafalda y Manolito hablan de plantas	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 514
1854 (1974-93)	Susanita pelea con un niño por una hamaca en la plaza. S: "¿largás o no?" Niño: "No largo nada. Yo estaba primero" S: "Vos estabas primero, pero yo soy mujer" N: "¿y con eso qué?" S: "Cómo qué, degenerado, que estás descolumpiando a tus madres, esposas, novias, hermanas..."	-	-	-	-	-	Susanita exige usar la hamaca porque "es mujer", diciendo en un tono dramático que ella es como todas las madres, esposas, novias y hermanas. La solidaridad entre mujeres es parodiada por Susanita, que usa su condición de mujer como excusa para reclamar la hamaca, pero no se solidariza con otras mujeres que puedan tener proyectos de vida distintos a los suyos, como hemos visto a lo largo de la tira. Asimismo, cuando ella busca convencer al niño generando empatía por ella como si se tratara de una madre, hermana o novia, hace notar su visión de las mujeres como apenas eso: las reduce a las relaciones que puedan tener con otros varones (padres, esposos, hijos).	-	Libro Toda Mafalda, p. 514
1855 (1974-94)	Mafalda y Felipe juegan al ajedrez y hablan del retorno a clases.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 514

1856 (1974-95)	Libertad se acerca a Manolito y le grita: "¡Capitalista! Según tu esquema solo importa que los ricos tengan plata porque total el dinero hace la felicidad, ¿no? Por culpa tuya y de todos los capitalistas como vos, anda el mundo como anda" Mafalda: "Y, algo de razón tiene, Manolito, vos vivís dando importancia sólo al dinero, cuando en el fondo hay cosas mucho más importantes" L: "¡Reaccionaria! según tu esquema, no importa que los pobres no tengan plata porque total el dinero no hace a la felicidad, ¿no? Por culpa tuya y de todos los reaccionarios como vos anda el mundo como anda".	-	-	Libertad vuelve a mostrar sus convicciones. En contra del capitalismo y en contra del progresismo tibio de Mafalda, Libertad es la más radicalizada del grupo.	-	-	-	-	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 515
1857 (1974-96)	Mafalda y Miguelito caminan por la calle y hablan de dinosaurios.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 515	
1858 (1974-97)	Mafalda y sus amigos observan al padre de Mafalda mientras éste lee el diario.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 515	
1859 (1974-98)	Mafalda y Guille están en una plaza y ven una estatua.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 515	
1860 (1974-99)	Mafalda se encuentra con Manolito por la calle y lo saluda.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 515	
1861 (1974-100)	Mafalda discute con su madre respecto de la sopa.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 517	
1862 (1974-101)	Mafalda le muestra a Manolito una piedra que se ha encontrado.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 517	
1863 (1974-102)	Miguelito se queja de que lo retan en su casa.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 517	
1864 (1974-103)	Mafalda prueba distintos estilos de peinado, pero ninguno le gusta y vuelve a su peinado original con el moño.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 517	
1865 (1974-104)	Miguelito reflexiona sobre el consumo.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 517	
1866 (1974-105)	Felipe y Mafalda hablan de la escuela.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 518	
1867 (1974-106)	Mafalda habla con su globo terráqueo.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 518	
1868 (1974-107)	Mafalda y Susanita están sentadas en la vereda. S: "¿el día de mañana qué será más sano para una? ¿cuidarse de este muchacho porque tal cosa, de aquel porque tal otra, y así? ¿o agarrar y ponerse de novios sin filtro nomás?"	-	-	-	-	-	Mafalda aparece al principio con una expresión alegre, luego del planteo de Susanita su expresión cambia a preocupación.	La típica preocupación de Susanita por su futura vida amorosa aburre a Mafalda, a quien no le hace ilusión enamorarse como plan de vida.	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 518	
1869 (1974-108)	Mafalda va a comprar al almacén Don Manolo; Manolito habla de precios.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 518	
1870 (1974-109)	Mafalda habla de países con su padre.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 518	

1871 (1974-110)	Mafalda le lee a Susanita: "Desdichado de aquel a quien sólo le importa el qué dirán" S: "Por supuesto, si en realidad lo que importa es el qué dijeron, quiénes lo dijeron, cómo lo dijeron, cuándo lo dijeron, de quién lo dijeron, por qué lo..."	-	-	-	-	-	Susanita revela nuevamente su naturaleza chismosa.	-	Libro Toda Mafalda, p. 519
1872 (1974-111)	Mafalda ve un dibujo de Guille y ambos conversan.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 519
1873 (1974-112)	Una señora entra al almacén Don Manolo diciendo: "Manolito, si esto que me vendiste es café, yo soy Brigitte Bardot" Manolito: "¿Usted, Brigitte Bardot? (rie)	-	-	-	-	-	La señora es una mujer gorda, con arrugas y papada, el cabello recogido con una red y zapatos sin taco. Irrumpe enojada en el almacén y lo absurdo de la comparación con Brigitte Bardot se potencia, generando el remate de la tira con las risas de Manolito. Mujeres similares a estas son, a mi entender, una subcategoría en el universo ideado por Quino, y suelen aparecer en dos tipos de situaciones: 1) charlando/chismoseando, y 2) enfadadas, regañando a los niños por diversos motivos. Así, la imagen de la vecina del barrio está atravesada por todas estas características que las hacen aparecer siempre o casi siempre bajo una luz negativa. La repetitiva aparición de estas mujeres en estas situaciones genera una representación en la que se asocia la vejez, la gordura y la fealdad femeninas a personalidades amargas y chismosas.	-	Libro Toda Mafalda, p. 519
1874 (1974-113)	Mafalda y Miguelito leen el diario intentando descifrar algo. Finalmente, se acercan a la madre de Mafalda y la niña pregunta: "Mamá, ¿qué es un tratante de blancas?"	La madre de Mafalda está en ese momento tomando el té con otra mujer. En la época, las mujeres asumían preponderantemente el rol de anfitrionas al momento de recibir invitados.	La pregunta de Mafalda incomoda profundamente a la madre y su amiga.	-	-	-	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 519
1875 (1974-114)	Felipe se debate entre holgazanear y estudiar.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 519
1876 (1974-115)	Libertad acusa a Susanita: "¿Sabés lo que sos? Una comadrona chismosa que se pasa la vida metiendo su repugnante nariz en la vida de todo el mundo para luego ir y desparramar ponzoña por todos lados, jeso sos!" S: "Lo que faltaba, que ahora una no pueda tener un hobby"	-	-	-	-	-	La personalidad de Susanita va quedando cada vez más enmarcada en una serie de interacciones que la muestran bajo una luz negativa; así, el ser chismosa y frívola queda asociado al deseo de casarse y formar familia, características todas del personaje.	-	Libro Toda Mafalda, p. 520
1877 (1974-116)	El padre de Mafalda descubre que alguien cortó los filtros de sus cigarrillos.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 520
1878 (1974-117)	Miguelito se encuentra con Mafalda y le cuenta que sus padres lo reprendieron.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 520

1879 (1974-118)	Susanita estudia sobre la papa y luego sueña que es adulta y le sirve puré de papas a su esposo.	-	-	-	-	-	Vemos nuevamente reflejada la principal preocupación de Susanita, el matrimonio, en su mente, esta vez manifestándose en el plano onírico. Lo interesante es que, en esta oportunidad, ella está perturbada por el estrés de estudiar la lección, por lo que su sueño no es la usual fantasía de una familia feliz, sino un sueño en el que su esposo rechaza la comida que ella le sirve.	-	Libro Toda Mafalda, p. 520
1880 (1974-119)	Guille observa su mano, que está manchada.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 520
1881 (1974-120)	Mafalda y Guille discuten acerca del cielo.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 521
1882 (1974-121)	Miguelito y Libertad discuten sobre problemas; él cuenta que tiene uno y Libertad le dice que eso es insignificante ya que la gente tiene miles de problemas y no sólo uno.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 521
1883 (1974-122)	Mafalda y Susanita están sentadas en la vereda y ven pasar a dos monjas. S: "Pobres las monjas, la religión me aprece muy bien, pero vivir para la religión en vez de vivir para un marido... no sé, yo prefiero vivir para un marido. Claro que a Dios nunca se le va a ocurrir salirte con que su mamá cocina mejor"	Susanita prioriza ante todo el proyecto de casarse y formar familia, llegando en esta instancia a verlo como "vivir para un marido", y aceptando entusiasmada ese rol. Mafalda no opina igual.	-	-	-	Mafalda aparece con expresión hastiada ante los comentarios de su amiga.	Susanita continúa expresándose en términos conservadores y sexistas.	-	Libro Toda Mafalda, p. 521
1884 (1974-123)	Mafalda juega con su globo terráqueo.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 521
1885 (1974-124)	Guille propone la idea de cambiar el auto, Mafalda se lo propone a su madre, ella al padre de los niños, y él se niega. Un solo globo de diálogo atraviesa la tira: "¿Y si le decimos a papá de cambiar el auto justo en este momento? ¡Vamos!". La frase admite interpretaciones opuestas a lo largo de la tira, según el personaje y su expresión facial.	La madre de Mafalda no tiene la decisión final en cuanto a la compra de un auto, ni parece participar de la decisión en la misma medida que su esposo. Ella sólo propone y es él quien tiene la última palabra.	-	-	-	-	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 521
1886 (1974-125)	Manolito habla de su filosofía.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 523
1887 (1974-126)	Libertad pasa al pizarrón en clase y no sabe la respuesta.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 523

1888 (1974-127)	Susanita recita un poema de su autoría frente a sus amigos. S: "Como de un lavarropas que marcha sin cesar, la espuma de la dicha desbordará en mi hogar. Tendré un bello marido, no faltará el dinero, viviremos unidos, cual el pelo al rulero". Los demás niños se van y la dejan sola. S: "¡Qué sabrán ustedes de poesía, manga de insensibles!"	-	-	-	-	-	Susanita se vuelve una vez más ejemplo del modelo femenino que en la época estaba dejando de ser ideal paulatinamente. La exasperación de sus amigos frente a su poema, que describe sus sueños y ambiciones (por cierto, todas relacionadas con el matrimonio y el ámbito doméstico) deja clara la posición del autor respecto de este modelo de femineidad: como público, se nos insta a encontrarlo anticuado, aburrido y vanidoso.	-	Libro Toda Mafalda, p. 523
1889 (1974-128)	La madre de Mafalda le dice que deberá tomar sopa antes del postre y ella muestra una agonía exagerada.	Vemos nuevamente a Raquel sirviendo la comida, con su delantal de cocina.	-	-	Vemos a Raquel realizando tareas domésticas nuevamente.	-	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 523
1890 81974-129	Mafalda y Libertad hablan sobre cómo erradicar la sopa. M: "Es espantoso. Capites internacionales metidos en la elaboración de sopas en cubitos, sopas enlatada, sopas desecadas, sopas ensobradas... Montones de fábricas empeorando la cosa con cabellos de angel, fideos finos, entrefinos, dedalitos, municiones y mil clases más de porquerías. ¿cómo luchar contra todo eso, si son nuestras propias madres las que mantienen en funcionamiento semejante maquinaria?" L: "¿cómo? Armádoles a ellas un escándalo mayúsculo cada vez que nos vienen con sopa! Recordarles su edad y esas cosas" M: "Eso no sirve de nada" L: "¿que no? Jah, una pulga no puede picar a una locomotora, pero puede llenar de ronchas al maquinista"	Se muestra nuevamente a las madres como las que alimentan a los hijos.	Mafalda y Libertad hablan de la sopa en términos que guardan paralelos con luchas políticas, como las luchas obreras. Plantean el boicot a la sopa en términos revolucionarios.	-	-	-	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 523
1891 (1974-130)	Mafalda ve pasar a su tortuga y hace una observación sobre la realidad.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 524
1892 (1974-131)	Se ve a distintas personas rezándole a Dios, y Dios oye las plegarias. Por último, aparece Susanita rezando, y Dios con expresión de hastío. S: "Y no nos dejes caer en la tentación, mas libranos del mal, no vayas a meternos en líos como el que tiene la gordita de la panadería, que vino a enterarse que su novio es también novio de la prima casada con el flaco que anduvo antes con la herman.."	-	-	-	-	Dios aparece en los cuadros anteriores en actitud serena, y cambia a una expresión de hastío cuando escucha hablar a Susanita.	Vuelve a mostrarse a Susanita como chismosa, actitud que aparece como reprochable.	-	Libro Toda Mafalda, p. 524
1893 (1974-132)	Miguelito le cuenta a Mafalda que su mamá le pegó.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 524
1894 (1974-133)	Felipe se queja de que siempre lo mandan a comprar el pan.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 524
1895 (1974-134)	Mafalda y Susanita juegan al ajedrez.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTA DA	Libro Toda Mafalda, p. 524

1896 (1974-135)	Manolito observa alimentos podridos en su almacén.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 525
1897 (1974-136)	Libertad está resfriada en la escuela.	-	-	-	-	Vemos que, en todas las tiras que suceden en el salón de clase, las maestras son mujeres. La docencia se considera en este sentido un trabajo "femenino", específicamente cuando se trata de enseñar a niños, ya que tiene que ver con cuidados reproductivos.	-	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 525
1898 (1974-137)	El padre de Mafalda le hace una broma-	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 525
1899 (1974-138)	Mafalda y Guille observan a un niño que mira la calle desde un balcón.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 525
1900 (1974-139)	Manolito propone jugar a los piratas.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 525
1901 (1974-140)	Mafalda lee en el diccionario la definición de "mundo".	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 526
1902 (1974-141)	Guille pide permiso a su mamá para comer caramelos.	Vemos a Raquel cocinando.	-	-	-	-	Raquel aparece realizando tareas reproductivas.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 526
1903 (1974-142)	Miguelito estudia la lección.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 526
1904 (1974-143)	Felipe, Manolito y Susanita juegan a los cowboys. Susanita le dice a Manolito que el queso de su almacén es caro y malo.	-	-	-	-	-	Susanita aparece jugando con pistola igual que sus amigos varones.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 526
1905 (1974-144)	Guille mira la televisión y le dice a su madre que vaya a verla con él.	-	-	-	-	Vemos a la madre de Guille realizando trabajos reproductivos.	Raquel está cosiendo a máquina.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 526
1906 (1974-145)	Mafalda presencia un accidente vial.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 527
1909 (1974-146)	Mafalda y Libertad caminan por la calle. L: "Hoy en día la cosa no tiene vueltas, hay que estar con el pueblo. Y yo voy a estar con el pueblo" Se acerca a un policía y le dice: "Por favor, para ir con el pueblo, ¿qué me deja bien?"	-	-	Libertad quiere "estar con el pueblo", demuestra una vez más su ideología de izquierda.	-	-	-	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 527
1910 (1974-147)	Mafalda le pregunta a su padre por Bing Crosby.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 527
1911 (1974-148)	Mafalda y Manolito caminan por la calle y oyen conversar a dos señores.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 527
1912 (1974-149)	Guille inunda la casa jugando con barquitos de papel y agua.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 527
1913 (1974-150)	La maestra llama a Miguelito a pasar al frente.	-	-	-	-	Nuevamente vemos que la maestra es mujer.	-	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 528
1914 (1974-151)	Mafalda roba un cartel de "cuidado, hombres trabajando" de la calle y lo coloca en su globo terráqueo.	-	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 528

1915 (1974-152)	Susanita se sienta junto a Felipe en la vereda y fantasea con casarse con él, pero se arrepiente al imaginar el rostro de un hipotético hijo de los dos.	-	-	-	-	-	Una vez más Susanita muestra sus aspiraciones de matrimonio y familia.	-	Libro Toda Mafalda, p. 528
1916 (1974-153)	Raquel le sirve la sopa a Mafalda y ella deja una nota sobre la mesa con el destinatario "sr. juez"	-	-	-	-	Vemos a Raquel sirviendo la comida una vez más.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 528
1917 (1974-154)	Mafalda mira una publicidad en la televisión y reflexiona sobre el consumo.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 528
1918 (1974-155)	Guille intenta darle suplementos vitamínicos a su tortuga para que crezca.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 529
1919 (1974-156)	Felipe escucha hablar a Susanita, se lo ve cada vez más cansado de oírla, hasta que llega Manolito. F: "¡Salvado! Gracias, Manolito!"	-	-	-	-	-	Una vez más, Susanita aparece como charlatana hasta el punto de hartar a sus amigos.	-	Libro Toda Mafalda, p. 529
1920 (1974-157)	Libertad y Mafalda conversan. L: "Mi papá dice que nuestro problema es que aquí la gente vive imitando lo que está de moda en Europa o Estados Unidos, pero que por suerte la solución es muy simple: tenemos que empezar a ser como nosotros, y no como los europeos o los norteamericanos, porque a ellos no les importa un pito de nosotros. Y eso es lo que tenemos que hacer: ser como ellos, que sólo se ocupan de ellos, porque el día que nosotros dejemos de imitarlos y logremos ser como ellos, vamos a empezar a ser como nosotros"	-	Libertad y Mafalda hablan de política.	-	-	Vemos a Mafalda cada vez más confundida con las ideas de Libertad.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 529
1907 (1974-158)	Manolito mata moscas con cognac.	-	-	-	-	-	Escaso valor de esta tira para el análisis de representaciones femeninas	DESCARTADA	Libro Toda Mafalda, p. 529
1908 (1974-159)	Mafalda y Susanita tienen el mismo sueño: el mundo entero manifestándose con pancartas y pasacalles. S: "¡Tarada! Tenés pesadillas y encima te reis"	-	Se ven las diferencias ideológicas entre Susanita y Mafalda. La primera, al ser de tendencias conservadoras, considera una manifestación global como una "pesadilla", mientras que la segunda se alegra al verla.	-	-	Mafalda sonríe, Susanita aparece con el ceño fruncido.	-	-	Libro Toda Mafalda, p. 529