

Madres de cómics: del silencio al protagonismo

El presente artículo examina la ambigua relación del arte secuencial con las figuras maternas. En particular, analiza los mecanismos de silenciamiento e invisibilización de las madres en los cómics y las novelas gráficas, así como su recién estrenado protagonismo en el contexto neoliberal y postfeminista actual. De esta manera, resalta la toma de la palabra por parte de una serie de personajes que, a partir de las Mujeres alteradas de Maitena, pasando por los relatos semiautobiográficos de la artista chilena Marcela Trujillo, desmitifican la maternidad, mostrando las luces y sombras de esta compleja construcción cultural.

Palabras clave: *Mafalda, Maitena, Maliki 4 Ojos, maternidad en la narrativa gráfica*

This article examines sequential art's ambiguous relationship with maternal figures. It considers the silencing mechanisms that once led to the invisibility of mothers in comics and graphic novels and discusses their recently acquired prominence in the contemporary postfeminist neoliberal context. In doing so, the article highlights the emergence of maternal voices in a series of characters who, from Maitena's Mujeres alteradas to the Chilean artist Marcela Trujillo's semi-autobiographical alter-ego Maliki 4 Ojos, demystify motherhood by revealing the highs and lows of this complex cultural construction.

Keywords: *Mafalda, Maitena, Maliki 4 Ojos, motherhood in comic strips and graphic novels*

El arte secuencial, los tebeos, los cómics, las historietas y, más recientemente, las novelas gráficas, áreas de creación artística tradicionalmente muy vinculadas al orden simbólico masculino, han mostrado tanto en España como en América Latina una relación ambigua con las figuras maternas. Relegadas a un papel secundario, anuladas en su función reproductora y en su rol de amas de casa, las madres tradicionalmente han sido las grandes olvidadas en el noveno arte. Su invisibilidad refleja el ostracismo al que las han condenado otras disciplinas

artísticas como la literatura, el cine y la filosofía. Como observa Nora Domínguez en su análisis de la historieta argentina *Yo, Matías*: “el discurso de las madres es un discurso dominado y desplegado por la voz de los hijos” (10). Silenciadas y caricaturizadas, criticadas y ridiculizadas, idealizadas e idiotizadas, las madres del cómic, entre las que cabe recordar a Raquel, la abnegada progenitora de Mafalda, la invisible madre de Matías o doña Jaimita, la sufrida madre de Zipi y Zape, ocupan entre resignadas y frustradas el espacio doméstico, sin llegar a alcanzar un lugar protagónico desde donde articular su propia historia.

Revisitar las representaciones gráficas de las madres permite examinar los procesos de silenciamiento e invisibilización a los que fueron condenadas, así como las enormes transformaciones sociales acontecidas desde la época en la que el matrimonio y la maternidad constituían las únicas opciones vitales para las mujeres. En este breve recorrido, se analizará el proceso de individuación de las madres del cómic que al tomar la palabra revelan las luces y sombras de la maternidad contemporánea, haciendo hincapié en la recién estrenada visibilidad que las figuras maternas han ido adquiriendo a partir del éxito internacional de la dibujante argentina Maitena Burundarena en los años 90. Con sus tiras, publicadas entre el 1993 y el 2006, primero en la revista femenina *Para ti*, luego en el periódico conservador *La Nación*, el rol materno parece haber salido del armario para ocupar el espacio público y ser dibujado desde diferentes prismas con una creciente variedad de matices en el contexto neoliberal y postfeminista actual. Con tal fin, se tomarán como punto de partida las reflexiones de Mafalda hasta llegar a los relatos semiautobiográficos de la artista chilena Marcela Trujillo, quien, a través de su *alter ego*, Maliki 4 Ojos, arroja luz sobre las transformaciones de esta compleja construcción cultural y su carga simbólica.

En la Argentina de los 60 y 70, las complejas relaciones materno-filiales, las asimetrías de poder dentro del espacio familiar y la lucha de las hijas para distanciarse del autoritarismo tiránico de sus progenitoras encuentran su mayor exponente en Mafalda. A partir de su primera aparición, el 29 de septiembre de 1964, en la revista de actualidad nacional e internacional *Primera Plana*, aquella niña intelectualizada expresa el inconformismo de las nuevas generaciones, retando la autoridad paterna.¹ En un momento de ocio, mientras su padre disfruta de un libro, esta pequeña aparentemente dulce y cariñosa, pone en duda sus méritos como progenitor. Desde su estreno, esta niña sabia, nacida para una campaña publicitaria de electrodomésticos, se convierte en representante de las luchas sociales de un país, un continente y una generación, reflejando “las inquietudes de la época” a partir del cuestionamiento de las dinámicas familiares (*Todo*

Mafalda 536)². Desde entonces, en sus nueve años de existencia, Mafalda no deja de retar la autoridad de sus padres dentro de una mordaz crítica de las estructuras de poder y las injusticias sociales, poniendo especial atención en las problemáticas relacionadas con la condición femenina. Figura emblemática de la difícil relación materno-filial, esta niña contestataria, como la definió Umberto Eco, con su candor infantil interpela a los adultos, revelando verdades incómodas, ocultas tras la hipocresía y el conformismo burgués.

En una época de crecientes tensiones intergeneracionales, Mafalda, personaje considerado emblemático de un discurso contrahegemónico (Premat 42), desafía la lógica patriarcal que estructura el esquema familiar tradicional, cuestionando el orden social y los imperativos de género de la clase media argentina (Cosse, *Mafalda*).³ Con preguntas aparentemente ingenuas, abre un espacio de resistencia a la construcción cultural de un modelo identitario basado en la ecuación feminidad = maternidad, señalando la sujeción de las mujeres dentro de la institución matrimonial, concepto que a partir de la lectura de Marx y Engels caracteriza gran parte del feminismo materialista. Mostrando las falacias de las expectativas genéricas que destinaban a las mujeres al espacio doméstico, denuncia su exclusión de los ámbitos laborales, de la esfera política y de los espacios de toma de decisiones. Dentro de su casa, en el colegio y en los momentos de ocio pone al desnudo el sexismo estructural que vertebra la sociedad argentina en un período histórico en el que la autoridad del *pater familias* era garantizada jurídicamente.

En un contexto social en el que, debido a la influencia de la Iglesia, las mujeres se encontraban legalmente sometidas a la autoridad patriarcal, Mafalda cuestiona las dinámicas de poder que estructuran la familia, haciendo eco de las teorizaciones de Simone de Beauvoir en cuanto a la opresión de las mujeres en el ámbito familiar y doméstico ya que, según la filósofa francesa: “[m]arriage does not invite the woman to transcend herself with him – it confines her to immanence, shuts her up within the circle of herself” (*The Second Sex* 448). Frente a una estructura jerarquizada en la que las mujeres quedan relegadas a un rol subalterno, articula un discurso de empoderamiento que pasa por el cuestionamiento de los roles de género y de la maternidad, considerada una institución patriarcal que anula la voluntad y la creatividad femenina.

Al observar, con una mezcla de candor y malhumor, la alienante repetitividad a la que su madre está sometida, su falta de individualidad y de agencia, Mafalda evidencia los problemas que acechan a la mitad de la población. De esta manera, se convierte en portavoz de un discurso de emancipación femenina que denuncia los efectos nefastos de la división

sexual del trabajo que impide la realización individual de las mujeres.⁴ En palabras de Isabella Cosse, “Mafalda cuestionaba el mandato femenino asumido por su madre y la hacía tomar conciencia de sus propias frustraciones” (Cosse, *Mafalda* 49). Con argumentos parecidos a los de la filósofa existencialista, critica la alienación de las amas de casa, revelando el lado oscuro de la condición femenina y de la maternidad, aquella “trampa patriarcal” que, según Beauvoir, constituye una potente arma utilizada por el patriarcado al fin de someter a las mujeres. En sus frecuentes interacciones con su madre y en sus propias reflexiones sobre el papel de la mujer en la historia, comenta críticamente la devaluación de las mujeres, concluyendo: “Claro, lo malo es que la mujer en vez de jugar un papel, ha jugado un trazo en la historia de la humanidad”, ya que su existencia, a partir del personaje de Penélope, se desarrolla en relación a la actividad de tejer o de utilizar trapos para limpiar (tira 268).

Con su mirada inquisitiva, Mafalda desafía los cometidos de género y la construcción de una feminidad cuyo horizonte existencial estaba marcado por lo que podemos denominar, parafraseando la famosa definición de Betty Friedan, la mística de la domesticidad y de la maternidad (76). Interpretando en los gestos y la actitud de la madre la desazón y resignación que acechaban a las mujeres de clase media, Mafalda revela aquel malestar que no tenía nombre, como lo denominó la feminista americana, que alberga dentro de las paredes domésticas. Al percibir que su madre al convertirse en esposa y ama de casa ha dejado de existir como persona, en una famosa tira le plantea un interrogante existencial: “¿Qué te gustaría ser, si vivieras?” (tira 280). Anonadada por una verdad incómoda, Raquel no verbaliza sus opiniones, queda silenciada, relegada a la posición de no-sujeto, aplastada por la revelación de un horizonte vital marcado por el ejercicio rutinario de un sinnúmero de tareas domésticas. En esta tira, como en muchas otras, a nivel gráfico, la esclavitud doméstica se representa a través de un proceso hiperbólico en el que el tamaño de los objetos que representan las tareas del hogar adquieren dimensiones exageradas. Así, frente a una niña pequeña, las pilas de camisas planchadas, el fregadero lleno de loza y la montaña de ropa para lavar se transforman en símbolos de la opresión de las mujeres.

Desde una perspectiva existencialista, como un moderno Sísifo, Raquel está condenada a sufrir un incesante suplicio, ya que, en palabras de Beauvoir: “Few tasks are more like the torture of Sisyphus than housework, with its endless repetition. The clean becomes soiled, the soiled is made clean, over and over, day after day. The housewife wears herself out marking time: she makes nothing, simply perpetuates the present” (*The Second Sex* 451). En su alienante “antro de rutina” (tira 808), Raquel aparece alternativamente como un ser anodino, insignificante, carente de

personalidad, de deseos y aspiraciones propias o como una intransigente figura autoritaria y opresora, en contra de la cual Mafalda intenta rebelarse.⁵ Viendo como día tras día su madre consume su existencia en una lucha implacable para mantener a flote la casa, sacrificando sus aspiraciones y sus proyectos vitales, Mafalda critica la alienación implícita en su rol de ama de casa. En una época en la que solo un porcentaje mínimo de mujeres tenía un trabajo remunerado, Raquel, por lo menos en apariencia, “representa el ideal de mujer doméstica y maternal construido por las políticas, los saberes y los discursos de las élites intelectuales, el Estado y la Iglesia” (Cosse, *Mafalda* 48). Sin embargo, a pesar de su existencia gris, monótona y rutinaria, en las tiras publicadas en *Primera Plana* el 10 y el 17 de noviembre de 1964, Mafalda descubre que antes de casarse su madre había cursado estudios universitarios, evento que la induce a desarrollar una conciencia feminista al constatar que: “si no te hubieras casado, habrías terminado la carrera, y te habrías recibido, y tendrías un título y serías alguien, y ...” (10 de noviembre de 1964). El llanto desconsolado de su madre en respuesta a sus reflexiones sobre el porvenir al que renunció al casarse induce la pequeña a continuar sus pesquisas la semana siguiente y al concluir que, “¡Seguramente alguien la convenció para que dejara de estudiar! ¡Seguro que alguien la persuadió, para que no se instruyera!”, monta en cólera y llama enojada a su padre que desde la oficina recibe su acusación de “¡Oscurantista!” (17 de noviembre de 1964).

En esta y en otras ocasiones, viendo cómo las perspectivas vitales de su madre no dejan ningún resquicio de esperanza para el futuro, protesta en contra de un sistema que pretende encaminarla hacia el mismo destino y cuando su madre la alaba por haber construido “una hermosa camita” para su muñeca, le contesta alterada “¡No seas cursi, mamá! ¡Es un diván de psicoanalista!” (tira sin numeración, p. 535). En sus reflexiones feministas identifica en la educación diferenciada el origen de un proceso que aboca a las niñas a reproducir los patrones de conducta de sus madres. En la tira publicada el 5 de enero de 1965, que se refiere al día de los Reyes Magos, Mafalda recibe una serie de juguetes sexistas (una cocinita, una máquina de coser, una escoba, una plancha, una muñeca) y exclama radiante: “¡Realmente los Reyes se portaron! ...”, “¡Qué de cosas lindas!”, “¡Voy a ser como mamá! Tengo para limpiar, lavar, planchar, coser ...”, “Preparar comidas ricas ... ¡En fin: todo lo necesario ...” (tira 544). Sin embargo, tras un momento de júbilo, al percatarse del verdadero significado de estos objetos, en un arrebatado de rabia exclama: “... como para jugar a que soy una mediocre!” (tira 544). Mientras tanto, su madre, que había escuchado con satisfacción las palabras iniciales de su hija, se queda pasmada. Su expresión, inicialmente emocionada y complacida, se transforma en una

mueca de desánimo cuando Mafalda la tacha de “mediocre” debido a su actividad de ama de casa.

Las constataciones de este personaje sobre el rol de los condicionantes culturales en la construcción de la identidad genérica parecen un corolario a la famosa definición de Beauvoir: “No se nace mujer, se llega a serlo” a través de un proceso de socialización y adoctrinamiento cuyo fin es convertirlas en dóciles sujetos carentes de individualidad (*The Second Sex* 207). Al denunciar las prácticas que llevan a la situación de opresión de las mujeres, Mafalda evoca las palabras de la filósofa francesa que, al analizar la creatividad femenina, se pregunta: “Is there something about women that means that they are doomed to mediocrity?” (Beauvoir, “Women and Creativity” 19). Con un lenguaje que refleja las ideas de la filósofa existencialista, Mafalda en su rebelión en contra del *status quo*, un día le pregunta a su madre si “la capacidad para triunfar o fracasar en la vida ¿es hereditaria?” (tira 1389). Con la argucia de sus preguntas pone en entredicho la idea que para las mujeres la anatomía es destino, y con cierto cariño mezclado al sarcasmo no pierde la esperanza de poder devolverle a su madre la ilusión de vivir para que un día pueda obtener el deseado título universitario y, así, sentirse orgullosa de su progenitora.⁶

Con su crítica mordaz a las costumbres y la mentalidad de la época Mafalda ofrece un mensaje a su manera esperanzador. En su intento por empoderar a su madre, muestra la falacia de una concepción castradora de la institución matrimonial aludiendo a la necesidad que, como señala Beauvoir, “Woman, too, must envisage purposes that transcend the peaceful life of the home” (*The Second Sex* 448). En sus aspiraciones oníricas, Mafalda sueña que su madre pueda volver a la universidad, recibirse y empezar a ser una persona cuya existencia no sea supeditada a su rol de ama de casa, madre y esposa. Mientras la niña denuncia las injusticias del mundo que la rodea, un mundo en el que “Lo malo de la gran familia humana es que todos quieren ser el padre” (tira 111), su madre representa el espejo en el que ella no quiere verse reflejada. Su toma de conciencia de la jerarquización de los géneros tiene lugar en comparación con su progenitora a la que un día decide plantear directamente el tema de la igualdad de género y de las reivindicaciones feministas.

El entusiasmo y la vehemencia con la que Mafalda aborda la cuestión se expresa gráficamente a través de una pregunta: “Mamá ¿vos qué futuro le ves a ese movimiento para la liberación de la mujer?” que se extiende y domina los cuatro paneles que componen la historieta, en las que aparece un gran muestrario de tareas domésticas que quedan por realizar (tira 463). Por lo tanto, al constatar las dimensiones de la pila de camisas encima de la tabla de planchar y de las labores domésticas pendientes, el tamaño de las

letras va menguando, hasta hacerse ilegible. La voz de Mafalda se diluye hasta desaparecer frente a la mirada de su madre que arrodillada para limpiar el suelo la contempla con expresión asombrada.

Otra vez, frente a los interrogantes planteados por su hija, Raquel queda atónita. Su respuesta se expresa únicamente a partir de su mirada. Su silencio es indicativo de la situación de las mujeres de la época, de su falta de voz y de agencia. En contraste con su pasividad, Mafalda articula un discurso feminista que hace hincapié en la exclusión de las mujeres del ámbito público. En sus irreverentes preguntas se pueden vislumbrar reivindicaciones afines a lo que Celia Amorós identifica como fundamental en las teorías feministas, es decir, “la autodesignación de las propias mujeres en el plano teórico y la autoadjudicación de espacios que les es correlativa en el plano práctico” (226). En este sentido, el silencio de Raquel es sintomático de su falta de autodesignación, de su anulación dentro de la familia y de su dependencia del espacio doméstico.

Si la maternidad priva de individualidad a la mujer, destinándola al silencio, al mismo tiempo le otorga un rol hegemónico frente a sus vástagos en una dinámica relacional en la que adquiere finalmente voz y agencia. En una famosa tira, mientras Raquel trata de imponer su voluntad afirmando, “¡¡Porque te lo ordeno yo, que soy tu *madre!*!”, la niña contestataria contrataca con argucia, recordándole que fue gracias a su presencia que adquirió su estatus como madre: “¡¡Si es cuestión de títulos, yo soy tu *hija!*!” “¡Y nos graduamos el mismo día!”, contesta Mafalda, subrayando la relación de interdependencia que se instaura entre las dos (tira 1232). En su respuesta, Mafalda revela los postulados de la teoría psicoanalítica intersubjetiva según la cual, en su proceso de individuación, el niño depende de la convalidación de la madre, enfatizando la dependencia simbólica de la progenitora de su hija. De esta manera, reta la hegemonía de su interlocutora y la legitimidad de sus peticiones, así como su posición privilegiada dentro de la estructura de la familia nuclear, célula básica de la sociedad. En el contexto de la familia burguesa en la que se gestan las tiras de Quino, Mafalda pone en duda el orden convencional que anula a las mujeres en su función doméstica, proporcionándoles espacios compensatorios de poder frente a sus hijos.

Mientras que Mafalda aparece en numerosas tiras como paladina de las reivindicaciones sociales y de género, su madre representa el ejemplo a evitar. De allí que en muchas ocasiones verbalice la matrofobia teorizada por Adrienne Rich, es decir, “the fear not of one’s mother or of motherhood but of *becoming one’s mother*” (235). Lo que Mafalda más teme es transformarse en su madre, padecer el mismo destino humillante y degradante que conduce a las mujeres a desaparecer como seres humanos

al adquirir la identidad absorbente y totalizante de esposa, ama de casa y madre. De allí que critica una interpretación de la maternidad como “yugo que somete a las mujeres” (Patricia Merino).

Los sentimientos de Mafalda y su miedo a repetir el comportamiento y las elecciones de su madre no son exclusivos de las generaciones de los años 60 y 70, sino que se extienden a nuestros días y, a nivel gráfico, se ven reflejados en una reciente viñeta de Alejandra Lunik, historietista argentina afincada en Barcelona. Considerada la nueva Maitena, Lunik presenta su *alter ego*, Lola, una treintañera glamurosa, vestida a la moda, que, al igual que Mafalda, teme acabar siendo como su madre. Como el personaje de Quino, en una escena doméstica Lola abraza tiernamente a su madre, confesándole: “Mami: más que un ejemplo para mí, ¡sos una tremenda advertencia!” (Lunik 10). Considerando a su progenitora un espejo del que huir, declara su intención de distanciarse de sus elecciones vitales. Desde la cocina de la casa materna esta joven mujer independiente, irónica y algo soñadora pone en claro su deseo de no replicar la trayectoria vital de su madre que, por lo que podemos deducir, fue ama de casa.

Mientras que tanto Mafalda como Lola aportan una perspectiva filial sobre la relación madre-hija, la artista gráfica argentina Maitena Burundarena en muchas de sus tiras semanales, significativamente tituladas *Mujeres alteradas*, otorga un rol protagónico a un gran número de madres. Representantes de tipos sociales muy reconocibles a escala mundial, estas mujeres de clase media acomodada, con estudios y cierto poder adquisitivo aparecen estresadas, agobiadas, acechadas por la sensación de inadecuación que deriva de la imposibilidad de cumplir con los actuales exigentes modelos de feminidad y maternidad. Sus “alteraciones” reflejan el malestar que surge del clima postfeminista de la última década del siglo XX, caracterizado por la pervivencia de un imaginario misógino, expresión de estructuras de poder patriarcales.

En este contexto de despolitización, Maitena, una de las más celebradas autoras del panorama gráfico latinoamericano — ámbito de producción artística tradicionalmente dominado por cómics de autoría masculina — ha logrado abrirse camino en un medio marcadamente machista, retratando desde un paradigma costumbrista las idiosincrasias contemporáneas, sin desestabilizar el sistema genérico sexual normativo (De Santis). En los estudios dedicados a sus obras, Cynthia Thompkins, Héctor Fernández L’Hoeste, Gema Pérez-Sánchez y Janice Breckenridge han destacado algunos aspectos feministas de sus viñetas, señalando las “indudables contradicciones y ambigüedades que el discurso genérico sexual de Maitena manifiesta” (Pérez-Sánchez 91).

Según Fernández L'Hoeste, Maitena “sponsors relatively progressive gender politics” (346), ya que su “critique of gender in Argentine society is remarkably flexible and insinuates much progress in comparison with the views of previous generations” (351). En palabras de Breckenridge, la mirada sarcástica de Maitena contribuye a “creating a unique questioning of women’s ‘advancement’ in contemporary society”, un cuestionamiento cómplice, osamos precisar, cuya risa no invalida la estructura patriarcal (43). En sus diferencias, las mujeres dibujadas por Maitena comparten ciertos rasgos tradicionales, en particular su dependencia emocional de los hombres, de la moda, de la estética y, sobre todo, de la mirada masculina que sigue siendo el baremo a través del cual se mide su valor. Si bien la dibujante argentina, en los cinco volúmenes dedicados a las *Mujeres alteradas*, reconoce los cambios sociales acontecidos en la vida de las mujeres, sus historietas, más que presentar un mensaje feminista, plasman “una crítica agríndice de los supuestos logros feministas” (Thompkins 44).

Dejando atrás las reivindicaciones feministas más explícitas de Mafalda, las creaciones de Maitena reflejan un discurso paradójico en el que la maternidad es a la vez ensalzada y denostada, alabada como fuente de realización personal y menospreciada en la esfera laboral, donde se considera un serio obstáculo al éxito profesional. En esta atmósfera ambivalente, mientras se afirma el mito de la *superwoman* o de la supermadre, un ser capaz de hacer frente a las demandas familiares y laborales, el humor de Maitena pinta una relación contradictoria y una tensión irresuelta con los imperativos de la feminidad hegemónica. Aunque en sus viñetas las madres cobran inusitada visibilidad, dejando de ser personajes secundarios, al alcanzar un rol protagónico no desestabilizan las relaciones de poder, ni cuestionan el reparto desigual de las tareas de cuidados de los hijos. La risa funciona, entonces, como dispositivo terapéutico que permite sobrellevar la angustia causada por una situación contradictoria, paliando la insatisfacción, las tensiones, las incongruencias, sin atajar las causas profundas de su malestar, ni cuestionar el orden social existente.

Emancipadas de la esclavitud doméstica, las protagonistas de las tiras de Maitena sufren las consecuencias de las contradicciones implícitas en lo que Alicia Puleo denomina el patriarcado de consentimiento, un sistema coercitivo que ya no necesita imponer sanciones a las que no cumplen con los cometidos de la feminidad hegemónica, ya que son ellas mismas que al haber interiorizado un sistema de valores androcéntrico se imponen un régimen de autovigilancia (40). En este panorama, como señala Cristina Petit, “[q]uizás la última forma de sujeción, la más moderna, haya sido seducir a las mujeres (ya no puede obligárselas) para que sean madres,

fomentar en ellas la *mística de la maternidad*" (149). Inducir a las mujeres a elegir *libremente* la maternidad es un aspecto característico de la época contemporánea, cuyas nuevas mitologías resultan particularmente insidiosas para las mujeres. Por lo tanto, los anónimos personajes de Maitena expresan los conflictos evidenciados por María Antonia García de León en su ensayo *Cabeza moderna/corazón patriarcal*, ya que el amor, las relaciones de pareja, la esfera personal y doméstica siguen dominando su horizonte vital.

Herederas del sarcasmo de Mafalda, estas *Mujeres alteradas* se mueven en un contexto social postfeminista dominado por el mito de la belleza (Wolf 10) y por estándares imposibles de perfección maternal. Sus consideraciones estéticas reflejan el descontento analizado por la pensadora estadounidense Naomi Wolf, quien, en su ensayo *The Beauty Myth*, subraya las paradojas que caracterizan la situación de las mujeres actuales, ya que: "The more legal and material hindrances women have broken through, the more strictly and heavily and cruelly images of female beauty have come to weigh on us" (10). Mujeres aparentemente liberadas, independientes e instruidas toman la palabra, mostrando sus inseguridades y sus frustraciones al enfrentarse a un implacable escrutinio.

Aunque a diferencia de Raquel no estén condenadas a pasar sus días en un "antro de rutina" (tira 218), estas "mujeres alteradas" revelan que, diversamente de lo que preconizaba Mafalda, tener un título universitario no constituye un antídoto a la frustración, ya que parecen condenadas a dudar de sí mismas y a sentirse siempre inadecuadas y culpables. Su autonomía profesional y económica no las defiende de los efectos nefastos de la mitología patriarcal que se nutre no solo del mito de la belleza, sino sobre todo del concepto del amor romántico y del amor maternal para encorsetar a las mujeres. Sus vivencias, a diferencia de lo que ocurre en el universo gráfico creado por Quino, reflejan los efectos de un régimen de autodisciplina que se instaura en el momento en el que empiezan a emanciparse de la mística de la domesticidad.

Como muchas mujeres norteamericanas, los personajes de Maitena se enfrentan a nuevos retos, ya que, en palabras de Wolf, "[a]s women released themselves from the feminine mystique of domesticity, the beauty myth took over its lost ground, expanding as it waned to carry on its work of social control" (10). Bajo el control de una mirada masculina interiorizada, bombardeadas por una infinidad de exigencias, acaban somatizando su malestar a través de sus "alteraciones". La risa, por lo tanto, sirve como válvula de escape, como instrumento de autodefensa que crea un clima de cohesión y de apoyo en un grupo heterogéneo de mujeres que no comparte

un ideario político, sino unas inquietudes fácilmente reconocibles a nivel internacional.

El caleidoscopio de personajes femeninos que desfilan por sus páginas muestra unas mujeres blancas, privilegiadas que representan un sector de la sociedad argentina de la década de los 90, años en los que “se instalaron la defiliación social, la exaltación del individualismo y la privatización” (Cosse, *Mafalda* 19). Los problemas económicos, la inflación, la pobreza, el acoso y la violencia de género no entran en el universo narrativo de Maitena, cuyas tiras parecen pasar por alto los más graves problemas sociales del país austral, su trágico pasado, los crímenes de la dictadura cívico-militar, para concentrarse exclusivamente en los *problemas del primer mundo*. La ausencia de temáticas políticas y sociales resulta particularmente llamativa en el contexto cultural argentino, país en el que las madres se han constituido en sujeto político gracias a las luchas de las Madres de la Plaza de Mayo, quienes, desfilando con sus pañuelos blancos, exigen justicia. Borrar cualquier referencia a un pasado no tan lejano crea una problemática amnesia, un olvido que, si por un lado descontextualiza las tiras, por otro contribuye a su éxito internacional.

Al aparecer en una revista dirigida a una audiencia femenina, el humor gráfico de Maitena ilustra los efectos nefastos de un sistema de dominación que utiliza el aspecto físico para subyugar a las mujeres. Desde un paradigma biologicista, sin cuestionar la artificialidad de la construcción genérica y del contrato sexual que las mantiene en una posición subalterna, promueve una visión esencialista del conjunto de las mujeres, sufragando la noción de la existencia de diferencias intrínsecas entre los dos sexos, además de una visión dicotómica y excluyente de las identidades sexuales, que obstaculiza el progreso hacia una mayor igualdad de género.⁷ A partir de los títulos de las tiras, en los que abundan las referencias a las categorías *mujeres* y *hombres*, se evidencia un discurso esencialista heteropatriarcal que recalca los postulados biológicos avalados por el éxito planetario del libro *Men Are from Mars, Women Are from Venus*. Publicado por John Grey en 1992, este libro de autoayuda que se presenta como *The Classic Guide to Understanding the Opposite Sex*, respalda la noción que las diferencias intrínsecas entre los dos sexos determinan su comportamiento.

En Maitena, dicha concepción se plantea a partir de la viñeta inicial que encabeza la primera sección de *Mujeres alteradas I*, “Alteraciones propias de su sexo”, que presenta una versión paródica del Vía Crucis en el que una mujer ataviada de Nazareno arrastra llorando una peculiar cruz en forma de símbolo feminista invertido. Recalcando los estereotipos de género, la dibujante argentina presenta una gran variedad de situaciones con títulos emblemáticos que parecen parodiar los titulares de las revistas femeninas

de circulación mensual como *Cosmopolitan*, *Vanidades* o *Buenhogar*.⁸ Entre ellos figuran: “Seis cosas típicamente femeninas” (Burundarena 14), “Algunos prejuicios más comunes respecto de las mujeres” (15), “Seis de las cosas que hacen sentirse mal a una mujer” (16), “Algunos típicos desencuentros entre los hombres y las mujeres al acecho” (90), “Seis cosas que no se le pueden pedir a un hombre” (97), “Las seis únicas cosas que las mujeres envidiamos a los hombres” (17), solo para mencionar algunas de las más significativas.

En esta última, la intertextualidad con el concepto freudiano de envidia del pene no sirve para denunciar o desmontar la asimetría de poder entre hombres y mujeres, sino para redirigir la envidia al ámbito estético y biológico, en cuanto ellos tienen la suerte que “No tienen que depilarse”, “No les ‘viene’”, “Pueden hacer pis en cualquier lado”, “Abren los frascos más rebeldes con las manos” y, además, “No tienen celulitis” (Burundarena 17). En esta inversión paródica, las mujeres no envidian el poder y la posición privilegiada reservada a los hombres en el ámbito público, sino asuntos más banales que pasan por alto la permanencia de una desigualdad estructural típica de la situación actual, en la que: “El patriarcado desplaza su poder hacia el campo del deseo en su interés de siempre de apartar a las mujeres de los espacios del poder” (Petit 127).

Las situaciones cotidianas retratadas por Maitena muestran los efectos de lo que Sandra Lee Bartky denomina “fashion beauty complex”, responsable de las “profundas ansiedades respecto a su cuerpo” (citada por Bourdieu 51). Obsesionadas por su aspecto físico, su indumentaria, las relaciones interpersonales, el sexo y, por supuesto, la maternidad, las protagonistas de las tiras de Maitena expresan un “sentimiento agudo de su indignidad corporal” que se deriva de su dependencia de la mirada hegemónica masculina (Bartky citada por Bourdieu 51). Frustradas por modelos de perfección inalcanzables u obsoletos, se enfrentan al reto de una difícil emancipación supeditada a imperativos estéticos que caracterizan el discurso postfeminista teorizado por Rosalind Gill.

Según Gill, el postfeminismo se manifiesta como una reacción al feminismo al articular un discurso complejo y contradictorio basado en:

[T]he notion that femininity is a bodily property; the shift from objectification to subjectification; the emphasis upon self-surveillance, monitoring and discipline; a focus on individualism, choice and empowerment; the dominance of a makeover paradigm; the articulation or entanglement of feminist and anti-feminist ideas; a resurgence of ideas of natural sexual difference. (255)

Inmersas en las contradicciones postfeministas sufren en carne propia los efectos de un nuevo orden social en el que su afirmación como sujeto pasa a través de su aspecto físico, ya que siguen inmersas en una estructura social dominada por un paradigma androcéntrico que recalca la alteridad femenina. Al tomar la palabra “no demuestran preocupaciones sociales ni políticas”, como han recalcado Judith Gociol y Diego Rosemberg en su *Historia del humor gráfico en Argentina* (357). El éxito y la unicidad de Maitena radica en su habilidad de reírse de la condición femenina y de las exigencias de la maternidad a través de una “mordaz ironía y perspicaz observación” (Gociol y Rosemberg 357), sin llegar a articular un discurso emancipador. Sus tiras demuestran que, en la sociedad actual, como evidencia la filósofa española Ana de Miguel, la “igualdad no existe ... lo que hay son nuevas formas de reproducción y aceptación de la desigualdad” (9) que pasan por la “libre elección” (9). Sin elaborar un discurso reivindicativo, Maitena muestra las consecuencias físicas y emocionales de los micromachismos que las mujeres sufren a diario.

En la estructura narrativa de sus viñetas, muchas de las cuales se articulan a partir de una temática reflejada en el título y desarrollada a lo largo de seis paneles precedidos por una introducción, se expresan los prejuicios sociales que atañen a la feminidad. La crueldad con la que la sociedad juzga y condena a las mujeres se hace patente en “Algunos prejuicios más comunes respecto de las mujeres” (Burundarena 15). En estas viñetas, tras comentar la supuesta incompatibilidad entre belleza e inteligencia, el panel final resume la misoginia y el machismo a los que están constantemente expuestas las mujeres, ya que se considera que: “Si tienes éxito... eres mala madre” (15). Dicha conclusión resume el desprestigio al que se ven sometidas las mujeres y el clima anti-maternal que domina tanto la sociedad argentina como la española, debido al hecho que “frente a la opinión pública, tan fracasada se consideraba a la mujer trabajadora sin pareja que a la madre que había renunciado a trabajar por su familia” (Freire 88).

En sus retratos de la maternidad en el tercer milenio, Maitena, que en el año 2000 fue madre por tercera vez, se inspira en su propia experiencia, ya que, a los 38 años, tuvo ocasión de constatar las paradojas de la “maternidad intensiva” y de los imperativos de la crianza con apego que requieren total dedicación a los hijos. De allí que sus cómics ofrezcan una mirada irónica sobre la figura de la “buena madre” y las “alteraciones” derivadas de un tipo maternidad que, en palabras de Sharon Hays, es “child-centered, expert guided, emotionally absorbing, labor intensive, and financially expensive” (8). Frente a las constantes demandas de tiempo, atención, disponibilidad y paciencia, las viñetas de Maitena permiten tomar

conciencia de las tensiones y contradicciones que derivan de los nuevos ideales de crianza.

En el primer volumen de las *Mujeres alteradas*, de acuerdo con los postulados psicoanalíticos, en el apartado “Una alteración constante, la familia” dicha institución se representa como una bomba de relojería a punto de explotar tras la imagen de armonía de la típica familia alegre y sonriente (Burundarena 57). En una serie de viñetas aparecen las paradojas de la maternidad, los miedos de las madres embarazadas (58), las idiosincrasias maternas (59), los retos de la crianza, el declive de la autoridad materna (“El niño, su madre y la paliza, según pasan los años” 69), las angustias y miedos de los padres, así como las conflictivas relaciones materno-filiales. Analizadas en su conjunto, estas viñetas evidencian la persistencia de estructuras sociales y de mentalidades eminentemente patriarcales, responsables de las sintomatologías de sus personajes.

A partir de referentes culturales católicos y planteamientos psicoanalíticos, en “Algunos recorridos posibles entre la relación de una mujer y su madre”, se resumen las identificaciones y contraidentificaciones que caracterizan este vínculo fundamental en el proceso de individuación de la mujer (Burundarena 293). Reflejando la iconografía religiosa, en el primer panel, la bebé ve a su madre como a una santa y por lo tanto la ama de manera incondicional. Dibujada con un halo, la madre para su criatura representa la encarnación de la Virgen María, luego, siguiendo los postulados psicoanalíticos, la hija pasa por la identificación con la madre, hasta que empieza a diferenciarse de ella, enfrentándose y separándose de ella hasta que, al convertirse en madre, vuelve no solo a valorarla, sino a verla como una heroína. Es entonces cuando la progenitora adquiere superpoderes y, en el momento en que su hija “la necesita”, sobrevuela la ciudad para salvarla, ataviada con una capa parecida a la de Superman (293).

Dicha iconografía refleja la gradual imposición del discurso de la superioridad de las mujeres en el ámbito familiar, discurso ambiguo y potencialmente desempoderante porque, al apelar a los poderes sobrenaturales de las madres, la sociedad absuelve al Estado de la necesidad de proveer servicios que puedan posibilitar la conciliación laboral y a los hombres de su deber de participar en la crianza. De esta manera, el discurso neoliberal promueve la vuelta a una domesticidad que resulta mucho más apetecible para las mujeres que se sienten halagadas por su supuesto heroísmo. Además, el hecho que la hija a los 25 años se haya convertido en madre de familia numerosa con un hijo en los brazos, uno que saluda de manera entusiasta a la abuela y el tercero en camino, indica que, si bien la hija cambia su actitud hacia su madre, ella misma en sus elecciones vitales no parece haberse alejado sustancialmente de la senda emprendida por su

progenitora. Estos cambios en la relación materno-filial ponen de manifiesto el hecho que en cuanto a roles de género y a reparto de tareas del hogar y de cuidados, los cimientos del contrato sexual que vertebró la estructura social siguen prácticamente inalterados. Por lo tanto, debido a la imposibilidad de contar con el apoyo de su pareja o de servicios públicos adecuados, la joven madre recurre a su progenitora, un ser superpoderoso, capaz de obrar un milagro cuando ella se encuentra en apuros. Así se cierra el círculo, con un reforzamiento de los patrones tradicionales, con las mujeres que ocupan el rol de cuidadoras y de madres.

En las viñetas dedicadas a los retos y las frustraciones de la maternidad, la presencia de los hombres es, como mucho, complementaria, ya que las que siguen haciéndose cargo de la crianza y de la casa son las mujeres, desbordadas por las contradicciones de la maternidad actual, “un conjunto de asignaciones simbólicas con las que las mujeres deben enfrentarse individual y colectivamente” (Lozano Estivalis 9). Al retratar las peculiaridades del rol materno, la dibujante argentina encuentra la mirada cómplice de sus lectoras que se identifican con sus inseguridades, contradicciones, obsesiones y manías que se resumen en un sentimiento de culpa y una insatisfacción constante. Mientras que los discursos de elogio de la maternidad se aprovechan de una serie de estrategias discursivas que la presentan como una opción gratificadora y una fuente de enriquecimiento personal, la realidad que descubren las mujeres retratadas por Maitena al convertirse en madres es sustancialmente diferente.

Eso se debe al hecho que la estructura familiar no ha cambiado y que la corresponsabilidad sigue siendo una quimera ya que la organización del trabajo se estructura a partir de un sujeto masculino libre de responsabilidades domésticas y familiares. Además, como ha resaltado Silvia Vegetti-Finzi: “La maternidad ocupa, a finales del siglo XX, el lugar que correspondía a la sexualidad en la segunda mitad del XIX: la sede de conflictos que no se pueden enunciar ni pensar” (111). Esta conflictividad se intenta paliar desde la ironía, al fin de hacer más llevadero un rol que se ha vuelto aun más absorbente con el llamado *third shift*, teorizado por Lynn O'Brien Hallstein en *Bikini-Ready Moms* (145). Para sentirse realizada, una mujer se plantea triunfar en la esfera familiar, con un marido ideal, unos hijos estupendos, un trabajo gratificante y, por ende, un cuerpo perfecto. Al no poder cumplir con todo, sufre por su inadecuación ya que, como señala la psicoanalista española Lola López Mondéjar, “cuando la mujer se separa del ideal, no lo interroga, sino que se interroga a sí misma ... no cuestionan la imagen idealizada de la buena madre, sino que se sienten antinaturales al alejarse de ella, se sienten madres desnaturalizadas, degeneradas, puesto que no coinciden con lo que se espera de ellas” (López Mondéjar citada por

Bettaglio, "Maternidad y creación literaria" 224). En vez de cuestionar las estructuras patriarcales, al haber interiorizado los mandatos de la feminidad hegemónica, los personajes de Maitena, como muchas mujeres de carne y hueso, se culpabilizan a sí mismas.

Como se evidencia en el retrato de la evolución de la condición femenina en el siglo veinte, en la transformación del *ángel del hogar* en *bruja de la familia*, la autoexigencia ha aumentado de forma exponencial: "Antes, solo estábamos obsesionadas por conseguir un marido. ¡Ahora, además estamos *estresadas* por exigirnos logros profesionales, *trastornadas* por la culpa que nos provoca la maternidad, y *desesperadas* por combatir la celulitis...!" (Burundarena 67). Al enfocarse en algo típicamente femenino, en vez de poner el acento en la discriminación que sufren las mujeres en el ámbito profesional, Maitena presenta un discurso postfeminista en el que las mujeres "sont toujours les reines mères de la sphère privée dominées par la vulnérabilité et la dépendance émotionnelle", como subraya Isabelle Mornat.

Consciente de los imperativos culturales que rigen este rol, en numerosas historietas denuncia los mitos que rodean la función maternal y con gran ironía responde a los intentos de desmitificación de la maternidad. Con humor paródico en "¡Basta de mitos! ¡Hay solo seis cosas que no te deja hacer un bebé!" (Burundarena 209), pone en entredicho los postulados relativizantes con respecto al cuidado de un recién nacido. Contrariamente a cuanto indica el título, las viñetas ilustran pormenorizadamente el impacto de un recién nacido en la vida de su madre, revelando los efectos devastadores de un bebé en su cuidadora. Partiendo de las actividades menos impactantes, las tribulaciones maternas van *in crescendo* mientras que sentarse, hablar, ir al baño, comer y dormir se convierten en proezas imposibles. Las constantes demandas de cuidado y atención por parte de una criatura acaparan todo el tiempo y la atención de un grupo de madres que tratan en vano de compaginarlas con otras facetas de su vida hasta que, en la viñeta final, abrumada por la falta de sueño, la figura materna acaba llorando desconsolada cuando su bebé la despierta por enésima vez. Mientras que la pareja brilla por su ausencia y solo en una viñeta aparece el padre de la criatura, en varias historietas la carga de las tareas de cuidados se comparte con el personal de servicio que hace que las "Señoras" puedan librarse de aquella rutina alienante que ataba a la madre de Mafalda al espacio doméstico.

Como es bien sabido, Maitena dejó de dibujar en 2006, dedicándose a partir de entonces a la escritura. Desde ese momento, un gran número de artistas gráficas han retratado su visión personal de la maternidad, dando fe de "la fragmentación del sujeto, de la heterogeneidad de situaciones que

viven las mujeres, de un mundo globalizado en el que el capitalismo financiero coexiste con los rebrotes más arcaicos, en el que la crisis económica nos torna más precarios y la inestabilidad geopolítica más vulnerables” (Rodríguez Magda 14), mostrando la discrepancia entre los mitos asociados a la maternidad y sus experiencias personales. Entre las numerosas autoras que han retratado los retos asociados a este exigente rol, la artista chilena Marcela Trujillo, a través de su *alter ego*, Maliki 4 Ojos, ofrece un retrato particularmente incisivo de las transformaciones a las que se somete la mujer al convertirse en madre. En su *Diario iluminado de Maliki 4 Ojos*, analiza los entresijos de esta experiencia transformadora que, en sus palabras, enfrenta a la mujer a sus propios miedos y actúa como una “terapia permanente” (Trujillo 19). Ejercer la maternidad, explica con ironía Maliki, pone en contacto con las propias zonas de sombras, allí donde quedan agazapados los monstruos personales que se materializan en los momentos de mayor tensión.

La ambivalencia del amor materno, su oscilación entre el afecto y la monstruosidad, se representa en las páginas de este insólito diario que, entre otras temáticas, revela la complejidad de un sentimiento que suele ser retratado desde la perspectiva masculina (Trujillo 11). En su peculiar tipo de autonarración, Trujillo crea una máscara textual que le permite cuestionar las construcciones culturales de la maternidad impuestas por el patriarcado, desenmascarándolas. En las páginas de este texto de autoficción, Maliki desmitifica lo que se considera el ejemplo más elevado de amor, un sentimiento altruista, noble, desbordante, una fuente inagotable de gozo, ya que a las madres de hoy se les pide además de atención y paciencia ilimitada, alegría y buen humor constante. En contra de los discursos que a nivel global están encaminados a “devolver la maternidad al centro del destino femenino” (Badinter 11), el personaje de Maliki revela los aspectos más desconcertantes de una identidad totalizante, de un rol que no permite dudas y no concede tregua al exigir entrega total e incondicional. En oposición al discurso del disfrute maternal, cuya representación pictórica se remonta a las omnipresentes Madonnas rebosantes amor hacia el redentor, Maliki subvierte el paradigma iconográfico rescatando la figura de la dolorosa, la madre en pena.

En una época que exige la felicidad y el disfrute maternal para convencer a las mujeres a elegir esta opción vital, Maliki no tiene miedo de expresar el dolor que acompaña la crianza en el siglo XXI. En su crítica del amor romántico y del amor maternal, va más allá de las tímidas denuncias que aparecen en las que se han denominado “maternal chronicles”, “a heterogeneous set of autobiographical texts centering on the experience of mothering” en las que, “[g]iven the complexities and implications of

articulating a maternal subject position, the unmasking of motherhood at times camouflages a dangerous re-masking (to borrow Susan Maushart's famous definition), one that aims to maintain the *status quo* or even to undo the advances in gender equality achieved in the last forty years" (Bettaglio, "(Post)feminist" 228, 232). Desde el humor y a través de la mediación de su *alter ego*, la artista chilena expresa la ambivalencia, las tensiones y los sentimientos más recónditos que albergan las psiques de las mujeres que, al convertirse en madres, no olvidan sus deseos y sus proyectos vitales.

En clara oposición a las imágenes almibaradas de la maternidad en las que la madre aparece extática y únicamente en función de soporte de sus hijos, Maliki da rienda suelta a aquellas sensaciones desasosegantes que todas las madres en algún momento han sentido, a aquellos *monstruos* que surgen del inconsciente al adquirir el "título" de madre. Mientras que la publicidad y los medios de comunicación configuran una "mask of motherhood" que, como explica Susan Maushart es "an assemblage of fronts, mostly brave, serene and all-knowing, that we use to disguise the chaos and complexity of our lived experience" (21), Maliki muestra lo que hay detrás de dicha fachada, desmontando su artificialidad.

Con gran desinhibición, pone al desnudo la experiencia de dar a luz y de criar a dos hijas en solitario, lidiando con las expectativas sociales que "piden que las madres seamos siempre perfectas ... como de catálogo, buenas, impecables, amables, comprensivas, cariñosas, tiernas, eficientes, felices" (Trujillo 20). En estas representaciones artificiales, Maliki articula una visión mucho más auténtica y poliédrica de la experiencia de la crianza. En diálogo con las imágenes estereotipadas del rol maternal, cada una a su manera, tanto Maitena como Maliki, muestra las difíciles relaciones con este exigente rol, desmitificando las representaciones hegemónicas que la cultura popular presenta de la maternidad como fuente de realización personal.

Mientras que Mafalda representa un contrapoder que, criticando la explotación de las mujeres en el ámbito doméstico, se opone al orden social establecido, las "mujeres alteradas" de Maitena expresan una visión irónica del malestar que acompaña la maternidad en el contexto neoliberal y postfeminista. Sus personajes ficticios somatizan su malestar sin cuestionar el androcentrismo imperante. Frente a una exigente mitología materna, tanto ellas como Maliki revelan el temor a ser tachadas de malas madres.⁹ Asimismo ofrecen modelos maternos que retan la invisibilidad de las madres en el noveno arte, enfrentándose a los tabúes de la industria gráfica que tradicionalmente las ha relegado a un rol secundario. Si *Mafalda* pone en evidencia la falta de valoración social de las tareas domésticas y de cuidados, las madres actuales que relatan sus experiencias individuales a

través de cómics y novelas gráficas resaltan las exigencias sociales asociadas con la función materna para una generación que lucha para poder compaginar la vida profesional y familiar. La autoironía constituye un importante recurso que permite sobrellevar las exigencias de la crianza intensiva, la presión social y las frustraciones. Mientras se asiste a una nueva ideologización de la maternidad, las artistas gráficas siguen reflexionando sobre las contradicciones, las dudas y los retos de ser madre en el siglo XXI, confrontándose con la misoginia de un imaginario que sigue siendo atravesado por discursos androcéntricos.

En este sentido, un medio marcadamente influenciado por la mirada masculina empieza a dar voz a un grupo de madres que se convierten en protagonistas. Mientras que, para Umberto Eco, Superman representaba el modelo heroico que permitía al ciudadano común y corriente rescatarse de su mediocridad (*Apocalípticos 226*), las madres de Maitena así como las desventuras maternas de Maliki representan el espejo en el que las mujeres urbanas de clase media latinoamericanas y europeas pueden reflejarse. En este juego de identificaciones, las lectoras logran superar el sentimiento de culpa que acompaña a la maternidad en el contexto postfeminista actual y, riéndose de sus inseguridades, sobrellevan la enorme carga emocional, el estrés y el cansancio que deriva de los discursos del “new mommism”, con sus inalcanzables estándares de perfección (Douglas y Michaels). En este tipo de narrativa gráfica de autoría femenina, la función compensatoria del arte visual se expresa desde un paradigma antiheroico, a través de modelos contrahegemónicos que cuestionan las mitologías de la perfección maternal, aun cuando, a diferencia de lo que ocurría en las tiras de Quino, no pretenden explícitamente alterar el orden establecido. El humor de Maitena y de Maliki abre una brecha que muestra la artificialidad de los discursos promaternales y la persistencia de un insidioso discurso patriarcal.

University of Victoria

NOTAS

- 1 Mucho se ha escrito sobre la génesis de las tiras de Mafalda y la historia de su autor, Joaquín Salvador Lavado. Sobre esta temática véase sobre todo el libro de Isabella Cosse, *Mafalda: Historia social y política* (2014) y el de David William Foster, *From Mafalda to los Supermachos* (1989). La edición completa de las tiras, *Todo Mafalda*, incluye información valiosa sobre la biografía de Quino, el origen de los personajes y las temáticas. En este número

monográfico, el ensayo de Elizabeth Montes Garcés ofrece una breve panorámica sobre este personaje.

- 2 Todas las citas de las tiras de Mafalda se refieren a la edición Lumen *Todo Mafalda* y se identificarán con el número que aparece en las tiras o la fecha de publicación, siguiendo el criterio editorial del volumen.
- 3 Mafalda, uno de los personajes más conocidos, queridos y estudiados de la historieta argentina, es objeto de numerosos ensayos académicos. Desde la introducción de Umberto Eco a la edición italiana, en la que subrayaba el aspecto contestatario del personaje, la literatura crítica sobre esta niña intelectualizada, reflejo del descontento de un sector comprometido de la sociedad argentina, no ha dejado de crecer. Entre los muchos artículos y libros dedicados a este personaje, David William Foster (1980, 1989) analiza las tiras de Quino dentro de un estudio de la construcción de la identidad nacional argentina, lo cual transforma a su personaje en un ícono de su país. Por otro lado, en su reciente estudio sobre *Mafalda*, Isabel Cosse explora la génesis, el éxito y el significado de Mafalda en relación al auge de la clase media y a las transformaciones sociales e ideológicas de la Argentina de los 60 y 70 (Cosse, "Ese monstruito"). En un estudio reciente, Adriana Premat vuelve a analizar desde una perspectiva de género el discurso contrahegemónico de las tiras. Si bien sobre todo Cosse y Premat hacen referencias específicas a la construcción de la feminidad en *Mafalda*, ninguno de dichos ensayos se centra en la representación de la maternidad y de las complejas relaciones materno-filiales.
- 4 En este sentido conviene recordar que las reflexiones de Adrienne Rich sobre la diferencia entre "motherhood", como institución, y "mothering", como práctica individual de la maternidad, no verán la luz hasta 1975. Asimismo, conviene puntualizar que el cuestionamiento de la anulación de la figura materna y su revalorización dentro del feminismo de la diferencia no se articularán hasta la década siguiente.
- 5 Cabe recordar que en contadas ocasiones Raquel expresa su punto de vista sobre la situación social. Cuando Mafalda le pregunta directamente acerca de su falta de interés político, sus respuestas le hacen quemar la cena (Lavado 473). Solo en algunos casos, mientras cenan, expresa su indignación por la subida de los precios (Lavado 385).
- 6 Es interesante notar que, en las viñetas publicadas en 1964 en la revista *Primera Plana*, Mafalda resulta mucho más crítica hacia sus padres. De hecho, en esta primera etapa el humor radica en la observación de las dinámicas familiares.
- 7 Se trata de un paradigma esencialista y universalista que atribuye características intrínsecamente diferentes a hombres y mujeres, sin considerar el rol de la socialización y de otras variables en el desarrollo humano.

- 8 Agradezco a Elizabeth Montes Garcés esta sugerencia.
- 9 Si bien, en la actualidad, el colectivo “Malasmadres”, fundado por la española Laura Baena, desde su blog y en su libro reivindica el uso del término en su lucha para desmitificar la maternidad tradicional, el intento paródico surge de la constatación del elevado nivel de exigencia social de la maternidad contemporánea y de la dificultad de compaginar la crianza con el trabajo asalariado. En la literatura confesional de temática materna, las “maternal chronicles”, abundan los títulos que retan el concepto de madre perfecta, apelando a la noción de madre imperfecta y mala madre. Sobre esta temática, ver mi artículo “(Post)Feminist Maternal Chronicles and Their Discontents”.

OBRAS CITADAS

- AMORÓS, CELIA. *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias*. Madrid: Cátedra, 2005.
- BADINTER, ELISABETH. *La mujer y la madre*. Trad. Montse Roca. Madrid: La Esfera de los Libros, 2011.
- BAENA, LAURA. *Soy buena malamadre. El libro del club Malasmadres*. Barcelona: Lunwerk, 2015.
- BEAUVOIR, SIMONE DE. *The Second Sex*. Trad. H.M. Parshley. New York: Vintage Books, 1989.
- . “Women and Creativity.” *French Feminist Thought. A Reader*. Ed. Toril Moi. New York: Basil Blackwell, 1987. 17-32.
- BETTAGLIO, MARINA. “Maternidad y creación literaria. Entrevista a Lola López Mondéjar.” *Confluencia* 32.2 (2017): 222-30.
- . “(Post)Feminist Maternal Chronicles and Their Discontents.” *Letras Femeninas número monográfico: Hacia una redefinición del feminismo y de los estudios de género en el siglo XXI* 41.1 (2015): 228-45.
- BOURDIEU, PIERRE. *La dominación masculina*. Trad. Joaquín Jovalá. Barcelona: Anagrama, 2000.
- BRECKENRIDGE, JANICE. “Tracing (Argentine) Feminism across Time, or How Maitena Plays with *La histori(et)a*.” *Chasqui* 45.1 (2016): 42-53.
- BURUNDARENA, MAITENA. *Todas las mujeres alteradas*. Barcelona: Random House/Mondadori, 2009.
- CORTIJO, ADELA. “Autoras contemporáneas en la historieta española. Revisión de la etiqueta ‘comic femenino.’” *Arbor* CLXXXVII 2 (2011): 221-38.
- COSSE, ISABELLA. “Ese monstruito: *Mafalda*, generaciones y género en una construcción mítica.” *Revista latinoamericana de ciencias sociales, niñez y juventud* 14.2 (2016): 1549-61.
- . *Mafalda: historia social y política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

- DOMÍNGUEZ, NORA. *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- DOUGLAS, SUSAN, AND MEREDITH MICHAELS. *The Mommy Myth: The Idealization of Motherhood and How It Has Undermined Women*. New York: Free P, 2004.
- ECO, UMBERTO. *Apocalípticos e integrados*. México: Tusquets Editores México, 2004.
- . Prólogo. *Mafalda, la contestataria*. Por Joaquín Lavado (Quino). Milán: Bompiani, 1969. 1-12.
- FERNÁNDEZ L'HOESTE, HÉCTOR. "Beyond Just Gender: On the World of Maitena Burundarena." *IJOCA* 8.1 (2006): 346-61.
- FOSTER, DAVID WILLIAM. *From Mafalda to Los Supermachos: Latin American Graphic Humor as Popular Culture*. Boulder, Colorado: Lynne Rienner, 1989.
- . "MAFALDA: An Argentina Comic Strip." *The Journal of Popular Culture* 14 (1980): 497-508.
- FREIRE, ESPIDO. *Cuando comer es un infierno*. Madrid: Aguilar, 2002.
- FRIEDAN, BETTY. *The Feminine Mystique*. New York: Norton, 2001.
- GARCÍA DE LEÓN, MARÍA ANTONIA. *Cabeza moderna/corazón patriarcal. Un diagnóstico social de género*. Barcelona: Anthropos, 2011.
- GILL, ROSALIND. *Gender and the Media*. Cambridge: Polity, 2007.
- GOCIOŁ, JUDITH, Y DIEGO ROSEMBERG. *Historia del humor gráfico en Argentina*. Lleida: Editorial Milenio, 2015.
- HAYS, SHARON. *The Cultural Contradictions of Motherhood*. New Haven: Yale UP, 1996.
- JIMÉNEZ MORALES, ROSARIO. "La mujer en el cómic: de la representación a la autorreferencialidad." *La imagen de la mujer y su proyección en la literatura, la sociedad y la historia*. Ed. Mercedes González de Sande. Sevilla: ArCiBel, 2010. 581-95.
- LOZANO ESTIVALIS, MARÍA. *La maternidad en escena. Mujeres, reproducción y representación cultural*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006.
- LUNIK, ALEJANDRA. *Lola*. Barcelona: Lumen, 2015.
- MAUSHART, SUSAN. *The Mask of Motherhood: How Mothering Changes Everything and Why We Pretend It Doesn't*. Milsons Point: Vintage Australia, 1997.
- MERINO, ANA. *El cómic hispánico*. Madrid: Cátedra, 2003.
- MERINO, PATRICIA. "Maternidad y política." *Pikara Magazine* (18 junio 2018): S. pag. Web.
- MIGUEL, ANA DE. *Neoliberalismo sexual. El mito de la libre elección*. Madrid: Cátedra, Feminismos, 2015.
- MORNAT, ISABELLE. "Rire de la condition féminine: les *Mujeres alteradas* de Maitena." *Textes & Contextes Revue Interdisciplinaire* 3 (2009): S. pag. Web.
- O'BRIEN HALLSTEIN, LYNN. *Bikini-Ready Moms: Celebrity Profiles, Motherhood, and the Body*. Albany: State U of New York P, 2015.

- PÉREZ-SÁNCHEZ, GEMA. "El humorismo gráfico de Maitena Burundarena: de lo local a lo global; de los estereotipos a la subversión." *Revista Iberoamericana* LXXVII.234 (2011): 87-110.
- PETIT, CRISTINA. "Género y poder desde sus metáforas. Apuntes para una topografía del patriarcado." *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*. Ed. Silvia Tubert. Valencia: Cátedra, 2011. 123-59.
- PREMAT, ADRIANA. "Popular Culture, Politics, and Alternative Gender Imaginaries in 1960s and 1970s Argentina." *Studies in Latin American Popular Culture* 33 (2015): 41-56.
- PULEO, ALICIA. "El patriarcado: ¿una organización social superada?" *Temas para el debate* 133 (2005): 39-42.
- RICH, ADRIENNE. *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*. Tenth Anniversary Edition. New York, London: Norton & Company, 1986.
- RODRÍGUEZ MAGDA, ROSA MARÍA, ED. *Sin género de dudas. Logros y desafíos del feminismo hoy*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.
- THOMPSON, CYNTHIA. "Las Mujeres alteradas y Superadas de Maitena Burundarena: Feminismo 'Made in Argentina.'" *Studies in Latin American Popular Culture* 22 (2003): 35-60.
- Todo Mafalda. Edición especial aniversario 1964-2014*. Por Joaquín Lavado (Quino), et al. Barcelona: Lumen, 2017.
- TRUJILLO, MARCELA. *El diario iluminado de Maliki 4 Ojos*. Santiago: Ocho Libros Editores, 2013.
- VEGETTI-FINZI, SILVIA. "El mito de los orígenes. De la Madre a las madres, un camino de identidad femenina." *Figuras de la madre*. Ed. Silvia Tubert. Valencia: Cátedra, 1996. 121-54.
- VEGLIA, LAURA. "El cómic femenino en España: Maitena." *La imagen de la mujer y su proyección en la literatura, la sociedad y la historia*. Ed. Mercedes González de Sande. Sevilla: ArCiBel, 2010. 597-608.
- WOLF, NAOMI. *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women*. New York: Harper Perennial, 2002.