

MAFALDA *Reload*. Aproximaciones conceptuales a la cultura latinoamericana a través de la obra de Quino

MAFALDA *Reload*. Conceptual Approaches to Latin American culture through the work of Quino

Franco Marchionni y Romina Giselle Sales

Abstract

The paper proposes to reflect on the objects of design from the artistic representation of multiple readings, valid and projecting into the present. The approach is made based on the reading of Quino's works.

We hypothesize that "reading" the selected vignettes is possible; to unravel present discourses in the processes of appropriation and enhancement of the value of every cultural product, tangible and intangible, and this task is assumed to be the responsibility of civil society as a whole. From the analysis of Quino's cartoons, the aim is to reconstruct a gaze that perceives that the object is not naive, but rather the bearer of an ideology. The methodological approach used is qualitative and exploratory in nature, with a flexible design (Vallés, 2000).

The assumption of this research is that Quino's vignettes convey the history of objects, allow a reading of the past, create a collective image of Argentina's middle class and hold a critical outlook on society. The interpretation of these vignettes, which are powerful symbolic resources, allows us to infer the history of objects and their relationship to the subjects / users in the Latin American context.

Resumen

El trabajo propone reflexionar sobre los objetos de diseño desde un soporte de representación artística de múltiples lecturas, con vigencia y proyección en la actualidad. El abordaje propuesto se realiza a partir de la lectura de la obra de Quino.

Se postula que es posible una "lectura" de las viñetas seleccionadas, para desentrañar discursos presentes en los procesos de apropiación y puesta en valor de todo bien cultural, tangible e intangible, y se entiende que esta tarea es responsabilidad de la sociedad civil en su conjunto. A partir del análisis de las viñetas de Quino, se intenta reconstruir una mirada que advierte que el objeto no es ingenuo, sino portador de una ideología. La estrategia metodológica utilizada es cualitativa y de tipo exploratoria con un diseño de naturaleza flexible (Vallés, 2000).

El supuesto de esta investigación es que las viñetas de Quino condensan la impronta de la historia de los objetos, permiten una lectura del pasado, conforman una imagen colectiva de la clase media argentina y encierran un valor crítico sobre la sociedad. La interpretación de estas viñetas, que resultan poderosos recursos simbólicos, nos permiten inferir la historia de los objetos y su relación con los sujetos/usuarios en el contexto latinoamericano.

history of objects - Mafalda - Latin American culture - interpretation.

historia de los objetos- Mafalda - cultura latinoamericana - interpretación

A modo de introducción

El objetivo general de este trabajo es explicar la historia de los objetos a partir de una relectura de la obra de Quino.¹

Partiendo del acuerdo que supone pensar la memoria como una actividad selectiva, cabe preguntarse ¿qué selección de imágenes y formas operan en la construcción del imaginario social referido a la clase media argentina de los 1960 abordados en la obra de Quino?, ¿cuál es la historia de los objetos inferida en la obra de Quino?, ¿qué relaciones pueden leerse entre los procesos de transformación de la clase media argentina de los años 1960 y sus representaciones en el plano simbólico?, atendiendo al contexto mundial. Las preguntas planteadas nos indican claramente que el universo simbólico contenido en la obra de Quino, no puede ser abordado sin entenderlo simultáneamente en la dimensión artística —es decir, la historieta² como género mixto— y su dimensión simbólica.³ Buscaremos entonces comprender este doble carácter plasmado en las viñetas: las representaciones sociales de la clase media argentina y los procesos de transformación material, inferidos en los objetos abordados en nuestro análisis, atendiendo al contexto latinoamericano, durante la década del 60 del SXX. Por lo expuesto consideramos que la densidad y riqueza simbólica de la obra de Quino, resiste aun en la actualidad, miradas transversales a diferentes escalas y con diversas profundidades de análisis.

En la diagramación del presente artículo hemos privilegiado una organización no lineal, teniendo en cuenta el fragmento como una de las características de lo latinoamericano según categorías que desarrolla Arturo Andrés Roig (1981, p. 45). En este sentido hemos acudido tanto a Mafalda como a otras obras de Quino, tomadas a modo de casos testigos de la historieta, entendida como género mixto. Los conceptos de los cuales nos servimos para el planteo de este trabajo, suponen: las representaciones sociales, la teoría del discurso y la teoría de los objetos. Representaciones sociales es entendido como

una reflexión sobre las emergentes visuales de dimensión simbólica que aparecen a lo largo de la obra de Quino. Por lo expuesto acordamos con Moscovici (1984, p. 41) cuando define las representaciones como estructuras simbólicas encargadas de atribuir sentido a la realidad, así como para definir y orientar comportamientos.⁴ En sus palabras las representaciones son:

(...) *una modalidad particular del conocimiento, cuya función es la elaboración de los comportamientos y la comunicación entre los individuos (...). La representación es 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* (1984, pp. 17-18).

Pero las representaciones, como dirá Jodelet:

(...) *no son simplemente una reproducción de algo, sino mas bien una reconstrucción o recreación mediada por la experiencia vital del sujeto en un ámbito cultural determinado donde participa también el imaginario individual o social* (1984, p. 43).

Es decir, las representaciones sociales son caracterizadas en una primera aproximación como el modo de producción cognitiva que corresponde a una persona y grupo en un contexto socio-histórico determinado. Suponemos que las viñetas, miradas desde la disciplina histórica, son documentos valiosos que contribuyen al conocimiento histórico de los objetos considerados y pueden funcionar como testimonios de la evolución temporal de las sociedades. Sin embargo —para que resulten útiles como testigos de un tiempo idóneo— han de ser vinculadas, en nuestro caso, a coordenadas sociopolíticas para alcanzar una lectura más completa de esa imagen particular. Debemos destacar sin embargo que no se trata de un problema de registro sino de interpretación y explicación de las viñetas de Mafalda como producto cultural. De este modo resulta importante la dimensión gráfica y discursiva en tanto actúa como emisor de mensajes plausibles de ser examinados.

Esta indagación, de acuerdo con la propuesta de nuestro trabajo, requiere la mediación de la historieta, entendida como género mixto.⁵ Es decir, para poder indagar las relaciones existentes entre las representaciones sociales y las emergentes visuales de dimensiones simbólicas, construidas y sustentadas a partir de la obra de Quino, podemos decodificar la historia de los objetos. A partir de este planteo acordamos con Violete Morin cuando distingue dos categorías de objetos, o dos empleos antinómicos de los objetos.

El objeto biocéntrico o biográfico y el objeto cosmocéntrico o protocolar. El objeto biográfico o biocéntrico no solo forma parte del entorno sino también de la actividad del usuario, ambos se utilizan y se modifican recíprocamente en una estrecha sincronía, son considerados por el usuario como irremplazables, envejecen al mismo tiempo que el usuario, se incorporan a la duración de sus actividades (Morin, 1972, p. 144).

Desde esta perspectiva, las viñetas y representaciones sociales constituyen dos miradas distintas pero vinculadas en el abordaje de los objetos y su historia. Así planteada la cuestión, las relaciones entre este binomio y la historia de los objetos estarán mediadas por la historieta entendida como género mixto. El vínculo entre la historieta y representaciones sociales, entonces, será el eje que permitirá abordar campos temáticos amplios –campos cuyo estudio este trabajo no agota, pero de los que da cuenta en sus aspectos sustanciales– seleccionando objetos dentro de ellos y jerarquizándolos en función de ciertos parámetros de análisis. En otras palabras, permitirá construir los temas como problemas de la investigación.

Los años que nos ocupan son los de 1960. Esta década trajo consigo muchos cambios políticos, sociales y económicos a escala global. En sus primeros años, Argentina estaba gobernada por Frondizi⁶ un radical que llegó al poder tras pactar con Perón,⁷ en medio de la proscripción del peronismo. La bonanza económica de postguerra había terminado,

Argentina seguía siendo un país esencialmente agrícola con una débil industria liviana, Frondizi intenta aplicar el desarrollismo estimulando la industria pesada (petróleo, siderurgia, etc) sin lograrlo. Es derrocado en 1962. Al año siguiente, en 1963, asume Arturo Humberto Illia⁸ otro político proveniente de una facción radical, aun en medio de la proscripción del peronismo. Hay luchas de facciones en el seno de las fuerzas armadas (azules y colorados), la economía no mejora, se fomenta la imagen de Illia como un mal presidente lo que da lugar a un nuevo golpe de estado en 1966 al mando de Onganía⁹ quien se propone desterrar la política desarrollista del país.

Onganía nombró como su ministro de economía a Adalbert Krieger Vasena, quien revocó las medidas de nacionalización y control de capitales del gobierno de Illia, y contuvo la inflación congelando los salarios y devaluando un 40% la moneda nacional. Se alejó, sin embargo, de la ortodoxia liberal afrontando obras públicas, con lo que mantuvo el ritmo de la actividad industrial. La participación de los salarios en la renta nacional estuvo cercana al 43% durante el período 1967-1969. Las exportaciones se mantuvieron altas, pero el sector agrario fue perjudicado por la devaluación y por el aumento de los porcentajes de retención a las exportaciones, así como por la supresión de las medidas de protección. En lo laboral se sancionó una ley de arbitraje obligatorio, que condicionó la posibilidad de hacer huelga. Durante su gobierno desarrolló la teoría de la necesidad de atender primero el “tiempo económico” sobre el “tiempo social” y el “tiempo político”. Onganía intentó mantener la participación de los distintos sectores del país en su gobierno mediante la formación de comités consultivos en áreas específicas de la política agraria, industrial y económica. Esta medida recibió fuertes críticas de los sectores más conservadores del ejército; sumado al disenso entre los generales, el asesinato del teniente general Pedro Eugenio Aramburu en 1970 terminó con los días de Onganía frente al Poder Ejecutivo.

Cierra todos los canales de participación política (sindicatos, intervención de medios de comunicación y universidades), aplica medidas económicas de ajuste y se propone prolongar el gobierno por mucho tiempo. El malestar social crece, y en 1969 estalla el cordobazo con lo que empieza el debilitamiento del gobierno, tras lo cual surgen guerrillas urbanas (FAP, Montoneros, FAR, ERP).

En los últimos años de la década del 60, comenzó el movimiento *hippie*. Este movimiento se caracterizó por la anarquía no violenta, por la preocupación por el medio ambiente y por un rechazo general al materialismo. Luego de la segunda guerra mundial (1945), se habían generalizado políticas económicas que se basaban en el impulso que el Estado le daba a la demanda y a la organización del proceso productivo. Estas circunstancias, hicieron aumentar la productividad y a su vez abaratar costos, lo que permitió a los trabajadores, acceder al mercado de bienes de consumo durables (automóviles, electrodomésticos, etc.), como nunca antes en la historia. Las clases medias y populares mejoraron notablemente en las condiciones de vida ayudadas por la intervención del llamado "estado de bienestar" que tenía en esta etapa una importancia preponderante. Además, el pleno empleo, el sistema de seguridad social y la transformación de algunos servicios que antes eran privados (sanidad, educación, transporte, etc.) en públicos, permitió también una notable mejora en la mayoría de los trabajadores.

Frente a la lectura de esta perspectiva, establecimos que el supuesto en el que se apoya esta investigación es que las viñetas abordadas en este trabajo, tanto de Quino como de Mafalda, condensan la impronta de la historia de los objetos, permiten una lectura del pasado, conforman una imagen colectiva de la clase media argentina y encierran una visión crítica de la sociedad. Estas viñetas resultan poderosos recursos simbólicos para desentrañar la historia de los objetos y su relación con los sujetos/usuarios en el contexto latinoamericano.

El análisis de las revisiones efectuadas desde el periodismo, el fondo gráfico y documental y la historia nacional, nos permitieron precisar los elementos que integraron las dimensiones abordadas en el cuerpo este trabajo.

La combinación de estas fuentes, con la información proveniente de la lectura y reflexión de la bibliografía pertinente nos permitió conformar el análisis histórico de las viñetas seleccionadas. Se profundizó, de acuerdo con los aspectos/conceptos abordados, en las viñetas tanto de Quino como de Mafalda, para establecer las siguientes categorías de análisis: el objeto, la identidad, la autoconciencia, la polarización y la transfiguración. Se indagará en la relación existente entre estos aspectos y el proceso constitutivo de los imaginarios sociales consolidados a partir de discursos políticos, prácticas sociales y valores circulantes en la sociedad del período temporal consignado. En este planteo consideramos que se sustenta la originalidad del trabajo. Pretendemos aclarar qué se observó, desde dónde y para qué.

Con esta metodología intentamos historiar los sucesos abordados, pues las viñetas, como fenómeno técnico, son condicionadas socio-políticamente y permanecen sujetas a un determinado discurso de poder. Esa ideología (de las estructuras de poder y de quienes publican las viñetas) se halla subsumida en las imágenes abordadas, correspondiendo al investigador descifrar la información cultural contenida en esos documentos gráficos y sus relaciones.

Finalmente señalamos que el estudio de las viñetas de Mafalda arroja una luz considerable sobre las relaciones humanas del pasado y por lo tanto sobre la propia materia y oficio del historiador, ya que las viñetas abordadas usan la historia precedente como legitimadora de la acción y como aglutinadora de cohesión grupal.

El debate aquí presentado, provisional y transitorio, da cuenta de la indispensable e imprescindible funcionalidad que a nivel metodológico, como de recurso explicativo,

tienen las representaciones sociales y los procesos simbólicos en la comprensión del desarrollo y la estructuración de cualquier tipo de organización social. Nuestro trabajo propone transitar una de las vías de entrada que las ciencias sociales han abierto en relación con la dimensión gráfica y discursiva, en donde los procesos representativos cumplen un papel distintivo.

El uso de las imágenes secuenciadas elaboradas por Quino en la década del 1960, permite iniciar un abordaje a los objetos desde un soporte de representación artística de múltiples lecturas con vigencia y proyección en la actualidad. La historieta MAFALDA, como toda producción simbólica es portadora de una riqueza semántica, ideológica, social y cultural que evidencia los modos de ser, de sentir, de pensar y de consumir de un segmento de población determinada, como fue la pequeña burguesía argentina de fines de los años sesenta.

MAFALDA nació por encargo. La firma Manfield, de la empresa Siam-Di Tella necesitaba promocionar una nueva línea de electrodomésticos. La idea era publicitar los productos en forma encubierta, a través de una historieta, cuyo protagonista tuviera un nombre que empezara con M. Si bien nunca se concretó ese proyecto, Quino continuó con la realización de la historieta donde realizó un registro minucioso de los *tics* de la clase media argentina de los años sesenta.

En 1964, cuando MAFALDA es publicada en la revista "Primera Plana",¹⁰ *The Beatles* ocupaban los cuatro primeros puestos en el *ranking* de los éxitos musicales de Estados Unidos; Francisco Franco Bahamonde llevaba 25 años de dictadura en España; los palestinos fundaban la O.L.P.; países americanos adherían al bloqueo estadounidense contra Cuba. La explosión demográfica, el peligro atómico, las luchas por la integración racial, la guerra de Vietnam, el movimiento *hippie*, las ideologías tercermundistas, el advenimiento de la televisión y el desarrollo de la sociedad de consumo, construyeron el escenario que habitaron los personajes de la tira.

Por entonces gobernaba el país el radical cordobés Arturo Illia. La tira fue sucesivamente mudada al "Mundo" y posteriormente a la revista "Siete Días", en la que salió hasta el 25 de julio de 1973. MAFALDA recorta sus temas y su audiencia contra el telón de fondo de la Argentina que va de Frondizzi al Cordobazo.

Dentro de un contexto latinoamericano envuelto en flujos de información y procesos de desarrollo que se imponen por la inercia y el nivel de encantamiento que estos mismos procesos poseen y que subyugan a grandes sectores sociales, aparecen nuevos objetos de consumo subsidiarios del sistema que los produce y los impone. Tal como fue el paroxismo consumidor de robots electrodomésticos en los años sesenta que pasaron a ser integrantes de la vida cotidiana como algo insustituible.

A pesar del tiempo transcurrido desde la realización y publicación de esta historieta, con los planteos expuestos en ellas, desentrañamos la historia de los objetos, pudiendo así establecer analogías con nuestra época. Como en todo objeto simbólico, se resignifican constantemente las variadas interpretaciones que van acompañando los ritmos vertiginosos de nuestro cambiante mundo.

Desde que aparece la herramienta adaptada a un uso y construida en consecuencia, se evidencia que el objeto, en este caso la herramienta, presupone por parte de quien la hace, el conocimiento de su fin ya que, si admitimos que saber es esencialmente saber hacer, la herramienta es la prueba del conocimiento. Ya se trate de objetos o de los signos que graba o pinta en la piedra el hombre primitivo, en la intimidad de su caverna, en ritos, ceremonias y encantamientos, deja señales resplandecientes que nos conmueven y nos turban a pesar del tiempo transcurrido.

En esta instancia primordial vemos cómo el objeto está concebido, por un lado, para satisfacer las necesidades básicas privilegiando lo útil y lo funcional. Y por otro lado, nos encontramos frente a elementos de orden

simbólico, como las pinturas, grabados, etc. Se evidencia una escisión entre el objeto útil y funcional, como algo ligado a la supervivencia, a lo urgente y a la necesidad de

expresar y celebrar en la intimidad, las vivencias y experiencias de la vida cotidiana que están en el orden de lo sensible.

37

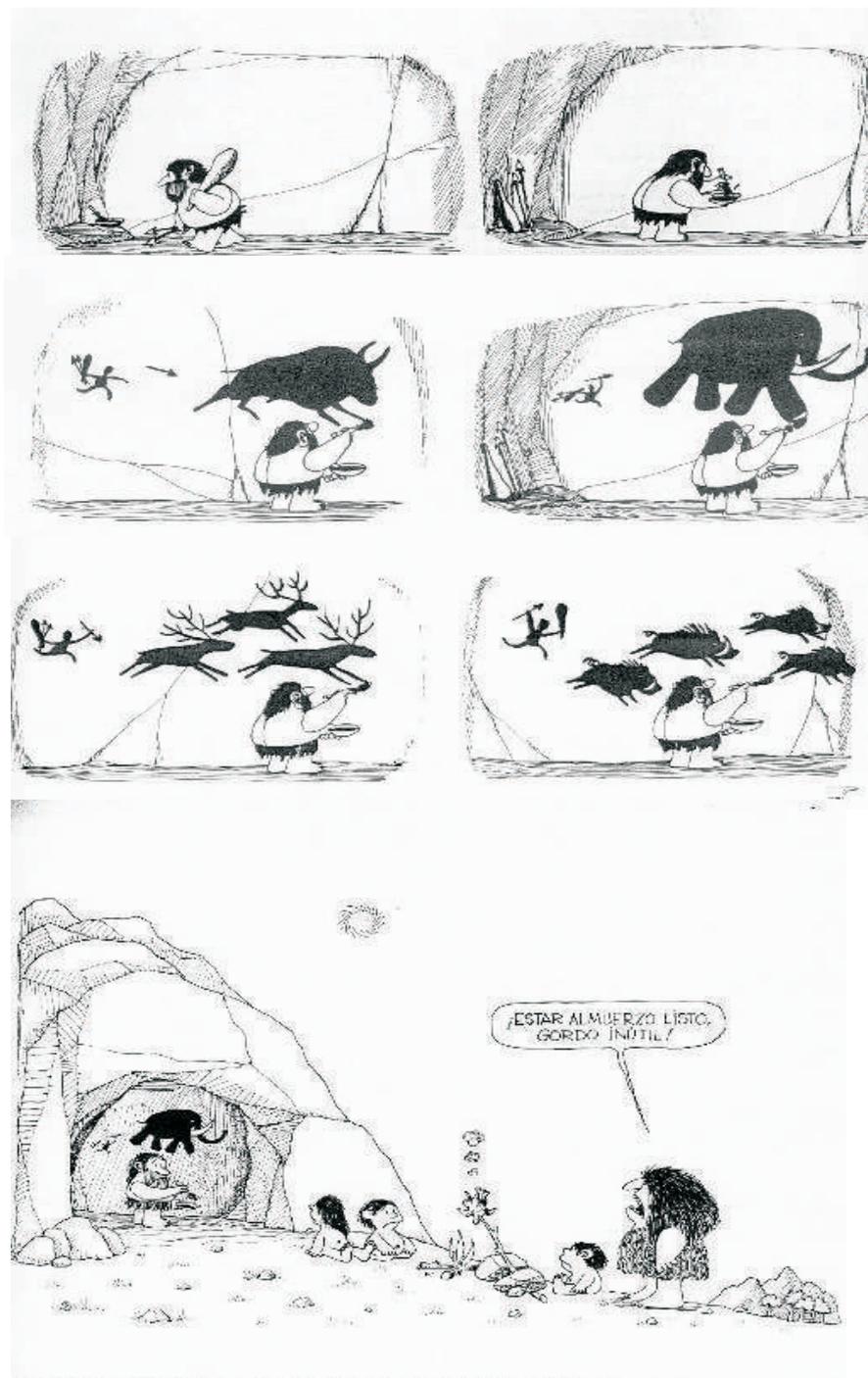


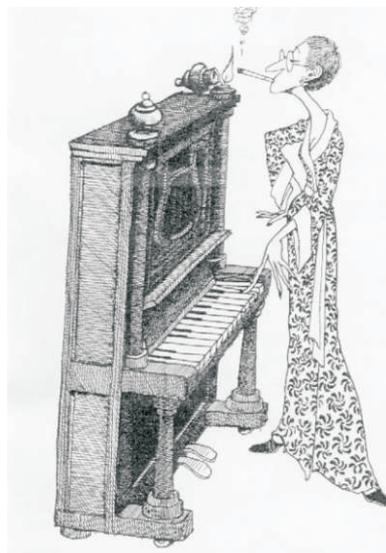
Imagen 1

1. El Objeto

El objeto de diseño es en principio un objeto útil y funcional hecho para resolver las necesidades básicas. Por ello acordamos con Norman cuando afirma que:

Los objetos bien diseñados son fáciles de interpretar y comprender. Contienen pistas visibles acerca de su funcionamiento (Norman, 1988: 16).

Hay una evolución que se produjo desde el objeto utilitario como instrumento que media la relación entre el sujeto y el mundo físico al objeto de diseño como elemento simbólico que determina la ubicación del individuo en el medio social.



Desnaturalización del objeto.
De la función primaria del objeto: instrumento musical devenido en encendedor. Ironía del simulacro



Los objetos útiles de diseño inciden verdaderamente en la sociedad porque su producción afecta a millones de personas, modifican la conducta de consumo,

establecen nuevos códigos de valores, posicionan socialmente, etc. tomando el lugar que en la antigüedad tenía el arte.¹¹



2. Las estrategias de la ilusión

A partir del momento en que son productos fabricados, artefactos, signos, mercancías, las cosas ejercen una función artificial e irónica por su propia existencia.

Violette Morin distingue dos categorías de objetos, o dos empleos antinómicos de los objetos. El objeto biocéntrico o biográfico y el objeto cosmocéntrico o protocolar. El objeto biográfico o biocéntrico no solo forma parte

del entorno sino también de la actividad del usuario, ambos se utilizan y se modifican recíprocamente en una estrecha sincronía, son considerados por el usuario como irremplazables, envejecen al mismo tiempo que el usuario, se incorporan a la duración de sus actividades (1972, p. 144).

Inmiscuirse entre el objeto biográfico y su poseedor es siempre en potencia o en realidad una operación de *voyeur*.



El objeto biocéntrico o biográfico contribuye a marcar el hábitat del usuario y a profundizar su arraigo. Utilitario o decorativo, lo aísla y lo acerca al mundo en una sola función. El usuario encuentra en ese límite la seguridad de vivir en su medio, atempera el futurismo galopante de la modernidad.

El OBJETO BIOGRÁFICO está teñido de afecto, connotado de sentimientos.

El OBJETO BIOGRÁFICO NO SE REEMPLAZA, es INSUSTITUIBLE POR SU CARGA AFECTIVA

El objeto cosmocéntrico o protocolar está regido por los progresos científicos y culturales



de un mundo en plena aceleración. Utilitarios o decorativos-distractivos, los objetos provienen de las necesidades y gustos elaborados en una escala planetaria. A medida que los progresos pasen de moda solo subsistirá el ansia de renovación. (Remitirse a imagen 1)

Antes de la era industrial lo utilitario y lo decorativo estaban tan íntimamente mezclados que su biografismo se daba naturalmente. Hoy se separan bajo los efectos de la estandarización.

El objeto protocolar no se gasta ni envejece, sino que se deteriora o pasa de moda. El

objeto moderno no se agota, se reemplaza.

El objeto protocolar exhibe una juventud que contrasta con los procesos naturales llevados a cabo por el usuario. Es decir, se produce una contradicción ya que el usuario envejece rodeado de objetos nuevos que no lo acompañan en su envejecimiento y entonces, como contrapartida aparece el sentimiento de vacuidad y angustia porque es él, el usuario, el que perezca.

Otro de los aspectos que nos proponemos desarrollar en el presente artículo implica reflexionar sobre lo occidental que nos constituye.



3. Lo Occidental que nos constituye

El objeto de diseño deberá testimoniar y expresar lo que somos.



El OBJETO no es neutro ni inofensivo sino PORTADOR DE IDEOLOGÍAS.

El objeto descontextualizado (Muñeca) que sostiene Susanita es ajeno a la realidad conflictiva de la sociedad argentina de la década del 60.

El objeto modela conductas, costumbres, usos, etc.

El juguete que demanda Mafalda para ser coherente con sus necesidades y la realidad vivida debería decir ¡Huelga!

El objeto doméstico **trasunta su rol**.

1 Los **objetos domésticos** (La Cacerola y el Colador) en relación a la cocina son portadores de un rol específico. Su función primaria es la de tener una utilidad práctica y de uso.

2 Los **objetos domésticos como cascos de protección** en el juego de la guerra, están cumpliendo otra función. Una función emotiva y de significación.

3 Los **objetos de Uso**, inclusivos, colectivos, obligan a los consumidores a realizar los mismos gestos, ya sea que se encuentren en Francia, en algún país de África o de América Latina como si se participara de un continuo frenesí coreográfico globalizante.

3.1 La resemantización del objeto.

Los objetos de uso pueden ser resemantizados como objetos individuales que conllevan una FUNCIÓN OTRA como se evidencia en la viñeta examinada.

Pensar en la construcción de un diseño latinoamericano será acertado, siempre y cuando sepamos lo que queremos ser dentro de la diversidad y particularidades propias de esta región plural y fragmentada que es Latinoamérica, y teniendo en cuenta que el producto de diseño resultante y a la par revelador de lo que queremos ser, está determinando muchos de los modos de manejar la ciencia y la tecnología y está siendo a su vez, determinado por ellas.

El OBJETO DE DISEÑO PROTOCOLAR (televisor) interfiere en la comunicación filial.

Se hace referencia a la época que nos da acceso a este tipo de tecnologías materializada en objetos de diseño extraños que en el uso GENERAN UNA DISTORSIÓN CON EL CONTEXTO (distracción, entretenimiento) que impiden el DIÁLOGO.

La TECNOLOGÍA nos invade con un plus que se traduce en interferencias. Existe una dualidad intrínseca en el objeto que brinda entretenimiento y a la vez alienación doméstica.

El querer ser otro implica cambiar el mundo y el manejo de todo bien cultural.





El Objeto Seriado, industrial es resignificado en un acto de apropiación A TRAVÉS DE LA DESTRUCCIÓN del objeto (Juguete).



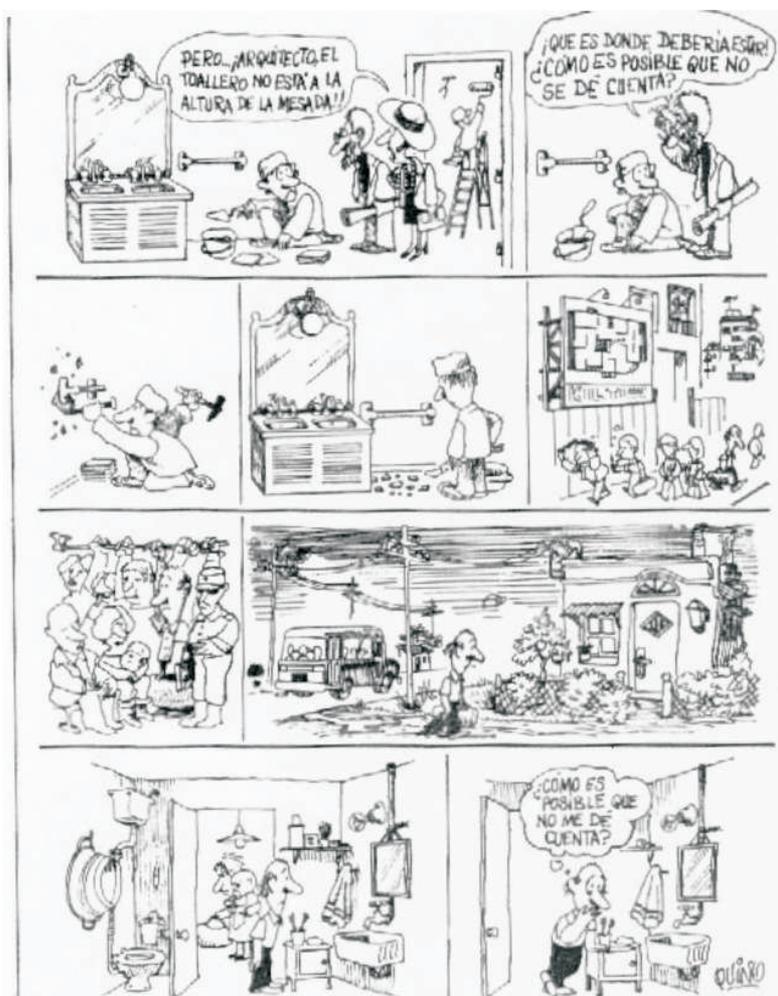
El OBJETO DE USO "vestido" (protocolar) prevalece por sobre la cultura que es un BIEN INTANGIBLE.

Lo nuevo, VALORACIÓN DE LO NOVEDOSO como algo que es **mejor**. Deshacerse de los objetos aún útiles, por su diseño y calidad de manufactura, destruyéndolos para justificar la adquisición de lo nuevo. Los requerimientos latinoamericanos de redefinir el arte, tienen que ajustarse, sobre todo, a la realidad latinoamericana y a nuestros mismos deseos latinoamericanistas. En el curso del capitalismo surge la cultura industrial y dentro de ella el diseño gráfico, arquitectural, etc. Los diseños son actividades proyectuales que fusionan la estructura artística con la tecnológica. La subjetividad estética colectiva vive y se reproduce en un medio altamente contaminado y con elementos enajenantes. Esa subjetividad refleja las diferencias nacionales y la complejidad de la formación estética. Es evidente así mismo por un lado, la

coexistencia de una cultura estética hegemónica como prolongación de una cultura internacional que proviene de los países desarrollados y como usufructo y arma de los grupos dominantes. Y por otro lado la cultura estética popular en la que se entrecruzan dos procesos: el de occidentalización acelerada por la cultura hegemónica y el del pensamiento mítico.

El objeto de diseño en las clases desposeídas, cumple una función utilitaria de orden práctico. Lo estético como un valor y como un factor de distinción social, está ausente.¹²

Para su instalación y consolidación social, el objeto de diseño apela a los valores estéticos y artísticos legitimados. Los usos y costumbres populares a través de la industria cultural padecen una occidentalización enajenante que genera una autoimagen espuria.



Centro



Modelo

Periferia



Copia

Los flujos de información que vienen desde los centros metropolitanos van materializando MODELOS DE FELICIDAD.

LA INTANGIBLE FELICIDAD está en la POSESIÓN DE OBJETOS, EN LA MOVILIDAD SOCIAL, EN LA CONSECUICIÓN DEL PODER Y EN LA BÚSQUEDA DEL ÉXITO.

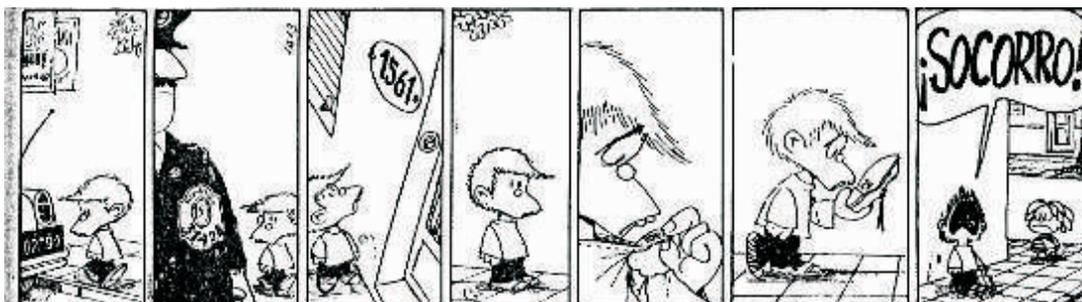
Un objeto protocolar como una llave, se carga de significación y simboliza el acceso a la felicidad.

3.2 ¿Cuál es nuestro modelo para acceder a la felicidad?

Durante mucho tiempo nos hemos mirado en un espejo distorsionado que nos brindaba una auto imagen engañosa, hemos ido tras una imagen falaz quebrada ahora por la realidad. Hemos padecido una Ausencia de modelos que reflejen lo que Somos.

dignidad a través de la autoconciencia y el autorreconocimiento para enfrentar las diversas manifestaciones del poder (1981, pp. 46-47).

El centro tradicionalmente marca el lugar de reconcentración simbólica de los valores y de los poderes. La posición de privilegio que este centro defiende y traduce a roles de autoridad



En esta viñeta el objeto se apropia y determina al individuo, lo convierte en un engranaje, una pieza con número de serie, lo señala y estandariza. Está presente la angustia por la pérdida de la INDIVIDUALIDAD.

La vida diaria de los sectores populares acontece entre objetos paupérrimos e indispensables que la proletarización apenas ha mejorado. Los diseños con un buen empaque, etiqueta y material, no llegan todavía a nuestras mayorías; la pobreza lo impide.

(tomar decisiones, fijar reglas, ejercer control, etc.) resalta con toda su fuerza en la oposición centro / periferia. Esa relación centro /periferia, ha articulado su fuerza bajo la modernidad que sintetizó en la imagen del centro sus ideales racionalizadores de dominio y control (luz), mientras la periferia (sombra) era considerada como zona oscura y distante del foco civilizador.

4. De la necesidad de la autoconciencia

Arturo Andrés Roig señala que la particular situación de dependencia latinoamericana, tanto colonial como neocolonial, así como las formas de opresión y marginación y de miseria que se viven en nuestro continente, hace necesaria la integración de la noción de

La familia de MAFALDA no aspira a pertenecer a otro escalafón social. Se habituaron a ser lo que son y hacer lo que les permite el sueldo de un empleado de oficina: vivir en un departamento, comprar con esfuerzo un Citroën 2CV, veranear cerquita, acceder a cierta tecnología hogareña.





La posesión de OBJETOS no nos hace TRASCENDER SOCIALMENTE "El papá de Mafalda sigue siendo un "pelagatos" porque estos pierden vigencia rápidamente.

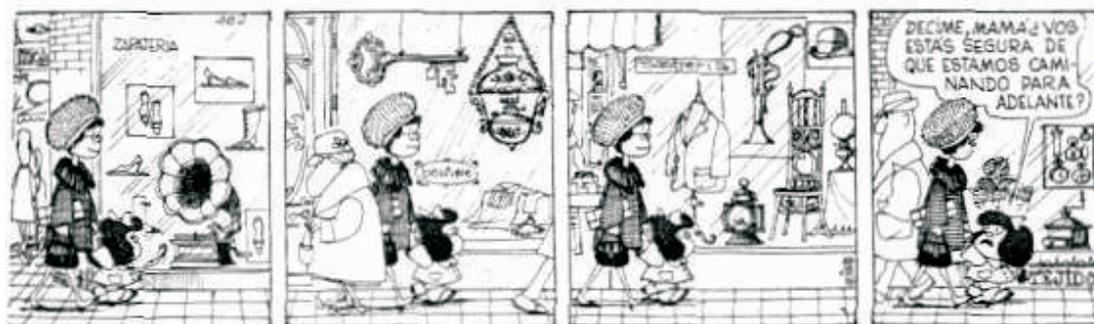
5. De polarizaciones y paradigmas

América Latina y todo su imaginario de la colonización cultural han sido tributarios de esa polarización geográfica y simbólica que oponen centro (modernidad y universalismo) y periferia (tradiciones y regionalismo). Centro y Periferia reproducen a su vez la oposición Modelo - Copia: el Centro actúa como Modelo (el paradigma metropolitano de la referencia a aplicar en materia de formas políticas, construcciones filosóficas y estilos culturales) mientras la Periferia es definida como extensión refleja condenada a la reproducción e imitación de la pauta que divulga lo Nuevo Internacional.

América Latina se hace parte de la experiencia moderna a través de su incorporación

subordinada a los flujos de desarrollo procedentes de los centros metropolitanos y al hecho de transitar procesos sociales, económicos, culturales, mixtos, yuxtapuestos y truncos.

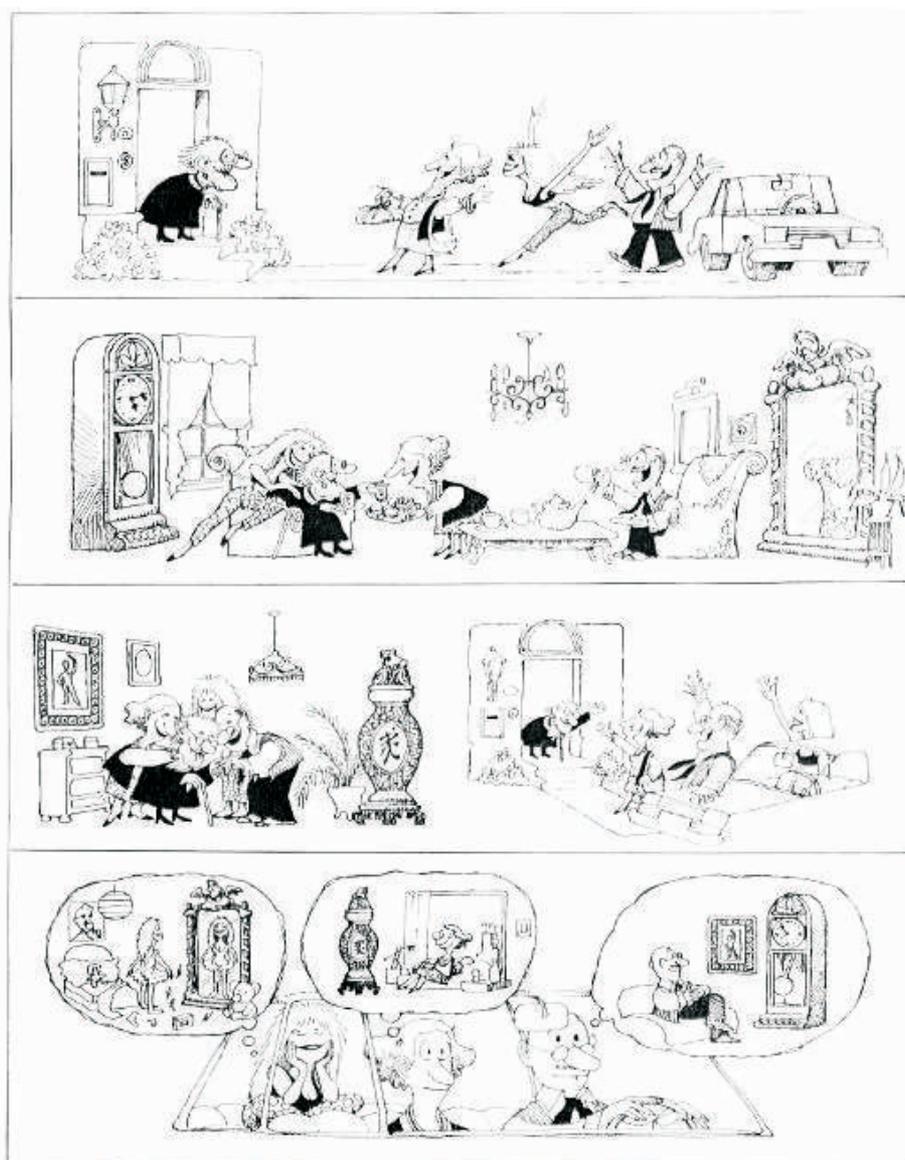
La utilización de lo antiguo como portador de prestigio. El Acceso a nuevos objetos de diseño VANGUARDISTAS por parte de las clases poderosas provoca que se desprendan de sus desechos biográficos, residuos de un tipo de economía vinculada a la tierra. Entonces, se produce la Apropiación de esos objetos desdeñados por parte de los recién llegados para validar su nuevo rol social. Se evidencia la NECESIDAD de legitimación social, ante la carencia de un pasado de riqueza, abundancia y esplendor.



Al pobre le resta la copia, la imitación burda, barata. Le resta la ilusión de pertenencia.

La linealidad acumulativa de los modelos centrales de desarrollo se contraponen al estado discontinuo de una formación histórica-social hecha de memorias segmentadas que entremezclan tradición y

progreso, oralidad y telecomunicación, folklore y mercado, mito e ideología, rito y simulacro que caracteriza al espacio-tiempo latinoamericano.



OBJETOS BIOGRÁFICOS QUE ACOMPAÑAN Y CONSTRUYEN UNA HISTORIA DE VIDA

VANIDAD
LO EXÓTICO, LO LEJANO
LO CARO Y ANTIGUO

- NIETA
- HIJA
- YERNO

6. La Transfiguración del Lugar Común

No es ninguna novedad vincular ciencia y arte, sin embargo explorar y aplicar los avances tecnocientíficos para la innovación artística y todavía más usar su potencial estético para favorecer el diálogo entre la ciencia y la sociedad, sí lo es.¹³ Actualmente, la experimentación artística extrae inspiración de saberes teóricos y técnicos, usa dispositivos, instrumentos y laboratorios para probar, potenciar y desarrollar producciones artísticas así como realizar instalaciones y performances. Penetrar en campos como la ingeniería genética, la nanotecnología, las matemáticas de límites y la robótica, implica transfigurar materiales y técnicas en busca de una estética innovadora que a la vez rompa la brecha entre ciencia, tecnología y sociedad.

Ahora bien, el concepto "Transfiguración del lugar común" aquí planteado, nos permite afinar el análisis de los procesos de cambio cultural abordados en las viñetas tanto de Quino como de Mafalda. En ello descansa esta propuesta. Dichas transfiguraciones de los lugares comunes, resultan muchas veces un enriquecimiento, a través de la añadidura de elementos culturales ajenos, que son re-interpretados e incorporados de manera selectiva por los miembros de las sociedades posmodernas. Sin embargo estos procesos de transfiguración a los que algunas culturas recurren, paradójicamente, no implican su abdicación identitaria. Se trata, más bien de estrategias adaptativas que las sociedades generan para sobrevivir y que van transformando su propio perfil cultural, pues para poder seguir siendo hay que dejar de ser lo que se era. Se trata de procesos de adaptabilidad estratégica, que las sociedades posmodernas emprenden ante los cambiantes contextos regionales y globales.

El objeto de diseño ha incidido fuertemente en nuestra sociedad hasta constituirse en la estética del siglo veinte. La metamorfosis del objeto de uso, banal, cotidiano, en un instrumento de un género musical que pertenece a la "alta cultura".



El Objeto de diseño no debe intentar reemplazar al objeto artístico, solo debe asumir su rol, definir su protagonismo y determinar sus parámetros, pero en convivencia dialéctica con el objeto de arte, solo así el arte, la estética y el diseño enriquecerán su universo (Blanco, 2006, p. 43).

Discusión

En el recorrido realizado por el mundo de las imágenes de Quino, hemos querido llamar la atención sobre los significados culturales, históricos y sociales de los objetos utilitarios principalmente y hemos hecho alusión a los objetos de diseño y a los objetos artísticos que aparecen formando parte de la cotidianidad de los personajes que habitan las viñetas creadas por Quino.

Los objetos encantan, sujetan, subyugan, anclan a las personas a la vida diaria

haciéndolos cómplices forzados de un juego cuyas reglas se escapan a la mayoría de los participantes. Convidados de piedra de un festín ajeno.

Sin embargo, Nelly Richard plantea en su artículo "Periferia cultural y descentramiento posmoderno" (1998, p. 27) que en esa circulación incesante de objetos, la periferia latinoamericana realiza operaciones de transculturación que implican una selección dentro del flujo metropolitano de aquellos elementos disponibles que mejor se prestan a conversiones y reapropiaciones de sentido para que se vuelvan significativos, dentro de una formación histórico-social hecha de memorias segmentadas que entremezclan tradición y progreso, oralidad y telecomunicación, folklore y mercado, mito e ideología, rito y simulacro. Para poder encarar la construcción de una reflexión acerca del objeto, dentro del contexto latinoamericano teniendo en cuenta su diversidad, hemos considerado, en primer lugar, la existencia de una historia del objeto escrita desde los centros metropolitanos. Esa es la historia que conocemos. Y descubrimos que hay una historia sobre la que debemos pensar, que hay una memoria que debemos construir. La de la historia sumergida. La alteridad latinoamericana.

Roig (1981, p. 22) sostiene que las particulares circunstancias que viven los países latinoamericanos, hacen necesaria la integración de la noción de dignidad a través de la autoconciencia y el autorreconocimiento para enfrentar las diversas manifestaciones de los poderes hegemónicos. Esto explica la elección del material de Quino para iniciar una aproximación a una reflexión sobre los objetos desde lo próximo y desde lo prójimo.

Los arte-factos que el ser humano construye están relacionados con un tiempo y un lugar específicos, sobre todo porque su significación suele ser local, al igual que las estrategias de corporización utilizadas por Quino. Sin embargo están articulados al mundo por una mirada y una factura que se quiere universal.

Recusamos la historia contada por Europa occidental como una línea ascendente y progresiva de la que nosotros como LATINOAMERICANOS nos hemos CAÍDO.

Reivindicamos una historia como una conversación.

Notas

¹ Joaquín Salvador Lavado. Dibujante de humor argentino (Mendoza 1932), nacionalizado español creador del personaje Mafalda (1962).

² Se llama historieta o cómic a una "serie de dibujos que constituye un relato", "con texto o sin él", así como al medio de comunicación en su conjunto. Partiendo de la concepción de Will Eisner de esta narrativa gráfica como un arte secuencial, Scott McCloud llega a la siguiente definición: *Ilustraciones yuxtapuestas y otras imágenes en secuencia deliberada con el propósito de transmitir información u obtener una respuesta estética del lector*. Sin embargo, no todos los teóricos están de acuerdo con esta definición, la más popular en la actualidad, dado que permite la inclusión de la fotonovela y, en cambio, ignora el denominado humor gráfico.

³ Para entender este tipo de relaciones vinculadas a la dimensión de la historieta confróntese la obra de Walter Benjamin "La obra de Arte en la era de la Reproductibilidad técnica" en: Benjamin, W. (1989). *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus.

⁴ Acordamos con Moscovici cuando afirma que las representaciones sociales no operan de manera aislada o autónoma en la construcción de imágenes, sino que se sirven y actúan de manera solidaria con ciertas técnicas.

⁵ Entendemos al género mixto como un relato gráfico en imágenes o viñetas que captan diferentes y sucesivos momentos de su acción (De Laiglesia, 1964, p. 9). Frente a esta situación, Manuel Barredo señala que nunca se ha precisado el significado que se le daba al concepto "relato", haciendo depender la articulación de las narraciones historietísticas de los elementos estructurales, como las viñetas recuadradas, los globos de texto, las tiras o las páginas con viñetas (Barrero, 2011, p. 15).

⁶ Arturo Frondizi (Paso de los Libres, Provincia de Corrientes, 28 de octubre de 1908 – Buenos Aires, 18 de abril de 1995) fue un abogado, periodista y político argentino, que fue elegido como presidente de Argentina y gobernó entre el 1 de mayo de 1958 y el 29 de marzo de 1962, cuando fue derrocado por un golpe de estado militar. Afiliado a la Unión Cívica Radical en la década de 1930, Frondizi fue uno de los líderes que renovaron esa fuerza política en la década de 1940, dando origen a la corriente intransigente. En 1946, debutó en un cargo político como diputado nacional por la Provincia de Buenos Aires. En 1951 integró la fórmula presidencial de la

UCR como candidato a vicepresidente, junto a Ricardo Balbín. Su gobierno estuvo caracterizado por un viraje ideológico, inspirado por Rogelio Frigerio, hacia un tipo de desarrollismo menos impulsado desde el Estado y más orientado al desarrollo de la industria pesada como consecuencia de la instalación de empresas multinacionales. Su política sociolaboral, petrolera y educativa tuvo picos de alta conflictividad, con grandes manifestaciones y huelgas del movimiento obrero y del movimiento estudiantil, así como numerosos atentados contra el gobierno con fines políticos en los que resultaron asesinadas 17 personas entre civiles y militares. En ese marco de manifestaciones y huelgas, el gobierno ejecutó el polémico Plan CONINTES, que ponía a los manifestantes bajo jurisdicción de los tribunales militares y prohibía las huelgas. La política exterior de Frondizi buscó acercarse a la administración demócrata de Kennedy en Estados Unidos, pero mantuvo una línea independiente e incluso llegó a reunirse en secreto con Ernesto «Che» Guevara.

El gobierno de Frondizi estuvo muy restringido por la presión del poder militar, que le llegó a imponer los ministros de Economía liberales Álvaro Alsogaray y Roberto Alemann. Frondizi no logró terminar su mandato presidencial, ya que fue derrocado por un golpe de estado el 29 de marzo de 1962. Los militares lo llevaron preso a la isla Martín García. Desde entonces, Frondizi y el MID se mantendrían cercanos al peronismo, integrando los mismos frentes electorales. Murió el 18 de abril de 1995 por causas totalmente desconocidas. La fundación Konex le condecoró de forma póstuma en 1998 con el Premio Konex de Honor, convirtiéndolo así en el único ex presidente en recibir esta condecoración. Frondizi es considerado por muchos políticos argentinos como el último presidente en implementar un proyecto estratégico de país, y también en ser el último presidente con ideales industriales o desarrollistas. Cf.: Altamirano, C. (1998). *Los nombres del poder: Arturo Frondizi*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

⁷ Durante las elecciones de 1958, el Partido Justicialista se encontraba prohibido por el golpe militar auto-titulado Revolución Libertadora que había derrocado al gobierno de Juan Domingo Perón, entonces, durante el exilio en España, el asesor de Arturo Frondizi, Rogelio Frigerio fue a entrevistarse con Perón, y fue en contacto con John William Cooke (un delegado de Perón exiliado en Venezuela), Frigerio viajó con el objetivo de sellar el apoyo que Perón debía darle al candidato a la

presidencia de la Nación, a Arturo Frondizi en las elecciones de 1958. Así el pacto se realizó a través de algunas reuniones, primero en Caracas en enero de 1958 y luego en Ciudad Trujillo en República Dominicana en marzo de 1958. El pacto consto en que Perón llamaría por teléfono, y le mandara a sus seguidores a votar por Frondizi, y si este ganara las elecciones, tendría que cumplir los catorce puntos en que constaba el pacto, se comprometería a volver a restaurar los sindicatos y la CGT, quitar aquellos decretos que prohibía que el peronismo se presentase en elecciones y reconocimiento de los bienes que Perón había dejado en el país. Cf.: Pigna, F. (2005). *Lo pasado pensado*. Bs. As.: Planeta.

⁸ Arturo Umberto Illia (Pergamino, Provincia de Buenos Aires, 4 de agosto de 1900 - Córdoba, 18 de enero de 1983) fue un médico y político argentino. Ejerció el cargo de Presidente de la Nación Argentina entre el 12 de octubre de 1963 y el 28 de junio de 1966. Cf.: Tcach, C. & Rodríguez, C. (2006). *Arturo Illia Un Sueño Breve*. Bs. As.: Edhasa .

⁹ Juan Carlos Onganía (Marcos Paz, Argentina, 17 de marzo de 1914 – Buenos Aires, 8 de junio de 1995) fue un militar argentino que presidió *de facto* el país entre 1966 y 1970. Se destaca por ser el segundo presidente *de facto* que más duró en el poder.

¹⁰ La revista semanario *Primera Plana*, tuvo características política y de interés general. Dirigida por Jacobo Timerman. Constituyó una expresión del complejo y contradictorio clima cultural de la época, caracterizado por fuertes giros regresivos y ascendentes movimientos revolucionarios. Reflejó todas las formas de renovación cultural de los años 60. Valoró positivamente la difusión y expansión de las funciones culturales que se estaban produciendo. Estaba dirigida a la clase media/alta, pero con la inclusión de la obra de Quino, se abre una nueva franja de público. Mafalda expresa el imaginario de la clase media, los sectores medios censurados por el golpe del '55.

¹¹ El Citroën 2CV (en francés: *deux chevaux vapeur*, literalmente "dos caballos de vapor", en referencia a la medida de potencia "caballo fiscal"), es un automóvil de bajo costo producido por la marca francesa Citroën desde 1948 a 1990. Popularmente, se le conocía como "dos caballos", tal era la potencia fiscal del primer modelo basado en un motor de 375 cc y 9 hp. En Argentina, a finales de los años 50, comenzaron a importarse los

primeros Citroën 2CV franceses y belgas, los cuales respondían a la línea de la época, sin la tercera ventanilla lateral y el capó acanalado. A principios de los años 60, a raíz del éxito obtenido, Citroën decide fabricar el modelo en Argentina, montando su planta en la localidad bonaerense de Jeppener (Partido de Brandsen). Más tarde aparecieron las versiones furgoneta y pickup (de esta última versión se fabricaron pocas unidades). Con el paso del tiempo, se empezaron a realizar mejoras y cambios (agregado de la ventanilla trasera, nuevo capó, etc.). En 1970 apareció la versión denominada "3CV", cuyo nombre solamente fue utilizado en Argentina, como demostración de la evolución del anterior modelo. Este modelo tenía nueva apertura de puertas (al contrario del 2CV que poseía las llamadas puertas de suicidio), nuevo sistema de apertura del techo y mejoras mecánicas, entre otros detalles.

¹² Cf. Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

¹³ Oehmichen, C. Procesos interculturales: Antropología política del pluralismo cultural en América Latina. Avá [online]. 2007, n.11 [citado 2012-02-27], pp. 201-204. Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php>

Bibliografía

Abric, J. C. (1994). Metodología de recolección de las representaciones sociales. En: *Pratiques sociales et Représentations*. (1994). Traducción al español por Dacosta, J. & Flores, F. (2001). *Prácticas Sociales y Representaciones Sociales*. México: Ediciones Coyoacán.

Altamirano, C. (2001). *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*. Buenos Aires: Ariel Historia.

Baczko, B. (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Barbero, J. M. (1987). *De Los Medios A Las Mediaciones*. México: Gustavo Gili.

Barrero, M. (2004). El bilbaíno Víctor Patricio de Landaluze, pionero del cómic español en Cuba. n. 68, p 53-79. San Sebastián: Universidad de Deusto.

Baudelaire, C. (1996). *Salones y Otros Escritos sobre el Arte*. Colección Balsa de la Medusa, Madrid: Visor.

Bettetini, G. (1977). *Producción Significante y Puesta en Escena*. Barcelona: GG.

- Blanco, R. (2006). *Crónicas de Diseño Industrial Argentino*. Buenos Aires: Ediciones FADU.
- Bolléme, G. (1990). *El Pueblo Por Escrito. Significados Culturales de lo "Popular"*. México: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Danto, A. (2002). *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós.
- De La Iglesia, J. A. (1964). *El arte de la historieta*. Madrid: Doncel.
- Errutia, J. (1976). *Contribuciones al Análisis Semiológico del Film*. Valencia: Editorial Fernando Torres.
- Equihua Zamora, L. (2002). La evolución de los objetos. *Ciencias*, Julio-Septiembre, N° 67. Universidad Autónoma de México 68-75.
- Gadamer, H. G. (1991). *La Actualidad de lo Bello*. Barcelona: Paidós.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Grignon, C. & Passeron, J. C. (1991). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Morin, V. (1970). El chiste. En: A.A.V.V. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo. Versión de Beatriz Dorriots.
- Morin, V. (1972). El dibujo humorístico. En A.A.V.V. *Análisis de las imágenes*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Moscovici, S. (1984). Psicología social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales. En, Jodelet, D. *La representación social: fenómenos, conceptos y teoría*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.
- Norman, Donald (1988). *The Psychology of Everyday things*. NEREA
- Oehmichen, C. (2007). Procesos interculturales: Antropología política del pluralismo cultural en América Latina. *Avá* [online]. 2007, n.11 [citado 2012-03-27], pp. 201-204. Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php> ISSN 1851-1694.
- Pigna, F. (2005). *Lo pasado pensado*. Buenos Aires: Planeta.
- Ravera, R. M. (1988). *Estética y semiótica en torno al texto: ¿qué texto? (semiótica, hermenéutica, deconstruccionismo)*. Argentina, Rosario: Fundación Ross.
- Richard, N. (1998). Periferia cultural y descentramiento posmoderno. En, Rabera, R. M. (Comp.) *Estética y crítica. Los signos del arte*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Roig, A. A. (1981). *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. México: F.C.E.
- Tcach, C. & Rodríguez, C. (2006). *Arturo Illia Un sueño breve*. Bs. As.: Edhasa.
- Thompson, J. B. (1933). *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco.
- Todorov, T. (1970). Poétique, Revue de Théorie et d'analyse littéraires. *Littérature et Sémiologie*, n. 3, pp. 43-65.
- Ulloa, A. (2000). *Globalización, ciudad y representaciones sociales. El caso de Cali*. Colombia: Univ. Pontificia Bolivariana.
- Valles, M. S. (2000). La investigación documental: técnicas de lectura y documentación. En, *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis Sociológica.
- Villafañe, J. (1988). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide.
- Zunzunegui, S. (1998). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.