

fectiblemente y será justamente el nombre de violencia el cual será reservado para esos retornos. De este modo, puede verse que, desde este enfoque teórico, existe una relación indisoluble entre la cultura y la violencia; ciertamente, una relación de extimidad. La violencia se presenta como el anverso radical de toda cultura, como aquello que siempre retorna. Pero éste será siempre un retorno traumático ya que aquellas acciones y prácticas definidas socialmente como violentas o criminales transgreden precisamente las prohibiciones que se pretenden fundamentales, transgreden aquello que permite la constitución del orden societal como tal, generando así conmoción tanto cognitiva como afectiva en las subjetividades. Como explica Tonkonoff, la violencia siempre tiene algo de incomprensible para los sujetos ya que justamente interrumpe la sintaxis vigente por cuanto se trata de prácticas y acciones que atacan directamente los valores sagrados de ese conjunto societal, son prácticas malditas. Y como tales, son objeto de sanciones penales y rituales; esto es, de sanciones ejemplares, teatrales, dramáticas. En línea con el planteo teórico anterior es posible ubicar las reflexiones de Mauricio Kartun, Eduardo Rinesi y Ricardo Bartís. Kartun propone pensar el teatro como una puesta en acto ritualizada de la violencia. El dramaturgo sostiene que no sólo el teatro es inseparable de ella, sino que es un productor activo de la misma. Y esto, debido a que son los mismos espectadores quienes reclaman por esa violencia, quienes desean consumirla. Esta violencia es la que los mantiene expectantes; los atrae, los *hipnotiza* a lo largo de toda la obra. Rechazo, repulsión, pero atracción al mismo tiempo. En este sentido, Kartun desarrolla toda su exposición pensando el teatro en tanto ritual mítico de violencia, y a la vez, como un mecanismo de entretenimiento que se basa en ella y que construye adentro suyo un *carozo mítico*. Y al pensar al teatro como un espacio mítico-ritual, Kartun muestra de qué modo es utilizado como un lugar a través del cual la sociedad puede acercarse a lo que cada día está frente a sus ojos pero, paradójicamente y al mismo tiempo, no puede ver. Esta es una toma de contacto real, pero a distancia, con la violencia. Y es que Kartun explica que el teatro, por presentar cuerpos vivos, emocionados y violentados, constituye un ritual irremplazable donde se puede debatir en torno a ella. Un ritual intenso de violencia donde se presenta, aunque contenido, el ho-

rror que la acompaña en la cotidianeidad, esa conmoción tanto afectiva como cognitiva a la que refiere Tonkonoff. Kartun muestra entonces que una de las funciones centrales del teatro es: "poner justamente a la violencia frente a los ojos del espectador y producir con eso algo" (p. 233).

A la manera de Kartun, tanto la exposición de Ricardo Bartís como la de Eduardo Rinesi intentan explorar los vínculos existentes entre la violencia y el teatro, pero también las relaciones entre el teatro y la política. Ambos reflexionan en torno a la cuestión del simulacro. Tanto uno como el otro buscan analizar cómo esta cuestión aparece en la pieza teatral de Copi, pero a la vez, en la política misma. Rinesi piensa la violencia y el simulacro como los dos temas centrales tanto de la propuesta de Copi como de la historia del peronismo en general, y de la figura de Eva Perón en particular. En este sentido, muestra las diversas operaciones violentas que se han realizado sobre la figura de Eva en la pieza teatral. Sin embargo, sostiene que estas operaciones se juegan en un registro paródico, en un registro del disparate que está muy alejado de un trabajo histórico sobre dicho personaje. Por su parte, Bartís también reflexiona sobre la cuestión del simulacro, intentando evidenciar que éste no es una molestia para la política puesto que la política se sirve de los recursos del teatro. Nos explica que lo que se encuentra realmente en disputa es precisamente quién realiza ese simulacro. En este caso, Eva Perón: un cuerpo sexuado que además de actuar, goza. Algo que se torna insoponible, tanto en la pieza teatral de Copi como también para la sociedad argentina de los años '40. Y es en esta dirección que Bartís desarrolla la idea de un teatro violento que se opone al teatro como expresión cultural domesticada, un teatro que está cargado de intensidad, donde hay deseo, goce, donde incluso el lenguaje utilizado es violento y la percepción del simulacro extremada. Entonces, Bartís explica que el personaje de Evita en la propuesta de Copi permite ver precisamente el límite del simulacro que caracteriza a la política, que además se sirve de un mito que sigue ni más ni menos que la lógica del amigo-enemigo, de lo amado-odiado. En este sentido, Bartís nos mostrará cuánto la política tiene de teatro a la hora de construir la propia mitología que la sostiene.

Puede decirse entonces que en el libro hay un intento explícito por ubicar la problemática de la violencia en el centro de la escena social. La selección, sin duda no arbitraria, de cada uno de los episodios de la historia argentina contemporánea que han sido tratados, intenta ubicar la violencia como constituyente en cada uno de ellos. Esto último invita a reflexionar sobre los vínculos inexorables, complejos, problemáticos entre violencia y cultura. Si bien aquí hemos propuesto una posible línea de lectura a partir de la cual puede comenzar a pensarse la violencia en la dimensión mítica que le es propia, lo cierto es que esta línea no agota la riqueza de las reflexiones que conforman este libro. Cada uno de los desarrollos, de las propuestas que aquí encontramos, abren múltiples aristas para explorar dicha problemática en diversos sentidos, aristas que a la vez se enriquecen notablemente gracias a las distintas disciplinas a las que pertenecen cada uno de los autores: cineastas, dramaturgos, filósofos, sociólogos, fotógrafos, artistas plásticos.

**Martina Lassalle**  
(UBA/IDAES/CONICET)

---

A propósito de Isabella Cosse, **Mafalda: historia social y política**, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014, 313 p.

El nuevo libro de Isabella Cosse se ocupa maravillosamente de un objeto entrañable para los miembros de, al menos, tres generaciones. Su escritura supuso a la autora, casi con certeza, la dificultosa tarea de no dejar que la agudeza analítica se rinda ante la ternura y la melancolía a las que Mafalda nos conduce, y, a la inversa, evitar que las herramientas de análisis disecaran un objeto cultural vivo. La autora evade ambos riesgos maravillosamente, al entregarnos una obra fina, profunda, que sin dudas constituye un aporte a las discusiones sobre las vinculaciones entre cultura y política, además de la contribución evidente a la historia del pasado cercano.

Cosse, con una lectura sobre la sensibilidad marcada por su formación temprana con el maestro uruguayo José Pedro Barrán, parte de una decisión teórico-metodológica que sostiene con solvencia: el humor es una vía fértil para el estudio histórico. El gesto analítico re-

cuerda el principio freudiano sobre el humor (y los sueños) como vía regia para el acceso al inconsciente, y con ello avanza como historiadora en el esquivo terreno de la subjetividad. Decisión acertada, en tanto en el terreno subjetivo la pregunta que articula la obra encuentra resonancia: ¿qué explica la perdurabilidad y resonancia identitaria de Mafalda? Resonancia que no es confundida con una determinación última, en tanto será la compleja y contingente articulación de relaciones sociales, dilemas políticos y tensiones culturales las dimensiones que permiten explicar, según la autora, el lugar de Mafalda en relación con las tensiones generacionales y de género que enfrentaron a la clase media con sus frustraciones, y también con su identidad.

Para poder dar cuenta de un foco esquivo como es el humor desde un punto de vista histórico, Isabella Cosse se sirve de la contextualización de la tira precisando las condiciones y contextos de producción, y las transformaciones de los contextos de recepción, apelando a fuentes de diversa densidad y nivel. El valor metodológico de la apuesta se deriva de una posición que ve la cultura como constructora de lo social y que materializa, por así decir, los objetos culturales. Ello permite a la autora no perder de vista heterogeneidades y polisemias de ese complejo objeto que es Mafalda, que “puso en circulación una representación y una forma de humor que dialogaron con la identidad de clase media y que colaboraron a afirmarla, pensarla y discutirla mediante una representación inédita y de extrema complejidad: una visión heterogénea de la clase media que enlazaba lo cotidiano y lo político” (p. 28).

Es precisamente esta intersección entre lo doméstico y lo político lo que permite analizar el papel de la clase media como vector de normatividad social. Normalización que es cuestionada agudamente por Mafalda y tematizada por Cosse, quien sostiene que en la vehiculización de las contradicciones de esta “clase media estúpida”, Mafalda dio carnadura a la identidad progresista de grupos de este sector social, sensibles a la injusticia y el autoritarismo. Para Cosse, “la historieta ofreció una reflexión sobre lo humano, de orden filosófico y atemporal que, además, trabajó de forma productiva sobre fenómenos decisivos de los años sesenta —el autoritarismo, las confrontaciones generacionales, las luchas

feministas, la expansión de las clases medias, los cuestionamientos al orden familiar.” (p. 30).

La estructura del libro se mueve diacrónica y sincrónicamente, al dar cuenta de estos fenómenos que contextualizan y permiten analizar a Mafalda. Con un primer capítulo dedicado al origen de la creación de Quino, Cosse sitúa el problema de la identidad de clase media en clave de género y generación. Propone que la desestabilización de las fronteras entre lo público y lo privado sería constitutiva del humor de la tira y generaba resonancias rebeldes: “la historieta ponía de relieve una fluida relación entre la problematización de la cotidianidad y la asunción de posiciones políticas e ideológicas tangibles” (p. 57). La posición de Mafalda es analizada al trasluz de las transformaciones que desde finales de la década de 1950, dieron lugar a la emergencia de una infancia psicologizada. Los fines de la década de 1960 hasta llegar al inicio de la última dictadura militar argentina constituyen uno de los períodos de mayor radicalización política del siglo pasado. Es en ese tiempo, más precisamente el 25 de junio de 1973, que Mafalda dejó de producirse, y es a este momento que está dedicado el segundo capítulo del libro, en el que Cosse desentraña cómo la visión de Mafalda sobre la coexistencia de las oposiciones ideológicas y culturales de la clase media, cede ante la radicalización política, al tiempo que la historieta era interpelada con ferocidad. Como señala Cosse, “en Argentina no solo no había espacio para un ‘nosotros’ fundado en ironías corrosivas que eran contrabalanceadas por la ternura. Tampoco había lugar para esos niños/jóvenes contestatarios que habían tensado al máximo la distancia entre la cruda realidad y los principios ideales al punto de perder la vida.” (p. 139).

El tercer capítulo acompaña la expansión internacional de Mafalda y el exilio de sus lectores. Mafalda pasa a ser así un código que permite el reconocimiento mutuo, una clave de lectura del otro. En el capítulo cuarto, Cosse se adentra en las dimensiones cotidianas de la dictadura, partiendo de la heterogeneidad de las significaciones del humor durante el régimen dictatorial, y buscando “encontrar su sentido en la reconstrucción densa de las vicisitudes sociales y políticas de Mafalda.” (p. 186).

En ellas destaca, de modo siniestro, el uso de un afiche de Mafalda en la Masacre de los Palotinos. Pero al mismo tiempo, la autora se ocupa

en mostrar cómo Mafalda también constituyó un puente subterráneo que conectó utopías y sensibilidades que parecían masacradas por el terror de Estado. Puente entre generaciones que, con la recuperación democrática se convertiría en mito y “colaboraba en la elaboración de las fracturas de la sociedad argentina.” (p. 224).

El quinto capítulo hace avanzar a Mafalda en el contexto globalizado y neoliberal. La reapropiación de la sensibilidad de décadas pasadas que representaba Mafalda se convierte en el punto de mira desde el cual analizar un nuevo antagonismo que fracturaría irreversiblemente a la clase media en la década de 1990, representado por el menemismo. A la vez, permite a la autora revisar los modos en que tales reapropiaciones de la historieta harían de Mafalda un personaje con el que muy diversos sujetos podrían vincularse sensible y simbólicamente. El recorrido le permite a Cosse señalar, en las conclusiones que cierran el libro, que Mafalda posibilitó la transmisión de los valores estéticos, sensibles, afectivos e ideológicos de “un tiempo signado por la utopía de un mundo mejor, un sueño de la modernidad cuyas resonancias más próximas remiten a una generación que marcó con su impulso los últimos cincuenta años y que hoy nos está dejando”. (p. 282).

**Valeria Llobet**  
(CEDESI-UNSAM/CONICET)

---

*A propósito de María Cristina Tortti (Dir), Mauricio Chama y Adrián Celentano (Eds.), La nueva izquierda argentina (1955-1976). Socialismo, peronismo y revolución, Rosario, Prohistoria, 2014, 252 pp.*

Este libro constituye una obra colectiva que se propone reconstruir o abordar esa suerte de calidoscopio de época que es la Nueva Izquierda (NI). Ésta es entendida aquí en sentido amplio: como explica María Cristina Tortti en el artículo que abre la obra y que funciona tanto como síntesis general de la época (al menos de los núcleos problemáticos que el libro se propone atender) como de orientador de lectura, la Nueva Izquierda refiere al “conjunto de fuerzas sociales y políticas que a lo largo de dos décadas, protagonizó un ciclo de movilización y radicalización que incluyó desde el estallido social espontáneo y la revuelta cultural hasta