

Pour citer cet article :

Marie Lorinquer-Hervé, « Memorias históricas. El relato de sí extrabiográfico en *Notas al pie y en Lllamarada* », *K@iros* [En ligne], 6 | 2022

URL : <http://revues-msh.uca.fr/kairos/index.php?id=721>

DOI : <https://dx.doi.org/10.52497/kairos.721>



La revue *K@iros* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

L'Université Clermont Auvergne est l'éditeur de la revue en ligne *K@iros*.

MEMORIAS HISTÓRICAS. EL RELATO DE SÍ EXTRABIOGRÁFICO EN NOTAS AL PIE Y EN LLAMARADA

Historical memories. Extrabiographical self-narratives in Notes de bas de pages and La Flamme

Marie Lorinquer-Hervé

Estudiante de doctorado en estudios hispánicos e hispanoamericanos en el centro de investigación AMERIBER de la Universidad de Bordeaux Montaigne ATER en la Universidad de Bordeaux Montaigne.

Traduction de David Grégorio

Catedrático de Instituto de Secundaria - Doctor en Civilización Española Contemporánea

Resumen: Las novelas gráficas *Notas al pie de página* y *Llamarada*, publicadas en un lapso de tres años por autoras y autores argentinos instalados en Europa, insertan la última dictadura militar argentina en tramas temporales y geográficas que van más allá de la misma. Este artículo analiza como acontecimientos que Vollenweider y González no vivieron de forma directa, sea parcialmente o en absoluto, son narrados, paradójicamente, mediante un relato íntimo. Se plantea de este modo la división interna de la categoría de cómics testimoniales entre la autobiografía y el relato sociohistórico y, en última instancia, se remite también a algunas de las modalidades con las que el cómic argentino actual recupera la voluntad de los años 1980 de tratar la realidad local como “*materia aventurable*” y el compromiso político del cómic de los años 1960 y 1970.

Palabras clave: cómic, Argentina, testimonio, relato intimista, Jorge González, Nacha Vollenweider

Abstract: Graphic novels Notes de bas de page and La Flamme, published three years apart by Argentine authors living in Europe, share a narrative that inserts the last Argentine dictatorship into an extended chronological and geographical perspective. This paper aims to comment on the way historical events Vollenweider and González have had no or little direct experience of are paradoxically addressed through self-narratives. It questions the separation of the testimony comics category between autobiographies and historical narratives and reflects on some of the ways today's Argentine comics take over the 1980s wish for a transmutation of local realities into “materia aventurable”.

Keywords: comics, Argentina, testimony, self-narrative, Jorge González, Nacha Vollenweider

Esta acechancia del pasado, casi constante, no solo interrumpe mi presente, literalmente lo invade.
Sylvia Molloy

Introducción

Según Laura Vázquez, a partir de los años 1960, los cómics argentinos dejan de ser un “territorio privilegiado del escapismo” (Vázquez, 2005). Se desarrolla a partir de entonces una *historieta seria* destinada a un público adulto, siguiendo así una tendencia visible en el mismo momento en América del Norte y en Europa. El cómic se singulariza en varios aspectos, que podemos resumir a grandes rasgos: las autoras y autores se dirigen más a conciencias individuales que a masas, abandonan el taller fordista de producción de cómics para adquirir el enfoque propio de autoras y autores insustituibles, y se inspiran más de realidades contemporáneas que amplían “la dimensión de lo « aventurable »” (Vázquez, 2005). Este cambio vino marcado, ya desde el final de los años 1950, con la publicación de *El Eternauta*, en un primer tiempo bajo la dirección de Oesterheld y Solano López, después de Oesterheld y Brecchia, adoptando un discurso político crítico más firme bajo la dictadura de Onganía, y, a partir de 1976, un tono resueltamente comprometido, de nuevo con Oesterheld y Solano López. Estas evoluciones se mantuvieron durante la dictadura militar de 1976-1983, pero a un ritmo mucho más reducido. Dicho contexto provocó, tanto en el mundo del cómic como en el resto de los sectores editoriales, un “golpe a los libros” (Gocio, 2003). De hecho, el propio Oesterheld fue secuestrado y asesinado en 1977, junto con sus cuatro hijas.

La *historieta seria* siguió evolucionando durante dichos años, en particular en revistas como *SuperHumor* y *Cuero*, pero su renacer se concretizó con el regreso de la democracia, amén del impacto que dejó la dictadura. La revista antológica *Fierro*, publicada a partir de 1984 y subtitulada “Historietas para sobrevivientes”, se convirtió rápidamente en el epicentro de este tipo de cómic. Las menciones de Oesterheld eran constantes en los primeros números: el guionista se vuelve “a un tiempo la tradición, la democracia y el testimonio del horror: la patria” (Reggiani, 2005). Encarnaba la figura de guía programático. Y es que muchas de las tiras de la revista remiten al “Proceso de Reorganización Nacional” y plantean las tradicionales interrogaciones acerca de las modalidades de representación del horror. Laura Vázquez relaciona este impulso con la progresiva aparición en Argentina de una tendencia que ya estaba constituyéndose a nivel mundial, basada en el testimonio y en el relato en primera persona. Describe el momento en el que regresó la democracia como el de una “revalorización de la primera persona y [de] la reivindicación de una dimensión subjetiva en la narración de los hechos históricos” (Vázquez, 2010: 295). La pujanza cada vez más manifiesta del relato intimista en el cómic, que alcanzaría su máximo desarrollo en los años 1990, resultaría directamente, en el caso argentino, de la sensación de que testimoniar era necesario tras la dictadura militar.

Las novelas gráficas *Notas al pie* (Vollenweider, 2017), de Nacha Vollenweider, y *Llamarada* (González, 2020), de Jorge González¹ siguen la estela de este legado. Más de treinta años después de la caída de la dictadura, dicho autor y autora tratan de la historia del país, entremezclándola con su propia historia familiar. Estas dos obras tienen en común el haber sido realizadas a partir de una doble distancia en relación con estas historias. Se trata, en primer lugar, de una distancia temporal. Vollenweider y González no tuvieron la misma experiencia directa de este periodo, al haber nacido, respectivamente, en 1983 y 1970, que los autores y autoras de *Fierro* y no representan los acontecimientos “en vivo”. En segundo lugar, hay que tener en cuenta la distancia geográfica. Los dos cómics fueron realizados desde Alemania y España, donde residen desde 2013 y 1995, respectivamente, Vollenweider y González. De ahí que, entre otras razones, los relatos propuestos tengan poco en común con los testimonios directos que se elaboraron en los años 1980. Estudiaré pues la naturaleza de lo que podríamos considerar como testimonios de la segunda generación, analizando cómo se elaboran ambos relatos intimistas, que calificaré de extrabiográficos, es decir, cómo sucesos poco o nada vividos directamente son explorados, paradójicamente, a través del relato intimista, y cómo el relato intimista produce un discurso tanto sobre estos sucesos como sobre los propios autores. Para orientar el análisis, me basaré en el texto “Fechas de nacimiento. Relatos de sí y ontología del presente” de Didier Éribon, así como en algunas ponencias publicadas en el opus recopilatorio *Principios de un pensamiento crítico* (Éribon, 2016). Didier Éribon propone, en este artículo, una reflexión sobre el autoanálisis, y no sobre la autoficción, pues las opone de antemano radicalmente, ya que la primera “se ve obligada a cuestionarse sobre el punto de vista a partir del que es enunciada”² (Éribon, 2016: 17-18). Sin embargo, su análisis se fundamenta mayoritariamente en relatos auto ficcionales que, por mucho que no estén “obligados”, sin duda alguna pueden plantearse tal interrogante.

Relato intimista, relato histórico e historia íntima

Archivos íntimos

Didier Éribon considera crucial, a la hora de elaborar un relato de sí-mismo, la cuestión de la o de las fechas de nacimiento. Escribir sobre uno mismo consiste ante todo en preguntarse dónde y cuándo comienza el “yo”:

La primera pregunta sobre la que se asientan todas las empresas autobiográficas, y más aún las empresas auto-analíticas, es aquella de la fecha de nacimiento: no aquella de

-
1. De ahora en adelante, las referencias a las dos obras analizadas se indicarán entre paréntesis por sus iniciales, seguidas del número de página. En cuanto a las citas, los cambios de bocadillos se indicarán con una barra oblicua.
 2. Nota del traductor: texto original: “obligée de s’interroger sur le point de vue à partir duquel elle s’énonce”.

la partida de nacimiento (la fecha de nacimiento legalmente certificada, y registrada administrativamente), sino la de la condición en la que uno vive, de la secuencia histórica en la que se inscribe uno, de la situación geográfica, de la convicción política de la que es el producto uno [...]. La pregunta puede expresarse en los siguientes términos: ¿dónde y cuándo comienza la autobiografía? Mejor dicho: ¿hasta qué momento del tiempo hay que remontarse? ¿En qué territorio hay que fijar el inicio? ¿Dónde y cuándo comienzo “yo”? El “yo” está compuesto de historia y de geografía, y somos lo que somos por dicha composición. Y si la formación del sujeto tiene que remitirse a las estructuras sociales y a su historia, tenemos que determinar cuáles son esas estructuras sociales, y cuál es esa historia (Éribon, 2016: 33).

Al entremezclar, en distintos grados y gracias a procedimientos diferentes, relato intimista y relato de sucesos históricos, las *Notas al pie* y *Llamarada* narran aquel Yo “compuesto”. Como lo indica el título – considerado en sí o a través de la evocación intertextual del cuento de Rodolfo Walsh *Nota al pie*– *Notas al pie* se organiza en torno a un sistema de apuntes. La autora-narradora se retrata en su día a día en Alemania, en el que elementos vistos u oídos le recuerdan con regularidad escenas pasadas. Una cifra aparece entonces, y se reporta al final de la secuencia, dando pie a una nota, siguiendo el principio del relato enmarcado. De manera casi pedagógica, los apuntes presentan y sintetizan a-cronológicamente, sucesos históricos más o menos recientes a través de diversos personajes pertenecientes a la historia familiar de la autora-narradora, cual un tío desaparecido durante la dictadura o un antepasado colono llamado Enrique Vollenweider³, que se había instalado en la provincia de Santa Fe en los años 1850. Secuencia tras secuencia, el relato enmarcado se entronca con una historia más amplia, que supera el mero marco biográfico del presente del Yo. En *Llamarada*, esta historia no aparece de forma tan explícita –es, de hecho, poco perceptible para un lector y lectora que no dominasen la historia argentina: constituye el trasfondo de un fresco temporal que se extiende de 1903 a 2019, manifiesto a través de algunas fechas y detalles explícitos. La historización del Yo se elabora, en primer lugar, con la historia del abuelo de Jorge González, el ex jugador del Racing Club, José María González –apodado *Llamarada* o “*El ruso*” por su pelo pelirrojo– y con el de su descendencia masculina hasta sus tataranietos.

En ambas obras, se despacha lo estrictamente personal en provecho de la transmisión, lo que una secuencia del último capítulo de *Llamarada*, de estilo muy oral, deja explícito de forma fehaciente representando un debate acerca del tema “¿Qué es la vocación?” (LL: 245-251). En España, en tiempos recientes, un presentador da la palabra a tres invitados: Ricardo Ambrosio, personaje ficticio de guía de desarrollo personal, y Hernán González y Soledad García Parajuá, amigo y amiga del autor y, respectivamente, investigador en microbiología y genética e investigadora-sicoanalista. Mientras el entrenador frenético constituye una caricatura de la creencia en la fuerza de la voluntad y, por lo tanto, una forma de individualidad radical, los otros dos par-

3. Acerca de este personaje, véase *Diario del colonizador Enrique Vollenweider* (Gori, 1958).

participantes enarbolan la idea de una porosidad del sí. Soledad García Parajúa defiende, desde una perspectiva psicoanalítica familista, que “el ser humano está configurado por lo relativo y lo transitorio⁴” y que es a menudo necesario remontarse a tres generaciones para comprender un paciente. Hernán González, por su parte, explica desde una perspectiva epigenética que una cierta cantidad de datos de ADN se transmiten de generación en generación pero que “nuestro comportamiento es capaz de modificar el ADN y que nuestra descendencia puede heredar dichas alteraciones” (LL: 248). Aquel protagonista cierra el debate reformulando la pregunta inicial: “¿dónde se encuentra el límite de lo heredable?” (LL: 251). Es esta pregunta, más que la representación de sucesos históricos o biográficos en sí, la que vertebra la obra. Al escenificar algunas conversaciones que mantuvo con sus amigos y amigas⁵, como un debate al que asiste desde el público, el dibujante se representa afrontando los interrogantes que plantea el cómic. Las últimas tiras de *Notas al pie* narran un proceso similar. La autora-narradora visita a Esther, una pariente lejana, presentada como su alter-ego mediante una lista de sus puntos comunes, su afición coleccionista y las excursiones por las montañas, y el tener ambas una pareja alemana (NAP: 200-204). Este alter-ego se comporta como una archivera de la historia familiar. Ante una biblioteca, Esther abre para un álbum de fotografías cuyas páginas constituyen una abismación de las tiras del cómic, divididas sobre todo en dos grandes viñetas (NAP: 201) [Ilustración 1]. Los relatos históricos elaborados por la autora aparecen por lo tanto como un trabajo de constitución de un archivo de una historia íntima (Díaz, 2017).



Ilustración 1.

© Vollenweider / iLatina.

-
4. NDT: texto original: “*l'être humain est configuré par ce qui est relatif et transitoire*”.
 5. El investigador e investigadora volvieron a leer después los textos del debate. Informaciones inferidas de intercambios informales con el autor.

Retratarse como heredero y heredera

Notas al pie funciona siguiendo un principio de acumulación. El sistema de notas documenta cada momento de la vida cotidiana de la autora-narradora, enmarcándolo en estructuras y contextos, mediante la reproducción gráfica de documentos históricos y fotos familiares. En *Llamarada*, estos enmarques se complementan con un juego sobre las capas y el *mixed media*. Se acumulan y se entremezclan a lo largo de la obra numerosas técnicas y numerosos materiales, desde el trémulo trazo del lápiz hasta la uniformidad de colores digitales, pasando por el pastel graso, la pintura o la tinta. Esta acumulación se ve reforzada por la práctica –frecuente en González (Latxague, 2015)– que consiste en compartir puntualmente la autoría en algunos capítulos y en introducir documentos exteriores, tales como una carta manuscrita, dibujos de niños o recortes de prensa. En ambos cómics, el autor-narrador y autora-narradora se representan, inserto e inserta, respectivamente, en densos relatos, compuestos de discursos plurales y entremezclados que les sitúan como heredero y heredera de una historia que va más allá de las fronteras geográficas y temporales de su propia existencia. Esta herencia pasa por la común insistencia en la transmisión de nombres o apodos entre distintas generaciones. En *Llamarada*, Jorge González juega con la homonimia que comparte con su padre. Cuando aparece, por primera vez en el relato, un niño llamado Jorge (LL: 99), el lector y lectora tiende a creer que se trata del autor, y no de su padre. Incluso se conforta esta confusión, al aparecer el padre de Jorge representado dibujando, como un estudiante en arquitectura (LL: 105-107). La homonimia sólo se explicita y se recalca cuando nace Jorge cuando la madre pregunta: “¿lo llamamos Jorge, como tú? (LL: 111). Se reitera el tipo de transmisión desarrollada en los capítulos anteriores entre Jorge y su padre, al que sus compañeros de fútbol apodan “Rusito” a pesar de tener moreno el pelo. La caballera pelirroja de José reaparece, por su parte, en Mateo, hijo del dibujante, del que se afirmó que “parecía un ancianito” al nacer (LL: 168). El regreso, en el último capítulo, del pelo pelirrojo se pone de realce con un trazo muy sensual realizado con el pastel, y con el contraste entre el color azul del mar y el trazo del contorno, semejando la transmisión de una “llama”, como un relevo de testigo.

Esta transmisión rebasa del marco estrictamente familiar. En *Notas al pie*, la autora-narradora también subraya que “yo, me llamo Ignacia por mi tío” (NAP: 20). Esta frase sigue inmediatamente la primera mención de la condición de desaparecido del tío Ignacio durante la última dictadura militar argentina. Además de este nombre, Nacha hereda de algunos aspectos de la historia local. Del mismo modo, no es anodino que el abuelo que Jorge González elige como punto de partida del relato, luzca en honor al centenario de la Revolución de Mayo *los colores* de la bandera argentina presentes en la camiseta del Racing Club desde 1910, con la que aparece en la tapa. Al insistir en estas transmisiones, el autor-narrador y autora-narradora se sitúan en una “secuencia histórica” y remiten su(s) fecha(s) de nacimiento a la dictadura, al primer

peronismo, a la llegada masiva de los europeos a Argentina durante la segunda mitad del siglo XX con la influencia de las políticas alberdianas, a la sujeción y masacre de indios en las que desembocó esta presencia; pero, aluden también a momentos más ajenos a la historia argentina, como lo es, en *Notas al pie*, la guerra civil siria de 2014 y los flujos migratorios hacia Europa que provocó, o, en *Llamarada*, algunas tradiciones gaditanas y judeo-cristianas. Entremezclando relato intimista y relato histórico, los dos cómics proponen una “exploración de las sedimentaciones históricas acumuladas en nosotros” (Éribon, 2016: 123): apuntan a lo que Didier Éribon llamaba, como Michel Foucault, una “ontología histórica del yo” (Éribon, 2016: 19). Van más allá de las dos vías presentes en los cómics que aúnan relato intimista y reescritura de sucesos exteriores a uno mismo que pone de relieve Catherine Mao en su tesis: la de la “ejemplaridad”, en la que el relato de sí constituye una forma de hablar de la realidad certificando su propia credibilidad como testigo, y la de la “excepción”, en la que la mirada hacia el exterior ya no es el objetivo sino un instrumento para acceder al yo de forma autobiográfica (Mao, 2010: 152-153). En *Notas al pie* y *Llamarada*, no es posible establecer esta distinción sin alterar la complejidad del Yo “compuesto” que aparece relatado. Los elementos extrabiográficos convocados se sedimentan en el Yo a la par que el Yo refleja una historia.

Relato intimista histórico

El Yo como lugar de memoria

El carácter indisociable de lo biográfico y de lo extrabiográfico, estudiado por Vollenweider y González constituye una actualización del deseo formulado en 1980 por Juan Sasturain. En un texto titulado “El domicilio de la aventura”, él que sería redactor en jefe de *Fierro* notaba que los autores y autoras de comics argentinos que ubicaban sus relatos en el territorio nacional tenían dificultades para diferenciar la “veracidad” de la “verosimilitud” (Sasturain, 1995: 55-60). Lo que designaba como “circunstancia nacional” intervenía como un límite impuesto a la capacidad de imaginación y a la “aventura”: en el mismo momento en que el autor y autora dejaban San Francisco, París o Buenos Aires, que eran sus “domicilios de la aventura”, sus relatos se volvían como mustios, hecho que explicaban argumentando que, de haber plasmado su personaje en “la Calle Corrientes”, hubieran tenido que representar “en la tira siguiente [...] un patrullero que lo lleve preso”. Sasturain defendía que por mucho que las *aventuras* fuesen imaginadas en territorios extranjeros, estas no se correspondían más a realidades locales: cuando el autor y autora situaban sus relatos en París o San Francisco, no se preocupaban de su “veracidad” sino únicamente de su “verosimilitud”, no tanto en base a una realidad histórico-geográfica, sino a una “mitología” del lugar en cuestión. La *aventura* se topaba con tantas limitaciones en suelo argentino, pues, “su referente [era] la realidad cruda, la historia nacional, el paisaje,

todo un mundo que no [había] sido nombrado todavía, una realidad sin tocar”. Al notar la fuerza de dicho límite, el autor y autora transmitían una visión del mundo que “inclu[ía] [su] insignificancia y [los] coloc[aba] en una periferia desde la cual la Aventura e incluso la Historia parec[ían] resolverse en espectáculo”: su mirada estaba colonizada. Sasturain concluía que, para lograr descolonizar esa mirada, el contexto de producción –los editores y su inscripción en las lógicas autoritarias– debía evolucionar y que, además, hacía falta analizar los mecanismos de este neocolonialismo cultural.

Al adoptar actitudes de personas desplazadas, Vollenweider y González invierten la mirada exterior (y exteriorizante) sobre la “circunstancia nacional”. La perspectiva adoptada sigue siendo la de los centros del imperialismo cultural, puesto que tanto el autor como la autora elaboran estos relatos desde Hamburgo y Madrid, pero se los apropian activamente. De hecho, se expresa desde Europa una perspectiva argentina que se vuelve, paralelamente, totalizante. El abandono de la perspectiva de espectador y espectadora desde la periferia es tanto más manifiesto cuanto que, por varios motivos, los Yo narrados en *Notas al pie* y *Llamarada* son enfocados como lugares de memorias. Con este análisis podemos comprender la referencia al cuento “El Aleph” de Borges y su lectura en la obra de González. Cuando, en el último capítulo del libro, José le pregunta a su hijo lo que está leyendo, éste contesta: “un libro que me dio mamá. Es de Borges, su escritor favorito... /... La historia de un hombre que ve todo lo que transcurre en el universo desde un solo punto. Eso entendí, por lo menos” (LL: 89). Cinco capítulos más adelante, la madre se refiere de nuevo a Borges, mediante una carta destinada a su hijo antes de morir. Le comunica algunas instrucciones en lo tocante a su nieto y cita el título del poema “Las cosas”: “dispón las cosas de manera a que sea el principal heredero. Déjalo quedarse con sus pertenencias, la casa, los pequeños recuerdos, «las cosas». Esas cosas de las que habla mi querido Borges: «El bastón, las monedas, el llavero...»” (LL: 161). En tanto que heredero designado de tal forma, Jorge se convierte en el depositario de las “cosas”, de los testigos de una época que perdura “más allá de nuestro olvido” (Borges, 1969:69). Dicho de otro modo, se convierte en un Aleph: un punto desde el cual pueden observarse todos los lugares y todos los tiempos –o, por lo menos, tiempos y lugares que rebasan de sobra su trayectoria biográfica”. A partir de entonces, recorrer nuestro propio yo, nuestro cotidiano, nuestras relaciones, nuestras aficiones, es recorrer la historia. Cuando, en el capítulo sexto, el pequeño Jorge sale del bar en el que vio el partido con su abuelo y ve pasar a unos hombres amenazadores con bigote en coche, la escena sólo se comenta desde un punto de vista infantil (“[d]aban miedo”, LL: 131). Tras una elipsis a mitad de la lámina, una escena muestra al niño pintándose un bigote para imitar al jugador de fútbol que aparece en el cromó que sostiene, en el que se puede leer “Argentina 78”. La organización de la copa del mundo en plena dictadura y su instrumentalización como símbolo y vector de unión nacional, mientras que se torturaba, a escasos metros del estadio, en la ex ESMA, aparecen sintetizadas mediante esta única “cosa”. Los primeros capítulos de la novela exponen el desarrollo de la unión nacional gracias al fútbol, mediante las representaciones sucesivas del estadio del Racing Club, primero sin gradas y con pocos espectadores en 1913 (LL: 44-45), y luego rodeado por elevadas

gradas que difícilmente podían contener el amontonado público (LL: 72-73). Recuerda cómo Scalabrini Ortiz describía a los porteños en 1931: “[e]l porteño quiere ídolos, de cualquier ralea, que polaricen su sensibilidad, ídolos ante quienes deponerse totalmente, fervorosamente. Será “hincha” de un team de fútbol, cuyos jugadores no conoce en persona y de cuyo elenco de socios puede no formar parte. Discutirá por él. Se trompeará por él” (Scalabrini Ortiz, 1932: 56).

Notas al pie deja más explícitamente de lado los lugares de memoria institucional para centrarse en un lugar de memoria arraigado en lo íntimo y lo familiar, sin menoscabo alguno de su dimensión colectiva. En una nota que se desarrolla en un pasado reciente, en Córdoba, Nacha conduce a Chini a la ex D2, un centro de detención de la dictadura, transformado en “Sitio de memoria”, como lo indica una placa en el umbral, pero la visita se despacha en dos viñetas y Nacha hasta pone en duda el interés memorístico del lugar: “Han dejado las paredes como nuevas para que las víctimas no puedan reconocerlas” (NAP: 75). La rapidez de la visita se explica en parte porque sólo es un rodeo en el itinerario de las dos mujeres, pero sobre todo porque la dictadura ya fue narrada a través de un lugar de memoria en la nota precedente: la casa de la abuela de Nacha. Cuando no se mostraba casi nada de la ex D2, se recorre metódicamente la casa, de una habitación a otra, mediante viñetas señalando, a modo de fotos-testigo, los vestigios de la historia presentes en cada rincón (NAP: 23-27). Al recorrer la casa de la familia, se recorre una historia argentina que va del inicio de la dictadura al kirchnerismo, y que la estructura del relato ensancha aún más. La nota dedicada a esta casa arranca, en el relato-marco, por la evocación de la estación de Altona de Hamburgo, cuyo nombre es “un homenaje al barrio Altona de Talpaque, provincia de Buenos Aires” (NAP: 12). El principio de la nota funciona asociando ideas:

Dicen que exagero, pero lo que prefiero en Alemania [sic.], son los trenes. / Los nuestros en Argentina, los trajeron los ingleses; nos traían el progreso. / De ese progreso, sólo quedan señales de estaciones abandonadas. / En la ciudad donde nací, pasó el tren por última vez en 1977. / El mismo año en el que hicieron desaparecer a mi tío Ignacio, el «tapón» (NAP: 17-19).

La condición de desplazada de la autora, que recuerda la visita de la casa desde un tren en Hamburgo, se topa con la marcha por lugares lejanos y de las memorias que evocan. Quedan ambas relacionadas, al corresponder a dos empresas de pseudo “progreso” o de “reorganización”: la de las colonias Europas de la segunda mitad del siglo XX, y la de la dictadura militar. El relato íntimo abre un “túnel temporal”, a imagen del que imaginan Jorge y su amigo Hernán de adolescentes, para los personajes de tebeo que idean a cuatro manos: “y si en lugar de viaje al pasado o al futuro, ¿se estropea la máquina [sic.] cuando están viajando no se sabe muy bien adónde? [...] ¿Podrían verse obligados a viajar al interior de ellos-mimos? (LL: 140). El viaje mediante lo íntimo autoriza el uso de túneles temporales y geográficos relevantes – representados a menudo en la obra de Jorge González por transiciones entre épocas realizadas por el tránsito de los personajes por pasadizos subterráneos, ascensores

o pasillos de metro. El desarrollo de estos túneles cartografía recorridos situados y orientados en un mismo periodo histórico en función de los lugares desde los cuales se narra el Yo:

[...] «realizar un diagnóstico del presente» o «una ontología de nosotros-mismos» [...] implica, necesariamente, investigar la genealogía de lo que somos. ¿Quiénes somos? ¿Y cómo llegamos a serlo? Pero esa genealogía sólo puede recomponerse con un enfoque plural, sectorial, «local». Sólo son *algunos* diagnósticos y *algunas* ontologías de nosotros mismos. La temporalidad histórica no podrá unificarse, reunificarse, sin una gran síntesis que cada uno encarnaría y que se encarnaría en cada uno de nosotros: hay *varios* presentes, que difieren para cada uno de nosotros, en función de los colectivos, de las categorías, de las ontologías a los que estamos vinculados, o a los que remitimos por la historia, es decir, por el poder, pero también por la resistencia al poder, por los mecanismos de sujeción y por la labor individual y colectiva de de-sujeción (Éribon, 2016: 19).

Diferenciaremos a continuación las situaciones cuya genealogía recomponen Vollenweider y González mediante un marco cronológico más o menos idéntico.

Notas al pie: relato íntimo desde los márgenes

En la obra de Nacha Vollenweider, la historia se narra desde un presente vivido desde los márgenes. Tanto en el relato marco como en las notas, la autora-narradora se representa como una lesbiana. Multiplica las escenas de la vida cotidiana con su compañera, en el tren hacia Alemania o en la ciudad de Córdoba, y da a ver una especie de otro *costumbrismo*⁶ que llamó la atención, ya que una viñeta representando a Nacha y Chini durmiendo juntos se publicó el 19 de mayo de 2017 como portada del suplemento del periódico argentino *Página 12*, titulado *Soy* y dedicado a las cuestiones LGBTQIA+. Lo marginal de esta identidad se acentúa con una nota dedicada al matrimonio entre las dos mujeres. Se introduce primero con un diálogo que da a entender que, a pesar de las reticencias de la familia de Chini, accedieron a proceder a aquel rito social para que le fuera más fácil a Nacha obtener un permiso de residencia permanente en Alemania. Se acentúa la soledad imperante durante la ceremonia con la pregunta liminar formulada por Chini, remitiendo a la ficción: “¿A quién habría invitado tú?”. Las láminas siguientes, redoblando esta pregunta, se llenan de animales (un conejo y elefantes humanoides, seguidos, respectivamente, por una gallina y una ardilla) que los acompañarán al salón de actos. En un artículo de *Soy*, dedicado a *Notas al pie*, Diego Trerotola vincula estas figuras animales al argumento homófobo que se oía con frecuencia durante los debates en torno a las leyes sobre el matrimonio homosexual, según el cual se autorizaría la unión con animales de permitir la celebración de bodas entre personas del mismo sexo (Trerotola, 2017).

6. Es mediante el *costumbrismo*, o el humor basado en las costumbres, que se inició la historia del cómic argentino en el umbral del siglo XX.

Estos quiméricos invitados acentúan tanto más la soledad en la que se casan las dos mujeres cuanto que uno de los dos, el conejo, remite a un personaje que representaba a la autora en persona, en un cómic anterior (Vollenweider, 2015). Esta soledad se subraya por última vez en la penúltima lámina, en la que, al salir del salón de actos, Nacha y Chichi se topan con la pareja siguiente, heterosexual, acompañada de un nutrido grupo de invitados e invitadas. En uno de los textos publicados en *Principios de un pensamiento crítico*, Didier Éribon recuerda la impresión de contraste similar que notó durante su contrato de “pacs”. Al salir del minúsculo despacho, donde estorbaba una escribana y donde se le “concedió la posibilidad de firmar un contrato en el extremo de una mesa”, queda sorprendido ante la “solemne pomposidad” del salón de matrimonio adyacente. Presenciar ese desfase no lo anima a casarse (“En absoluto”, puntualiza) sino que provoca un sentimiento de exclusión que no percibe “limitado al momento en el que se siente”; al contrario, da testimonio de una sensación permanente de inferioridad: “un sentimiento de exclusión no puede limitarse al momento en el que se siente [...]. Por muy breve que sea, en la medida en que lo experimento, y sobre todo que lo experimentó en los lugares o en el contexto de instituciones en las que deseo integrarme, es que he sido socializado como un ser sometido a la exclusión, a la infravaloración. De realidad, la exclusión se inscribe en el centro de mi ser, y el sentimiento tan fuerte que noto en algunos momentos sólo es el afloramiento a la superficie de la conciencia de lo que soy en cada momento de mi vida, aunque no piense en ello” (Éribon, 2016: 163-164). La escena descrita es anterior al derecho de casarse para personas de mi sexo en Francia.

En este sentido, en *Notas al pie*, la nota dedicada al matrimonio se relaciona también con los sucesos históricos narrados en las otras notas. Lejos de limitarse a ser una mera anécdota, se integra dentro de una genealogía de la exclusión. Pero la relación que el cómic establece entre la homosexualidad y algunos ejemplos históricos de exclusión no se limita, evidentemente, a la comparación. Un gran número de desaparecidos y desaparecidas del Proceso de Reorganización Nacional fueron secuestrados y secuestradas debido a su orientación sexual o su género. En junio de 2019, el investigador argentino Facundo Saxe recibió amenazas de muerte firmadas “La Triple A” tras haber sido humillado públicamente en la televisión por sus trabajos de investigación sobre el cómic LGBT (Curia, 2019). De hecho, todo ocurre como si, secuencia tras secuencia, la autora-narradora reaccionaba al discurso de Videla detallado en la primera nota, según el cual un desaparecido “es una incógnita. / No tiene identidad. No es” (NAP: 23). La obra entera plantea la pregunta: ¿cómo desaparece uno? Esta pregunta remite al cuento de Walsh, cuya presencia intertextual desarrolla el archivo imaginado por Nacha Vollenweider.

En efecto, tanto las notas como las secuencias del relato marco componen una galería transcronológica de asignados y asignadas a la desaparición. Se personifica primero con el tío y, a través suyo, con todos los desaparecidos y desaparecidas de la dictadura de los que tratan exclusivamente las dos primeras notas. La letra programática de un tango de Discpéolo, escuchado por Nacha, efectúa una transición hacia un recorrido escalonado con otras formas de desapariciones: “... que el mundo fue y será

una porquería ya lo sé... / en el quinientos seis y en el dos mil también, que siempre ha habido chorros / maquiavelos y estafaos, contentos y amargaos, valores y doblés... / vivimos revolcaos en un merengue y en el mismo lodo / todos manoseados..." (NAP: 49). La mención de este "lodo" que perdura se plasma inmediatamente en las cuestiones de género y de sexualidad a través de una escena en la que un hombre suelta una risa zafia cuando su perro orina sobre Chini en plena calle, y luego mediante la nota dedicada al matrimonio. Se esboza después el retrato del Sur mediante una serie de menudos percances padecidos por Nacha y Chini en su día a día en Córdoba, desde el sistema eléctrico averiado del edificio hasta la incapacidad de los kioscos de recargar sus tarjetas de transporte –sistema que, según puntualiza Nacha, fue ideado por una empresa alemana. Más adelante, este Sur se encarna con más impacto todavía en varias secuencias dedicadas a la situación de personas migrantes y/o racializadas en Alemania, y a la de integrantes de las clases populares en Córdoba. Al bajar del tren, Nacha y Chini ven a un hombre negro controlado por la policía, debido a la búsqueda de clandestinos. Nacha, inmigrante argentina blanca, apunta que "¿acaso se darían cuenta, si la que no tuviera papeles fuera yo?" (NAP: 138). Compara después esos arrestos racistas con el Código de Coexistencia en vigor en Córdoba, que "establece que dos personas sospechosas pueden ser interrogadas" y que "permite sobre todo ir a por habitantes de las zonas desfavorecidas", "inspirándose de las leyes de la dictadura" (NAP: 146-149). Los controles policiales en Alemania y los secuestros en Argentina se sitúan, pues, en la misma historia de las desapariciones organizadas. Unas desapariciones que vienen ejemplificadas por las estrategias de disimulo adoptadas por los dos migrantes sirio y siria que Nacha y Chini albergan en su casa. Les aseguran que "[w]e are really quiet!!!", y confiesan haber tenido que mentir sobre su vínculo, pues declararse como pareja era la única manera de no verse separados. Por fin, a esta red de asignaciones a la desaparición viene a añadirse, en la última nota, la historia de los indios y de las colonias europeas asentadas en las tierras argentinas durante la segunda mitad del siglo XX. En una doble página, la autora-narradora representa, a la izquierda, una estatua todavía presente hoy en día en la provincia de Santa Fe: la de su antepasado, el colono Enrique Vollenweider. En el momento de su muerte, "los indios de la zona estaban considerados en proceso de extinción" (NAP: 197). La lámina de la derecha está recubierta de pintura negra, dispuesta a grandes pinceladas por encima de las cuales podemos leer: "para los indios, no hay ningún monumento" (NAP: 198-199). Esta página ennegrecida reutiliza el dispositivo empleado anteriormente para expresar la desaparición del tío Ignacio durante la dictadura (NAP: 36) y permite vincular entre sí las desapariciones enumeradas por el cómic, insinuando, al mismo tiempo, el lugar tan diferente que ocupa Nacha en esas genealogías, en tanto que argentina blanca [ilustraciones 2 y 3]. A modo de un "continuará" escalofriante, el relato se concluye con una lámina en la que Nacha se detiene ante la estación de Berna, ante un cartel del partido nacionalista suizo exigiendo la expulsión de emigrantes.



Ilustración 2.

© Vollenweider / iLatina Ilustración 2.



Ilustración 3.

© Vollenweider / iLatina

Lllamarada: relato íntimo a partir de masculinidades

En *Lllamarada*, el “túnel” se sitúa en relaciones interpersonales más estrechas. Se recorre el periodo a través de las masculinidades y, en particular, de las relaciones entre padre e hijo. Sin embargo, estas relaciones pierden sus particularidades, al ser historizadas por las repeticiones. Una escena se repite tres veces, casi de forma idéntica, involucrando a José y a su padre, a José y a su hijo, y a Jorge González y a su padre. Padre e hijo prevén reunirse más tarde y se van (o permanecen) cada uno por su lado, mientras las láminas o viñetas alrededor van quedando desprovistas de cualquier trazo o palabra (LL: 77; 105; 134). Esta historia está acompañada por sus propios archivos, cuya naturaleza es menos directamente “histórica” que la que aparece en *Notas al pie*. Está constituida por las imágenes de los prostíbulos de principios del siglo XX (LL: 16-21), por los estadios de fútbol (LL: 57-76), por la película *El hijo del crack*, en la que un padre explica a su hijo que “Los hombres no lloran” (LL: 93-97), por peleas a la hora del recreo (LL: 127), o por cómics de superhéroes (LL: 132). Todos estos elementos señalan la incomunicación y la conflictividad de las relaciones viriles, a modo de estructuras que van más allá del marco familiar del autor-narrador. Esta conflictividad aparece de manera más relevante en la relación que Hernán, el amigo de Jorge, mantiene con su padre. Hastiado de verse impelido a la hazaña deportiva por su padre, a pesar de su mucha mayor inclinación por los estudios científicos (“¿quién te has creído que eres? Te haces el científico...”), el adolescente se rompe voluntariamente una pierna durante un partido (LL: 153-154). La escena ya aparecía en *Dear Patagonia*, la anterior novela gráfica autoficcional de Jorge González, a través del personaje ficticio, el mapuche Cuyul que se amputaba la mano para alcanzar el peso marcado por su padre para su siguiente pelea de boxeo (González, 2011). Aquel otro deportista decidía después abandonarlo todo, desde su padre hasta su ropa, para instalarse en las llanuras de la Patagonia, antes de ser capturado por el cirujano nazi y lector de Nietzsche Joseph Mengele. Este le iba a trasplantar una pierna de cordero sobre su muñón. Vemos los símiles que podemos establecer entre estas relaciones masculinas y empresas mucho más organizadas de sujeción de los cuerpos. La ausencia del padre de Jorge, tras el divorcio con su madre, es narrada visualmente al final del último capítulo: la reja de la puerta del ascensor, tras la cual desaparece ese padre, en una escena ubicada en 1982 (LL: 143) remiten tanto a la dictadura como a una despedida más entre padre e hijo. La misma equivocidad aparece cuando, unas veinte láminas después de la escena en la que unos hombres amenazadores pasaban en coche delante de Jorge y su abuelo durante la dictadura, un coche similar atropella al abuelo, enlazando los momentos históricos de enfrentamiento con representaciones de relaciones viriles.

Una “incógnita” por “resolver con el tiempo”

Al narrar la formación de una manera de estar en el mundo desde un contexto de producción que lo posibilita, las dos obras actualizan el deseo de Sasturain, pues lo cumplen transponiéndolo en situaciones particulares experimentadas en el presente

de la escrituras, y elaborando también relatos disidentes desde estas situaciones. Las obras, cada cual, a su manera, *resuelven una incógnita con el tiempo*, según el programa anunciado por Hernán en la conclusión del debate sobre los límites de lo heredable (LL: 251). Dependa de esta “incógnita” del proceso de infravaloración o de la transmisión de la masculinidad, el autor y la autora elaboran un doble ejercicio de reconstrucción de la memoria. Se trata, por un parte, de recomponer una genealogía, de comprender (en todos los sentidos) esas “incógnitas” mediante la historización y, por otra parte y como consecuencia, de narrarlas en su “inmanencia”, siguiendo la terminología de Didier Éribon, para dar lugar a otras “virtualidades”. Reutilizo a propósito este término de “virtualidades” empleado por Michel Foucault, cuya idea de “amistad como modo de vida” (Foucault, 1994: 163-167) puede permitir pensar la forma que revisten dichas alternativas en la obra de Jorge González. Por mucho que haya sido narrada fuera del marco de la homosexualidad a partir del cual reflexiona Foucault, la relación que se establece en los capítulos 6 y 12 entre Jorge y Hernán contrasta, de manera evidente, con las otras relaciones masculinas del relato.

Abre paso a “otras virtualidades relacionales y afectivas”, “relaciones que actúan como cortocircuito e introducen el amor allí donde debería haber ley, norma o costumbre”. En espacios al margen (en la ducha, en medio del mar y, después, en otros países, tras su expatriación simultánea), se desarrollan escenas de diálogo, en las que domina la vulnerabilidad y alianza, entre los dos niños, vueltos después dos adolescentes y después dos hombres. Comparten sus emociones, confiesan las relaciones que entretienen con sus respectivos padres, observan sus cuerpos, se abrazan y reflexionan acerca de las virtudes del “error” para imaginar otra relación padre-hijo entre Jorge y Mate. Este tipo de relación es reeditado, primero con la que viven Jorge y su padre, gracias a la única secuencia acronológica del relato, donde el dibujo se atomiza en partículas, como para recomponerse, y después relación de Mateo y Leo, que evoluciona hacia una dimensión fraternal. A medida que se produce la historización de la conflictividad presente en las relaciones masculinas mediante la repetición, se esboza una genealogía alternativa en la relación que elaboran Jorge y Hernán. La abuela contribuye a legitimarla a través de una carta en la que designa a su nieta como una víctima de la dominación masculina, como ella-misma, y le pide a su hijo que lo deje seguir otras sendas, afirmando: “quiero morirme reivindicando sus derechos”. Desde el capítulo 6, en el que aparecen juntos por primera vez, el pequeño Jorge le plantea con entusiasmo una pregunta a su abuelo: “¿tú sabías que tenemos el mismo apellido?” (LL : 131). Del mismo modo, la lámina siguiente, que presenta a Hernán, leyendo en su cama a pesar de los insultos de su padre, empieza con dos primeros planos de un cartel del Zorro, un superhéroe cuya amistad con su leal sirviente Bernardo inspiró a Bob Kane los personajes de Batman y Robin, otro “*daring duo*” condenado en 1954 por el siquiatra americano Fredric Wertham como una incitación homosexual en su obra *Seduction of the innocent*, pues exponía la proximidad de dos hombres que siempre podían contar el uno con el otro frente a la adversidad (Wertham, 1954: 189-193). Por ello, la escritura de la construcción y, pues, de las posibilidades de reconstrucción, de las relaciones masculinas en *Llamada*

recuerdan el ideal de Foucault de “una amistad como modo de vida”, desarrollada al “ahondar para ver cómo las cosas han sido históricamente contingentes, por tal o cual razón inteligible, nunca necesaria” y al “convencerse de que la realidad no abarca todos los espacios posibles” (Foucault, 1994: 163-167).

En lo referente a *Notas al pie*, Pazchi Díaz ha puesto de realce la elaboración de lo que bautizó una “genealogía disidente” (Díaz, 2017). Designaba con esta expresión una historia intrafamiliar narrada a través de los desaparecidos y desaparecidas –y, por lo tanto, a través de los momentos en los que los linajes de la genealogía se extinguen– por Nacha y Esther, dos remedos de archivistas infravaloradas, a las que se tendría que añadir el de la abuela y antigua madre de la plaza de Mayo. Podemos incluso dotar de un sentido más profundo a esta “genealogía disidente”, pues se emancipa del macro familiar y teje relaciones mucho más transversales. En cierto modo, se opera un desvío en la obra, desde la asociación o la comparación con los desaparecidos y desaparecidas de la familia con figuras o grupos extrafamiliares, hacia la trabazón. Este desvío queda ejemplificado, en un primer momento, cuando en las primeras láminas de la obra el diseño del asiento del tren alemán, compuesto de cuadros, le recuerda a Nacha la “matriz colonial” de las ciudades argentinas, y las cadenas entremezcladas, en un primer plano, sobre la tapa de un registro genealógico [Ilustración 4 y 5]. Cuando, en las últimas láminas, regresan Nacha y Esther a una historia más estrictamente familiar, esparciendo sobre una mesa fotos de algunos antepasados cuya memoria se perdió, la yuxtaposición semeja una síntesis. Las descripciones de aquellos parientes lejanos y redescubiertos recuerdan los motivos de desaparición enumerados durante el cómic: una mujer “parecida a una india”, dos hombres cuya presentación conjunta permite suponer que eran pareja “murieron en un asilo”, otras dos mujeres han, respectivamente, “vivido soltera” y “recibido un diagnóstico de histeria”, y el rastro de una fémina más se desvaneció tras casarse con un hombre. Cuando la autora-narradora concluye, a propósito del último pariente descrito, más cercano de ella y de Esther genealógicamente, que “venimos de ahí”, parece referirse a todas esas figuras y a todas aquellas que se entremezclan tras ellas, desde la marginalidad. Al contrario del balance de un periodista, que afirma que el cómic de Vollenweider pecaría por “confuso”, debido a “un guión mal definido, fruto de la juventud de la autora” y a “una identidad gráfica [...] aún por definir claramente” (Figueres, 2019), la acumulación y la acronología elaboradas en *Notas al pie* dan a ver genealogías transversales y disidentes del yo.

Conclusión

Ahí donde los cómics argentinos, al movilizar la historia local en los años 80, eran testimonios de supervivientes, los de Nacha Vollenweider y Jorge González adquieren la forma de testimonios de segunda generación, en un doble sentido, pues el autor-narrador y autora-narradora se integran a sí-mismos en el relato como miembros de una generación posterior, y se opta generalmente por sustituir la reconstitución del suceso, delimitado precisamente, por la escritura de una continuidad social, geográfica, histórica. La situación de testigo adoptada es tanto la de un observador/observadora e informador/informadora como la de un objeto-testigo, es decir, una síntesis situada y un vector en una secuencia dinámica que desborda su propia situación. La trabazón de estas redes se ve impulsado por la escenificación de una postura de desplazado y desplazada, que acrecienta las porosidades, construye un punto de vista y raya el desarrollo de una poética política del desplazamiento.

Por ello, las perspectivas de Nacha Vollenweider y Jorge González reanudan con el compromiso político del tebeo de los años 1960 y 1970 –compromiso que había quedado frenado por la dictadura como tal, y también en tanto que “golpe a los libros” y giro conservador (que excedió las fronteras argentinas), que se presentó y se presentaría siguiendo la veta de una semiología acrítica del cómic, y que se podría interpretar, en cierta medida, como una anticipación de los *fandoms*⁷ de los años 1990. Estos, afectados tanto por la violencia de la ruptura dictatorial como por la “gramaticalidad” (Bourdieu, 1982 : 13-20) de los discursos sobre el cómic, contribuirían a perpetuar el mito de una época dorada del cómic y de maestros por imitar. Las obras de Vollenweider y González reanudan, pues, con este tebeo comprometido políticamente, cuyo proyecto actualizan en varios aspectos. Lo retoman, por así decirlo, ahí dónde quedó: en el momento de la dictadura. Gracias al alcance temporal de la autoficción, indagan los silencios que volvieron al cómic. Los presentan como si procedieran, paradójicamente y entre otras cosas– de la memoria: de lo que, en el “deber de memoria” desemboca menos en el “Nunca más” que en la persistencia de imágenes-fantasmas. Los discursos militantes de los años 1960 y 1970 así como su plasmación en el cómic tendían a convertir las monolíticas luchas anti-imperialistas y marxistas en un argumento para rechazar reivindicaciones consideradas menos urgentes – en particular, las de las luchas feministas y homosexuales. En este sentido, los relatos íntimos de Vollenweider y González actualizan una historia del cómic comprometido políticamente: constituyen, desde el tiempo extrabiográfico de la historia del país y el pasado reciente de su génesis, relatos de la subjetivación del autor y autora, relatos indagando en las imágenes y prácticas que heredan al ser dibujantes.

Este proyecto se inscribe en una dinámica, cada vez más fuerte, de reafirmación política del cómic mediante los relatos íntimos, inspirándose, no en las formas del diario o del testimonio, en su acepción más corriente, sino en las del auto-análisis –siguiendo el concepto de Bourdieu que maneja Éribon– (aludimos al proyecto transfeminista de relato íntimo interconectado, llevado a cabo por el colectivo Chicks on Comics desde 2008). En suma, aparece en *Notas al pie* y en *Llamarada* tanto una reflexión

7. Se puede traducir de forma literal como “el ámbito de los fans”. En los cómics, el término remite a un público especializado (frente a los demás lectores), coleccionista y se vanagloria de una erudición exclusiva. Este fenómeno quedó acentuado por la venta de los cómics, a partir de los años 1990, en tiendas especializadas, cuando antes se distribuían en quioscos.

acerca del Yo, mediante lo extrabiográfico, como una reflexión sobre el Yo autor y autora de cómics, abogando por su puesta en relación con cuestiones extragenéricas.

Bibliografía

- BORGES, Jorge Luis (1969), *Elogio de la sombra*, Buenos Aires, Emecé.
- CURIA, Dolores (2019), « Facundo Saxe, el investigador que fue blanco del odio homofóbico de Eduardo Feinmann », *Página 12*, edición del 21 de abril de 2019. [En línea] URL: <https://www.pagina12.com.ar/188809-pegarle-a-un-puto-que-investiga-cosas-de-putos-fue-una-via-p> [Consultado el 20-05-2020]
- DÍAZ, Pazchi (2017), « La construcción de una genealogía disidente en Notas al pie de Nacha Vollenweider », in FaHCE-UNLP, *Segundo Congreso Universitario de Historieta*, La Plata. [En línea] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9CgNnIX82HM&t=684s> [Consultado el 20-05-2020].
- ÉRIBON, Didier (2016), *Principes d'une pensée critique*, Paris, Fayard.
- FIGUERES, Thomas (2019), « Notes de bas de page – Par Nacha Vollenweider – Éditions iLatina », *ActuaBD*. [En línea] URL: <https://www.actuabd.com/Notes-de-bas-de-page-Par-Nacha-Vollenweider-Editions-iLatina> [Consultado el 20-05-2020].
- FOUCAULT, Michel (1994), « De l'amitié comme mode de vie », *Dits et écrits IV*, Paris, Gallimard, p. 163-167.
- GOCIOŁ, Judith (2003), *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Buenos Aires, Eudeba.
- GONZÁLEZ, Jorge (2020), *La Flamme*, Paris, Dupuis.
- GONZÁLEZ, Jorge (2011), *Dear Patagonia*, Madrid, Sins Entido.
- GORI, Gaston (1958), *Diario del colonizador Enrique Vollenweider*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- LATXAGUE, Claire (2015), « Des écritures en partage. Incorporation, hybridation, circularité dans Dear Patagonia », *ILCEA*, n° 24. [En línea] URL: <http://journals.openedition.org/ilcea/3504>[Consultado el 20-05-2020].
- MAO, Catherine (2014), *La bande dessinée autobiographique francophone (1982-2013) : Transgression, hybridation, lyrisme*, Tesis de doctorado en Lenguas y literaturas francesas, dirigida por Jacques Dürrenmatt, Paris, Université Paris-Sorbonne.
- REGGIANI, Federico (2005), « Historietas en transición: Representaciones del terrorismo de Estado durante la apertura democrática », in Aarnoud Rommens (dir.), *Camouflage Comics: Dirty War Images*. [En línea] https://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/07/reggiani_historietas_en_transicion.pdf[Consultado el 20-05-2020].
- SASTURAIN, Juan (1995), *El domicilio de la aventura*, Buenos Aires, Colihue.
- SCALABRINI ORTIZ, Raúl (1932) [1931], *El hombre que está solo y espera*, Buenos Aires, Anaconda.

- VÁZQUEZ, Laura (2010), *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*, Buenos Aires, Paidós.
- VÁZQUEZ, Laura (2005), « La historieta argentina. Un lenguaje de masas llamado a silencio », *Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta*, n°18, vol. 5, p. 105-120.
- VOLLENWEIDER, Nacha (2019) [2017], *Notes de bas de page*, Paris, iLatina.
- VOLLENWEIDER, Nacha (2015), « Tonga », in José Sainz (dir.) *Informe. Historieta argentina del siglo XXI*, Rosario, EMR.
- WERTHAM, Fredric (1954), *Seduction of the innocent*, New York, Rinehart & Company.