

EL LUNFARDO COMO ELEMENTO IDENTITARIO EN EL CÓMIC ARGENTINO. EL CASO DE *FUEYE*

Lunfardo as an Identitary Element in the Argentine Comic.
Fueye by Jorge González

DAVID GIMÉNEZ FOLQUÉS
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA (España)
david.gimenez-folques@uv.es

Resumen: a finales del siglo XIX nace en Buenos Aires lo que conocemos como lunfardo, es decir, aquella forma lingüística con aspecto de jerga que pertenecía, sobre todo, a los estratos sociales bajos del español bonaerense. Con el paso del tiempo, este nuevo aspecto lingüístico consigue consolidarse como elemento identitario gracias a productos culturales como la música, el teatro, la literatura o el cómic. En este último ámbito vamos a centrar esta investigación en concreto en el cómic *Fueye* de Jorge González. Mostraremos cómo el autor consigue retratar perfectamente el ambiente donde floreció esta jerga lunfarda, es decir, el conventillo, el tango, la soledad, los inmigrantes. Asimismo, expondremos cómo todos estos elementos sociales y culturales son tratados con el objetivo de trazar un lazo entre la imagen, el lenguaje y el contexto identitario.

Palabras clave: cómic argentino, *Fueye*, Jorge González, lunfardo, identidad nacional

Abstract: At the end of the 19th century, lunfardo was born in Argentina, and mainly in Buenos Aires. This jargon belonged to the lower social groups of Argentinian Spanish. Over time, this new linguistic aspect is consolidated as an identity element thanks to cultural products such as music, theater or literature.

At present, lunfardo continues to be a dynamic jargon that is represented by these artistic forms, such as the case of comics. In this last area we are going to focus this investigation, specifically in *Fueye* by Jorge González. We will show how the author presents the context where this jargon was born: the conventillo, tango, loneliness, the low social groups and immigrants. In the same way, we will expose how all these social and cultural elements are treated with the aim of unifying the graphic story, the language and the identity context.

Keywords: Argentinian Comic, *Fueye*, Jorge González, Lunfardo, National Identity

La creación de nuevas formas culturales a finales del siglo XIX

A finales del siglo XIX se producen una serie de movimientos culturales y sociales importantes en Argentina que marcan definitivamente el devenir identitario del país. Nos encontramos en un momento de apertura hacia nuevas tendencias que vienen marcadas por la apertura de puertas, principalmente a Europa, de inmigrantes, como señala Santi

Recordemos que a fines del siglo XIX, llegan inmigrantes de origen casi exclusivamente europeo, con un tope en 1914, año en el que en Buenos Aires había más extranjeros que argentinos. El balance neto de la migración (entre llegadas y retornos) entre fines del siglo XIX y 1970, fue evaluado en 5.300.000 personas, lo cual representa el 38% de la inmigración neta recibida. (2002: 19)

Como observamos en la cita, a esta llamada acude un gran número de europeos, principalmente italianos y españoles que, en su mayoría, escapaban de la pobreza y el hambre. El principal centro neurálgico de acogida fue Buenos Aires, donde estos movimientos migratorios formaron parte de la fisonomía de la ciudad. Debido a la falta de recursos, muchos inmigrantes se asentaron en los bajos fondos bonaerenses, dando lugar a un espacio multicultural que acabó forjando una parte determinante del ADN argentino.

Diversos fueron los espacios donde este contacto se produjo, pero entre ellos destaca el conventillo. Estos hospedajes urbanos estaban compuestos por un gran número de habitaciones con pocos recursos, generalmente alrededor de un patio, donde vivían con dificultad muchos de los recién llegados a Buenos Aires. Como señala Augusto Lorenzino: “[...] la percepción popular del conventillo como espacio propiciador del contacto entre inmigrantes es indiferente a la nacionalidad, religión o lengua de sus habitantes durante las primeras etapas de la aculturación del inmigrante al nuevo país” (2016: 348). De este contacto idiomático nace el lunfardo,¹ fenómeno reconocido como jerga que se compone de diferentes procesos lingüísticos y que se nutre, principalmente, de préstamos de otros idiomas, donde predomina el aporte de voces italianas como “[...] *laburar* (‘trabajar’), *biaba* (‘paliza’), *fiaca* (‘pereza’), *yuta* (‘policía’)” (Conde, 2010: 228). Sin embargo, ésta no es la única lengua de cultura que imprime su cuño en el lunfardo, como señala el mismo autor, encontramos voces del caló, el portugués, lenguas africanas o el polaco, entre otras:

¹ Los primeros testimonios del lunfardo aparecen a finales del siglo XIX, concretamente en 1879, como señala André “Las primeras descripciones escritas del lunfardo datan de 1879 y se hallan relacionadas con la vida criminal porteña; no obstante, en años posteriores, con la aculturación de los inmigrantes europeos, el lunfardo se transformó gradualmente en un lenguaje poético y fue infiltrándose en la jerga popular” (2017: 307; citado en Castro, 1991: 17).

Pero también hay lunfardismos (y no son pocos) tomados del *caló* español —como *gil* (“tonto”), *chorear* (“robar”) o *pirar* (“volverse loco”)—, de diversos africanismos traídos a América por los esclavos —como *fulo* (“enojado”), *marimba* (“golpiza”) o *quilombo* (“prostíbulo”, “desorden”)—, o bien lusismos —como *chumbo* (“revólver”) o *tamangos* (“zapatos”)—, brasileñismos —como *bondi* o *joya*—, o anglicismos como *espiche* (“discurso”), e incluso, alguna palabra derivada del polaco, como *papirusa* (“mujer hermosa”). (2010: 228)

Además del uso de préstamos, se producen otros mecanismos en el lunfardo como la adopción de arcaísmos o el recurso de las palabras inversas, fenómeno denominado “el vesre”. En todos estos resultados, según señala el mismo autor, es importante indicar, desde la perspectiva presente, la importancia que va a tener el lunfardo sobre la variedad lingüística argentina, ya que en ocasiones los hablantes prefieren usar, de manera intencionada, un lunfardismo, incluso cuando existe un equivalente léxico. Sería el ejemplo de “quilombo” en lugar de “lío”, “berreta” en lugar de “falso” y de “encanar” en lugar de “encarcelar” (2010: 229).

Retrocediendo nuevamente al origen del lunfardo, queda clara la relevancia de la inmigración en su formación y consolidación, como así afirma Augusto Lorenzino:

El hecho de que la *gran aldea* —tal como era conocida Buenos Aires en aquel momento— fue significativamente transformada por una considerable afluencia de inmigrantes durante el período en que el lunfardo comienza a ser mencionado por los estudiosos, nos lleva a pensar en la asociación entre inmigración y lunfardo como un escenario natural para su formación. (2016: 336)

Este periodo de creación resulta fundamental en el devenir cultural del país, ya que, además del lunfardo, aparecen otros movimientos importantes en Argentina entre los que destaca el tango, el sainete o el cómic, denominado también como historieta argentina. Muchos de los escritores, poetas y compositores que querían aludir a la crítica social y al realismo que impregnaban los bajos fondos acudían a espacios como el del conventillo para nutrir sus obras de imágenes y letras que de allí cosechaban. Augusto Lorenzino señala un exponente claro en el sainete como reflejo de lo que sucedía en estos ambientes: “Vinculado al conventillo, el sainete, género literario popular, a menudo representó en el escenario la vida de inmigrantes y, asimismo, fue un vehículo para caracterizar al español imperfecto hablado por italianos, españoles, gallegos, judíos y otros grupos de inmigrantes en Argentina” (2016: 348). Así lo explicita, también, André:

El sainete se transformó en un vehículo melodramático para representar la vida porteña, especialmente la experiencia de los inmigrantes de la clase baja. [...] explotaba los estereotipos locales del inmigrante europeo

y el espacio del conventillo a través de la sátira y del humor; con ello, los criollos eran los compadritos; los gallegos (la gente de Galicia), eran los almaceneros avaros y las mucamas; los italianos eran los vendedores de fruta o los dueños de los conventillos; los vascos eran los lecheros; y los judíos eran los criminales. (2017: 307)²

Sin duda alguna, un elemento cultural transcendental en la evolución del lunfardo lo representa el tango, aunque muchos autores sostienen que la evolución e influencia de ambos fenómenos es mutua, ya que compartieron ámbito de origen y desarrollo: “La mayoría de los críticos concuerda que tanto el tango, al igual que el lunfardo, nacieron en los conventillos y caseríos de los barrios bajos del Río de la Plata entre Argentina y Uruguay” (André, 2017: 300). De esta forma, se sitúa el nacimiento del tango a finales del siglo XIX, como señala la autora: “Entre 1865 y 1895, la fusión de varios ritmos musicales eventualmente ‘formaron lo que sería luego identificado como tango’” (2017: 300; citado en Collier, 2002: 196).

El tango y el lunfardo conformaron en este contexto un puente directo hacia el alma porteña bonaerense cuyo escenario se asentaría con el tiempo como un espacio de identidad nacional. De esta manera, lo que empezó siendo un intercambio transatlántico entre Europa y América Latina acabó transformándose en una parte importante de la configuración nacional argentina. Esta consolidación se vio reforzada por el acogimiento que llevaron a cabo el resto de estratos sociales donde el tango se empezó a utilizar como reclamo argentino desde un punto de vista internacional, tal como concluye André (2017: 308): “De hecho, la fiebre del tango sirvió como estrategia política para dar visibilidad a la cultura argentina en el exterior —favoreciendo a la élite argentina a ganar prestigio en los círculos de alta sociedad europeos—, pero por otra parte, el tango le dio voz y un espacio socio-cultural a los sectores marginados”.

En sus orígenes, tanto tango como lunfardo se identificaron con ámbitos como la delincuencia, la pobreza, la prostitución, y recurrieron a temas como la nostalgia y el desamor, como podemos observar en la letra del tango “Yira, yira”, de Enrique Santos Discépolo:³

Yira, yira
“Cuando rajés los tamangos

² La autora habla del uso en el sainete del cocoliche, fenómeno lingüístico coetáneo y convergente con el lunfardo, producto del contacto entre el español y el italiano: “Los sainetes más populares hasta hoy son *Tu cuna fue un conventillo* (1920) y *El conventillo de la Paloma* (1929), ambos de Vacarezza. Don Chicho (1933) de Alberto Novión (1881-1937), provee un perfecto ejemplo del cocoliche: ‘CHICHO: E te parece lindo esto? Uno aquí, viviendo contando lo chentavo, e vo atirando la plata a patada, a la calle como se nosotros foeramo hijo de Anchorena-Onzoete! Lo que yo debería hacere e agarrare no palo e arrompértelo al lomo, e tambiene a eso perro rasposo que me atrajiste’” (2017: 307).

³ Tango creado en 1929 por Enrique Santos Discépolo y popularizado, posteriormente, por cantantes como Carlos Gardel.

buscando ese mango
que te haga morfar”. (1929)

Este ejemplo resulta muy representativo de la fusión entre el tango y el lunfardo, donde encontramos que “yira (gira)”, “rajés (rompas)”, “tamangos (zapatos)”, “mango (dinero)” y “morfar (comer)” forman parte del vocabulario de esta jerga. Observamos también que la temática del mismo tiene que ver con el afán de supervivencia. Aunque, como señala Conde (2017), se ha intentado alejar al lunfardo del ámbito de la delincuencia y acercarlo al ámbito lingüístico, hecho que se ve plasmado con la consolidación de la Academia Porteña del Lunfardo en 1962.⁴

Junto con el tango como pieza musical y el sainete como ejemplo de representación escénica, otros ámbitos como la novela, la poesía y el cómic, que nace como historieta argentina en este mismo contexto, es decir, finales del siglo XIX, se han ido nutriendo de este vocabulario en sus obras, como veremos y desarrollaremos en el apartado siguiente. Los principales autores de la literatura argentina y las principales historietas argentinas no sólo han usado la voz lunfarda sino que la han reivindicado.

De este modo, son estas obras las que ayudan al lunfardo a escalar a otras capas sociales y a consolidarse entre el léxico del español argentino.⁵ De entre estos movimientos, vamos a centrarnos en la influencia del lunfardo en el cómic argentino como constructo identitario, ya que ha sido uno de los ámbitos culturales que menos se han estudiado desde este punto de vista. Para llevar a cabo este objetivo, hemos seleccionado el cómic *Fueye* de Jorge González, ya que el autor sitúa su obra en la época de la inmigración europea en Buenos Aires, donde nacen todos estos movimientos culturales, junto con el lunfardo, y acaba realizando un parangón identitario con la situación del país en la primera década del siglo XXI. Analizaremos, consecuentemente, las diferentes temáticas donde aparece el lunfardo en ese magnífico trinomio que consigue llevar a cabo el autor entre lenguaje, imagen e identidad argentina.⁶

⁴ La Academia Porteña del Lunfardo fue fundada en 1962 por José Gobello, Nicolás Olivari y Amaro Villanueva con el objetivo de investigar, defender y difundir el lunfardo no sólo en el español de Argentina, sino en el español general. Su estudio se extiende a la cultura popular de Buenos Aires, es decir, la música, la literatura, la historia, la arquitectura y cualquier forma de arte entre la que destacamos el objeto de estudio de este trabajo, el cómic. Más información en: <https://www.lunfardo.org.ar/>.

⁵ Tal como demuestra la inclusión de muchas de estas voces en el *Diccionario de la lengua española* de la RAE y ASALE (2014): “mina (mujer)”, “laburo (trabajo)” o “faso (cigarrillo)”, entre otros.

⁶ Para localizar y analizar los lunfardismos hemos usado el filtro del *Diccionario etimológico del lunfardo*, de Óscar Conde (2004), debido a su actualidad y al riguroso trabajo de recogida de corpus que ha realizado el autor. En este corpus, ha tenido en cuenta el repertorio léxico de diferentes diccionarios donde destacan los de José Gobello (1977, 1990 y 2004).

El lunfardo en el cómic argentino

Desde sus orígenes, el lunfardo ha logrado inmiscuirse en los movimientos culturales que, consecuentemente, le ayudarían a prosperar en el lenguaje argentino. Autores relevantes en sus distintos campos lo han integrado en sus obras para lograr, inconsciente y conscientemente, que esta forma lingüística floreciera. Así, Augusto Lorenzino indica que “con el tiempo, el lunfardo fue superando las estructuras y fronteras sociales impuestas por la sociedad clasista, convirtiéndose en la vertiente incondicional, niveladora e identitaria del habla de los argentinos y [...] forma parte de la literatura de autores canónicos argentinos como Robert Arlt, Julio Cortázar y Jorge Luis Borges” (2016: 353).

En primer lugar, en cuanto al género novelesco, Conde (2010) habla del concepto de “novela lunfardesca” donde su primer exponente es *La muerte del pibe Oscar*⁷ de Luis C. Villamayor;⁸ seguida por las novelas “*El deschave*, editada en 1965, por Arturo Cerretani; *El vaciadero* (1971) de Julián Centeya; y *Jeringa* (1975) y su secuela, *Despertá, Jeringa* (1985), ambas escritas por Jorge Montes” (2010: 233). Furlan (2006) también habla de la modalidad lunfardesca y destaca la importancia que tuvo en la consolidación de esta nueva forma de hablar. Estas obras solían recoger escenarios propios de la denominada “sociedad lunfarda” con, evidentemente, su aspecto lingüístico.

Continuando con este género, sin duda alguna, resulta fundamental para el desarrollo del lunfardo en la literatura argentina que autores del canon lo incluyeran en sus obras, como es el caso de Robert Arlt, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges o Manuel Puig. En el caso de Borges, aunque era un estilista del lenguaje,⁹ el lunfardo acabó defendiendo a muchos de sus personajes. Esto sucedía, principalmente, cuando quería esbozar en sus cuentos retratos del contexto suburbial bonaerense.¹⁰

Asimismo, Roberto Arlt también conocía y dominaba el lunfardo, como así demuestra en obras como *El juguete rabioso* (1926) o *Los siete locos* (1929).¹¹ En obras posteriores, relevantes para la literatura argentina, encontramos también lunfardismos, por ejemplo, en *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar o *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, como obras representativas de ambos autores.

Por supuesto, la poesía no ha sido ajena a la influencia de los lunfardismos; Conde indica como ejemplos principales a Evaristo Carriego,

⁷ Esta obra se considerada la primera “novela lunfardesca”. Tal como señala Conde, “publicada en 1926 en forma de libro, aunque su autor, Luis C. Villamayor, la dio a conocer por entregas en 1913, en la revista *Sherlock Holmes*” (2010: 233).

⁸ También reconocida por Boccanera (2015) como la primera novela lunfardesca.

⁹ En varias ocasiones mostró una postura de recelo hacia el lunfardo.

¹⁰ Algunos de los lunfardismos que utiliza en sus textos son “balaquero/a (fanfarrón/a)”; “bailongo (baile nombrado despectivamente)”; “barquinazo (vaivén, vuelco, caída)”; “biaba (paliza)”; “bochinchar (galimatías, confusión)”; “bolacero/a (mentiroso/a)”; “cancha (espacio, patio, corral)”; “chalina (pequeño poncho)”.

¹¹ En *El juguete rabioso*, por ejemplo, encontramos lunfardismos como “amurar (encarcelar, abandonar, robar)”; “atorrante (vagabundo, haragán)” o “catrera (cama)”.

poeta por excelencia del suburbio, Felipe Fernández “Yacaré”, Carlos de la Púa y Dante A. Linyera. También incluye, como continuadores de excelencia de esta tendencia a “Iván Diez”, pseudónimo de Augusto Arturo Martini, y a José Pagano (2010: 238).¹²

Respecto al género de la historieta argentina, encontramos el germen a finales del siglo XIX y principios del XX en forma de caricaturas costumbristas y sátira política que surgieron en diferentes revistas ilustradas. Ya en la prosa de estas primeras viñetas, Conde (2010) señala que encontramos voces y expresiones del lunfardo y apunta a las revistas *Caras y Caretas*, *PBT* y *Fray Mocho* como las principales colaboradoras en este fenómeno de expansión. Más tarde, se expanden a los diarios, mientras que las revistas adquieren el hábito de incluir, al menos, una tira, como veremos en ejemplos posteriores como el de Mafalda.

A finales de los años veinte y principios de los años treinta el género empieza a estar en auge. En 1928 la revista *El Tony* se constituye como la primera revista totalmente de historietas. Esta publicación, que empieza recibiendo material importado, acaba cediendo terreno a las historietas nacionales durante más de setenta años. En ese mismo año, Dante Quintero crea al indio Paturuzú, personaje notable de la historieta argentina. Aparece como personaje secundario entre el diario *Crítica* y *La razón*, pero en 1936 se emancipa y da origen a la revista homónima. El autor contempla las variedades nativas y nacionales, ya que Paturuzú usa voces y expresiones lunfardas e indígenas, como, por ejemplo, los recurrentes lunfardismos “canejo (carajo)”, “pucha (expresión para mostrar desagrado o admiración)” y “mandinga (diablo)”.



Figura 1. *Historietas del libro de oro de Paturuzú. -Accidente-* (Dante Quintero, 1969)¹³

¹² El autor también incluye a Alcides Gandolfi Herrero, Julián Centeya, Nyda Cuniberti y Daniel Giribaldi. En plena producción todavía están Orlando Mario Punzi (1914), Luis Ricardo Furlan (1928), Otilia Da Veiga (1936), Luis Alposta (1937), Ricardo Ostuni (1937), Martina Iñíguez (1939) y Roberto Selles (1944).

¹³ Imagen extraída de: <http://uncachodequlthura.blogspot.com/2007/06/paturuz.html>

A partir de los años cuarenta comienza lo que se conoce como “la edad de oro de la historieta nacional”. En esta época aparece un gran número de personajes entre los que destacamos, desde el punto de vista del uso del lunfardo, a Piantadino. Este personaje es creado por el dibujante y humorista Adolfo Mazzone en 1941; además, daba nombre a la tira que protagonizaba. Piantadino es un preso que constantemente está deseando escapar y comer empanadas. El propio nombre es un lunfardismo, ya que “piantrar” significa “escapar, huir o robar”, que a su vez son características del propio personaje.



Figura 2. *Piantadino*. Año 1. n.º 10 (Adolfo Mazzone, 1961)¹⁴

En los años 50, aparece Afanancio en la revista *Tipo Rico*, personaje de historietas argentino que había empezado con un rol secundario en *Piantadino* e ideado, también, por Adolfo Mazzone. Posteriormente, en los años sesenta consigue su propia publicación. Su característica principal son sus ágiles y rápidos dedos que le permiten robar cualquier clase de objetos a otras personas sin que éstos se den cuenta. El lunfardo aparece, como en el caso de *Piantadino*, en el mismo apelativo de este antihéroe, ya que “afanar” significa “robar”.



Figura 3. *Afanancio*. Año 4. n.º 37 (Adolfo Mazzone, 1966)¹⁵

¹⁴ Imagen extraída de: <https://pistonclasico.com/search/piantadino>

¹⁵ https://sonrisasargentinas.blogspot.com/2013/06/portadas-de-adolfo-mazzone-para-sus_25.html?fbclid=IwAR0GtPSlkwSVMh5ohLDDKkko-pWz3B3Ygc28kPvUWIPunwDze6fn24LWZMw

Otro exponente notable a mediados del siglo XX aparece representado en la figura de Mafalda, nombre de una tira de prensa argentina escrita por el historietista argentino Quino de 1964 a 1973, protagonizada por la niña que recibe el nombre de la tira. Mafalda guarda cierto tono crítico social y, a su vez, preocupación por los problemas humanos. Esta posición le concede un cariz rebelde y contrario a las actitudes de los adultos. El lunfardo no es ajeno a Mafalda, de hecho, el autor lo utiliza, e incluso, en ocasiones, de manera reivindicativa, como ejemplificamos en la figura 4.



Figura 4. *Toda Mafalda*. Tira 371, p. 140 (Quino, 1997)

A partir de los años setenta aparecen revistas relevantes para el género como *Skorpio*, *Humor* o *Superhumor*, *Fierro*, y, posteriormente, *Comic Magazine* y *Comiqueando*, entre otras, que mantienen la popularidad de la historieta argentina hasta la actualidad. En estos primeros años de la década de los setenta, Carlos Loiseau crea a “Clemente” (1973), en una tira cómica del diario *Clarín*. Según Bongaerts “un personaje del que no se puede saber con seguridad qué es, salvo que es argentino. Su peculiar lunfardo, su amor por el fútbol y el tango, o hasta sus complejos psicoanalíticos, lo identifican a las claras como un habitante de este país [la Argentina]” (2011: 232; citado en Martignone y Prunes, 2008: 44). Posteriormente, logra tener también su propia revista, debido al éxito que alcanzó. Como vemos, el lunfardo sigue estando presente, sobre todo en aquellos espacios que buscan alcanzar el ámbito nacional, como es el caso de *Superhumor* o *Fierro*.

Paralelamente, lo que algunos autores denominan novela gráfica,¹⁶ con características como una narración con autonomía que conforma una unidad completa, se inicia con obras como el *Eternauta* (1957), de Héctor Germán Oesterheld, autor que se erige en uno de los referentes de la historieta argentina contemporánea. Sus viñetas inician una nueva etapa en el género que llegará hasta la actualidad con obras como *Fuete*, cómic narrativamente independiente

¹⁶ Como señala Gálvez “nos podemos acercar a una definición de la novela gráfica que, más allá de formatos y clasificaciones de marketing, se centre en el hecho de asumir la misma ambición creativa que dio origen a la novela escrita. Es decir, caracterizarla por ser una narración larga que posee autonomía y unitariedad en la configuración de su campo de ficción. [...] La aparición de la novela gráfica implica una doble maduración: la del lenguaje y la de los contenidos, y es fruto de un proceso en el que se produce una interrelación entre la voluntad de los autores, la demanda del público y los cambios en la industria” (2008: 75).

de Jorge González, publicado en 2008 y contextualizado en un ámbito donde el lunfardo es protagonista, como veremos en el siguiente apartado.

El lunfardo y la identidad argentina en *Fueye* de Jorge González

Jorge González es un historietista argentino, nacido en 1970, en plena ebullición política y social en un país que poco después entraría en los años de terrorismo de Estado. Su infancia, por lo tanto, transcurre durante la última dictadura militar argentina (1976-1983). Traemos a colación este dato porque, si tenemos en cuenta la categorización por generaciones que realiza Drucaroff (2012) respecto a la narrativa, que en este caso también es válida para la producción de géneros afines como es el caso del cómic, la obra de González se inscribe en la producción de una generación de postdictadura que publica sus primeras obras entre mediados de los noventa y la primera década del siglo XXI, coincidiendo esta última etapa con la maduración profesional y personal de muchos de ellos. Varios son los hilos temáticos y los mecanismos narrativos sobre los que se tensa este grupo, pero uno de vital importancia que va a caracterizar también la obra de González es la autoficción.¹⁷ Si bien este término nace de los estudios literarios, el mismo Alberca repara en la expansión por la que pasa la autoficción, ya que en “en los últimos años se ha introducido también en el campo de las artes plásticas, y aparece también frecuentemente ligado a otros fenómenos sociales que ponen en entredicho o juegan con la noción de identidad personal” (2007: 33).

Siguiendo esta idea, la obra *Fueye* en el momento de su construcción no sólo acude a la memoria familiar y colectiva para recomponer la inmigración de principios de siglo, sino que se enfrenta, a la vez, a sus vivencias y a una investigación histórica, política, social, incluso lingüística y musical, ya que el tango y el lunfardo van a conformar la columna vertebral de la estructura narrativa de la obra. Con ello, la novela gráfica que nos propone González explora la potencialidad del cómic y su lenguaje verbo-icónico para unificar diferentes formas artísticas y, también, dar cuenta del pasado en tres niveles diferentes (lo individual, lo familiar, lo colectivo) atravesados por múltiples discursos y por la ficción. Así, el ida y vuelta entre historia y biografía se altera no sólo por el tratamiento artístico, sino también por una continua ficción que rellenará los huecos que no han podido restituirse del pasado.

Asimismo, hay que tener en cuenta que la trayectoria de *Fueye* es singular respecto a otros artistas de su generación, ya que, si bien aborda la configuración de la identidad argentina a principios de siglo XX, no se produce

¹⁷ Sin dejar de lado, claro está, el compromiso social y político que lleva a González a dedicar su obra a uno de los episodios más importantes en la configuración de la identidad argentina del siglo XX. Tampoco es casual que el autor insista en el acercamiento al pasado latinoamericano, tal como se evidencia en uno de sus últimos trabajos, *¡Maldito Allende!* (2017), donde recompone junto a Olivier Bras (guion) la memoria histórica chilena a partir de los últimos días de Salvador Allende, quien funciona en el cómic y en la historia como contrafigura de Augusto Pinochet.

desde el mercado argentino sino que se enuncia desde un escenario español¹⁸ en el que la producción sobre la memoria histórica ibérica circulaba ya con vigor y había logrado asentarse como un producto de consumo masivo. En este contexto de efervescencia memorialista *Fueye* acude a una mirada transatlántica¹⁹ en la que se plantea el proceso de inmigración como una doble vía, así, el diálogo cultural entre España-Argentina pasa a configurar la identidad de los personajes y, en última instancia, también la del autor, afectado por su propio periplo, ya que llega a España a mediados de los 90, mientras en Argentina se afianzaba la corrupción del menemismo que pocos años después llevaría al estallido social del 2001.

Centrándonos ya en la obra, *Fueye* cuenta la historia de un barco que zarpa desde Italia a principios de siglo XX con destino a Buenos Aires. El foco principal está puesto en Horacio, un inmigrante italiano que, mediante este viaje en barco junto con su padre Antonio, pone rumbo hacia Argentina para buscar una vida mejor. La obra cuenta la evolución de este personaje desde su infancia y la ilusión que le provoca las ganas de progresar, hasta su nostálgica y aburrida madurez. En la tercera parte de la obra, titulada “Así nomás”, el autor muestra, con tintes autobiográficos, cómo emigró él mismo a España en los años noventa. A su vez, muestra su filiación como nieto de inmigrantes europeos, con lo que es posible trazar una conexión identitaria transatlántica, ya que, de alguna manera, parece querer enlazar con su pasado familiar mediante la representación del presente.

De este modo, encontramos en la obra un juego narrativo de dualidades, presente-pasado, ficción-realidad, identidad nacional-identidad personal, Argentina-España, donde el autor dibuja su propia vida y donde, según Pons, este juego temporal ofrece “lecturas múltiples, que se esconde tras el disfraz de una historia de inmigrantes que llegan a Argentina en busca de fortuna en 1916” (2008: s/p).

¹⁸ El éxito de *Fueye* tuvo cabida inmediata dentro del público y la crítica española, seguramente alentada por ser galardonada en 2008 con el primer premio novela gráfica FNAC-Sinsentido. *ABC* titula “El *Fueye* de Jorge González da aire al cómic español”. Véase: https://www.abc.es/cultura/libros/abci-fueye-jorge-gonzalez-aire-comic-espanol-200811250300-911501417527_noticia.html.

¹⁹ Para aumentar la información sobre el contexto transatlántico en *Fueye*, véase Morales Ortiz (2012).



Figura 5. *Fueye* (Jorge González, 2008)

El lunfardo y el relato de la búsqueda

Con un dibujo sin ataduras, desordenado, oscuro, pero, a su vez, dinámico, lleno de pasión y violencia, el autor traza un viaje transatlántico, tanto externo como interno, donde aparece el lunfardo como aspecto identitario en el lenguaje de los personajes. Y es que el lenguaje y el dibujo van ligados en el objetivo temático del autor; en ese viaje memorialístico, como bien señala Barrero: “Todo está aparentemente concebido para representar una memoria desdibujada” (2009: s/p). De este modo, tanto la imagen, como el discurso y la temporalidad narrativa aparecen bajo brumas, pero éste es un desorden con sentido que el autor cierra de alguna manera con la tercera parte de la obra, “Así nomás”, donde el sinsentido se vuelve sentido.

Este trazo oscuro aparece por momentos iluminado en un juego de luces y sombras como si de un cuadro de Velázquez se tratara con sus “chiaroscuros”, como sucede, también en el tópico de la obra. Alrededor de esta temática, además, encontramos el discurso de la búsqueda, una indagación de la identidad de Horacio, del autor y de la propia Argentina. Para ello, González, tal como señala Barrera, rastrea esta identidad en sus raíces: “Lo único que parece quedar claro y no se plantea en la obra porque todos lo tienen asumido es la otra cuestión antropológica: ¿De dónde vengo? La respuesta que Jorge González da a esta pregunta es: De fuera. Del barco y del miedo; del olor a puerto y a humo; del temor a soltar la mano del padre en tierras extrañas” (2009: s/p). Y es aquí donde aparece el alma porteña con el tango, con la inmigración europea, con los conventillos y la delincuencia y, como vamos a tipificar a continuación, con el lunfardo como hilo conector de estas temáticas.

Pasajes del lunfardo²⁰ en *Fueye*: inmigración y los conventillos

Como hemos comentado a lo largo de este trabajo, el lunfardo nace con muchas voces que trajeron los inmigrantes que embarcaron hacia Buenos Aires a finales del siglo XIX y principios del XX, como sucede en *Fueye* con Antonino Dufour, italiano, hijo de francés e italiana, y su hijo Horacio de 8 años. La influencia italiana en el lenguaje está muy presente en la obra y en la voz de estos personajes, tal como observamos en “laburo (trabajo)” (Conde, 2004: 204); “laburar (trabajar)” (204); “chau (adiós, hasta luego)” (101); “manyar (comer)” (225); “grapa (aguardiente obtenido del orujo de uva)” (185). Italianismos que acabarían formando parte del lunfardo.

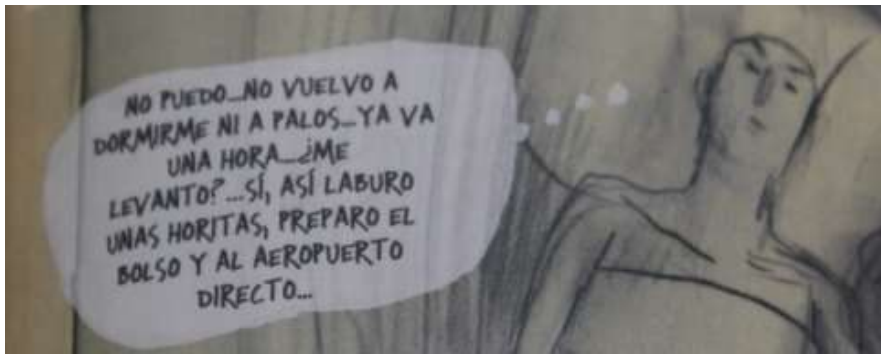


Figura 6. *Fueye* (Jorge González, 2008)

Otra voz incluida en el léxico lunfardo, según Conde (2004), es “conventillo”, definida como: “Casa de inquilinato de muchas habitaciones, en las cuales, con frecuencia, viven hacinadas familias enteras y, algunas veces, personas solas o parejas, todos de pobre condición” (2004: 119). Este espacio de hospedaje es fundamental en la temática de la inmigración y aparece reflejado en las viñetas de *Fueye* como germen de los movimientos culturales que hemos analizado en este trabajo.

El autor recurre a estos lunfardismos constantemente, ya que son voces que están totalmente asimiladas en la sociedad bonaerense. Sin perder de vista el lenguaje, no abandona la referencia a la inmigración ni siquiera en la tercera parte de la obra donde llegamos a principios del siglo XXI, ya que él mismo siente el desarraigo que significa volver a empezar lejos de la tierra natal. De este modo, la esencia del viaje transatlántico está presente en toda la obra, donde el acá y el allá son inherentes a los rasgos autobiográficos: “... ¿Y cómo está todo allá?, lindo ¿no?” (González, 2008: 152); también mediante la referencia al viaje transatlántico en avión: “Si superara el miedo a volar, iría más seguido a Argentina” (2008: 145); o mediante la referencia a su pasaporte: “¿Tengo vencido el pasaporte? ...Qué boludo, no me fijé” (González, 2008:

²⁰ Para las definiciones de los lunfardismos usamos el *Diccionario etimológico del lunfardo* de Conde (2004).

141). En este último ejemplo destacamos un nuevo lunfardismo, “boludo (persona poco avispada)” (Conde, 2004: 67), voz que, además de extenderse en la zona del Río de la Plata, lo ha hecho también en el resto de América Latina.

Desde el punto de vista temático, estos movimientos migratorios, pese a que nacen con el deseo de mejorar individualmente, siempre van acompañados de un halo de nostalgia y un sentido de identidad, tal como muestra el autor: “De verdad. No hay manera. No importa si hay edificios, monumentos o lo que sea metiéndose por delante, siempre tengo los ojos apuntando para allí, para el horizonte. Y eso que no nací en el campo pampeano acostumbrado a la lejanía. Soy porteño” (González, 2008: 150). Otro ejemplo en la obra sería el siguiente: “Así que después de un mes estoy contento de volver a Argentina y a sus defectos, me los banco mejor. Eso me pasa a mí, no sé a vos...” (González, 2008: 162). En esta última cita encontramos el lunfardismo “bancar” (aguantar, afrontar) (Conde, 2004: 53), cuyo significado en este contexto tiene que ver con la comparación que venimos señalando entre los dos lugares, donde, en este caso, muestra su nostalgia por el lado argentino.

Ese juego identitario encuentra un espacio común en la relación del yo individual con el colectivo nacional del autor: “Argentina se boicotea a sí misma todo el tiempo, parece sentir placer en ser árbol caído y Tierra de nadie. ¿Le pasará lo mismo que a mí?” (González, 2008: 151). A partir de este escenario, podemos vislumbrar diferentes subtemas como el sentimiento de culpa: “A veces pienso que hay algo culposo en esa fantasía de querer volver... No sé... ¿Y vos? ¿Cómo fuiste quedándote?” (González, 2008: 163); o la alteridad en los dos siguientes ejemplos: “Soy como un travesti, viviendo en otro cuerpo” (González, 2008: 167); “Yo también me vi despegándome de cosas muy metidas dentro... Mi baja autoestima como persona y como ser social, el verme como ‘argentino’ fuera, lleno de un humor ácido asqueroso y una soberbia muy sospechosa...” (González, 2008: 164).

En definitiva, nada parece escogido al azar en un relato lleno de conexiones donde el barco, el símbolo ilustrativo que hila la primera parte, es suplantado por un avión, elemento que se adapta a una nueva forma de emigrar atravesada por los avances tecnológicos.

Pasajes del lunfardo²¹ en *Fueye*: el tango

Según Conde, la propia palabra “tango” forma parte del léxico lunfardo como “Danza popular de pareja enlazada, hoy difundida en muchos países del mundo, surgida en el Río de la Plata poco después de 1860, definida en compás de dos por cuatro en su primera etapa —entre su aparición y 1910 aproximadamente— y por lo general de cuatro por ocho a partir de entonces” (2004: 321). De este modo, como hemos indicado anteriormente, los focos de origen de ambos son los mismos, por lo que resulta lógico que formen parte del

²¹ Para las definiciones de los lunfardismos usamos el *Diccionario etimológico del lunfardo* de Conde (2004).

mismo ámbito. También encontramos su derivado léxico “tanguear”: “bailar el tango” (Conde, 2004: 323), como una muestra más de su adaptación al vocabulario argentino.

Incluso la palabra “fueye”, que da título a la obra de González, es un lunfardismo variante de “fuelle”, cuya equivalencia es “bandoneón”. Conde lo define como: “Instrumento musical de viento y teclado” (2004: 54). A su vez, la propia palabra “bandoneón” formaría parte de esta jerga lunfarda. Este instrumento es relacionado en la obra con un sentimiento de nostalgia, ya que aparece como símbolo nacional propio del carácter porteño. Por ello, el cómic representa la música como un personaje más de la narración. Su importancia cala en la caracterización de los personajes. Por ejemplo, Vicente “El Gordo” es un bandoneonista que inculca su pasión por la música y por el tango a Horacio, que acabará siendo también músico, en concreto, pianista. En la etapa de madurez de Horacio, únicamente lo saca de su letargo el tango, ya que ha perdido la ilusión por el resto de aspectos de la vida.



Figura 7. *Fueye* (Jorge González, 2008)

Asimismo, como González (2008) señala, el tango llega a convertirse en el motivo de la creación de la obra: “El disparador de todo esto fue la palabra ‘tango’. Un día se me apareció muy fuerte en mi cabeza y no tuve más remedio que comenzar a tirar de mi ovillo. Tango, tango...tango...” (2008: 142). Por lo que resulta irrefutable su protagonismo en el relato. El autor, en la obra, compara al tango en Argentina con la importancia de la arquitectura en Europa como elemento cohesionador de movimientos sociales, igual que el *jazz* o el flamenco.

Pasajes del lunfardo²² en *Fueye*: prostitución, delincuencia y mafia

En *Fueye* el autor introduce los problemas socio-políticos de principios del siglo XX, entre los que se encuentra la prostitución y la mafia. Muchas son las voces lunfardas que aparecen en este apartado, ya que en realidad fueron concebidas en ambientes como los representados por el autor, es decir, prostíbulos, boliches, conventillos, etc.



Figura 8. *Fueye* (Jorge González, 2008)

Los propios Vicente y Horacio se ven envueltos en estos contextos. Vicente muestra a Horacio los burdeles donde él trabaja. Horacio, en su madurez, acaba trabajando en uno de estos prostíbulos como pianista y se ve rodeado de corrupción, mafia, droga, dinero y prostitución. El autor aprovecha para realizar una crítica a ciertos estamentos de la sociedad donde su blanco directo lo conforman los ricos y políticos corruptos y los mafiosos de Buenos Aires. Y lo deja en evidencia tanto por las pinceladas de la imagen como por la cuidada elección del discurso: “...Acá, todo como siempre, un quilombo, nadie preso, todos roban, laburando de sol a sol...la guita que no llega...” (González, 2008: 152); o en el siguiente ejemplo: “Pero allá, el que afana va en cana...acá, nadie, ¿esto es una joda!” (González, 2008: 152).

Como hemos podido observar, en este contexto encontramos un gran número de lunfardismo: “cana (cárcel, prisión)” (Conde, 2004: 84); “quilombo (lío, barullo, gresca, desorden —también ‘prostíbulo’—)” (295); “guita (centavo o peso)” (189); “afanar (hurtar, robar, estafar)” (32); “joda (discurso o acción que revelan falta de seriedad, también broma o fiesta)” (201). Otras voces que aparecen en la obra son: “cocó (cocaína)” (112); “garpar (vesre de ‘pagar’)” (178); “copetín (aperitivo)” (120); “garca (de ‘garcador’, vesre de ‘cagador’)” (177); “atorrante (ruin, miserable)” (46); “boliche (lugar de juego, bar, local de

²² Para las definiciones de los lunfardismos usamos el *Diccionario etimológico del lunfardo* de Conde (2004).

bail” (65); “cancherismo (sustantivo de ‘canchero’, que significa ‘fanfarrón/a’)” (85); “conchudo (tonto, inútil)” (118).

Por otro lado, pese a que la prostitución aparece ligada a ese mundo de delincuencia, también supone una ilusión con la que evadirse de esa realidad tan oscura. Asimismo, el sexo, en tanto subterfugio de la cotidianeidad, aparece explícito en las páginas, como podemos observar en la figura 9:



Figura 9. *Fueye* (Jorge González, 2008)

Como es de prever, en el cómic abundan las voces lunfardas relacionadas con la prostitución y el sexo, como es el caso de: “coger (mantener relaciones sexuales)” (113); “concha (vagina)” (117); “pete (felación)” (275); “engancharse (enamorzarse, liarse con alguien)” (146). Otro aspecto que destaca González, casi en homenaje a las historias emuladas en el tango, es el motivo del sexo como reto, tal como señala Barrero: “Ágata representa la promesa de sexo y vida que sobresalta a Horacio en su madurez, y que acaba siendo un reto imposible de superar por miedo” (2008: s/p).²³

Conclusiones

Fueye es la historia de lazos transatlánticos, de la transformación cultural y social en Argentina mediante vínculos como la música, la literatura, el teatro, el cómic, y, por supuesto, el idioma. En este camino encontramos una doble filiación con la historia, la colectiva, por un lado; y la familiar e individual, por el otro. En la identidad colectiva, hallamos el viaje de aquellos europeos que cruzaron el charco para llegar a Buenos Aires y dejar su marca en la posterior Argentina; en la individual, el autor muestra la búsqueda de sus raíces, e,

²³ Otros lunfardismos que aparecen en la obra fuera de estas temáticas y definidas por Conde (2004) son: “relojear (observar)” (305); “mina (mujer)” (235); “pibe (joven)” (276); “toque (rato, momento)” (330); “al pedo (inútilmente)” (268), “bondi (bus)” (68); “tachero (taxista)” (321).

incluso, de una manera más profunda, el sentido dentro del sinsentido. Este camino de reconstrucción memorialística empieza en el viaje en barco y continúa, porque no acaba, en su asentamiento en España y sus viajes transatlánticos en avión.

La búsqueda de ese camino no está exenta de un tono reflexivo e, incluso, crítico hacia ciertos sectores de la sociedad, ejemplificado muy bien en la clase política corrupta que envenena a la sociedad argentina y, también, a la europea. González sabe que el proyecto político y social en Argentina está en peligro, y su trabajo, sus viñetas, son una manera de seguir estando y transformando, incluso desde el otro lado. Es en esta búsqueda de identidad y en ese no olvidar las raíces donde entra el lunfardo como elemento idiomático cohesionador. Porque Argentina también es idioma y, por lo tanto, lunfardo.

Como hemos visto a lo largo de este trabajo, este fenómeno lingüístico que empieza siendo un conjunto de nuevas voces, llenas de mecanismos léxicos neolíticos y préstamos de otros idiomas, acaba siendo una parte muy importante de la identidad argentina. Gracias a los movimientos culturales como la narrativa, la poesía, el cómic, el sainete o el tango, consigue consolidarse en la fisionomía idiomática del país y como parte reconocible del mismo. En concreto, en la historia del cómic argentino observamos cómo se incorpora en los diálogos de sus viñetas desde que se origina, a finales del siglo XIX, y cómo evolucionan conjuntamente, gracias a personajes de gran influencia como Mafalda, Paturuzú, Piantadino o Afanancio.

En la actualidad, si un autor busca hablar de la identidad idiomática argentina, es inevitable hablar de y con lunfardo. Es lo que le sucede a González con *Fueye*, donde recurre a él desde diferentes temáticas, como el conventillo, la mafia, la prostitución, el tango o la inmigración, en ese relato de búsqueda que plantea y encuentra.

Mediante un uso magistral de la imagen y la palabra lunfarda, de alguna manera sí consigue indagar en esa memoria colectiva, familiar y personal. Porque el léxico rioplatense, además de “bandoneón”, “trabajo”, “comer”, “bar”, “aguantar”, “broma”, “bar”, también es “fueye”, “laburo”, “manyar”, “banca”, “joda” y “boliche”. Asimismo, Jorge González demuestra que el cómic es un género con muchos cimientos para decir, para construir y para reconstruir y, en definitiva, para poder contar el relato argentino. Finalmente, este cómic abre múltiples vías de investigación interdisciplinarias; es decir, tanto para los estudios culturales, como para el ámbito de la novela gráfica, o incluso para otras disciplinas como la lingüística, tal como se ha comprobado en el presente trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERCA, Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.

- ANDRÉ, María Claudia (2017), “Tango y lunfardo: un estudio transatlántico sobre la identidad argentina”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, n.º 9, pp. 297-311. DOI: <<https://doi.org/10.7203/KAM.9.9547>>.
- AUGUSTO LORENZINO, Gerardo (2016), “El lunfardo en la evolución del español argentino”. *Literatura y lingüística*, n.º 34, pp. 335-356. DOI: <<https://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112016000200016>>.
- BARRERO, Manuel (2009), “Fueye. La identidad y el desapego” [en línea]. Consultado en: <https://www.tebeosfera.com/documentos/fueye._la_identidad_y_el_desapego.html> (03/06/2019).
- BOCCANERA, Jorge (2015), *La muerte del pibe Oscar: primera novela lunfarda*. Agencia nacional de noticias. TELAM (Agencia Nacional de Noticias). 11 de julio de 2015. Consultado en <<http://www.telam.com.ar/notas/201507/112364-la-muerte-del-pibe-oscar-primera-novela-lunfarda.html>>. (05/06/2029)
- BONGAERTS, Hanne (2011), “El uso de historietas para tratar la cultura argentina en la clase de ELE”, en Guervós, Javier de Santiago; Bongaerts, Hanne; Sánchez Iglesias, Jorge Juan; Seseña Gómez, Marta (coords.), *Del texto a la lengua: La aplicación de los textos a la enseñanza-aprendizaje del español L2-LE*. Salamanca, Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera, pp. 225-238.
- CASTRO, Donald S. (1991), *The Argentine Tango as Social History 1880-1955: The Soul of the People*. Lewiston, The Edwin Mellen Press.
- CONDE, Óscar (2004), *Diccionario etimológico del lunfardo*. Buenos Aires, Taurus.
- CONDE, Óscar (2010), “El Lunfardo en la Literatura Argentina”, en *Gramma*, vol. XXI, n.º 47, pp. 224-246. Consultado en <<https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/59/121>> (05/06/2019).
- CONDE, Óscar (2017), “Aportes al estudio del lunfardo: acreencias y deudas de la investigación lingüística argentina”. *Signo y Seña*, n.º 32, pp. 1-20. Consultado en <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/sys/article/download/4107/3710>> (03/06/2019),
- DRUCAROFF, Elsa (2011), *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires, Emecé.
- FURLAN, Luis Ricardo (2006), “La dimensión lunfarda y su penetración en la literatura”, en Jitrik, Noé (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires, Emecé, pp. 635-659.
- GÁLVEZ, Pepe (2008), “La novela gráfica o la madurez del medio”, en Cortés, Nicolás; Gálvez, Pepe; Guiral, Antoni; y Ana María Meca (eds.), *De los superhéroes al manga: el lenguaje de los cómics*. Barcelona, CERM i Universitat de Barcelona, pp. 69-112.
- GOBELLO, José (1977), *Diccionario lunfardo*. Buenos Aires, Editorial Lillo.

- GOBELLO, José (1990), *Nuevo diccionario del lunfardo*. Buenos Aires, Editorial Corregidor.
- GOBELLO, José (2004), *Novísimo diccionario del lunfardo*. Buenos Aires, Editorial Corregidor.
- GONZÁLEZ, Jorge (2008), *Fueye*. Buenos Aires, Editorial Común.
- MARTIGNONE, Hernán; PRUNES, Mariano (2008), *Historietas a diario. Las tiras cómicas argentinas de Mafalda a nuestros días*. Buenos Aires, Librería.
- MORALES ORTIZ, Gracia (2012), “*Fueye* una novela gráfica sobre las relaciones transatlánticas”, en Gallego Cuiñas, Ana (coord.), *Entre la Argentina y España: el espacio transatlántico de la narrativa actual*. Madrid, Iberoamericana, pp. 177-196. DOI: <<https://doi.org/10.31819/9783954870738>>.
- PONS, Álvaro (2008), “La cárcel de papel” [en línea]. Consultado en: <<https://www.lacarceldepapel.com/2008/10/31/fueye/>> (11/06/2019).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2014), *Diccionario de la lengua española*. Madrid, Espasa. Consultado en <<https://dle.rae.es/?id=DgIqVCc>> (04/06/2019).
- SANTI, Isabel (2002), “Algunos aspectos de la representación de los inmigrantes en Argentina”, en *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, n.º 4, París, Université Paris-VIII. Consultado en <<http://alhim.revues.org/index474.html>> (04/06/2019).
- VÁZQUEZ, Laura (2014), “Historieta argentina: ‘La relación autor-lector se transformó y nos obliga a revisar viejas fórmulas teóricas’”. CICLO DE ENTREVISTAS CONICET [en línea]. Consultado en <<https://www.conicet.gov.ar/historieta-argentina-la-relacion-autor-lector-se-transformo-y-nos-obliga-a-revisar-viejas-formulas-teoricas/>>. (05/06/2019)
- VILLAMAYOR, Luis C. (1926/2015), *La muerte del Pibe Oscar (célebre escuchante)*. Estudio preliminar, notas y apéndices de Conde, Óscar. Buenos Aires, Unipe Editorial Universitaria.