

2005



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

CIUDAD UNIVERSITARIA

**JULIO CORTÁZAR: CREADOR Y POLÍTICO  
EN FANTOMAS CONTRA LOS VAMPIROS MULTINACIONALES**

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS  
PRESENTA: **KARINE DÍAZ SANTILLÁN.**



**ASESOR DE TESIS:**

MTRO. AGUSTÍN ROMEO TELLO GARRIDO.

2005



0350608

DIAZ SANTILLAN, KARINE



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**JULIO CORTÁZAR: CREADOR Y POLÍTICO  
EN FANTOMAS CONTRA LOS VAMPIROS MULTINACIONALES.**

**ÍNDICE**

Introducción.....	2.
I. El papel del intelectual ante los acontecimientos políticos suscitados en algunos países de América Latina que propiciaron el proyecto <i>Vampiros Multinacionales</i> .....	6.
II. El <i>comic</i> cortazariano, arte de protesta en los setenta y principios de los ochenta frente a la distorsión informativa de los medios de comunicación masiva.	
2.1 Generalidades del <i>comic</i> y su incursión en la política y el arte.....	24.
2.2 El <i>comic</i> cortazariano.....	34.
III. Fantomas, arquetipo del héroe caricaturesco como apertura a la crítica política.	
3.1 El origen del superhéroe como una continua necesidad de seguir creando mitos e ideologías políticas.....	55.
3.2 Fantomas, héroe cortazariano.....	65.
IV. Julio Cortázar y la visión innovadora de concebir la literatura y la política en el <i>comic</i> de <i>Fantomas contra los vampiros multinacionales</i> .	
4.1 En busca de una narrativa cortazariana.....	78.
4.2 La construcción de personajes cortazarianos.....	92.
V. Conclusiones.....	101.
VI. Fuentes.....	106.

## AGRADECIMIENTOS

A mi madre y abuelo:

Lydia Santillán Sánchez e  
Ignacio Santillán González  
por su apoyo y entusiasmo  
de todos estos años.

Agradecimiento especial

al Mtro. Romeo Tello Garrido  
por su paciencia y acertados  
comentarios al dirigir esta  
tesis.

A los profesores Gloria Báez Pinal,  
Marcela Palma Basualdo, Arturo  
Hernández Bravo y José de Jesús  
García Mora por su paciencia y  
generosidad al aceptar leer esta  
tesis.

A la memoria de

Manuel Ulacia Altolaquirre.

En el futuro el sentido común debería pronunciarse sobre una obra de arte por la impresión que causa, por el efecto que logra y no por el tiempo que implica imprimir tal efecto.

Edgar Allan Poe.

## INTRODUCCIÓN

Julio Cortázar es un autor de obra variada que va desde poemas, cuentos, novelas, ensayos literarios hasta un *comic*. Toda su obra contiene una gran diversidad de elementos que invitan a su estudio. La obra cortazariana siempre conduce al lector hacia "las fronteras con la otredad, los submundos que subyacen paralelamente en el mundo real."<sup>1</sup> Julio Cortázar, perteneciente a una zaga de escritores que de manera singular quisieron innovar el campo literario, comenzó a nutrirse de varias corrientes vanguardistas que se dieron en Europa, especialmente la del surrealismo, que permitió la búsqueda de invenciones nuevas para presentar una visión del mundo real.

Julio Cortázar como individuo y digno representante del Boom Latinoamericano, reaccionó ante un mundo en el que las sociedades se escudaban (y lo siguen haciendo) en éticas sustentadas en intereses de dominio que las llevaban a la destrucción y a la muerte, como fue el caso de la Primera y Segunda Guerras Mundiales -esta última a la que hace alusión en cuentos como *Las armas secretas*-; y reaccionó, si no mediante una revolución armada, sí a través de una revolución del lenguaje. Para Cortázar, de acuerdo con Barthes, la escritura era un acto de solidaridad histórica: la lengua y el

---

<sup>1</sup> PARTIDA, TORRES, Evelin, *Análisis estructural de la obra cuentística de Julio Cortázar*. México, 2000, tesis de licenciatura de la UNAM, p. 12.

estilo son objetos, fuerzas ciegas que el escritor dirige concientemente impulsado por la realidad social; rompe con todos los paradigmas establecidos por la sociedad que le tocó vivir hasta nuestros días; su actitud crítica e inclusive retadora, se entreteje con lo lúdico. Sus textos son una clara invitación a entrar en una jugada recíproca en la que el lector se ve en la necesidad de participar.

La figura de Cortázar en la narrativa hispanoamericana siempre ha resultado de gran interés y uno de los propósitos de la presente investigación es determinar las características que lo singularizan como innovador, en específico en el *comic Fantomas contra los vampiros multinacionales*, así como ir explicando cómo esa revolución e innovación se tuvo que ir dando por medio de la cultura y principalmente mediante el lenguaje; su acercamiento a la idea de que el lenguaje es una superestructura, cuyos significados expresan también los valores y prejuicios de una determinada sociedad.

Situándome concretamente en el trabajo que realizo sobre la obra *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, esta presenta tres vertientes: 1) el manejo de la estructura narrativa que va de lo tradicional a lo vanguardista y que, por ende, origina una revolución en el manejo de los recursos estilísticos al provocar una ruptura al interior del texto mismo para marcar los contrastes entre la lógica del mundo real y del absurdo que irrumpe en la cotidianidad del mundo ordinario, 2) El desarrollo y carácter del *comic*, principalmente en Estados Unidos y Europa (es aquí donde nace la primera versión de *Fantomas*) y 3) El manejo especial que Cortázar hace del *comic* rescatándolo del carácter propagandístico en el que había caído a causa de las dos guerras mundiales de las primeras décadas del siglo XX y retomando al *Fantomas* héroe para darle un sentido distinto de heroísmo.

El presente estudio está estructurado en cuatro capítulos. Se inicia con el acercamiento de Julio Cortázar hacia las diversas problemáticas en las que se ven envueltas algunas naciones de América Latina. El viaje de Cortázar a Cuba invitado a participar en la revista *Casa de las Américas* develaría en él un sentido de compromiso revolucionario de ayudar a los pueblos oprimidos; pero su revolución tendría que ser más inteligente que la portación de armas; su revolución se generaría a través de una revolución en la escritura que pretendía "provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado e incongruente bajo un método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie."<sup>2</sup>

El segundo capítulo está dividido en dos vertientes; la primera de ellas advierte un recorrido histórico del *comic*, mientras que la segunda constituye el acercamiento de Cortázar al género del *comic* a partir de la publicación de un número de *Fantomas* que llevó por título "La inteligencia en llamas," en el cual, el mismo escritor aparecía como un personaje más. Cortázar hace su propia versión del *comic*; ahora con el título *Fantomas contra los vampiros multinacionales*.

El capítulo tres, se centra primero, en un panorama breve sobre las características de los héroes de *comics* y en específico de *Fantomas*, pero no el creado por Cortázar, sino el original, que sufre su transformación de villano a superhéroe y segundo, el prototipo de héroe que Cortázar hace de *Fantomas*.

Finalmente, el capítulo cuatro consiste en ir siguiendo la manera en que Cortázar fue construyendo la estructura narrativa del *comic* y la fue intercalando con su postura política respecto a los derechos humanos de las naciones regidas por una dictadura.

---

<sup>2</sup> CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*. México, Ed. Alfaguara, 2001, p.426.

La razón por la que me interesé en investigar única y exclusivamente sobre la obra cortazariana *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, fue primero, resaltar la importancia que adquiere el género del *comic* como parte de los medios de comunicación y su sorprendente evolución a través del tiempo hasta convertirse en un medio idóneo para la manipulación y propaganda política y, segundo, la forma en que Cortázar rompe con estos paradigmas y logra crear en este singular *comic* todo un tratado sobre la defensa de la integridad de los pueblos latinoamericanos sometidos a un régimen dictatorial.

Durante la lectura de *Fantomas*, no sólo leí las aventuras del héroe convencional, sino la postura ideológica y humanitaria de un Cortázar más crítico y comprometido no sólo a crear un nuevo planteamiento estético, -y que sí se manifiesta en el propio *comic*- también a generar un nuevo estado de conciencia que apoyara la defensa de las clases subalternas y no incurriera en favorecer al sistema dominante. Esta toma de conciencia que se origina en el propio intelectual y que logra transmitirse ávidamente en un lector, sólo se puede lograr con el dominio del lenguaje y el sentido del humor que Cortázar plasma en sus escritos y que logran cautivar a sus lectores (que de lectores-hembra, logran convertirse en lectores-cómplices)

La poesía no traiciona  
mucho menos se traiciona  
cuando se eleva una bandera  
-en estos tiempos-  
jugándose el pellejo en la guarida del lobo.  
Creciendo el pelo de la muerte en la espesura de la barba  
Rondando resbalosa las cuatro paredes de una cárcel.  
Fragmentos de: "La sombra del poeta asesinado"  
de Roberto Armijo.

## I. EL PAPEL DEL INTELLECTUAL ANTE LOS ACONTECIMIENTOS POLÍTICOS SUSCITADOS EN ALGUNOS PAÍSES DE AMÉRICA LATINA QUE PROPICIARON EL PROYECTO VAMPIROS MULTINACIONALES.

Qué es la vida sin un hogar, sin una patria en paz. Cuando hay inestabilidad, muerte y represión, cuando millones de vidas juegan como actores del terror y van desmoronando en cada paso una ilusión y una esperanza de terminar con la pesadilla, cuando tus palabras se tornan turbias y estruendosas y te obligan a callarlas con la misma vida. Esta visión caótica y pesimista de la vida fue el resultado de una América Latina sometida por gobiernos de régimen militar. La violencia implacable con que los regímenes iniciaron la persecución, el encarcelamiento y la tortura de muchos de sus intelectuales y artistas; el exilio forzoso de otros; la prohibición de autores, el cierre de editoriales y la quema de libros; la militarización de la enseñanza; la clausura de diarios y teatros; son tan sólo una consecuencia que históricamente se venía arrastrando desde principios del siglo XX. Según Peter H. Smith en América Latina se llevaron a cabo históricamente tres formas de régimen político<sup>4</sup>: El primero, una era de caudillismo que consiste en un sistema

---

<sup>4</sup> SMITH, H. Peter, "Los ciclos de democracia electoral en América Latina, 1900-2000" en *Política y Gobierno*, México, Vol. XI, Núm. 2, septiembre del 2004, pp. 190.

mediante el cual, invariablemente, los militares luchaban entre sí a fin de imponer su autoridad sobre la nación. El segundo, son las llamadas "dictaduras integradoras", dictaduras centralizadoras que buscaban reducir las tendencias del caudillismo y establecer la hegemonía del Estado nacional. Algunos ejemplos son Diego Portales en Chile, Juan Manuel de Rosas en Argentina y Porfirio Díaz en México. A menudo, estos gobernantes provenían del ejército, y una vez en el poder, siempre contaban con el respaldo de las fuerzas armadas para sostener su gobierno.

Una tercera etapa es la llamada "oligarquía competitiva o republicanismo oligárquico". Los regímenes de este tipo hicieron uso de elecciones periódicas para ocupar puestos políticos y por lo general cumplieron con el procedimiento constitucional formal. Al mismo tiempo, restringieron drásticamente al sufragio. Para la década de 1960 y principios de la de 1970 hubo un patrón en ascenso de intervenciones militares armadas y cada vez más brutales, las más notorias en Brasil (1964), Argentina (1966 y 1976) y Chile y Uruguay (ambos en 1973)

Siguiendo este esquema y teniendo en cuenta esta tercera etapa, durante las décadas de los sesenta, setenta y principios de los ochenta, América Latina sufrió una serie de crisis en sus estructuras política, social y económica, afectando de manera directa la cultura. Los regímenes dictatoriales y el sentimiento de solidaridad entre latinoamericanos fueron un determinante decisivo para que Julio Cortázar revalidara la participación activa de los intelectuales en este rubro. Para Cortázar, cuestionarse todo esto era el pan de cada día. Su formación literaria por un lado y su postura política por el otro le indujeron a no callar, a solidarizarse y participar junto con otros muchos intelectuales que se convirtieron en portavoces de lo ocurrido en sus patrias

sometidos a un régimen dictatorial. No en vano varios integrantes de la revista *Casa de las Américas*, para la que Cortázar colaboraría durante varios años, declararon a la muerte del escritor en 1984 que el primer viaje que hizo Cortázar a La Habana como invitado a ingresar a la revista, hizo que cambiara el curso de su vida: "el artista refinado y profundo, comprendió que a partir de entonces la belleza de las cosas encarna una auténtica revolución. El ciudadano del mundo que ya era, echó raíces en combatidas tierras"<sup>5</sup>.

Defendió a Chile después del golpe de estado que esta nación sufrió, ya que tiempo atrás el mismo Cortázar viajó a ese país para asistir a la toma de posesión de Salvador Allende. Poco después se celebró una reunión en París, integrada por algunos intelectuales como Ugné Karvelis, Gabriel García Márquez y el mismo Julio. En esta reunión, Cortázar cuestionó el papel del intelectual dentro de su sociedad e incitó a verlo como una persona socialmente útil:

Un escritor responsable se dirige siempre a la conciencia y a la sensibilidad de sus lectores. Lo que quiero decir aquí sobre el problema de las desapariciones forzadas en muchos de nuestros países no se refiere a los aspectos jurídicos o técnicos que tocan al derecho nacional e internacional, sino a esa realidad inmediata que concierne a las personas como tales [...]

Me molesta tener que referirme aquí en particular a Juan Carlos Onetti, uno de los más grandes novelistas latinoamericanos de nuestro tiempo: me molesta por la misma razón que, al colaborar en un *dossier noir* sobre las atrocidades de la junta militar de Chile, me molestó citar nombres ilustres cuando todo un pueblo está sufriendo un destino parecido. Pero tal es la ley del juego, y si ignoramos los nombres de millares de obreros, de campesinos y pequeños empleados sometidos al terror de las dictaduras latinoamericanas, por lo menos nos cabe nombrarlos simbólicamente al nombrar a aquellos que se han destacado en algún campo de la creación o del conocimiento.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Autores varios, "De La Casa de las Américas a Julio Cortázar" en *Casa de las Américas*, La Habana, Num. 142, Vol. 24, 1984, 216p.

<sup>6</sup> CORTÁZAR, Julio, "Una máquina diabólica: las desapariciones forzadas y Un pueblo llamado Onetti" en *Argentina: Años de alambradas culturales*, pp. 138 y 34-36.

Cortázar siempre destacó el desprecio de las dictaduras latinoamericanas por la cultura y más aun por una cultura que dejaba al desnudo la violencia con que eran sometidos los pueblos, al desnudo millones de cuerpos de mujeres y niños inocentes que resultaban ser algunas veces el blanco equívoco de un ejército dirigido por un gobierno militar que venía adoptando su postura desde la crisis de 1929, la cual provocó una reducción de mercados que llevó a una desacreditación de las elites dirigentes y una pronta entrada de militares al poder. En estas circunstancias el poeta llega a comparar esta cruda realidad con el infierno de Dante; pero en el infierno dantesco no se encuentra la inocencia resquebrajada de los niños. La vida en esos momentos para Cortázar debió parecer una pesadilla que, aun después de despertar, no podría olvidar:

Una mera representación mental de la vida si todo lo otro se borraba con un simple parpadeo- en todo caso a mí no se me borra [...] una vez más esa difícil conquista de un equilibrio en el que la vida cesara de ser su propia representación y se buscara desde adentro y hacia adentro. Y aun así, qué difícil escapar al calambre de la culpabilidad, de no hacer lo suficiente [...]<sup>7</sup>

La vida que no sacia por sí sola, la cotidianeidad disfrazada de vanidad e ignorancia, una sociedad indolente a las monstruosidades de las dictaduras en América Latina; el poeta retoma con mayor fortaleza la postura del intelectual como portavoz, como revolucionario y finalmente como exiliado (en un principio por voluntad propia). Ya se mencionó a un Onetti comprometido al extremo del encarcelamiento, al autor mismo como parte de los personajes de sus obras, aludiendo, criticando y proponiendo; a un Cortázar revolucionario:

El camino de un verdadero revolucionario no para por la seguridad, la convicción, el esquema simplificante y maniqueo, sino que a él se llega y por él se transita a lo largo de una penosa maraña de vacilaciones, de dudas, de puntos muertos, de insomnios llenos de

---

<sup>7</sup> CORTÁZAR, Julio, *Fantomas contra los Vampiros Multinacionales*. México, Ed. Excelsior, junio de 1975, p. 21.

interrogación y de espera, para finalmente alcanzar ese punto sin retorno, esa maravillosa cresta de la colina desde donde se sigue viendo lo que quedó atrás mientras se abre a los ojos lavados y nuevos el panorama de una realidad otra.<sup>8</sup>

De esta postura se derivaría la tan aclamada Organización del Tribunal Russell II (Comisión Internacional de Investigación de los Crímenes de la Junta Militar de Chile) que explicaría más a fondo en el apéndice de *Fantomas vs los Vampiros Multinacionales*:

El Tribunal Russell II del que se habla en esta historieta es la prolongación del Tribunal Russell I creado a iniciativa del famoso pensador inglés Bertrand Russell para investigar los crímenes cometidos por las tropas norteamericanas en Vietnam. En 1974 y 1975, El Tribunal Russell II se dedicó a investigar la situación imperante en diversos países de América Latina y había de reunirse nuevamente para completar sus trabajos referentes a las múltiples violaciones de los derechos humanos y de los derechos de los pueblos en Brasil, Chile, Uruguay, Bolivia, Paraguay y otros países del continente latinoamericano.<sup>9</sup>

Cortázar tuvo la firme intención de difundir éstas resoluciones y que no sólo llegaran a los oídos de los más pudientes, sino también a la gente humilde que resultaba ser las más desprotegida y desinformada. Una manera de llevar a cabo esto, fue precisamente la de escribir su manifiesto dentro de "un Aparente e insignificante *comic*". Utilizar este canal resultaba todo un desafío pues los canales de comunicación que usaban la mayoría de los intelectuales de su momento, incluyéndole, eran bloqueados por los gobiernos dictatoriales. Para poder sublimar este proyecto, el mismo Cortázar parte de una tira cómica originaria de México que llevaba por título *Fantomas*:

Hace algunos años, yo robé una tira cómica mexicana que me incluía con una gran desenvoltura como uno de los personajes de las aventuras de Fantomas, una especie de superman idolatrado por millones de lectores populares, y con ayuda de amigos publiqué un falso equivalente cuyo verdadero fin era denunciar a las transnacionales y poner en descubierto las más sucias tareas de la CIA en América Latina. La edición se agotó enseguida gracias a Fantomas, por supuesto, que una vez más se metió por la ventana y

---

<sup>8</sup> CORTÁZAR, Julio, "Una muerte monstruosa", en *Casa de la América*, La Habana, número 94, enero-febrero de 1976, p. 23

<sup>9</sup> *Op. Cit*; p. 71

no por la puerta de sus lectores, pero ahora con una finalidad muy diferente de las que le habían dado tanta fama en México.<sup>10</sup>

Cortázar fue un intelectual comprometido con los acontecimientos que se generaron en su momento en la mayor parte de América Latina; para él, Latinoamérica tenía que ser vista como algo global, pues lo que pasara con un país afectaba a otro; si se violaban los derechos de un pueblo, se afectaban los de otros. Él tenía que hacer algo para ayudar, para ser el intelectual comprometido y útil del que tanto habló y una manera de hacerlo fue precisamente a través de las letras. La meta: informar lo que realmente estaba pasando con los pueblos oprimidos; el reto: que la información llegara sin problema alguno a las masas populares sin que las autoridades pudiesen percatarse de ello. Julio Cortázar estaba consciente del tipo de literatura que era más afín a este sector y justamente era el de las historietas o tiras cómicas y, más aún, puso su mirada en una que ya estuviera en circulación. *Fantomas* a ciencia cierta, ya se había venido gestando en nuestra ciudad como una historieta elaborada con fines de entretenimiento. Cortázar supo aprovechar muy bien esta situación y comenzó a generar una historia nueva y denunciante dentro de la historia original. La gente seguía viendo en acción al héroe *Fantomas* pero ahora los personajes serían reales y serían los mismos intelectuales tomando una postura ante uno de los castigos más grandes para el ser humano: atar su libertad de expresión y el derecho a la información. De esta manera, vemos a Octavio Paz, a Susan Sontag, a Alberto Moravia y al autor mismo, entre otros, tomando cartas en los asuntos de América Latina y el resto del mundo:

---

<sup>10</sup> GUERRA, CASTELLANOS, Emilio de la, *Julio Cortázar: revolución y literatura en América latina*. México, Tesis de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 1995, p.109

Somos unos perfectos intelectuales, Julio. Verifica mi diálogo con Fantomas y verás que le pido que haga algo por el amor que profesa al arte. Si pudiera cambiar ese texto, donde dice arte yo hubiera debido decir hombre [...] <sup>11</sup>

Cortázar convirtiéndose en parte de su propia creación; imágenes que impactan a la vista como bibliotecas incendiándose por algunas partes del mundo, armas de fuego repitiéndose una y otra vez como si quisieran reclamar cada vida que destruyeron para justificar su creación, un héroe idolatrado y asediado por las mujeres como un James Bond a quien aparentemente nada lo detiene, pero ni James Bond, podría contra las grandes trasnacionales que llegan como monstruos a Latinoamérica para intentar apropiarse de ella:

El Tribunal ha comprobado que los Estados Unidos de América y las empresas extranjeras que ejercen actividades en América Latina por intermedio de filiales o sociedades sobre cuyo capital y operaciones ejercen un control dominante y entre las cuales las más fuertes y más numerosas son norteamericanas, han tenido y tienen con la complicidad de las clases opresoras de América Latina, una intervención permanente a fin de asegurarse los más altos beneficios económicos y la dominación estratégica. Saquean las riquezas naturales de estos países. El gobierno norteamericano y las oligarquías locales son coautores de las violaciones de los derechos de los pueblos a la autodeterminación, a disponer de sus riquezas naturales, de no intervenir en sus asuntos internos, de escoger libremente un sistema económico y social<sup>12</sup>

Cortázar parte de inventar una historia con circunstancias similares a las de su época, para que la gente se identifique con ella. A partir de la creación, logra llamar la atención del lector para leer entre líneas su postura política y hacerle partícipe de ella. Cortázar se convertiría en el crítico y gurú de su tiempo y el nuestro. En el apéndice del *comic* pone en tela de juicio el papel de Estados Unidos de Norteamérica como el de una potencia vampiro, un país que se alimenta a costa del sufrimiento de otros, su sangre es el robo de la riqueza natural, el implantar nueva tecnología a países que no son aplicables, en crear

---

<sup>11</sup> CORTÁZAR, Julio, *Fantomas contra los Vampiros Multinacionales* México, Ed. Excelsior, junio de 1975, p.39

<sup>12</sup> *Op. Cit.*; pp. 73-74.

caos y darle frutos a la inversión armamentista que adquirió a partir de la Segunda Guerra Mundial; pero también pone en tela de juicio algunos actos llevados a cabo por las guerrillas que distan mucho de sus propósitos, como la canallada que el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) le hizo a su amigo el Poeta Roque Dalton que, siendo miembro mismo de la guerrilla salvadoreña, sería acusado de traición y de ceder información a la CIA. A Cortázar toda esta información le parecía totalmente irrisoria pues no había conocido en toda su vida a alguien que se entregara a luchar por sus causas como lo fue Dalton:

Roque Dalton tenía una visión general de la lucha revolucionaria, y sus múltiples andanzas por el mundo le habían dado una experiencia que pesara en sus juicios y en sus opiniones. Eso, junto con la poesía y el sentido del humor, nos llevó a sentirnos amigos desde el primer momento; ahora que no volveré a hablar con él, pienso que nos vimos muy poco [...]

La pérdida de un amigo que fue silenciado por sus camaradas, por los que en apariencia luchaban por la misma causa, una gran ironía con la que el poeta tenía que lidiar sin dudar en ningún momento de continuar en la lucha por una América ensangrentada. Con una firme convicción y desde el exilio (auto-exilio en un principio) delata las atrocidades de las dictaduras:

[...] Cada tanto, como una obstinada recurrencia, alguien subía para dar testimonio de muertes y torturas, un chileno mostraba que las técnicas empleadas por los militares, un argentino, un uruguayo, la repetición de infiernos sucesivos, la presencia infinita del mismo estupro, del mismo balde de excrementos donde se hunde la cara del prisionero, de la misma corriente eléctrica en la piel, de la misma tenaza en las uñas [...]<sup>13</sup>

Como intelectual comprometido, Cortázar participó en variadas ponencias que se llegaron a realizar en encuentros literario y de solidaridad con Argentina y otros pueblos oprimidos por los regímenes, inclusive en encuentros del exilio latinoamericano. Si *Fantomas* (al igual que otras obras

---

<sup>13</sup> *Op. Cit.*: p.20.

como la de *Bestiario*) fue el comienzo de algo, se continuaría con escritos al Pen Club de Estocolmo, la participación en el Encuentro sobre la Latinoamérica de Hoy, su participación en la conformación del Tribunal de los Pueblos (reemplazo del Tribunal Russell II) y su presencia en la Primera Conferencia Internacional sobre el Exilio y la Solidaridad Latinoamericana en la que observaría al exilio como eje y motor de una denuncia constante de los crímenes de la junta militar:

Quienes exilian a los intelectuales consideran que su acto es positivo, puesto que tiene por objeto eliminar al adversario. ¿Y si los exiliados optaran también por considerar como positivo ese exilio? No estoy haciendo una broma de mal gusto, porque sé que me muevo en un territorio de heridas abiertas y de irrestañables llantos [...] al tocar el tema del escritor exiliado, me incluyo actualmente entre los innumerables protagonistas de la diáspora. La diferencia está en que mi exilio se ha vuelto forzoso en estos últimos años; cuando me fui de Argentina en 1951, lo hice por mi propia voluntad y sin razones políticas e ideológicas [...] solo a partir de 1974 me vi obligado a considerarme un exiliado. Pero hay más y peor: al exilio que podríamos llamar físico, habría de sumarse el año pasado un exilio cultural, infinitamente más penoso para un escritor que trabaja en íntima relación con un contexto nacional lingüístico.<sup>14</sup>

Exilio cultural, palabras que calaron el alma del poeta, que expresan el dolor y la rabia de ver la situación de su país y la de sus compatriotas desde fuera; pero no así con un espíritu minimizado de lucha. El sacar a los intelectuales comprometidos de su patria por "no ser convenientes" al sistema, era como arrancar de tajo la cultura de una nación; como si en pleno siglo XX existiera una inquisición con el nombre de régimen militar y los acusados de herejía y hechicería fueran los intelectuales comprometidos, intelectuales que tienen la magia y poder necesarios para despertar a una nación y levantarla en defensa de su integridad:

He venido aquí como alguien que se consagra sobre todo a la literatura, pero ocurre que en América Latina la literatura y la historia constituyen más que nunca un terreno con sólo aquellos escritores que no quieren asumir su responsabilidad, como hombres

---

<sup>14</sup> CORTÁZAR, Julio, "La literatura latinoamericana de nuestro tiempo" en *Argentina: Años de alambradas culturales*, p. 20.

latinoamericanos evaden la situación cada día más urgente de estar presentes como testigos y casi siempre como acusadores ante el desprecio que tantos regímenes políticos manifiestan frente a los derechos humanos más elementales.<sup>15</sup>

Como intelectual comprometido, Cortázar, no dejó cabo suelto en la elaboración del *comic*; todas las piezas en su construcción estuvieron empapadas de simbolismos. Alegóricamente, el incendio de bibliotecas y la desaparición de libros en distintas partes del mundo simbolizaron justamente el desprendimiento de la cultura en toda una nación. Títulos como el de *La Divina Comedia*, *Los Miserables*, *Crimen y Castigo* y *La Ópera de tres centavos* son algunos ejemplos de los libros desaparecidos, libros que renovaron la literatura de su tiempo y que refieren una crítica de la estructura económica, política y social de su tiempo. No sería nada descabellado advertir a un Dante con su infierno trasladándose a la posmodernidad; pero con una carga irónica en la que los habitantes de una nación, los más afectados por la vejación a sus derechos, fueran los que habitaran en ese infierno y los intelectuales comprometidos, padecieran un purgatorio que los sublevara ante los dioses del poder militar que disfrutaban del maná que ensangrentadamente extraen de América Latina. "La Inteligencia en Llamas", un comienzo muy apropiado para dar inicio a la historia del *comic* ante las muchas reuniones a las que asistió el escritor para tratar el asunto de los derechos de los pueblos, y en la mayoría subrayaba la necesidad de un quehacer político por parte de los intelectuales, por parte de las dependencias que se crearon precisamente para defender esos derechos y que lo sucedido en Latinoamérica no quedara en el olvido:

[...] Por eso es necesario hablar de lo concreto, hablar hasta el cansancio, porque lo más monstruoso y culpable frente a estos acontecimientos es el silencio y el olvido. Ustedes desde sus funciones específicas, ni callan ni olvidan, nosotros los escritores, los

---

<sup>15</sup> CORTÁZAR, Julio, "En la ONU. Cortázar" en *Proceso*, México, febrero de 1984, p. 44.

artistas estamos también aquí para alentarlos en su dura misión y compartirla en todos los planos.<sup>16</sup>

El ojo asesinado por la daga, un recurso visual que el escritor retoma de Luis Buñuel y su película *El perro andaluz*; en el *comic* esa mirada asesinada simboliza el ocultamiento a la verdad que tiende a pasar casi desapercibida; de nuevo la metáfora de Gorostiza se hace presente: *La inteligencia en llamas*, el intelectual comprometido y más aún el intelectual exiliado, tiene la ardua tarea de no permitir que la dictadura ciegue su mirada a la crítica, a delimitar su libertad de expresarse a través de la palabra escrita:

- Parece el comienzo de *Un perro andaluz*... dijo Fantomas, siempre tan culto.

- Todo en nuestra América es el comienzo de ese perro, viejo, pocas veces hemos llegado a mirar algo de frente sin que la navaja o el cuchillo viniera a vaciarnos los ojos [...]<sup>17</sup>

En esta cuestión, para Cortázar, la palabra es un instrumento de combate en contra de la mentira y la muerte; el poeta se mostraba indignado al ver que las desapariciones que se suscitaban de personas en las dictaduras no sólo iban dirigidas a los adultos, sino que se hicieron extensivas a los niños, secuestrados muchas veces con sus padres o incluso parientes cercanos, sobre los cuales no se volvió a saber nada. Niños que iban desde recién nacidos hasta los que ya estaban en la edad escolar:

Niños cuyo secuestro y desaparición nada justificaba el sadismo de los raptos o un refinamiento casi inconcebible de su técnica de intimidación. Esos niños ¿podrían considerarse como subversivos, según calificaban los militares a los jóvenes adultos desaparecidos? Esos niños ¿eran enemigos de lo que ellos llaman patria, llenando de sucia saliva una palabra que tanto significa para los pueblos latinoamericanos?<sup>18</sup>

Esta triste pesadumbre era la que Cortázar quería sacar a la luz, acontecimientos que no se borran de la conciencia pese a querer tapanlos con

---

<sup>16</sup> *Idem.* P. 45.

<sup>17</sup> CORTÁZAR, Julio. *Fantomas contra los Vampiros Multinacionales*. México, Ed. Excelsior, junio de 1975, p.46.

<sup>18</sup> CORTÁZAR, Julio, "En la ONU. Cortazar" en *Proceso*, México, febrero de 1984, p. 45.

la máscara del consumismo y el entretenimiento. Su labor de escritor era no desistir, agotar su sentir en las palabras y darlas a conocer. Europa, fue un buen comienzo. La Europa que parecía quedar estática y ajena a tales acontecimientos, estaba en proceso de despertar y mirar a una América Latina ya no tan distante a ellos. Los intelectuales exiliados en Europa tenían que lidiar con la información decadente que llegaba a ellos por los periódicos locales, tenían que recurrir a amistades que les mandaran la información que se suscitaba en sus países, escribir en todo momento y en todos lados, en los cafés, bebiendo algo de alcohol, seduciendo a guapas y rubias europeas y seguir en pie burlándose de vez en cuando de ellos mismos, bromeando y con un sentido del humor demasiado mordaz:

Se le iba a ir el tren [...] se acordó de los dos dominicanos hablando animadamente en la plaza mayor, del boliviano que le explicaba a otro cómo comprarse una camisa en un supermercado del centro, de los argentinos que dudaban de la calidad del café. Pensó en las chicas (¿colombianas?, ¿venezolanas?) [...] Lo personal también debía ser una representación mental de la vida, una cortina de humo, un cómodo tren Bruselas-París, un número de Fantomas, un cigarrillo negro, una nena platinada<sup>19</sup>

Interactuar con hermanos latinoamericanos en un país ajeno sólo acentuaba la idea de participación del autor, ayudar a sus hermanos chilenos, uruguayos, bolivianos, brasileños, guatemaltecos, dominicanos, haitianos y lógicamente argentinos; todos ellos afectados por gobiernos militares subsidiados por Los Estados Unidos de Norte América considerado como primer productor y exportador de armamento en todo el mundo. Armas contrarrevolucionarias para ser más precisos, Estados Unidos va dejando bases militares como la de Honduras. La Jaula es el mundo -como dijo alguna vez

---

<sup>19</sup> CORTÁZAR, Julio, *Fantomas contra los Vampiros Multinacionales*. México, Ed. Excelsior, junio de 1975, p.20.

Henry Miller- y los carceleros, los estadounidenses; no en vano la Unidad Popular de Chile fue derribada por la CIA y Pinochet. Allende y la UP no respondían a los intereses del sistema. En tiempos difíciles como los de Chile, Uruguay o Centroamérica, la democracia se vuelve un crimen contra la seguridad de los monopolios, por lo que se recurre a los militares y al terrorismo de Estado. Carlos Fazio en su artículo "Elecciones para la Guerra"<sup>20</sup>, afirma que los dictadores de estos países latinoamericanos no eran autodidactas, la mayoría estaban formados en el esquema diseñado por Kennedy: Alianza para el Progreso, incluyendo el informe de comisión Kissinger; aprendieron las técnicas de represión y el arte de gobernar en West Point, Fort Bragg, Washington o en la Escuela de las Américas, en el canal de Panamá. Arthur Miller llegó a afirmar que ningún régimen fascista ha tomado el poder sin contar con la ayuda y aprobación implícita de los Estados Unidos; un ejemplo claro de ello fue la toma de poder de Mejía Vítores en Guatemala y Gustavo Álvarez en Honduras. Cortázar no desconocía ninguno de estos puntos y plasmó su postura sobre la problemática en el apéndice del *comic*:

El tribunal manifiesta su viva preocupación frente a las violaciones del derecho internacional y de los derechos de los pueblos en Colombia; subraya el papel de los intereses extranjeros en esas violaciones y declara su intención de proceder a una investigación completa por todos los medios apropiados y posibles, incluso el envío de una comisión ad-oc, a fin de pronunciarse definitivamente en su tercera sesión sobre la situación de ese país y la responsabilidad de su gobierno.

En el caso de esa sesión habrá también que determinar con mayor precisión: La naturaleza y alcance de las intervenciones militares y policiales de los Estados Unidos de Norte América en América Latina así como las del Brasil. La influencia de la formación militar adquirida por miembros de los ejércitos latinoamericanos en las escuelas de Estados Unidos.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> FAZIO, Carlos, "elecciones para la guerra" en *Proceso*, México, febrero de 1984, p. 41.

<sup>21</sup> CORTÁZAR, Julio, *Fantomas contra los Vampiros Multinacionales*. México, Ed. Excelsior, junio de 1975, p. 77.

Es difícil desligar los acontecimientos suscitados en la época de Cortázar con el intervencionismo de Estados Unidos ya que aún en el Salvador, en donde en apariencia la guerrilla iba ganando lugar, Estados Unidos bombardeó los medios de comunicación vendiendo la idea de un mundo libre y que para llegar a él se debería de terminar con toda clase de movimientos subversivos, incluyendo las guerrillas por ir en contra de la democracia. Y qué decir de Puerto Rico, que pasó a manos de Estados Unidos en 1898 cuando derrotaron a los españoles. Los Estados Unidos de Norte América llegaron explicando a Puerto Rico que habían llegado con la bandera de la libertad, que llegaron, no para librar una guerra en contra de un país que había sido oprimido durante siglos, sino para brindarles su protección. Pero esta protección produjo un estado dependiente en un 90% de Estados Unidos. Acabaron con toda la agricultura de la isla, crearon grandes centros industriales que actualmente están en banca rota; y finalmente, provocaron la migración de millares de puertorriqueños a Estados Unidos. Julio Cortázar estaba muy consciente de ésta problemática, por lo que en un apartado del apéndice del cómic, destaca lo siguiente:

Que el gobierno de los Estados Unidos, así como las autoridades puertorriqueñas que obedecen a sus órdenes, violan la resolución 1514 (XV) de la Asamblea General de las Naciones Unidas del 14 de diciembre de 1960, según la cual debía efectuarse, sin condiciones ni reservas, el paso inmediato de todos los poderes a los pueblos que no han obtenido su independencia, y que también son violentadas las resoluciones relativas a Puerto Rico, adoptadas en 1972 y 1973 por el Comité Especial de descolonización creado por esta misma asamblea.<sup>22</sup>

Michael Foucault llegó a decir alguna vez que el poder impregna todas nuestras relaciones y durante este proceso histórico hasta el día de hoy, se vive una situación muy crítica en el mundo, la violencia

---

<sup>22</sup> *Idem.* P. 73.

predomina y se eliminan libertades. El poder se ha vuelto un problema político que muchas veces aplasta a la persona. De aquí surge con mayor fortaleza el espíritu de crítica y colaboración de los intelectuales, aunque claro está, con distintos matices como se observa en los debates acerca del papel del escritor en los procesos revolucionarios de 1968 y 1969 en los que participó Julio Cortázar junto con Allí Collazos y Mario Vargas Llosa.

Collazos criticaba al escritor latinoamericano que afirma ser el de esta región "en razón de dejar ser de los otros", es decir, de las metrópolis culturales, políticas y económicas.<sup>23</sup>

Collazos también rechazaba la autonomía, el olvido o desprecio literarios por la realidad, que según él, se agotó con Jorge Luis Borges, y por lo contrario, postuló una "comunidad íntima de la realidad con el producto literario." Para él la escritura es un acto de solidaridad histórica: la lengua y el estilo son objetos, fuerzas ciegas que el escritor dirige conscientemente, impulsado por la realidad social: "Toda realidad genera su propio lenguaje, determina sus estructuras, aborta una sintaxis que le es propia."<sup>24</sup>

Ante la postura de Collazos, Cortázar señaló que el objetivo de los escritores latinoamericanos no debe ser llegar a las alturas de la literatura europea sino "hallarnos en nuestro propio pellejo". Criticó la confusión entre literatura y lucha política que hacía Collazos; sin embargo, exaltó las obras de

---

<sup>23</sup> PICON, GARFIELD. Evelyn. *Cortázar por Cortázar*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1981, p. 30.

<sup>24</sup> CORTAZAR, Julio. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura. Polémica con Oscar Collazos y Mario Vargas Llosa*. México, Ed. Siglo XXI, 1971, p. 17.

Neruda, Vallejo y Lezama Lima, por sobre las de Paul Eluard y Robert Musil, como actos de afirmación cultural similares a los de afirmación política:

Pocos dudarán de mi convicción de que Fidel Castro o Che Guevara han dado las pautas de nuestro auténtico destino latinoamericano: pero de ninguna manera estoy dispuesto a admitir que *Los poemas humanos o cien años de soledad* sean respuestas inferiores, en el plano cultural, a esas respuestas políticas.<sup>25</sup>

También cuestionó el énfasis en lo socio-cultural y la exigencia al escritor de atender a la realidad concreta, rechazaba un programa literario de compromiso y defendía una realidad invisible expresada de manera difícil en la escritura:

A Collazos le interesa una realidad que cabría llamar inmediata: tiene bien cuidado de no caer en el vocabulario que llevó a la nación y a las consecuencias del realismo socialista.<sup>26</sup>

En cuanto a Mario Vargas Llosa, sostenía el carácter subversivo de la literatura no sólo en la sociedad capitalista sino también en la socialista. Por lo menos hasta un hipotético caso de extinción de la literatura, parecida a la teoría leninista que postulaba la extinción del Estado, al momento de la desaparición de las contradicciones sociales y humanas en el socialismo:

Yo creo que ese momento está todavía lejos, y que las sociedades socialistas durante mucho tiempo serán la sede de contradicciones, amarguras y rebeliones individuales que se plasmarán en ficciones, que, a su vez, servirán a los demás hombres para tomar conciencia y formular racionalmente sus propias contradicciones, amarguras y rebeliones.<sup>27</sup>

Otro autor que discrepó con la línea literaria de Cortázar fue el peruano José María Arguedas, que, a pesar de coincidir con él en términos políticos y en el respaldo a la Revolución Cubana, Arguedas pensaba en 1969, que la diferencia con Cortázar radicaba en que él había descendido hasta el

---

<sup>25</sup> *Op. Cit.*: p. 44.

<sup>26</sup> *Op. Cit.*: p. 50.

<sup>27</sup> CORTAZAR, Julio. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura. Polémica con Oscar Collazos y Mario Vargas Llosa*. México, Ed. Siglo XXI, 1971. p. 87.

cuajo de su pueblo, que se había metido en el pecho mismo de los indios durante algunos años. Mientras que Cortázar sólo agujonea con su genialidad, con sus solemnes convicciones de que mejor se entiende la esencia de lo nacional desde las altas esferas de lo supranacional.<sup>28</sup>

Esta polémica desembocó en la publicación anticipada del primer *Diario* de la novela de Arguedas en la revista *Amauta* de abril-junio de 1968, en un tono amistoso, según el autor, quien provocó la fuerte respuesta de Cortázar:

"Prefiriendo visiblemente el resentimiento a la inteligencia, lo que siempre es deplorable en un cronopio, ni Arguedas ni nadie va a ir demasiado lejos con esos complejos regionales [...] Como siempre, el error está en llevar a lo general un problema cuyas soluciones son únicamente particulares."<sup>29</sup>

Y efectivamente, los problemas a los que se enfrentaba Arguedas se resumían únicamente a la región del Perú mientras que a Cortázar le preocupaba la situación de toda América Latina -demostrando una participación activa en diversos congresos a favor de los derechos humanos de ésta-, de todos y cada uno de sus habitantes; pero en lo que no estaba de acuerdo era en reducir la literatura a mero panfleto propagandístico. Despreciaba que, lo que un libro contara, no sirviera para nada y que ese desencanto no estaba referido a las circunstancias y acaecimientos que se narraran en él, sino a la manera de narrarlos. De allí que surgiera la idea de "una inexplicable tentación de suicidio de la inteligencia por vía de la inteligencia misma. El alacrán clavándose su agujón, harto de ser un alacrán pero necesitado de alacranidad para acabar con el alacrán."<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> ARGUEDAS, José, María, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* Buenos Aires, Ed. Losada, 1971, p.p. 19-20.

<sup>29</sup> CORTÁZAR, Julio, "Los hombres valen para mí más que los sistemas" en *Life en español*. México, pp. 43-55.

<sup>30</sup> CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*. México, Ed. Alfaguara, 2001, p. 181 (capítulo 28)

Cortázar pretendió usar la literatura como se usa un revolver para defender la paz, en una palabra; pretendió "Tomar de la literatura eso que es puente vivo de hombre a hombre, y que el tratado o ensayo solo permite entre especialistas. Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un mensaje; una narrativa que actúe como coagulante de vivencias, como catalizadora de nociones confusas y mal entendidas, y que incida en primer término en el que la escribe."<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*. México, Ed. Alfaguara, 2001, p. 427 (capítulo 79)

Estás usando palabras... les encanta que uno  
las saque del ropero y las haga dar vueltas por  
la pieza... míralas como juegan se nos meten por  
las orejas y se tiran por los toboganes.  
Fragmentos del capítulo 28 de *Rayuela*.

## II. EL COMIC CORTAZARIANO, ARTE DE PROTESTA EN LOS SETENTA Y PRINCIPIOS DE LOS OCHENTA FRENTE A LA DISTORSIÓN INFORMATIVA DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN MASIVA.

### 2.1 GENERALIDADES DEL COMIC Y SU INCURSIÓN EN LA POLÍTICA Y EL ARTE.

La historia del *Comic* se inauguró a finales del siglo XIX acompañada de una gran polémica sobre su lugar de origen y las modificaciones que fue sufriendo a través del tiempo. Claude Moliterni por ejemplo, afirma que "el *comic* apareció por primera vez en Alemania con el clásico *Max und Moritz* de Wilhem Bush, y posteriormente, se desarrollaría en Francia con *La Famille Fenouillard* de Christophe"<sup>32</sup>. Moliterni le otorga a Europa la procreación del género mientras que otros historiadores, en su mayoría estadounidenses, pretendieron afirmar que el cómic empezó en Estados Unidos a partir de la rivalidad de los dos diarios más importantes de Nueva York: el *World* y el *Morning Journal*; trayendo como consecuencia, la publicación por parte del primero, de *Yellow Kid*: una especie de chinito vestido de amarillo, presentado en una página entera. Esta controversia se suscitó porque el *comic* europeo presentaba el texto situado a pie de página e ilustrado por una

---

<sup>32</sup> GUBERN, Román. *Literatura de la imagen*. Barcelona, Salvat Editores, 1974, p. 9.

imagen y estos historiadores insistieron en que no era propiamente un *comic* sino una historia ilustrada:

Los *comics* nacieron en Estados Unidos como consecuencia indirecta de la rivalidad de dos grandes rotativos de Nueva York: el *World* (New York World), propiedad de Josph Pulitzer desde 1893, y el *Morning Journal*, adquirido por William Randolph Hearst en 1895.

En un clima de intensa competencia comercial, el *World* creó, en abril de 1893 un suplemento dominical en color en el que publicaron sus creaciones los dibujantes del periódico. Entre éstos figuró Richard Felton Outcault, quien desde julio de 1895 dio vida a una serie de abigarradas viñetas, sin narración secuencial, en las que con intención caricaturesca mostraba estampas infantiles y colectivas del proletario barrio de Hogan Alley, en Nueva York. En esta serie, y a través de diversos tanteos, fue tomando cuerpo un protagonista infantil calvo, orejudo, de aspecto simiesco y vestido con un camisón de dormir de color amarillo que fue bautizado con el nombre de *Yellow Kid*. Aunque en la serie habían aparecido ocasionalmente globos con locuciones inscritas, *Yellow Kid* se expresaba, a través de textos escritos en su camisa, en lenguaje crudo y populachero.<sup>33</sup>



Algunos estudiosos llegaron a pensar que el *comic* tuvo su antecedente en "algunos papiros egipcios y posteriormente, en las *images d'Épinal* (llamadas así por haber surgido en la ciudad de Épinal, en la industria de impresión de los hermanos Pellerín), de las que derivaron *aleluyas e historias en imágenes*"<sup>34</sup>. También se suele considerar que las tiras cómicas, en su forma moderna, nacieron en el seno de la industria periodística estadounidense en 1896. Para fijar tal datación se atiende a tres características: "la narración secuencial en series de viñetas, la permanencia de un mismo protagonista en

<sup>33</sup> *Op. cit.*; p. 82.

<sup>34</sup> DUÉE, Claude, BALLESTEROS, Antonio, *Cuatro lecciones sobre el comic*. España, Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, p. 18.

una serie de publicación periodística y la presencia de «globos» o «bocadillos» con texto en su interior, como locución de los personajes»<sup>35</sup> Ya se ha visto que tales características se reunieron por primera vez en el personaje de *Yellow Kid*, desde entonces. En Estados Unidos, los diarios representaron el principal medio de difusión de los *comics*, que eran leídos en su mayor parte por los inmigrantes que medio hablaban el inglés y que no estaban habituados a leer libros. En 1925, Saint-Ogan, bajo la influencia del cómic estadounidense, tuvo la idea de poner el texto en un «bocadillo» que pudiera expresar cualquier cosa:

Quando en un «bocadillo» aparece un leño con una sierra, todo el mundo entiende que el personaje duerme, ronca. Todos lo entienden, lo mismo un japonés o un francés. Todas esas convenciones se crearon de una manera mágica; los lectores de todo el mundo las entienden. Luego, se tiene la imagen narrativa en sí, la imagen sin texto que anuncia una acción o que prefigura otras distintas; y al realizar la síntesis del «bocadillo», del marco y de la imagen narrativa, se observa que el *comic* combina dos formas de relato: el del guionista y el del grafista; pues en el *comic*, no basta con colocar un dibujo tras otro; el guionista desglosa su texto según técnicas muy precisas mientras que el dibujante relata de una manera determinada, con sus propios medios de expresión.<sup>36</sup>

A principios del siglo XX, el *comic* representó una nueva forma de comunicación en la que se podía dar rienda suelta a la experimentación y a un libre desbordamiento de la fantasía. Esta cuestión tuvo que ver con la eclosión de algunos movimientos de vanguardia en los *comics*, de este modo, se observa por ejemplo a Picasso abordando este género para relatar con humor su viaje a París en compañía de Sebastián Junyer, el dibujante holandés Gustave Verbeek preparó su serie *Upside Dows (al revés)*, en la que las

---

<sup>35</sup> *Op. cit.*; p. cit.

<sup>36</sup> COMA, Javier, *Los comics. Un arte de protesta del siglo XX*. Barcelona, Ed. Guadarrama/Labor, 1977, p.58.

viñetas eran leídas al derecho y al revés, y publicó luego *Los terrores de los diminutos Tads*<sup>37</sup> en donde cuatro diminutos personajes, permanentemente aterrorizados, viajaban por un país de seres fabulosos, híbridos de animales y objetos, para los que su creador inventó unas denominaciones nacidas de la hibridización de palabras. Por estas fechas, el pintor germano-estadounidense Lyonel Feninger abordó también la creación de lo *comics* con sus series *Kind-der-Kids* y *El Pequeño mundo de Willie Wilkie*<sup>38</sup>, en donde eran demasiado obvias las influencias precubistas y expresionistas.

El punto más alto de la libertad de creación sin ningún tipo de inhibiciones industriales, corresponde a la aportación de Windsor Mc Cay con el inicio de la exploración del universo onírico, contemporáneamente a Freud, con la serie *Dreams of the Rarebit Fiend*, en la que un personaje que había comido en exceso *Welsh Rarebit* (tostada cubierta de queso derretido con cerveza), tenía en cada episodio una pesadilla, de la que despertaba en la última viñeta. El esquema del cuento soñado fue llevado a su máxima perfección por el mismo autor en su siguiente serie: *El pequeño Nemo en el país de los sueños*<sup>39</sup> en donde el pequeño Nemo vivía fantásticos episodios oníricos, netamente presurrealistas (1904), en grandes láminas coloreadas y viñetas demasiado altas o demasiado anchas.

El interés social del *comic* se fue incrementando poco a poco y esto se debió en gran parte a la creación de una mitología bastante amplia y con gran aceptación popular. Su libertad de creación no estaba supeditada al naturalismo fotográfico ni al físico de los actores y el paso del tiempo en ellos

---

<sup>37</sup> *Op. cit.*; p. 86.

<sup>38</sup> GUBERN, Román. *Literatura de la imagen*. Barcelona, Salvat Editores, 1974, p.18.

<sup>39</sup> COMA, Javier, *Los comics. Un arte de protesta del siglo XX*. Barcelona, Ed. Guadarrama/Labor, 1977, p.54.

como sucede en la fotonovela. El *comic* tiene la facilidad de crear familias de héroes y superhéroes fantásticos que parecen impropios de la era moderna y de la vida cotidiana. Este carácter insólito de aventuras protagonizadas por personajes carismáticos, fuertes y sagaces, además de invencibles, actuó como un estimulante y una evasión ante la rutina y las frustraciones cotidianas. Este ciclo de libertad creativa tanto en la elección de los personajes y las innovaciones técnicas y narrativas, entró en declive hacia 1915, en parte debido a la estandarización y conservadurismo industriales impuestos al género al ser "tutelados los *comics* por los Syndicates distribuidores de material dibujado a los periódicos, los cuales ahorraron así a las empresas periodísticas el mantenimiento de dibujantes propios. Tales Syndicates, que supusieron el fin de una etapa periodística en beneficio de un más elevado nivel capitalista de división del trabajo y de la producción, fueron en realidad una consecuencia lógica del previo desarrollo de las agencias distribuidoras de noticias en la industria periodística"<sup>40</sup>. La creación de los Syndicates supuso un progreso, por cuanto al desvincular el dibujo de *comics* de las redacciones de cada periódico dio enorme difusión al género, pero también un retroceso tanto por imponer una estandarización formal (formato de las viñetas, dimensiones de las tiras, etc.) y temáticas.

Para 1929, se comenzó a desarrollar en el *comic* el género épico<sup>41</sup> que estuvo estrechamente relacionado con el inicio de la gran crisis económica mundial, irradiada por el crack financiero de Wall Street, y que abrió una etapa de austeridad y tal vez de miseria ciudadana. De ahí la función consoladora de los *comics* épicos y sus héroes aventureros. Para 1937

---

<sup>40</sup> *Op. cit.*; p.p. 160-163.

<sup>41</sup> El *comic* épico se caracterizó por tener una estructura seriada y que cierra con el característico "continuará".

apareció la modalidad editorial llamada *comic-book*<sup>42</sup>, los que, aunque seguían auspiciados por los periódicos, aparecían de manera independiente a ellos como libros de *comics* que salían cada determinado tiempo y que se adquirían en los quioscos de periódicos y revistas. Los personajes de los *comics-books* ya no serían los héroes de aventuras que rescataban y mantenían en cierta forma sus rasgos humanos, ahora serían los superhéroes los que sobresaldrían por sus actitudes físicas netamente sobrehumanas.

De las características psicológicas y éticas de los héroes de las tiras cómicas ha derivado su utilización política, consciente en unos casos y tal vez inconscientes en otros. Los ejemplos de manipulación política de los *comics* como un arma de propaganda son muy numerosos; el Japón militarista los utilizó ya antes de la Segunda Guerra Mundial para exponer, a veces con apariencia inocente, sus ambiciones expansionistas como "en *Las Aventuras de Dankichi*, de Keizo Shimada, un niño japonés naufragaba con su mascota en una isla del sur del Pacífico, en la que más tarde era coronado rey por los nativos, quienes así reconocían la hegemonía política nipona"<sup>43</sup>.

También la Italia fascista produjo algunos ejemplos muy llamativos de la politización de las tiras cómicas. Irónicamente para 1938 el gobierno italiano prohibió la publicación de *comics* estadounidenses por ser catalogados como contrarios al espíritu nacional fascista; pero como sus personajes se habían arraigado sólidamente en el público, la prohibición fue burlada por los dibujantes y guionistas italianos, rebautizando con nombres del país a los superhéroes vetados por la censura. De esta manera, "*Flash Gordon* siguió publicándose con dibujos de Giove Toppi y guiones de Federico Fellini. En el

---

<sup>42</sup>GUBERN, Román, *Literatura de la imagen*. Barcelona, Salvat Editores, 1974, p. 104.

<sup>43</sup>BALLESTEROS, GONZÁLEZ, Antonio, *La construcción del superhéroe en el comic americano. Los orígenes Marvel* España, Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, p. 26.

mismo año y con el ánimo de reemplazar a los populares personajes estadounidenses, Carlos Cossio, sobre guión de Vincenzo Baggioli, dio vida a *Dick Fulmine*, personaje musculoso de nombre italoamericano y que posteriormente perdería el "Dick" cuando Italia tuvo que enfrentarse a los angloamericanos en los campos de batalla".<sup>44</sup> Sus autores le hicieron combatir en la Guerra Civil Española y en los frentes del África colonial y de la Unión Soviética. Para los años cuarenta *Dick Fulmine* tuvo su versión española con el nombre de *Juan Centella* y en Francia con el nombre de *Alain La Foudre*.

La guerra de España dio pie al enfrentamiento de los *comics* de los bandos republicano y nacionalista. "Al concluir la contienda, a raíz del Decreto de Unificación, en 1937, la revista Falangista *Flechas* (creada en Zaragoza en 1936) se fundió con la carlista *Pelayos* (nacida en San Sebastián en 1936), dando vida a *Flechas y Pelayos*, bajo la dirección de fray Justo Pérez de Urbel, publicación con una clara intención ideológica. A una inspiración política hay que atribuir también la creación de *Roberto Alcázar y Pedrín*, dibujado por Eduardo Vañó sobre guiones de Juan B. Puerto. Este apellido ostentó un rostro inspirado en el de José Antonio Primo de Ribera, fundador de la Falange"<sup>45</sup>.

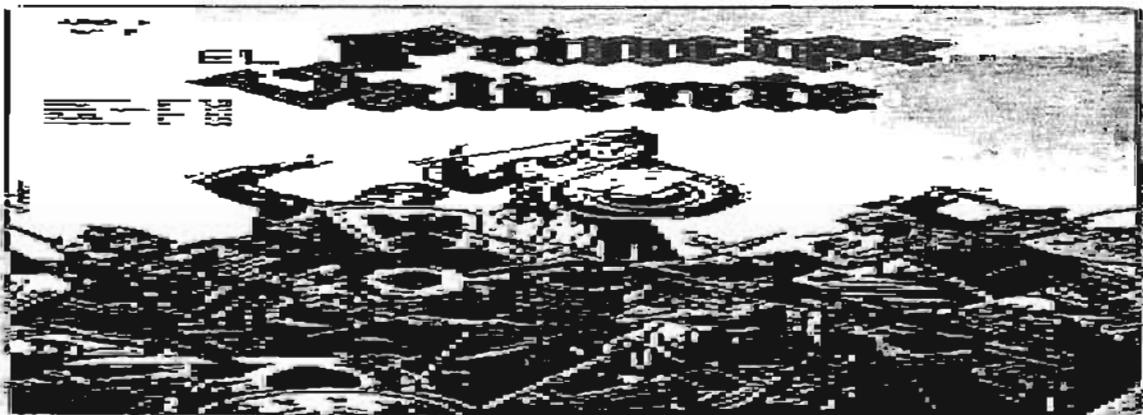


<sup>44</sup> *Op. cit*; p. 27.

<sup>45</sup> *Op. cit*; p. cit.



Donde más visible resultó la politización de los *comics* fue en Estados Unidos, a raíz de la Segunda Guerra Mundial. Al contrario de lo que había ocurrido en la primera contienda, en esta ocasión las tiras cómicas adquirieron la categoría de arma de propaganda y, en consecuencia, se asistió a una masiva militarización de sus personajes combatiendo a los japoneses o a los alemanes. De esta manera se obtienen personajes pertenecientes a la milicia o al espionaje en contra de los nazis. En este contexto, con Europa invadida por las tropas de Hitler, Alan Harold Foster muestra, en 1939, al *Prince Valiant* defendiendo con tenacidad al continente, invadido por las hordas de los hunos.



El ataque de los japoneses a Pearl Harbor en 1941, agudizó lógicamente esta actitud militante y, a partir de aquel momento, una gran oleada de personajes de *comics* pasaron a servir a la causa bélica, mudando incluso de profesión en algunos casos. A partir de este momento, el cómic advierte un carácter aún más agresivo y nocivo para la sociedad; el racismo se comienza a extender a la par de la belicosidad como lo llega a advertir Francis Lacassin: "Estudiar el racismo en las tiras dibujadas es medir el grado de racismo de la colectividad que las ha producido"<sup>46</sup>. Los ejemplos de esta actitud bélica y racista en los *comics* son numerosos como "*Jungle Jim*, combatiendo a los japoneses en Birmania, a *Johnny Hazard* peleando atrozmente en contra del comunismo o inclusive se puede ver a *Superman* siendo acusado de judío por Goebbels, ministro alemán de propaganda, en una sesión del Reichstag"<sup>47</sup>.

Tiempo después, dentro de los sectores de la juventud estadounidense, se comenzó a gestar una protesta contracultural que desembocaría en el movimiento llamado *underground* en el que se genera una politización de los *comics* de signo inconformista contra los valores y las consignas del *establishment*. Al respecto de este punto Coma explica lo siguiente:

El movimiento *Underground* funciona en Estados Unidos desde 1959 aunque ciertos historiadores sitúan su nacimiento en 1964. En esa nación, el *comic* está en manos de los "Syndicates", poderosas agencias de prensa que lo han monopolizado. Pero apareció una nueva escuela de dibujantes, con distinta opinión política, etc; quienes, al intentar expresarse, se encontraron cara a cara con los "Syndicates" y fueron rechazados. Entonces estos autores crearon sus propios periódicos y los medios de distribución revolucionando de esta manera el *comic* en Estados Unidos. En total eran diez; pero otros muchos los copiaron y, en cierto modo, los deformaron. En la actualidad, el cómic *Underground* no existe ya en Estados Unidos, ha sido hábilmente "recuperado" por los "Syndicates".<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> *Op. cit.*; p. 28.

<sup>47</sup> *Op. cit.*; p. 31.

<sup>48</sup> COMA, Javier, *Los comics. Un arte de protesta del siglo XX*. Barcelona, Ed. Guadarrama/Labor, 1977, p.48.

La crítica contra el capitalismo y el imperialismo estadounidense en América Latina también se comenzó a gestar con mayor determinación a partir de los años sesenta, en los que, con la producción de *comics* cubanos y brasileños, los países latinoamericanos y aun más los que se encontraban bajo un régimen dictatorial, comenzaron a aprender la lección propagandística de los *comics* estadounidenses y comenzaron a utilizar este medio como arma revolucionaria, pues la mayor parte de América Latina comenzó a resentir una fuerte represión hacia su libertad de expresión; los regímenes restringían la información de periódicos y revistas, comenzaron a cerrar bibliotecas y casas editoriales e inclusive llegaron a quemar libros. Un ejemplo claro de esto se llevó a cabo en Chile con la publicación a cargo de Ariel Dorfman de *Superman y sus amigos del alma*<sup>49</sup> cuya primer publicación no pudo llevarse a cabo por la intromisión de miembros partidarios del régimen a la casa editorial que se iba a encargar de su reproducción; estas personas incendiaron el lugar del que sólo se pudieron rescatar algunos ejemplares incompletos. Esta situación orilló a que muchos intelectuales tomaran cartas en el asunto y comenzaran, incluso desde el exilio, a manifestar su inconformidad mediante un arma muy poderosa: la palabra escrita. A partir de ese momento se realizaron diversos congresos a nivel internacional en los que se reunían para discutir sobre la situación de sus respectivas naciones y atender las alternativas que había para solucionar esta problemática; realizaron ensayos, cuentos, poemas y lógicamente *comics* cuyo objetivo primordial era difundirlos, aunque fuera de manera clandestina, y hacerlos llegar al pueblo. Uno de estos singulares escritores fue sin duda alguna Julio Cortázar al tener que afrontar la dictadura en Argentina.

---

<sup>49</sup> DORFMAN, Ariel, JOFRÉ, Manuel, *Supemán y sus amigos del alma*. México, Ed. Siglo XXI, 1975, p. 4.

## 2.2 EL COMIC CORTAZARIANO.

Luis Harss afirma que "en la literatura latinoamericana el abrazo fraterno está cediendo lugar a la provocación y a la afrenta porque al profundizar su experiencia de la realidad, Julio Cortázar ha ido más allá de la inmediata problemática social para instalarse en las dudas fundamentales"<sup>50</sup>. Y en el caso de Argentina, Cortázar comprendió la imposibilidad de prolongar una falsa luna de miel con la realidad. El descontento y la contrariedad le dieron una fuerza agresiva a la literatura de América Latina haciendo de Cortázar no un simple inadaptado, sino un rebelde ante la condición humana.

Ya ha sido muy mencionado que para 1975 Cortázar reinventa y recrea un *comic* por demás conocido en México: *Fantomas*, y no en vano decide valerse de esta historieta, sino que también escoge a México para continuar con su crítica política. Eligió México porque a pesar de lo sucedido en 1968 con el movimiento estudiantil, el país se mantuvo aparentemente con cierta tranquilidad en lo que a medios de comunicación se refiere. Cortázar publicó esta segunda versión en *Excelsior* bajo el título de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. *Excelsior*, conviene decirlo, fue hasta 1976 un periódico que ejercía la libertad de expresión y no pertenecía a ninguna institución gubernamental

Al mando del periódico se encontraban principalmente Julio Scherer, Vicente Leñero y Miguel Ángel Granados Chapa; ellos apoyaron en gran parte a los exiliados del resto de América Latina que llegaban al país. Para 1976,

---

<sup>50</sup> HARSS, Luis, "Julio Cortázar o la cachetada metafísica" en *Los Nuestros*, cuarta edición, traducido por Bárbara Doman. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1971, pp. 251-300.

Excelsior se convirtió en un periódico gubernamental que trabajaba a la disposición del PRI (Partido Revolucionario Institucional) Scherer y su séquito salieron bajo amenaza del periódico y dieciséis días después surgió la revista *Proceso* para la que Cortázar seguiría colaborando hasta el día de su muerte en 1984.

Estos procesos de cambio habrían de alterar en cierta medida la semántica y la estructura de la literatura que se desarrollaba en esos momentos. La política como en épocas anteriores, se fusionó a la literatura aliándola a un arte de protesta como lo sería de igual manera la música y la pintura de esos momentos. Si a ciencia cierta lo que se pretendía era criticar al sistema mediante la literatura, también se tendría que ser sumamente cuidadoso en llevar una técnica del discurso y de las palabras para que la literatura siguiera manteniéndose como tal y no se redujera a mero texto propagandístico como llegó a suceder con varias tiras cómicas que se gestaron en Europa y Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial. La línea entre una literatura politizada y una política literaturizada se encuentra muy marcada; mientras que la primera estaría más susceptible a caer en el juego propagandístico, la segunda a mi forma de ver, convierte un hecho tan cotidiano y tan apegado al ser humano desde su transformación al sedentarismo, en algo único y bello como lo es la obra de arte en sí. Sólo la creatividad y sensibilidad de un idealista como lo fue Julio Cortázar comprendería muy bien este juego en el que las palabras e inclusive las imágenes y la música son capaces de tal transformación.

Si bien es cierto que en 1951 el poeta sale de su patria por voluntad propia, esto no significó que se mantuviera al margen de lo acontecido en una

Argentina peronista. María-Morello Fronsch<sup>51</sup> comenta que varios críticos de Cortázar relacionaban el primer volumen de sus cuentos (*Bestiario*, de 1950) con el contexto socio-cultural justamente de la época peronista, estas narraciones dan cuenta de las transformaciones que sufre Argentina en la década del cuarenta; Cortázar utiliza algunas veces inclusiones temáticas obvias y otras veces, trata de utilizar una instancia de discurso que con diversas variantes temáticas revela la observación de un fenómeno que requiere de ajustes mentales para su comprensión y plantea propuestas para la misma. Julio Cortázar siempre se va a acompañar de este ludismo tan característico en él, y de la piedra burda y en bruto que sería en este caso el discurso político, esculpiría a través de las palabras toda una obra de arte:

Si seguimos utilizando el lenguaje en su clave corriente, con sus finalidades corrientes, nos moriremos sin haber sabido el verdadero nombre del día. ¿Para qué sirve un escritor si no para destruir la literatura? Y nosotros que no queremos ser lectores hembra, ¿para qué servimos si no para ayudar en lo posible a esa destrucción?

--¿Pero y después, qué vamos a hacer después?

--dijo Babs.

--Me pregunto—dijo Oliveira--. Hasta hace unos veinte años había la gran respuesta: la Poesía, ñata, la Poesía. Te tapaban la boca con la gran palabra. Visión poética del mundo, conquista de una realidad poética. Pero después de la última guerra, te habrás dado cuenta de que se acabó. Quedan poetas, nadie lo niega, pero no los lee nadie. No se trata de versos che, se trata de eso que anunciaban los surrealistas y que todo poeta desea y busca, la famosa realidad poética. Creeme, querido, desde el año cincuenta estamos en plena realidad tecnológica, por lo menos estadísticamente hablando. Está muy bien hacerle la guerra al lenguaje emputecido, a la literatura por llamarla así, en nombre de una realidad que creemos verdadera, que creemos alcanzable, que creemos en alguna parte del espíritu.<sup>52</sup>

Julio Cortázar cuestionaba el lenguaje "literario", las "palabras precauñadas para transmitir ideas archipodridas", el bloque incuestionable

---

<sup>51</sup> MORELLO- FRONSCH, María, "El discurso de armas y letras en las narraciones de Julio Cortázar" en *Coloquio internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. segunda edición. España, Ed. Espiral Hispanoamericana, 1996, Vol. I, pp. 151-162.

<sup>52</sup> CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*. México, Ed. Alfaguara, 2001, pp. 473-474 (capítulo 99)

heredado de la escuela y de los libros. A lo largo de sus novelas, artículos y varias instancias enunciativas –personajes, narrador–, Cortázar denuncia la “lengua emputecida”, que encierra al utilizador en una preceptiva que impide la verdadera percepción del lenguaje.

En uno de sus ensayos Beatriz Salazar<sup>53</sup> afirma que la relación vocablo—realidad denotada está falseada por una mecanización literaria; el emisor-escritor no se interroga sobre su discurso, adopta un discurso ya establecido, “sigue sometido al lenguaje que le han vendido junto con la ropa que lleva puesta y el nombre y el bautismo y la nacionalidad”<sup>54</sup>, otra instancia enunciativa comunica por él. Problema que afecta todo enunciador y que Julio Cortázar planteó más de una vez con respecto al escritor latinoamericano.

Los juegos discursivos se plantean una y otra vez en cada una de las obras literarias de Cortázar, por ejemplo en los relatos de *Final de fuego* “el personaje-narador”<sup>55</sup> (La banda) controla el relato en su condición de hablante, pero se le escapa el sentido de los hechos narrados, que no entran dentro de su código simbólico, y el personaje-narrador (Las ménades) controla el relato y cree, como el coro griego, conocer el sentido último de los hechos, pero éste, se le escapa en una serie ulterior de procesos sorprendentes”<sup>56</sup>. Las dos narraciones mencionadas replantean también la contienda cultural que se había dado a raíz del peronismo y ejemplifican el absoluto rechazo de los intelectuales por las iniciativas culturales que el nuevo movimiento suscitó.

---

<sup>53</sup> SALAZAR, Beatriz, “Palabras que juegan, juegos con palabras” *Coloquio internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. segunda edición. España, Ed. Espiral Hispanoamericana, 1996, Vol. I, pp. 71-76.

<sup>54</sup> CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*. México, Ed. Alfaguara, 2001, pp. 480-481 (capítulo 99)

<sup>55</sup> María Morello-Fronsch denomina el concepto personaje-narador como lo que se conoce con el nombre de narrador deficiente, que no puede controlar el relato (como lo haría un narrador omnisciente y que ella nombra personaje-narrador) y termina desdoblándose en un personaje más de la historieta.

<sup>56</sup> MORELLO- FRONSCH, María, “El discurso de armas y letras en las narraciones de Julio Cortázar” en *Coloquio internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. segunda edición. España, Ed. Espiral Hispanoamericana, 1996, Vol. I, pp. 151-162

Las narraciones de Julio Cortázar serían, en este sentido, modelo de los cambios que se estaban gestando en el proceso comunicacional.

Cortázar se vale inclusive de un género literario no muy apreciado como tal en su época: el *comic*, que cuando patentiza las protestas de la voz popular, desempeña una función social casi ilimitada; en los pueblos que han padecido conquistas, dominación e injusticias o que han vivido oprimidos, el *comic* tiene como primordial objetivo fustigar las iniquidades y exhibir los atropellos sin piedad. En su rama artística, el *comic* desempeña un papel plástico muy semejante al de la crítica burlesca y satírica en la literatura. Interpreta con agilidad el aspecto que lanza la opinión popular en sus inconformidades y discrepancias. Por su fuerza devastadora, el *comic* es en la política un arma bastante peligrosa y más aun si cae en manos de alguien sin escrúpulos, un ejemplo de esto serían las inofensivas tiras cómicas de Walt Disney, en específico las del pato Donald del que se podría decir, según las investigaciones de Dorfman,<sup>57</sup> que este pato es la metáfora del pensamiento burgués que penetra insensiblemente en los niños a través de todos los canales de formación de su estructura mental:

Para acceder al conocimiento, que es una forma de poder, no se puede seguir suscribiendo con la vista y la lengua vendadas, los rituales de iniciación con los que las sacerdotisas de la "espiritualidad" protegen y legitimizan sus derechos, exclusivos, a pensar y a opinar. De esta manera, aun cuando se trate de denunciar las falacias vigentes, los investigadores tienden a reproducir en su propio lenguaje la misma dominación que ellos desean destruir. Este miedo a la locura de las palabras, al futuro como imaginación, al contacto permanente con el lector, ese temor a hacer el ridículo y perder su "prestigio" al parecer desnudo frente a su particular reducto público<sup>58</sup>.

El *comic* irónicamente ha padecido desde sus inicios contrariedades en el manejo y manipulación de quienes lo crean; de esta manera se tiene a un

---

<sup>57</sup> DORFMAN, Ariel y MATTELART, Armand. *Para leer al pato Donald. Comunicación en masa y colonialismo*. México, Ed. Siglo XXI, 1979, p. 6.

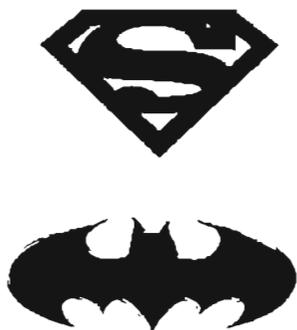
<sup>58</sup> *Op cit*; p.9.

Capitán América que representa a los buenos norteamericanos y lucha por ellos en la Segunda Guerra mundial librando a todo el mundo de la tiranía nazi, a la vez que se auto proclama como el salvaguarda del mundo. Y qué decir de las tiras cómicas de superhéroes con poderes extraordinarios, que luchan para defender a la humanidad de bandidos sin escrúpulos. Estos "héroes" residen únicamente en Norte América; y dónde más si no allí, el país donde los sueños se cumplen. Todos estos personajes, incluyendo al pato Donald, son hijos del estado, un estado consumista y expansivo, carecen en perspectiva de una primera institución que es la familia, a ninguno de ellos se le conoce papá o mamá y si los llegasen a tener, sólo es de nombre y a larga distancia: Superman se cría con padres postizos mientras que el verdadero vive en otro mundo, Batman vive con su mayordomo y antes vivía con sus tíos, el Hombre Araña vive con su tía Mey y El pato Donald con el tío Rico Mc Pato, mientras que él a su vez, vive con sus sobrinos Hugo, Paco y Luis; la Mujer Maravilla y la Mujer Araña viven de manera independiente, y qué decir de los Hombres X que viven bajo la tutela de un aparente hombre de bien que está en silla de ruedas y que tiene la capacidad de penetrar en la mente de los demás y manipularlos. Todos estos personajes sorprendentes, que se conocen a través de las tiras cómicas y que trabajan a favor del bienestar de la humanidad, no son otra cosa que un medio propagandístico que refuerza la mentalidad de supremacía de Los Estados Unidos de Norte América en el resto del mundo; ellos, a través de estos entes de ficción, son los que arreglan los problemas del mundo pero a su vez, son los que generan el armamento y los errores de laboratorio que llegan a ocasionar disturbios como los personajes del Hombre araña o los Hombres X que son creación de errores y experimentos de laboratorio. Estas tiras muestran una sociedad carente de principios, violentada y con un corazón duro

e inmovible ante las luchas sangrientas y encarnizadas que se les presenta, una sociedad consumista y con una gran ansia de poder:

Rico Mc Pato es el millonario avaro de cualquier país del mundo que atesora dinero y que se infarta cada vez que alguien intenta pellizcarle un centavo. Donald es el eterno enemigo del trabajo y vive en función del familiar poderoso. Tribilín no es más que el inocente y poco avisado hombre común que es siempre víctima de sus propias torpezas. El niño dulce, manso, marginado de las maldades de la existencia y los odios y rencores de los votantes, es apolítico y escapa de los resentimientos ideológicos de sus mayores todo intento por politizar ese espacio sagrado terminará por introducir la perversidad donde ahora reinan la felicidad y la fantasía. Como los animales tampoco toleran las vicisitudes de la historia y no pertenecen ni a derecha ni a izquierda, están pintados para representar ese mundo sin la polución de los esquemas socioeconómicos. Los personajes son tipos humanos cotidianos, que se encuentran en todas las clases, países y épocas. Por eso es posible un trasfondo moral: El niño aprende el camino ético y estético adecuado.<sup>59</sup>

Estas tiras cómicas pretenden la autocolonización de la imaginación adulta: por medio del dominio del niño, el grande se domina a sí mismo, como la relación sado-masoquista del pato Donald con sus sobrinos, "el parroquiano de esta literatura se encuentra atrapado entre su utopía y su infierno, entre su proyecto y su realidad."<sup>60</sup> Pretende evadirse a otro mundo, santificado, y de hecho sólo viaja cada vez más adentro de sus propios traumas, un giro sin tornillo y un tornillo sin giro:



<sup>59</sup> *Op. cit.*: p. 14.

<sup>60</sup> *Op. cit.*: p. 20.

Todo lo contrario de lo que Cortázar pretendía en su *comic*: él buscaba una manera de hacer crítica política a través de la literatura, y a partir de personajes de ficción; también innovar, alejarse del lenguaje burdo y coloquial del que se valen la mayoría de las tiras cómicas y al mismo tiempo de las palabras preacuñadas que han prevalecido en la poesía durante mucho tiempo, quería valerse de imágenes como todos los *comics*, pero otorgándoles un sentido diferente, en una palabra, quería hacer de su crítica una obra de arte, se quería arriesgar, dejar fluir las palabras, jugar con ellas, aliarlas como un imán a las imágenes, destruir el lenguaje convencional y crear uno nuevo. El arte de Cortázar, el *comic* cortazariano es como un colage en el que las imágenes y la música se funden con las palabras cuya estructura resulta por sí sola sorprendente:

Un universo poroso y abierto se inauguraba dando lugar a una búsqueda intelectual, que era también una búsqueda erótica, metafísica y, paradójicamente, política, pues en los intersticios de una realidad degradada que acaba por denunciar, entreveía pasajes para una realidad digna del nombre. La prosa que imitaba las contorsiones del cuerpo en ritmo sensual e insinuante, al mismo tiempo que se metía en las espirales abstractas de la autoconciencia omnipresente, parecía siempre impelida por esa búsqueda incesante y por la rebelión, grandes móviles de su arte.

Con todo esto, lo fantástico de Cortázar mostraba otras inesperadas garras críticas, alcanzando la realidad de lo que aparentemente se desgarraba, para mostrar a un mundo minado: o su "sentimiento de no estar del todo" se abría de hecho hacia la expectativa de otro universo, detectado a "intervalos fulgurantes" dentro del nuestro. La dimensión política estaba a un paso, y su obra camina en dirección de las impurezas del mundo, tomando un rumbo revolucionario que lo llevó a identificarse con la revolución política en donde quiera que ésta se manifestara, como en Cuba o Nicaragua.<sup>61</sup>

Cortázar demostró a través de su *comic* un mundo minado de injusticia e incertidumbre, descubrió los ideales usurpados del ser humano e inclusive mostró a un héroe cuya familia era desconocida y que estaba rodeado de

---

<sup>61</sup> ARRIGUCCI, Davi, *El alacrán Atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*. México, UNAM, 2002, p. 14.

hermosas chicas que trabajaban para él; pero ese "Héroe", que en apariencia y según la normatividad del cómic, debería ser el personaje asertivo y seguro de sí mismo, el que nunca falla y es invencible, el que no requiere ayuda de terceros para resolver un caso y el que no debe demostrar en lo más mínimo que posee cierta capacidad intelectual, parecía ser un personaje ególatra e individualista en un principio, un personaje que se esforzaba por ser demasiado intelectual sin serlo, lo que lo llevó a ser demasiado ingenuo y creer que se había resuelto el problema culpando a Steiner en un primer apartado del *comic*; en pocas palabras, el héroe termina siendo ayudado por lo intelectuales y desilusionado por no haber podido hacer lo suficiente. El *comic* cortazariano trata de tirar vendas y de conducir a la reflexión y al pensamiento crítico a través del juego de las palabras, de la sucesión de imágenes, de la ironía y el sentido del humor que nunca pierde. No trata de vender ideas propagandísticas y de envolver y persuadir la psicología del lector con el bombardeo de un mundo materialista que requiere del consumismo para ser feliz.

Desde el inicio del *comic*, Cortázar rompe con la estructura interna del mismo; daría la impresión de que se comenzaría con la narración de un cuento. El *comic* inicia con el relato de un narrador omnisciente que como ya es bien sabido en la estructura del cuento, sabe justamente las situaciones de lo que va a pasar, las actitudes de los personajes, sus sensaciones e inclusive hasta se entromete en su discurso. Otro aspecto importante y que forma parte de esta ruptura, es la nota a pie de página que incorpora este narrador; aquí nos da la pauta de la información discursiva que está manejando dentro la narración puede ser verdadera:

La reunión de Bruselas del Tribunal Rusell II había terminado a medio día (1), y el narrador de nuestra fascinante historia tenía que regresar a su casa de París, donde lo esperaba un trabajo bárbaro, razón por la cual no tenía demasiadas ganas de volver; esto explicaba su tendencia a demorarse en los cafés, mirar a las chicas que paseaban por las plazas, y revolotear por todas partes como una mosca en vez de encaminarse a la estación.<sup>62</sup>

Un narrador omnisciente que todo lo ve, siente y sabe y que narra la historia de un narrador (deficiente) que siente e intenta saber pero no puede y que a su vez se desdobra en un personaje más de los que se compone la historieta que es comprada por él, es sin duda alguna un juego que busca destruir un discurso ya establecido para construir uno nuevo, es una de las innovaciones del poeta en toda la narrativa de la América Latina de su tiempo. Desde el comienzo, Cortázar inmiscuye al lector a la lectura, lo envuelve en una serie de juegos discursivos que forzosamente lo hacen partícipe de la narración:

Un dominio completo del lenguaje y de la técnica de construcción es lo que acaba por conducir la literatura a tomarse ella misma como tema y a exponerse a la conciencia reflexiva del artista, todo el tiempo tentado por el demonio de la lucidez autocrítica. Ese lado de la modernidad, tan visible en la herencia borgiana, se intensifica en Cortázar con el apasionamiento de la persecución artística, sumando en verdad algo de la disolvencia musical del poeta, mezclando los géneros y poniendo en riesgo, peligrosamente la integridad de la forma.<sup>63</sup>

Si bien es cierto que Cortázar rompe con la estructura tradicional del discurso literario, también es cierto que rescata algo mucho más valioso para el quehacer artístico: La creación pura e innovadora de una obra de arte en la que el artista es como un dios a menor escala, capaz de reinventar una serie de situaciones y circunstancias que utiliza para criticar las que estaban establecidas con anterioridad, pero al hacer esto, todo lo creado por él, origina que las reglas del juego varíen y el lenguaje se transgreda y se fusione con otras disciplinas como el arte gráfico y la música. De esta manera se lee y se

---

<sup>62</sup> CORTÁZAR, Julio, *Fantomas contra los Vampiros Multinacionales*. México, Excelsior, junio de 1975. p. 7.

<sup>63</sup> ARRIGUCCI, Davi, *El alacrán Atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*. México, UNAM, 2002, p. 15.

observa a través de las imágenes lo que no se puede o no quiere decir con palabras; por ejemplo cuando el narrador hace alusión a los ocho largos días de trabajo en el Tribunal Rusell II; en donde escuchaba a los testigos aportando pruebas sobre la represión en muchos países de América Latina y sobre cómo las sociedades transnacionales a través del pillaje buscan la dominación en el plano económico y político; acto seguido, Cortázar alude a Estados Unidos como esa sociedad transnacional a través de imágenes seriadas de Nueva York<sup>64</sup>. Otro ejemplo lo observo cuando Fantomas le informa al narrador que Norman Mailer acababa de darle los datos que Osvaldo Soriano mandó desde Buenos Aires; enseguida aparece un desplegado de prensa que lleva por título: La venta libre de equipos para asesinar. Denuncian en Washington un extraño comercio<sup>65</sup>. Otro, cuando Fantomas le pregunta a Julio Cortázar en su papel de personaje qué hacían los "hipercerebrales" como él dentro del Tribunal, y Julio le resumía en tres palabras: las sociedades multinacionales, la ITT a la que Julio miraba como la escena de *El Perro Andaluz*<sup>66</sup> en el que una daga está segando la mirada de una persona, los medios y las sociedades multinacionales cegando la mirada al conocimiento y a la verdad. Las tres páginas subsecuentes, Cortázar indicó a través de imágenes como la Casa Blanca, un mapa de la CIA organizando golpes de estado por todo el mundo, y las cartas confidenciales de la ITT, que los culpables de la quema de bibliotecas y la desaparición de libros eran las sociedades multinacionales y específicamente los Estados Unidos de Norteamérica. O las múltiples transformaciones de Fantomas en diferentes personajes que van desde un paralítico a un mendigo o clérigo, cosa que no

---

<sup>64</sup> CORTÁZAR, Julio, *Fantomas contra los Vampiros Multinacionales*. México, Excelsior, junio de 1975. p.19.

<sup>65</sup> *Op. cit.*: p. 43.

<sup>66</sup> *Op. cit.*: p. 45.

queda muy clara en el cómic y que provoca la interrupción del discurso para terminar la explicación a través de las imágenes:



Cortázar incorpora algunas características del siglo de oro de los *comics* cuando éstos no eran alcanzados todavía por los sindicatos, y los fusiona con las características propias de este género, por ejemplo, el mensaje icónico y el mensaje verbal, aparecen integrados en el interior de la viñeta, es decir, en la superficie de papel acotada que ofrece pictográficamente el mínimo de espacio de la narración. Por tanto, la viñeta representa pictográficamente un espacio que, en la operación de la lectura, adquiere también una dimensión temporal que propiamente no posee por su condición de imagen fija. Tal fijación "nace de la

acción representada, a la que el lector atribuye imaginariamente una duración real, y más todavía de la lectura de los textos de los diálogos, ya que toda locución discurre a lo largo de un tiempo, que es el que se supone representado en la viñeta<sup>67</sup>. Todas las viñetas se definen primordialmente por su encuadre que es una delimitación bidimensional del espacio representado. Estas viñetas pueden aparecer con algunas variantes:

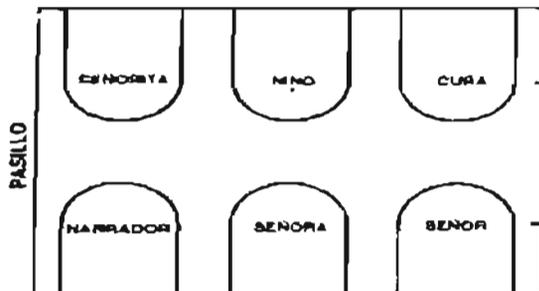
- Primer plano: Se da cuando muestra un detalle de una figura o un objeto pequeño.
- Plano medio: Cuando ofrece un personaje cortado por la cintura.
- Plano tres cuartos o plano americano: Cuando el personaje es cortado a la altura de las rodillas.
- Plano general: Cuando se muestra la figura completa del personaje.

Cortázar utiliza los cuatro planos para la distribución pictográfica, además de las onomatopeyas tan características del *comic*; pero incorpora imágenes seriadas en las que la viñeta no se lleva a cabo por carecer de mensaje verbal. También rompe con la estructura narrativa al distribuir de manera un tanto lúdica e innovadora los discursos narrativos. Todos estos juegos, en donde las palabras se ven completadas o fusionadas con las imágenes, es algo característico en Julio Cortázar y en el *comic*; inicia con un croquis de la distribución del narrador deficiente cuando está a bordo del tren que lo llevará de regreso a París, y al instante se observa al narrador adentrándose en la tira cómica:

O sea, que estos ñatos estaban así:

---

<sup>67</sup> ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados. La cultura italiana y las comunicaciones de las masas*, tercera edición, traducido por Andres Boglar. México, Ed. Lumen, 1975, p. 225.



Las revistas de tiras cómicas tienen eso, uno las desprecia y demás pero al mismo tiempo empieza a mirarlas y en una de esas, fotonovela Charly Brown o Mafalda se te van ganando y entonces *FANTOMAS, la amenaza elegante*, presenta

#### LA INTELIGENCIA EN LLAMAS

-Boletos-dijo el guardia.

*Un episodio excepcional... arde la cultura del mundo... ¡Vea a FANTOMAS en apuros, entrevistándose con los más grandes escritores contemporáneos!*

"¿Quiénes serán?", pensó el narrador, ya captado como sardina en red de nailon pero decidido a aceptar la ley del juego leer figurita por figurita sin apurarse como manda la experiencia del placer que todo zorro viejo conoce y acata. En fin, la cuestión era que...<sup>68</sup>

En esta parte de la narración se va acentuando más el juego del discurso literario, en el que en un primer nivel de lectura, daría la impresión de tratarse lo que Kayser llegó a catalogar como narración enmarcada y que consiste en "solicitar un cambio de narrador, exige la presencia de un segundo narrador que reemplaza al primero como en los cuentos del Decamerón"<sup>69</sup>; pero en Cortázar se encuentra no un simple juego discursivo entre narradores, sino lo que Oscar Hahn<sup>70</sup> catalogaría como mundo enmarcado en el que propone que en la realidad cotidiana, ocurre el fenómeno de la enmarcación; él alega que el mundo real, es el marco de los mundos ficticios creados por las pinturas, las fotografías, las imaginaciones y los sueños. Para la aparición de un mundo-enmarcado es indiferente que haya uno o más narradores. Una narración

<sup>68</sup>CORTÁZAR, Julio, *Fantomas contra los Vampiros Multinacionales*. México, Excelsior, junio de 1975. p.16.

<sup>69</sup>KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Ed. Gredos, 1954, pp. 261-262.

<sup>70</sup>HAHN, Oscar, *Texto sobre texto*. México, UNAM, 1984, pp. 101-109.

enmarcada está inserta en otra narración; está inmersa en una narración dicha por otro narrador, pero no necesariamente en un mundo de distinta naturaleza. Una relación semejante a un mundo enmarcado se da entre el espacio del sueño y la vigilia; al respecto Heráclito<sup>71</sup> ha escrito que para los despiertos, la disposición de las cosas es una y común a todos, y que en cuanto a los dormidos, cada uno vive inmerso en un cosmos propio poniendo en claro la incomunicación entre mundo-marco y mundo-enmarcado. Todas estas conjeturas implican la antinomia realidad/ficción. Por lo tanto, si las personas reales y los personajes ficticios no pueden compartir sus mundos, luego entonces, los personajes y personas estarían mutuamente incomunicados como los despiertos de Heráclito con respecto a los dormidos y como estos últimos entre ellos.

Es cierto que las personas de carne y hueso no comparten el mundo con los personajes de ficción, excepto en un sentido figurado. Cualquier creación de la ficción no pueda aparecer ante las personas como ente verdadero y existente pero en el quiebre de estas imposibilidades se funde el fenómeno literario que Oscar Hahn denominó motivo de los mundos comunicantes, que al basarse en la ruptura de leyes o constantes naturales, emerge con motivo extranatural. Por ejemplo, en "Continuidad de los parques", Cortázar crea varios mundos enmarcados que entran en concordancia: en primer lugar, existe un triángulo amoroso y un personaje que en un primer mundo, resulta ser el lector de la novela que más tarde lo añadiría como un personaje más que acabaría siendo la víctima de los amantes:

Dos mundos hay en ese cuento: el del hombre que lee la novela y el de los amantes. Desde la perspectiva del lector de dicha novela, él y su entorno son una realidad; los personajes y el orbe de la novela leída son ficción. Desde nuestra perspectiva, ambos mundos son en rigor ficticios, pero accedemos al juego de la literatura aceptando la convención señalada. Anotemos además que el primer mundo (el del personaje-lector)

---

<sup>71</sup> Heráclito, *Los fragmentos cósmicos*. México, Ed. Espalsa-Calpe, 1972, pp. 33-34.

sirve de marco al segundo (el de los amantes), de modo que éste resulta ser un mundo enmarcado.<sup>72</sup>

En *Fantomas contra los Vampiros Multinacionales* ocurre exactamente lo mismo; el enmarcamiento lo maneja Cortázar con la misma maestría: En un primer mundo que sirve de marco se encuentra el narrador (deficiente o personaje/narrador-lector según Hahn) y la realidad de su trayectoria de Bélgica a París, de su trabajo en el Tribunal Rusell II, de sus paseos por las plazas y las visitas a los cafés y la compra de la tira cómica y la lectura de ésta dentro del tren. El segundo, el mundo enmarcado, se presenta cuando el narrador termina por formar parte de los personajes del *comic* y aunque no se encuentre como elemento de enmarcación una casa como en *Continuidad de los parques*, se encuentra el vagón de tren en el que viaja el narrador y posteriormente su departamento en París:

Cuando al fin decidió volver a la revista le ganaron de mano con un toque característico de las llamadas de larga distancia. Todavía inmerso en el aura cultural, pensó que a lo mejor era su querido Juan Carlos Onetti que se había vuelto loco y lo llamaba después de veintitrés años de silencio, pero apenas escuchó u musgo afelpado, supo que era Susan Sontang...

-Estás enterado, claro-dijo Susan.

-¿De qué? ¿De dónde me hablas? ¿Porqué tengo la impresión de que te pasa algo malo, y eso que no soy telépata ni vidente?

-Lo mío no interesa-dijo Susan-, pero después que me rompieron las piernas tuve tiempo para pensar que...

-¿las piernas?

-Ah, entonces no estás enterado. ¿Pero cómo puedes no estar enterado si Fantomas te llamó por teléfono antes que a mí? Cuelga y sigue leyendo, estúpido. Y anota mi teléfono para llamarme después.

Cosa que así hizo, y bastó abrir la revista ahí donde la frenada del grosero maquinista había interrumpido la lectura había interrumpido la lectura para encontrarse con una orden de Fantomas a Libra:

-Comuníqueme con Julio, Octavio, Alberto y Susan. Pronto.

-Trataré de hacerlo señor.

A libra no debían gustarle demasiado los hermosos e inteligentes libros del narrador, pues a pesar del orden de llamadas por Fantomas, el primero en manifestarse fue el penúltimo.

---

<sup>72</sup> HAHN, Oscar, *Texto sobre texto*. México, UNAM. 1984, pp. 110.

Y aunque el narrador tenía la muy cuestionada costumbre de radicar en París, se hizo presente desde Barcelona, lo cual lo halagó muchísimo porque esa especie de don de la ubicuidad hubiera debido bastar como explicación de muchas cosas más bien insólitas que estaban sucediendo

-El señor Julio Cortazar en Barcelona, señor.

-Él debe saber algo-Me alegro que me llamas Fantomas.<sup>73</sup>

Es aquí donde el personaje-lector, o mejor conocido como narrador, participa en el mundo-enmarcado como personaje de la tira cómica que está leyendo; y de la misma manera se descubre su identidad: Julio Cortázar, gran escritor argentino contemporáneo. Dentro del discurso del mundo-enmarcado o *comic* también se manifiesta una crítica hacia la falta de libertad de expresión de los intelectuales, y por qué no decirlo también, de los medios y a la desinformación que provoca esta en los pobladores latinoamericanos:

-¿Qué se dice en Barcelona de esta ola destructiva de libros?

-Al principio los editores bailaban de gusto, veían un gran negocio de millones de reediciones. El gozo se fue al pozo cuando recibieron anónimos amenazadores: morirán en caso de querer sustituir las ediciones quemadas.

-¿Y tú Julio? ¿No has sido amenazado?

-Otra novela más y me degüellan.

A Moravia lo habían amenazado con matarlo; al narrador también, pero especificando que lo degollarían.<sup>74</sup>



<sup>73</sup> CORTÁZAR, Julio, *Fantomas contra los Vampiros Multinacionales*. México, Excelsior, junio de 1975. pp. 25-29.

<sup>74</sup> *Op. cit.*: pp. 29-30.

Lo mismo sucedería con Octavio Paz al que le trataron de incendiar su casa, fuera de éste mundo de ficción, y que dentro de él se encontraba hablando con Fantomas con su silueta dibujada atrás de una ventana rota. Todos estos sucesos hacían recordar al narrador (ahora entendido como el propio Julio Cortázar) que en su querida Buenos Aires, la música se adueñaba de la radio tratando de opacar los alaridos y las pocas noticias que se daban, eran entrecortadas y amordazada por el miedo:

"Noticias de diarios amordazados por el miedo que lo reducían todo a términos como mutilaciones, apremios y vejámenes, la misma mazorca elogiada en actos públicos, la misma barbarie presentada como reconquista de una patria en la que se hundían hora a hora los cuchillos de la desgracia y el desprecio."<sup>75</sup>

De una manera extraordinaria y pese a las amenazas y vejaciones de los regímenes dictatoriales con respecto a la crítica informativa alusiva a su régimen, Cortázar logra informar y criticar retomando lo que en un momento de su vida el Che Guevara dijo acerca de que el primer deber de un revolucionario era hacer la revolución, y Cortázar de alguna manera lo llevó a cabo pero su revolución era a través de las palabras, a través del juego y quehacer literario.

Es evidente que también las imágenes fotográficas, las obras de teatro y cine, los sueños e imaginaciones; son orbes enmarcados que figuran al desarrollarse el motivo de "los mundos comunicantes". Pero hay que tener en cuenta que mientras algunos de esos mundos poseen una existencia objetiva, mientras están ahí, fuera de un sujeto determinado (las fotografías, películas, etc.) otros se producen en la anterioridad de un sujeto (las imágenes, los sueños, etc.) aún tienen una condición ontológica diferente a la de los grupos mencionados. Teniendo así el caso de las narraciones literarias que "cada una de ellas constituye un sistema de normas que son actualizadas mediante la

---

<sup>75</sup> *Op. cit.*; p. 30.

experiencia intelectual e individual que se llama lectura, a partir de la estructura fónica de sus frases"<sup>76</sup>. La condición de narrador y, en cuanto tal, de cómplice en la fundación del mundo ficticio, es la razón de ser del personaje. El lenguaje mimético de la narración, se hace transparente hasta el grado de estar por completo inmerso en ella, "espacio que ahora lo circunda como si fuera su propio espacio."<sup>77</sup> Teniendo en cuenta que Lubomir Dolezel afirma que la idea de mimesis consiste en que "las ficciones (los objetos ficcionales) se derivan de la realidad, son imitaciones/representaciones de entidades realmente existentes"<sup>78</sup>, entonces se puede también afirmar que Cortázar observó muy de cerca cómo se manejaban los medios de comunicación en América Latina y Europa y cómo se trataban de ocultar los problemas omitiendo hablar de ellos o simplemente minimizándolos, aunque en el fondo las personas respiren y transpiren la represión y la injusticia por sus poros:

-Susan, nuestros pueblos están alienados, mal informados, torcidamente informados, mutilados de esa realidad que sólo unos pocos conocen.

-Sí, Julio, pero todo eso se sabe de otras maneras, se sabe por el trabajo o la falta de trabajo, por el precio de las papas, por el muchacho que balearon en la esquina, por los ricachos que pasan en sus autos delante de las villas miseria (es una metáfora porque tienen buen cuidado de no pasar en su puta vida) Eso se sabe hasta en el canto de los pájaros, en la risa de los chicos, en el momento de hacer el amor. Esas cosas se saben, Julio, las sabe un minero o un maestro o un ciclista, en el fondo todo el mundo las sabe, pero somos flojos o andamos desconcertados, o nos han lavado el cerebro y creemos que tan mal no nos va simplemente porque no nos allanan la casa o nos matan a patadas.<sup>79</sup>

La utopía de todo idealista latinoamericano, y más tratándose de un idealista como lo fue Cortázar, consiste en ver a una América Latina unificada,

---

<sup>76</sup> WELLEK, René y WARREN, Austin, "El Modo de ser de la obra literaria" en *Teoría Literaria*. Madrid, Ed. Gredos, 1966, pp. 168-186.\*

<sup>77</sup> MARTÍNEZ, BONATI, Félix, *La estructura de la obra literaria*. Barcelona, Seix -Barral, 1972, p. 205.

<sup>78</sup> GARRIDO, DOMÍNGUEZ, Antonio (Comp), *Teoría de la Ficción Literaria* Madrid, Ed. Arco/Libros, 1997, p.69.

<sup>79</sup> CORTÁZAR, Julio, *Fantomas contra los Vampiros Multinacionales*. México, Excelsior, junio de 1975. p. 58.

ejerciendo su libertad de expresión y su democracia. Una América Latina inmune al desprecio, la violencia, la intolerancia y racismo. Una América Latina completamente independiente a los Estados Unidos y desarrollando su economía como productores y exportadores más que como obreros e importadores. Y lo más importante, a una América Latina librada del analfabetismo y con amor al conocimiento y sensibilidad a las bellas artes. Este hubiese sido el mundo ideal para el poeta y que va planteando a través de sus palabras contagiando a sus lectores-cómplices de ese gran ideal.

Se penetró al mundo discursivo del *comic* gracias a una narración omnisciente realizada por el fundador del mundo-marco. La omnisciencia del narrador es capaz de cubrir el producto de la conjunción texto, personaje y narrador y las frases miméticas de aquél van poniendo las sucesivas imágenes de mundo que el discurso suscita en el narrador (personaje-lector) De esta manera, se presenta un entretrevido discursivo en el que se ven mezclados los juegos discursivos de un mundo-marco y de un mundo-enmarcado, ambos ficcionales, con la realidad que se presenta en la época de Cortázar:

-Hacemos lo posible, Susan, concedemos entrevistas, instamos a los periodistas a que difundan los trabajos y las conclusiones, vamos a la TV, hay veces en que tengo la impresión de ser uno de esos grandes putos del cine que se mueren por la publicidad.

-No servirá para nada, monono, sin nosotros y millones de mujeres y de hombres del planeta...

-Necesitamos líderes, es natural que surjan y se impongan; pero el error (¿era realmente Susan la que hablaba? Otras voces se mezclaban en el teléfono, frases en idiomas y acentos diferentes, hombres y mujeres hablando de cerca y de lejos?, el error está en presuponer al líder, Julio, en no mover ni un dedo si nos falta, en esperar sentados que aparezca.

-Lo bueno de las utopías -dijo claramente una voz afrocubana que resonaba como un cascabel, es que son realizables.<sup>80</sup>

Cortázar vuelve a jugar con el lector incorporando otras voces narrativas en el teléfono y con esto reafirma la necesidad de contar con una

---

<sup>80</sup> *Op. cit.*; pp. 37-66.

América Latina unida a través de voces que se funden con la voz del narrador en una sola. Voces guatemaltecas, chilenas, uruguayas y paraguayas enardecidas por esa utopía que enaltecía su integridad. La narrativa de Cortázar parece "dar vueltas y revueltas alrededor del mismo eje, improvisaciones o *takes* de un mismo tema vital, todo parece atraer hacia diferentes perspectivas de abordaje, a pesar de la unidad y cohesión del todo"<sup>81</sup>. Sus juegos saltarines que van del discurso a la imagen y de la imagen a la reflexión parecen pequeñas ejecuciones de jazz que sorprenden inesperadamente al lector cobrando vida en cada juego e imagen como las transformaciones ya mencionadas de *Fantomas*, las que generan en el lector sorpresa y buen humor, o la ejecución más asombrosa que fue el desdoblamiento del personaje-narrador al propio Julio Cortázar, como si de repente le tocara al narrador hacer el solo de un sax alto y entrara en una especie de metamorfosis que sorpresivamente concluyera en la creación del mismo Cortázar como personaje. Todos estos recursos generan que Cortázar rompa con los géneros literarios tradicionales, "introduciendo un lenguaje innovador, una especie de conceptismo ambiguo, al mismo tiempo lúdico"<sup>82</sup>. Cortázar propone la oscilación ambigua entre lo real y lo irreal y acaba convirtiendo "la literatura misma en tema, transformando la narrativa en una reflexión sobre ella misma, en un lenguaje sobre el lenguaje"<sup>83</sup>. Convierte al lenguaje en un instrumento de indagación y crítica de sí mismo y, al mismo tiempo, de la propia realidad.

---

<sup>81</sup> ARRIGUCCI, Davi, *El alacrán Atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*. México, UNAM, 2002, p.41

<sup>82</sup> *Op. cit.*: p. 190.

<sup>83</sup> *Op. cit.*: p. 213.

¡OH INTELIGENCIA, soledad en llamas,  
que todo lo concibe sin crearlo!  
Fragmento de *Muerte sin Fin*  
de José Gorostiza.

### III. FANTOMAS, ARQUETIPO DEL HÉROE CARICATURESCO COMO APERTURA A LA CRÍTICA POLÍTICA.

#### 3.1 EL ORIGEN DEL SUPERHÉROE COMO UNA CONTINUA NECESIDAD DE SEGUIR CREANDO MITOS E IDEOLOGÍAS POLÍTICAS.

Un superhéroe es un personaje de ficción caracterizado por tener poderes superiores a los de los humanos normales, algunos de ellos tan disparatados, que hacen imposible cualquier esbozo de verosimilitud en los mismos. Según Antonio Ballesteros, el *comic* de superhéroes es "uno de los herederos directos de la literatura épica, y ha contribuido a configurar esquemas y actitudes sociales que se vincularían con las normas y presupuestos que preconizaban las visiones y conceptualizaciones del héroe épico a la comunidad que representaba en los poemas y narraciones del pasado"<sup>84</sup>. Estos superhéroes de *comics* tomaron prestados los arquetipos de toda una tradición mitológica e iconográfica en donde la fantasía popular estaba asociada a determinadas situaciones psicológicas, morales y sobrenaturales. Otto Rank afirma que "el héroe debe siempre ser interpretado meramente como un yo colectivo dotado de todas las excelencias"<sup>85</sup>. El héroe, y más aun el superhéroe, representa todo lo que el hombre siempre ha soñado poseer, como

---

<sup>84</sup> BALLESTEROS, Antonio y DUÉE, Claude, "La construcción del superhéroe en el cómic americano. Visiones de una épica (post) moderna" en *Cuatro lecciones sobre el comic*. España, Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, p. 68.

<sup>85</sup> RANK, Otto, *El mito del nacimiento del héroe*, traducción de Eduardo A. Loedel. México, Ed. Paidós, 1993, p. 86.

una fuerza extraordinaria, la facilidad de resolver los problemas que le atañen en un cerrar y abrir de ojos, el reconocimiento de los demás, el no caer en la pesadumbre de la costumbre y tampoco sufrir los estragos de la pobreza y la marginación; en una palabra, el hombre se libera de todas sus frustraciones y problemas a través de la invención de superhombres que puedan salir sin problema alguno de la complicada y estresante vida.

Aunque existen superhéroes europeos, se trata de un fenómeno fundamentalmente norteamericano surgido en los *comics*, principalmente los de las editoriales *D.C.* y *Marvel* que tienen registrado legalmente el concepto de *superhéroe* como propio de sus personajes. Algunas de las características más frecuentes de los superhéroes son: tener un origen o momento en el que se convierte en superhéroe, ya sea por el momento en que obtuvo sus capacidades especiales, o el momento del trauma que le obligó a ello; los más frecuentes pueden ser su origen no humano como extraterrestres, mutantes, dioses mitológicos, fantasmas, demonios etc., como *Superman*, *Thor* y *Spawn*. Provenir de experimentos científicos como *Spiderman* o *Los 4 Fantásticos*, la obtención de tecnología avanzada o artefactos místicos como el anillo de *Linterna Verde*, traumas como el *Castigador* o *Batman* cuando sus familias fueron asesinadas. Poseer una o varias capacidades especiales como superpoderes que denotan capacidades superiores al de los humanos comunes como lanzar rayos energéticos, volar, fuerza sobrehumana, invulnerabilidad, telepatía, telequinesia etc. Contar con tecnología muy por delante de su época como *Linterna Verde*, con poderes místicos, como el *Doctor Extraño* y el *Doctor Fate*, con conocimientos de artes marciales, científicos, o de otro tipo, como *Puño de Hierro*. Tener habilidades atléticas, como el *Capitán América*, contar

con una gran inteligencia, como *Batman*, *Mr. Fantástico* y *El Llanero Solitario*. Otras características también son: su lucha desinteresada en defensa del inocente, ya sea combatiendo el crimen, catástrofes, invasiones extraterrestres, o cualquier otra amenaza, con frecuencia al margen de la ley; su perfección anatómica al seguir cánones cercanos a los grecolatinos (aunque puedan seguir otras estéticas, como la del *manga* japonés), tener una identidad secreta (doble identidad o *alter ego*), una de "civil", aparentando ser una persona corriente, y otra bajo la que actúa como superhéroe, como Clark Kent (*Superman*), Peter Parker (*Spiderman*) o *Fantomas*. Y finalmente, llevar un llamativo uniforme, generalmente muy ajustado y de colores llamativos, que suele ocultar su identidad secreta, a la vez que le identifica como superhéroe.

El *History Channel*<sup>86</sup> con un programa especial televisivo que llevó por título *Comic Book Superheroes Unmasked*, asegura que se puede catalogar a los superhéroes en dos apartados, los que poseen poderes intrínsecos o los que simplemente recurren a medios tecnológicos siendo por lo demás humanos comunes y corrientes. En el primer apartado figura por derecho propio *Superman*, el superhombre capaz de realizar las más imposibles proezas. *Superman* no es en realidad humano, sino un alienígena procedente del planeta *Krypton*, lo que explica sus superpoderes. En ocasiones los superpoderes tienen su origen en factores singulares que convierten a los humanos en superhéroes. Estos fenómenos pueden ser de lo más variado, desde mutaciones como en *Los*

---

<sup>86</sup> *Introducción a los Comics de Superhéroes*. Traducción del texto de presentación del especial televisivo *History Channel. Comic Book Superheroes Unmasked* obtuvo acceso sin precedentes a *comics* publicados por *DC* y *Marvel Comics* desde 1930. El programa presenta entrevistas con muchos de los más influyentes escritores y artistas de los últimos cincuenta años, incluyendo Stan Lee, Will Eisner, Denny O'Neil, Michael Chabon, Jim Steranko, Kevin Smith, Frank Miller, Neil Gaiman y Joe Quesada. El programa fue diseñado para mostrar la profundidad visual, la energía y movimiento de los cómics clásicos preservando la integridad del arte. El programa fue presentado originalmente en Estados Unidos en junio de 2003 y para América Latina hacia finales de ese mismo año.

*Hombres X*, hasta exposiciones a procesos extraños fuera del alcance del común de los mortales, como ocurre con *La Masa*, sometido a una radiación gamma, o *Spide-man*, mordido por una araña radiactiva, sin que falten tampoco algunos dioses mitológicos como *Thor*, o invidentes poseedores de facultades paranormales como *Daredevil*, también conocido en España como *Dan Defensor*. En el segundo apartado de superhéroes se pueden citar a *Batman*, dotado de los más variados juguetes científicos o *Ironman*, protegido por un poderoso exoesqueleto de alta tecnología.

Normalmente los superhéroes se enfrentan a supervillanos como *Magneto*, *Loki*, *Lex Luthor*, el *Doctor Muerte* o *Joker* entre muchos otros, e incluso se asocian entre sí formando grupos tales como *Los Cuatro Fantásticos*, *Hombres X* o *Los Vengadores*, cuya composición suele variar con el tiempo debido a la marcha de antiguos miembros y la incorporación de otros nuevos. Algunos superhéroes como *Namor*, rompen el férreo maniqueísmo reinante en el género mostrándose ambiguos en su comportamiento, que a veces oscila del lado del bien y otras no tanto.

Algunos de los superhéroes europeos más relevantes son "*Kelly Ojo Mágico* o *Zarpa de acero*, dibujado por el español Jesús Blasco. El primero posee una gema mágica (el ojo de un antiguo ídolo, llamado el Ojo de Zoltec) que lo convierte en invulnerable mientras lo lleve encima, a modo de talismán invencible"<sup>87</sup>. En el segundo, una misteriosa prótesis metálica le hace invisible al recibir una corriente eléctrica. Una escuela diferente, la de los mangas japoneses, también ha hecho sus aportaciones al género.

---

<sup>87</sup> MARÍN, Rafael. *Los cómics Marvel*. España, Ed. Glénat, 1984, p.3.

Una contribución interesante al mundo de los superhéroes es la de Rafael Marín Trechera, guionista de *Los Cuatro Fantásticos* y autor, junto con Carlos Pacheco como coguionista, de *Iberia Inc.* y *Triada Vértice*, un efímero intento (ya que sólo se publicaron seis números del primero y cuatro del segundo), de crear un *comic* de superhéroes al estilo *Marvel*, pero con una idiosincrasia totalmente española. Además de sus colaboraciones en el género de los *comics*.

No han faltado tampoco las parodias, o las versiones humorísticas de los superhéroes, como ocurre con la desenfadada serie televisiva *El Gran Héroe Americano*, en la cual los poderes sobrehumanos del protagonista (un simpático e inofensivo profesor) provienen del traje de superhéroe que le proporcionan unos benévolos extraterrestres. También americana es la clásica serie de dibujos animados *Super Ratón* y, en lo que respecta a la contribución española, ésta se centra en *Superlópez*, un clásico del cómic español que, a diferencia de su referente americano, apuesta claramente por el humor y que en esencia, es una parodia de Superman, para la Editorial Bruguera, que lo incluía en su línea de historietas cómicas. Superlópez es el superhéroe español más leído

Una característica usual (aunque no universal) de muchos de los superhéroes americanos es su personalidad secreta, de hecho el nudo central de muchos de las historias de estos personajes. Para preservarla éstos se camuflan (es un decir) tras una identidad que, de forma sorprendente, resulta ser efectiva sin que nadie de su entorno se percate de ello en una espantosa falta de perspicacia, aunque en algunos casos, tal como ocurre con *Superman*,

el personaje se limite a quitarse las gafas y despojarse de sus ropas, mostrándose con su llamativo traje azul y rojo.

Los superhéroes de los *comics* reflejan lo mejor y lo peor de la humanidad, tocando historias personales, políticas y sociales en una forma que ningún otro medio puede. "En 1938 el primero y más grande superhéroe de todos, *Superman*, saltó de las páginas de *Action Comics #1* en la imaginación de una generación. Jerry Siegel y Joe Shuster, dos jóvenes judíos de Cleveland, vendieron su primera historia de *Superman*, y todos los derechos sobre el personaje, a *DC Comics* por \$130 dólares"<sup>88</sup>, nunca imaginaron que estaban iniciando la Era Dorada de los *Comics*. *Superman* obtuvo ventas cercanas al millón de copias cada mes, llevando a *DC Comics* a contar las historias de otro héroe disfrazado: *Batman*<sup>89</sup>. Luego que *Batman* se convirtiera en otro enorme éxito, otros héroes rápidamente los siguieron: *Spirit*, *Hawkman*, *Mujer Maravilla*, *Flash*, *Linterna Verde*, *Namor* el *Sub-Mariner*, la *Antorcha Humana*, *Flecha Verde* y *Capitán Marvel* entre otros.



<sup>88</sup> COMA, Javier. *Los Comics. Un arte del S. XX*. Barcelona, Ed. Labor-Guadarrama, 1977, p. 84.

<sup>89</sup> Bob Kane en el prólogo del libro editado por Nuer y que lleva por título *Batman*, asegura que dicho personaje no es un Superhéroe, sino un vigilante enmascarado que imparte la justicia a su manera tal vez más allá de propia ley. Kane alude al mal funcionamiento del sistema y a la necesidad del personaje por defender la justicia aunque en el proceso quebrante la ley. También dice que *Batman* no tiene los superpoderes de *Superman* por lo que tiende a la vulnerabilidad; pero hay que recordar que *Batman* pertenece a la saga de superhéroes designados así por las editoriales *DC* y *Marvel* y que también comulga con la mayor parte de las características de los superhéroes ya mencionados.



Los superhéroes de los 30 emergieron teniendo como trasfondo, como ya he mencionado en el capítulo anterior, la Gran Depresión y el *New Deal* (como se definió a las políticas económicas entre las guerras mundiales) Fueron fuertes figuras autoritarias quienes, a diferencia de los héroes previos (como *Buck Rogers* y *Flash Gordon*), vivían en nuestro mundo. Para los 40, estos superhéroes tuvieron que ir a la guerra en contra de Alemania. Mucho antes que América entrara a la Segunda Guerra Mundial, "Superman fue visto derrotando a los Nazis y *Capitán América* fue visto golpeando a Adolfo Hitler. Durante la Segunda Guerra, las ventas de los *comics* estuvieron más que duplicadas"<sup>90</sup>.

Durante los 50, los superhéroes casi desaparecieron por completo. Estaban tan fuertemente unidos al *New Deal* y a la Segunda Guerra que muchos superhéroes no pudieron sobrevivir al final de estos eventos. Los lectores ahora buscaban comedias juveniles, historias de vaqueros y *comics* de

<sup>90</sup> COMA, Javier, *Los Comics. Un arte del S. XX*. Barcelona, Ed. Labor-Guadarrama, 1977, p. 161.

horror. "Los pocos superhéroes que sobrevivieron pronto enfrentaron la ira del Dr. Frederick Wertham. Wertham, un siquiatra del Hospital Bellevue de Nueva York, estaba convencido que los *comics* y los superhéroes en particular, estaban destruyendo las mentes de los niños. Su libro de 1954 *La seducción del inocente (Seduction of the Innocent)* clamaba que *Superman* permitía a los niños experimentar fantasías de diversión sádica, *Batman* y *Robin* inspiraban pensamientos homosexuales y la *Mujer Maravilla* era todo lo opuesto de aquello que las niñas deberían ser"<sup>91</sup>. La campaña de Wertham llevó a la quema de *comics*, una masiva caída en las ventas y vetos internacionales sobre los *comics*. Aunque Wertham no tuvo éxito en acabar con los *comics*, ellos pasaron a ser publicados bajo un código de censura que reducía su contenido a simples ediciones de nivel de escuela primaria. *Comics* que habían sido populares entre los adultos, fueron escritos para niños. Fue hasta los 60 que los *comics* comenzarían a recuperarse; una nueva generación de lectores creció cuestionando la autoridad, encontraron nuevos héroes como *Hulk*, *Spider-Man*, los *Cuatro Fantásticos*, los *Vengadores* y los *X-Men*. Estos héroes aparecían en las páginas de *Marvel Comics*, una compañía que para el final de la década estaba vendiendo 55 millones de *comics* al año y que había sobrepasado a DC convirtiéndose en el más grande publicador de *comics* de superhéroes. Estos héroes trataban con preocupaciones contemporáneas acerca de la energía atómica, las tensiones raciales y la guerra.

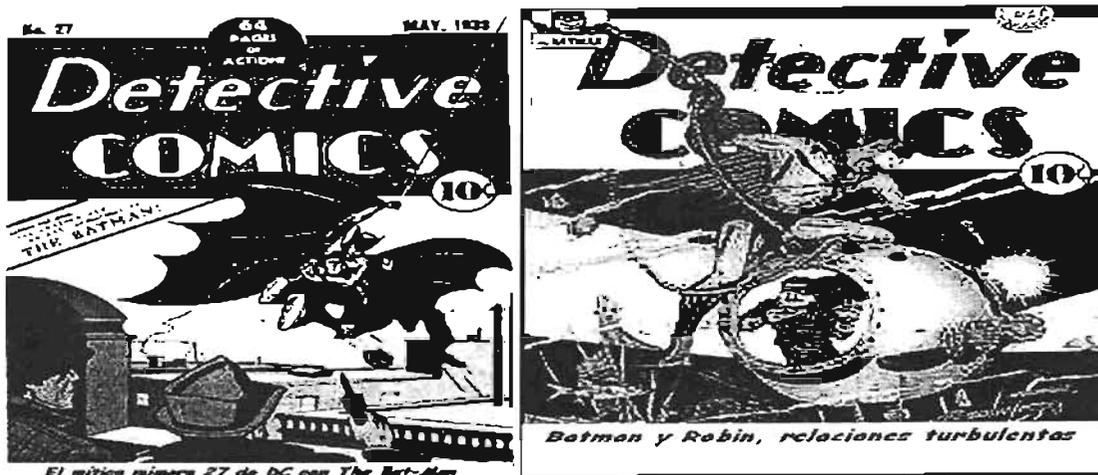
---

<sup>91</sup> RABASEDA, HURTADO, Mario et. al. Tr. *Introducción a los Comics de Superhéroes*. Corresponde a una traducción del texto de presentación del especial televisivo History Channel *Comic Book Superheroes Unmasked*, cuyo versión original puede verse en la dirección: [www.historychannel.com/comicbook/comic11.html](http://www.historychannel.com/comicbook/comic11.html)



Para los 80, América encaraba un incremento en la ola de crímenes, altibajos económicos y un sentimiento de impotencia. Los superhéroes bonachones no parecía relevantes y una nueva saga de antihéroes salió a relucir. *Daredevil*, *Wolverine*, *Punisher*, *Los Watchmen* y el mismo *Fantomas* (quien en sus inicios, sería catalogado como el rey del crimen) se convirtieron en el nuevo estándar. En esta época, viejos personajes tuvieron nuevos problemas. El abuso infantil fue revelado como la fuente de la ira de *Hulk*.

*Batman* fue reinventado como un oscuro y más violento vigilante cuando tuvo que tratar con el asesinato de su amigo y compañero *Robin*.



Para la siguiente década, las tiras cómicas continuaron evolucionando. *Comics* aclamados por la crítica como *Sandman* de Neil Gaiman mostraban que la mayoría de los lectores de *comics* eran sofisticados y buscaban historias adultas. Los *comics* ahora trataban frecuente y abiertamente con problemas políticos, sociales y sexuales. Al irse estableciendo los estereotipos de superhéroes, creadores de muchos campos tomaron elementos de este subgénero y lo combinaron con su propia obra. Por ejemplo, en 1969, la editorial Mondadori, responsable de las historietas de personajes *Disney*, dotó al pato *Donald* de otra identidad como *Paperinik* (en español *Patomas* o *Superpato*), influido por superhéroes como *Batman* y otros personajes de ficción. *Patomas* actuaba a veces como un superhéroe y otras como un supervillano. *Goofy* también ha sido dotado de una identidad como superhéroe (*Supergoofy* o *Supertribi*), adquiriendo superpoderes semejantes a los de *Superman* o *Marvelman* al comer cacahuates especiales.

### 3.2 FANTOMAS, SUPERHÉROE CORTAZARIANO.

Irónicamente, el personaje de *Fantomas* inicia su popularidad como un supervillano, era considerado el rey del crimen, un ladrón y un asesino de múltiples identidades y sin ninguna clase de escrúpulos. "*Fantomas* fue creado en Francia en 1911 por Marcel Allain y Pierre Souvestre y comenzó como una serie de cinco novelas por encargo del editor Artheme Fayard"<sup>7</sup>. Dotados de una gran imaginación y un agudo Humor negro, Marcel y Pierre emprendieron una tarea que los convertiría prácticamente en padres de lo que los surrealistas llamarían la "escritura espontánea".

Un ladrón fantasma, inasible e insolente, atemoriza y fascina a una sociedad, la audacia y sangre fría de *Fantomas* lo abarca todo; desde matar al marido de Lady Beltham, su amante, hasta llegar a usurpar la identidad de sus víctimas y hacer explotar un barco matando a todos los pasajeros para cubrir sus huellas. También era capaz de elucubrar estrategias para que inocentes fueran ejecutados por los crímenes que él mismo había cometido. Su rostro era irreconocible, daba la impresión de no ser nadie y, sin embargo, era alguien.

El adversario de *Fantomas* era el policía Juve, el único capaz de ir siguiendo la pista a todas las maquinaciones realizadas por este siniestro señor de la noche; sólo él estaba convencido de que *Fantomas* existía, pues la sociedad e incluso sus jefes, lo asociaban a un mito urbano que tomaba la carga de distintos criminales.

---

<sup>7</sup> MOYA, Dixon, "cuando Cortázar conoció a Fantomas" " en *Coloquio internacional Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. segunda edición. España, Ed. Espiral Hispanoamericana, 1996, p. 55.



A partir de 1913, "Louis Feuillade escribió y dirigió cinco series de películas basadas en las novelas. El éxito fue tremendo y, sin embargo, en 1914 los estudios Gaumont deciden cortar la serie. El asesinato del archiduque de Austria, Francisco Fernando , hecho que dio lugar a la primera guerra mundial, hizo que muchos franceses hicieran llamados a la compañía responsabilizando a *Fantomas del asesinato*"<sup>8</sup>. El año de 1914 también marca la muerte de Pierre Souvestre debido a una congestión pulmonar. Marcel Allain continúa la serie con once novelas en solitario a partir de 1925 hasta 1963, con la resurrección de un *Fantomas* que había muerto en la última novela conjunta.

Este terrible pero atrayente personaje, luego sería llevado al cine, en versiones francesas, a excepción de una película muda norteamericana y un filme belga. Sobresalen cinco películas desde 1913, dirigidas por Louis Feuillade, en una saga que se anticipó a las series contemporáneas de héroes y

---

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 56.

espías como James Bond. "En la década de los sesenta, el nombre de Fantomas regresa a las pantallas francesas, pero esta vez como pretexto para las ocurrencias del gran comediante Louis De Funès, en tres películas (*Fantomas*, *Fantomas contra Scotland Yard* y *Fantomas vuelve*), que combinaron el ambiente oscuro con la ironía, resultado obvio, una buena dosis de humor negro"<sup>9</sup>. De igual manera hubo una miniserie de televisión francesa, realizada en 1979 por Juan Luis Buñuel, hijo del célebre director Luis Buñuel.



*Fantomas* ejerció una gran influencia "en poetas y pintores de vanguardia tales como Juan Gris, René Magritte, Robert Denos, Max Jacobs, Guillaume de Apollinaire e incluso Pablo Neruda quien menciona a Fantomas en uno de sus poemas"<sup>10</sup>. *Fantomas* también tuvo varias adaptaciones al *comic*. La más conocida en América Latina es iniciada en 1966 por la editorial Novaro en el número 103 de su colección *Tesoro de Cuentos Clásicos* donde *Fantomas*, ahora

<sup>9</sup> *Op. cit.*: p. 57.

<sup>10</sup> COMA, Javier, *Los Comics. Un arte del S. XX*. Barcelona, Ed. Labor-Guadarrama, 1977, pp. 48-49.

sin el sombrero de la "o", irá evolucionando hacia una especie de Robin Hood de guante blanco, aunque manteniendo el tolerable pecado de robar obras de arte.



Las apariciones del nuevo *Fantomas* en la revista se hacen cada vez más frecuentes hasta que en 1969 obtiene su propio título llamado *Fantomas, la amenaza elegante*. Un *Fantomas* con características tales como identidad secreta de millonario filántropo, refugio escondido, alta tecnología y una red de agentes en el mundo, además de doce bellas asistentes llamadas cada una según un signo del zodiaco. Las historias aparecidas en esta revista eran entretenidas y simples, algunas con un claro propósito educativo. Así es como en 1975, en el n°201 de la revista, se publica la historia "La inteligencia en llamas" donde *Fantomas* debe detener a Steiner, un millonario loco decidido a destruir todos los libros de la tierra, para ello, *Fantomas* recurre a sus agentes Alberto Moravia, Octavio Paz, Susan Sontag y Julio Cortázar.

Mientras tanto, en enero de ese mismo año, se reúne en Bruselas el Tribunal Ruseff II, donde se analiza el peligro del intervencionismo económico y

militar de los Estados Unidos en los países en vías de desarrollo. Julio Cortázar es parte de este tribunal donde se critican duramente las dictaduras militares sudamericanas y se responsabiliza a las multinacionales como coautoras de los golpes de estado.

Julio Cortázar comentó en alguna ocasión, que alguien cercano le envió una historieta mexicana, todavía creación de la legendaria editorial de tiras cómicas mexicana Novaro<sup>92</sup>, dedicada al misterioso personaje de Fantomas, en donde por la trama del guión, aquél se contactaba con varios escritores e intelectuales reconocidos, incluyendo al propio Cortázar, con el fin de indagar una serie de sucesos misteriosos relacionados con la desaparición e incineración de obras culturales, especialmente libros. Verse convertido en personaje de historieta le hizo gracia a Cortázar, pero decidió devolver el favor, así como no le habían consultado para mencionarlo en el cómic, de igual forma sin pedir permiso, él escribiría una historia mezclada con dibujos variando el argumento de la historieta.

Julio Cortázar  
*Fantomas contra los  
vampiros multinacionales*



---

<sup>92</sup> *Fantomas* llega a América Latina transformado en tira cómica en marzo de 1966 con el número 103 de la colección Tesoro de Cuentos Clásicos a cargo de la Editorial Novaro. Para 1969, *Fantomas* aparecería con el seudónimo de *La amenaza elegante* y se distribuiría de manera individual y fuera de la colección hasta la publicación en 1975 de la versión de Cortázar editada por Exelsior.

Cortázar aprovechó para matar dos pájaros de un solo tiro, y de paso divulgó el trabajo desarrollado por el Tribunal Russell II (audiencia conformada por intelectuales que realizó denuncias sobre la violación de derechos humanos en América Latina y del cual fue vicepresidente Gabriel García Márquez). En junio de 1975, Cortázar publica la historieta de *Fantomas contra los Vampiros Multinacionales* donde la imaginación de Julio Cortázar entremezcla su experiencia en el Tribunal Rusell II y lo ocurrido en la *Inteligencia en llamas*, incluyendo algunas páginas del cómic original. En esta historia *Fantomas* advierte que el verdadero enemigo no es Steiner, sino las empresas multinacionales, contra las que decide librar su particular batalla. Así, un personaje criminal y asesino de principios del siglo XX, inspira un héroe latinoamericano en los años setenta.





Resulta interesante repasar la historia de *Fantomas*, quien originalmente es muy diferente al personaje presentado en la obra cortazariana, y por extensión en la historieta mexicana, es decir, como un héroe justiciero, con preocupaciones intelectuales y de corte revolucionario, enfrentado contra las grandes multinacionales, en profética anticipación de esta era globalizada. Esta situación conduce a preguntarme ¿En qué momento cambió la personalidad de *Fantomas*, de ser malévolo a justiciero social? Personalmente ignoro cuándo se produjo esta transformación, o esta reivindicación política del individuo, imagino que en parte corresponde a la transición que han sufrido muchos otros superhéroes a consecuencia de los acontecimientos políticos, económicos, culturales y sociales que se han generado a su alrededor. Pero sin duda alguna, la versión que realizó Cortázar de *Fantomas* sobrepasó las expectativas de las historietas de superhéroes que se habían venido gestando desde los 30 y que según Manuel Jofré tenían la función disfrazada de entretener y plantear una realidad social objetiva:

Por tener como función entretener, la historieta no está directamente referida a la realidad social objetiva (aunque la integra indudablemente). No intenta reflejar lo que

acontece y, por tanto, posee la característica de incluir dentro de sí gran variedad de elementos, con mucha libertad y autonomía.<sup>11</sup>

Según Jofré, bajo una ideología burguesa y como producto posible de incluir dentro de los medios de comunicación social, el *comic*, bajo el engañoso disfraz de entretenimiento e inocencia, tiene la función objetiva invertir la realidad. Niega las clases sociales definiendo a los hombres como un todo coherente y unido; también puede proponer soluciones universales para los conflictos como el amor (asexuado, evidentemente). El papel de la ideología es eliminar las contradicciones que los hombres y el sistema social capitalista poseen. Niega o deforma el hecho histórico de que hay países desarrollados o subdesarrollados (poniendo el espacio de la historieta en un lugar de nadie, por ejemplo, la ciudad Gótica de *Batman*), niega que exista la burguesía y el proletariado (poniendo al rico como paternalista y al pobre como delincuente, viviendo en armonía), niega el cambio social (proponiendo un mundo circular donde siempre el superhéroe como *Superman*, *Batman* o *El Llanero Solitario* triunfan), niega la propiedad privada de los medios de producción así como el trabajo explotado hablando siempre de aventuras, niega el sistema capitalista anteponiendo siempre el triunfo del bien, niega las contradicciones históricas y sociales al convertirlas en problemas psicológicos de un solo individuo, niega la sexualidad (proponiendo dos tipos de amor: uno, placentero, erotizado y casi bestial, y el otro, legalizado, procreador o inocente), niega a los seres humanos personificando al dinero y niega a la humanidad poniendo al superhéroe como un Mesías que impone la justicia y el orden, convirtiéndolo en un ser supratemporal dotado de poderes eternos, niega la libertad y la igualdad de

---

<sup>11</sup> DORFMAN, Ariel, JOFRÉ, Manuel, *Supemán y sus amigos del alma*. Argentina, Ed. Galerna, 1974, p. 97.

los seres humanos construyendo un mundo basado en relaciones verticales de dominio y a los que se rebelan, el superhéroe los castiga encarcelándolos o recapturándolos para el sistema, niega la creación originando un mundo repetitivo y claro está, la ideología de la historieta niega a la propia historieta pues ningún personaje las lee. Cortázar rompe con esta ideología en todos los sentidos y desde el inicio de la historieta se aprecia el compromiso que tiene por abordar los problemas que atañen a los países latinoamericanos cuando el narrador comienza a ubicar al lector en una realidad: El tribunal Rusell II:

De cómo el narrador de nuestra fascinante historia salió de su hotel en Bruselas, de las cosas que vio por la calle y de lo que le pasó en la estación de ferrocarril.

La reunión en Bruselas del Tribunal Rusell II había terminado a medio día, y el narrador de nuestra fascinante historia tenía que regresar a su casa de París, donde lo esperaba un trabajo bárbaro, razón por la cual no tenía demasiadas ganas de volver; esto explicaba su tendencia a demorarse en los cafés, mirar a las chicas que paseaban por las plazas y revolotear por todas partes como una mosca en vez de encaminarse a la estación

Ocho días de trabajo en el Tribunal Russell, con una última reunión hasta la madrugada, horas y horas escuchando a relatores y testigos que aportaban pruebas sobre la represión en tantos países de América latina y el papel de las sociedades transnacionales en el pillaje de las economías y la dominación en el plano político y paralelamente, porque la dominación económica exigía otras dominaciones, otros cómplices y otras víctimas, la repetición hasta la náusea de testimonios sobre el asesinato, la tortura, la persecución, las cárceles en Chile, Brasil, Bolivia, Uruguay y no pare de contar. Como un símbolo que ya nadie nombraba, la sombra ensangrentada del Estadio Nacional de Santiago, el narrador creía escuchar otra vez las voces que se sumaban a lo largo del tiempo y los países, la voz de Carmen Castillo narrando ante el Tribunal la muerte de Miguel Enríquez, la voz de los jóvenes indios colombianos denunciando la implacable destrucción de su raza, la voz de Pedro Vuskovic presentando el acta de acusación y pidiendo la condena del gobierno norteamericano y de sus múltiples cómplices y sirvientes en la incesante violación de los derechos humanos y del derecho de cada pueblo a su autodeterminación y a su independencia económica. Cada tanto, como una obstinada recurrencia, alguien subía para dar testimonio de muertes y torturas, un chileno que mostraba las técnicas empleadas por los militares, un argentino, un uruguayo, la repetición de infiernos sucesivos, la presencia infinita del

mismo estupro, del mismo balde de excrementos donde se hunde la cara de un prisionero, de la misma corriente eléctrica en la piel, de la misma tenaza en las uñas.<sup>12</sup>

Al contrario de lo que en las tiras cómicas se pretendía al desvirtuar la realidad y seguir generando lectores incapaces de realizar algún tipo de ejercicio intelectual reflexivo ni crítico, Cortázar buscó el efecto contrario, creó en el lector una constante reflexión sobre las problemáticas que se desarrollaban a su alrededor; lo volvió partícipe de ese mundo de ficción que por fin no trataba de ocultar una problemática sino dejarla al descubierto. Desde el inicio del *comic*, el narrador, como parte de uno más de los personajes, se encarga de abrir la puerta a ese mundo de ficción que abordaba la situación tan difícil por la que pasaba América Latina:

Las revistas de tiras cómicas tienen eso, uno las desprecia y demás pero al mismo tiempo empieza a miraras y en una de esas, fotonovela o Charly Brown o Mafalda se te van ganando y entonces FANTOMAS. La amenaza elegante, presenta...<sup>13</sup>



<sup>12</sup> CORTÁZAR, Julio, *Fantomas contra los Vampiros Multinacionales*. México, Excelsior, junio de 1975. pp. 7, 11.

<sup>13</sup> *Op. cit.*; p.15.

El crear un personaje de tiras cómicas que lee una de ellas, y más aún, que ese personaje sea el autor mismo, descarta la idea de que se trate de un *comic* convencional que inicia con las hazañas del superhéroe. El mismo *Fantomas* sigue estando dotado de las características que lo convierten en superhéroe: una fuerza vigorosa que le permite saltar de los tejados sin que le pase absolutamente nada, una máscara blanca (a diferencia de las que tenía cuando era un supervillano y que eran primero negra y después verde) que oculta su verdadera identidad, aunque en este caso se desconoce cuál es la verdadera y si sólo es una o son más, ya que tiene la capacidad de adquirir varias identidades, y finalmente, tiene todas las condiciones necesarias para hacer uso de la más alta tecnología para realizar sus investigaciones. Aparentemente, el *Fantomas* cortazariano coincide en muchas de las características que los superhéroes convencionales tienen; pero a diferencia de estos, *Fantomas* se sale del paradigma de ir en busca de la resolución de una problemática carente de un trasfondo y salir victorioso de ella. El *Fantomas* cortazariano, en conjunto con los intelectuales que aparecen como personajes, busca cambiar el mundo para el lector, se presencia y se coparticipa en una batalla justa para superar los problemas que el lector siente profundamente, que lo perturban, y que identifica con situaciones intolerables en su vida cotidiana. El superhéroe cortazariano realiza la tarea del proletariado y del revolucionario, trata de transformar la realidad y de ordenarla. Pero para que el superhéroe pueda cumplir la misión encomendada debe asegurarse que el modo de resolución pueda, en efecto, enfrentar y superar la crisis. Y esa crisis debe tener un significado ideológico, y

para poderlo tener, debe estar esbozada "en términos que permitan que ésta pueda ser reconocida por el lector como algo que a él le preocupa en su mundo real. Para esto se toma una situación contradictoria, que es consecuencia de una realidad social determinada, que tiene causas y consecuencias. Y que existe solamente en virtud y en relación con otros fenómenos y se la presenta dentro del mundo imaginario desvinculándola de esas causas y consecuencias, cambiando su relación, su integración a un enjambre de hechos determinantes"<sup>14</sup>. Cortázar no nada más plantea la presentación del problema, sino que ha presentado las verdaderas causas de ese problema, por ejemplo, si en la historieta de *Fantomas* que Cortázar recibió aquí en México, se presentaba el capítulo de la *Inteligencia en llamas*, en la que la problemática que se presentaba era la quema de libros y bibliotecas, sólo se presentaba el problema como tal, pero *Fantomas* no le trataba de averiguar sus causas, en cambio, el *Fantomas* cortazariano trata de llegar a las causas de esa destrucción que iba en contra de la humanidad y en el proceso se desprende de la perfectibilidad inequívoca de la que presumen los superhéroes y es entonces cuando se ve a un *Fantomas* que comete errores:

Ahora —dijo Susan después de chupar en algo que desde luego no era un mate amargo—, comprenderás por qué te hablé de la sentencia del Tribunal. La aventura de *Fantomas* es una vez más el Gran Engaño que los expertos del sistema nos han puesto por delante como una cortina de humo, igualito que en su tiempo la Alianza para el Progreso, o la OEA, o la reforma en vez de la revolución, o los bancos de fomento y desarrollo, no sé si hay uno o dieciocho, y las fundaciones dadoras de becas.....  
—Despacio —dijo el narrador— menos enumeraciones y más claridad, nena.  
—El Gran Engaño —repitió Susan— la prueba es que hasta *Fantomas* el infalible se fue de boca con Steiner y su pandilla y creyó que la cosa estaba liquidada cuando no hacía más que empezar. ¿Qué son los libros al lado de quienes los leen, Julio? ¿De qué nos sirven las bibliotecas enteritas si sólo les están dadas

---

<sup>14</sup> DORFMAN, Ariel, JOFRÉ, Manuel, *Supemán y sus amigos del alma*. Argentina, Ed. Galema, 1974, p. 43.

a unos pocos? También esto es una trampa para intelectuales. La pérdida de un solo libro nos agita más que el hambre en Etiopía, es lógico y comprensible y monstruoso al mismo tiempo. Y hasta *Fantomas*, que sólo es intelectual en sus ratos perdidos, cae en la trampa como acabamos de verlo.<sup>15</sup>

Umberto Eco afirma que "a veces las virtudes del héroe se humanizan, y sus poderes, más que sobrenaturales, constituyen la más alta realización de un poder natural, la astucia, la rapidez, la inteligencia silogística o incluso el simple espíritu de observación"<sup>16</sup>. Pero también afirma que en una sociedad en la que las perturbaciones psicológicas, las frustraciones y los complejos de inferioridad están a la orden del día; "en una sociedad industrial en la que el hombre se convierte en un número dentro del ámbito de una organización que decide por él. "En una sociedad de esta clase, el héroe positivo debe encarnar, además de todos los límites inimaginables, las exigencias de potencia que el ciudadano vulgar alimenta y no puede satisfacer"<sup>17</sup>. Pero el *Fantomas* cortazariano, a pesar de ser el héroe positivo de Eco, no se limita a desarrollar sus aventuras y a resolver problemas sin llegar al fondo de la situación, el *Fantomas* de Cortázar trata de abrir la conciencia del lector y lo incita a criticar de su propio sistema para mejorarlo y solo lo puede llegar a hacer sacando a la luz el origen del problema y la alternativa -aunque un tanto utópica- para tratar de resolverlo.



<sup>15</sup> CORTÁZAR, Julio, *Fantomas contra los Vampiros Multinacionales* México, Excelsior, junio de 1975, p. 36.

<sup>16</sup> ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados. La cultura italiana y las comunicaciones de las masas*, tercera edición, traducido por Andres Boglar. México, Ed. Lumen, 1975, p. 226.

<sup>17</sup> *Op. cit.*; p. 223.

Yo creo que escribir para una revolución,  
que escribir dentro de una revolución,  
que escribir revolucionariamente,  
no significa, como creen muchos,  
escribir obligadamente acerca  
de la revolución misma.

Julio Cortázar en *Último round*.

#### IV. JULIO CORTÁZAR Y LA VISIÓN INNOVADORA DE CONCEBIR LA LITERATURA Y LA POLÍTICA EN EL *COMIC* DE FANTÓMAS CONTRA LOS VAMPIROS MULTINACIONALES.

##### 4.1 EN BUSCA DE UNA NARRATIVA CORTAZARIANA.

El lenguaje siempre ha sido empleado en función de algo y para algo. Por lo mismo, Román Jakobson distinguió seis funciones del lenguaje<sup>93</sup> con la finalidad de ubicarse en un proceso de comunicación. Las funciones del lenguaje, indicó Jakobson, no se dan solas, lo importante es que en cada caso hay una función predominante y las otras quedan subordinadas a ella. Así, por ejemplo, en el arte, la función primordial sería la poética y en el periodismo sería (o debiera ser) la referencial. Pero ¿y en la retórica? La función predominante sería la conativa (acto de comunicación visto desde el destinatario; entendida como aquella que es característica de las formas del imperativo y del vocativo -en el sentido de la invocación a alguien-). Uno de los objetivos fundamentales del mensaje retórico es persuadir, impactar al público, inclinarlo a favor de algo. Las demás funciones en un mensaje de ese tipo quedan subordinados a la conativa, especialmente dos que me interesa destacar por el rol que cumplen dentro de la retórica: la poética y la referencial.

---

<sup>93</sup> JAKOBSON, Román, *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Ed. Seix Barral, 1975, 74p.

Si se apela a la metáfora, se hace para ampliar el impacto sobre el receptor. Igualmente ocurre con la función referencial, especialmente con la retórica publicitaria. Y es justamente este, el discurso retórico, el que está muy ligado con lo que se conoce como narratividad y más concretamente con una *narratividad en general*.<sup>94</sup>

Cuando hoy en día se habla del concepto de *narratividad en general*, no se trata solamente de relatos hechos por un narrador; no es inusual que se escuche hablar del contenido narrativo de una fotografía, una escultura o una pintura. Existen numerosos estudios sobre las estructuras narrativas en el drama, el cine, la mímica, la pintura o las tiras cómicas (que también corresponden a la narrativa verbal que más tarde explicaré). La narratividad trasciende, como Luz Aurora Pimentel sugiere, no sólo fronteras genéricas y modales sino semióticas, puesto que lo narrativo puede observarse en diferentes medios y sistemas de significación. Entonces la experiencia humana tendría una suerte de narratividad incoativa que no surge de la proyección de la literatura sobre la vida, sino que constituye una auténtica exigencia de relato. La vida cotidiana queda así informada por una estructura pre-narrativa. Reflexionar sobre el relato sería una posibilidad de refinamiento de nuestra vida en comunidad, de nuestra vida narrativa. Porque entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la experiencia humana existe una correlación que no es puramente accidental sino que presenta una forma de necesidad transcultural. Seymour Chatman, por ejemplo, insiste en el carácter optativo del narrador en textos narrativos: sólo el autor implícito y el lector implícito son immanentes a la narrativa, el narrador y el narratario son

---

<sup>94</sup> Concepto establecido por Luz Aurora Pimentel para diferenciar a la narrativa en general (que incluye al cine, a la pintura, a la escultura, etc.) de la narrativa verbal (cuento, novela, relato, etc.)

optativos. Otros estudios de la narrativa, en cambio, proponen al narrador como la parte esencial de la narratividad. Por ejemplo, Gerard Genette define la narración como el acto productor del relato, no admite la extensión del término narrativo a los puros contenidos, pues afirma que:

No hay contenidos narrativos: existen encadenamientos de acciones o acontecimientos que pueden ser sometidos a cualquier modo de representación, que sólo pueden calificarse de narrativos porque se les encuentra representación narrativa. Este deslizamiento metonímico es comprensible pero inoportuno: es por ello que yo abogaría con gusto por un uso estricto, es decir, referido al modo, no sólo del término narratología, sino también de las palabras relato o narrativo, cuyo uso hasta ahora había sido bastante razonable, pero que desde algún tiempo se ha visto amenazado por la inflación.<sup>95</sup>

En pintura es especialmente significativo que sean precisamente aquellos cuadros que se organizan en torno a una figura-actor que se repite en distintos planos y en diversos contextos como en el arte pictórico -y escultórico- de las iglesias renacentistas en las que, a través de las imágenes, se narraba la historia de algún santo o algún pasaje de la *Biblia* para instruir de esta manera a la mayor parte de la población que no sabía leer ni escribir y hacer de estos cuadros textos narrativos, aunque, ciertamente, no lo sean en cuanto al modo de enunciación. Se trata entonces de la distinción de dos fases diferentes en el trayecto generativo del discurso que desemboca, en el nivel de la manifestación, en distintos sistemas de significación, distintos tipos de discurso y distintos modos de enunciación. Lo cierto es que, según Pimentel, aquellos estudios que hablan de la narratividad en la pintura, el ballet o la escultura, hacen caso omiso de este problema de enunciación, presuponiendo así una especie de falsa identidad entre textos narrativos en su estructura semio-narrativa y textos narrativos que, además, tienen un modo de

---

<sup>95</sup> PIMENTEL, Luz, Aurora, *El relato en perspectiva. Estudios de teoría narrativa*, segunda edición. México, Ed. Siglo XXI/UNAM, 2002, p.14.

enunciación estrictamente narrativo. En esas formas de narratividad figurativa (pintura, escultura o ballet) el narrador queda, en efecto, a elección. No así en la narrativa verbal (oral o escrita) en la que el narrador es la fuente misma de la información que se tiene sobre el mundo de acción humana propuesto. En cualquier forma de relato verbal hay siempre alguien que cuenta algo de alguien, esta es la llamada voz narrativa.

De la narrativa verbal se generará el relato, del cual Alberto Paredes afirma que "el relato es toda obra de ficción que se constituye como narrativa. Es una organización literaria que erige su propio universo donde hay acontecimientos (pasan cosas a personas) que deben interpretarse como reales en la lectura para que la obra funcione."<sup>96</sup> Mientras que para Luz Aurora Pimentel el relato es la construcción progresiva por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional. La verosimilitud inherente a la narrativa consiste, precisamente, en el pacto establecido entre el autor y sus lectores: los sucesos relatados son reales dentro del mundo erigido por el texto. Un relato es, como diría Jonathan Culler, un contrato de inteligibilidad que se pacta con el lector, con objeto de entablar una relación de aceptación, cuestionamiento o abierto rechazo entre su mundo y el que propone el relato.<sup>97</sup> Pero al cuestionar el mundo de acción propuesto, el lector cuestiona también el propio. Bajo la expectativa de que el relato ha de generar un mundo, las palabras deben ordenarse de tal manera que, a través de la actividad de la lectura, surjan modelos del mundo social, modelos de la personalidad individual, de las relaciones entre el individuo y la sociedad, y, de manera muy especial, del tipo

---

<sup>96</sup> PAREDES, Alberto, *Las voces del relato*. México, Ed. Universidad Veracruzana, 1987, p. 13.

<sup>97</sup> CULLER, Jonathan, *Sobre la deconstrucción: teoría y crítica después del estructuralismo*, traducido por Luis Cremades. Madrid, Ed. Cátedra, 1984, p. 192.

de significación que producen esos aspectos de la sociedad. El contenido narrativo es un mundo de acción humana cuyo relato reside en el mundo extratextual, su referente último. Pero su referente inmediato es el universo de discurso que se va construyendo en y por el acto narrativo; un universo de discurso que, al tener como referente el mundo de acción e interacción humanas, se proyecta como un universo diegético: "un mundo poblado de seres y objetos inscritos en un espacio y un tiempo cuantificables, reconocidos como tales, un mundo animado por acontecimientos interrelacionados que los orientan y le dan su identidad al proponerlo como una historia."<sup>98</sup>

En el cuento, por ejemplo, (Cortázar sigue la estructura de éste para crear la versión citada de *Fantomas*) el relato se encamina a la obtención de un efecto único. La primera regla del juego es contar un tema y obtener un efecto de él. Se refiere a temas que no tengan demasiadas facetas, ni obliguen a perseguir y desarrollar un gran número de derivaciones. Los que mejor casan con el género son los temas que muestran una fuerte unidad anecdótica y se adecuan a la obtención del efecto final con todas sus características.

El narrador se desenvuelve en virtud de lo que mejor convenga al efecto final, pues el mismo principio rige la selección y el uso de sus armas (ser primera persona o segunda o tercera, la ordenación cronológica y el estilo narrativo). El desarrollo que logre darle a otros elementos, tales como la creación de los personajes y el interés que despierta por ellos, la atención que él mismo conquiste en virtud de ser sujeto narrativo, el hecho de resaltar otros momentos o partes del tema.

---

<sup>98</sup> PIMENTEL, Luz, Aurora. *El relato en perspectiva. Estudios de teoría narrativa*, segunda edición. México, Ed. Siglo XXI/UNAM, 2002, p.11.

La frase "aquello que se cuenta" ha sido denominada con nombres diversos: relato (Forster y los estructuralistas franceses), trama (formalistas rusos), fábula (Foucault), entre otros. Paredes lo cataloga como *historia* y la define de acuerdo con lo estudiado por Tomachevski:

Llamamos trama (historia para Paredes) al conjunto de acontecimientos vinculados entre sí que nos son comunicados a lo largo de la obra. La trama podría exponerse de una manera pragmática, siguiendo el orden natural, o sea, el orden cronológico y causal de los acontecimientos, independientemente del modo en que han sido dispuestos e introducidos en la obra. En una palabra: la trama es lo que ha ocurrido efectivamente; el argumento es el modo en que el lector se ha enterado de lo sucedido.<sup>99</sup>

Es decir, que la *historia* (término utilizado por Paredes -y que también yo adopto- para designar a la *trama*;) es lo que ha ocurrido efectivamente en ese mundo propio que es la obra de arte narrativa. Cada historia impone un orden particular. La trama o historia es el modo en que el lector se ha enterado de lo sucedido. La historia activa un complejo organismo formal que se opone a los hechos y los reorganiza en la fijación virtual de la escritura. Así dos universos, dos sistemas, conviven dentro de la obra narrativa: el universo de la historia, donde suceden cosas a personas de acuerdo con las leyes particulares de la sociedad ficticia en cuestión, y el universo lingüístico, en el cual una sintaxis precisa ordena las frases y se conforma un sistema retórico punto por punto; a este segundo universo se le conoce con el nombre de *discurso*.

El discurso u organización del texto comprende distintos modos de narración que son el grado de presencia de los hechos evocados en la obra mediante las voces narrativas de la misma; en otras palabras, son las maneras que adopta el narrador para transcribir los discursos de los personajes. Existen cuatro modos llamados también estilos o discursos:

El primero es el modo directo; en él aparece tal cual el discurso efectivo del personaje, respetándose por completo su ejecución gramatical y semántica. El segundo es el modo

---

<sup>99</sup> TOMASCHEVSKI, B, "Temática" en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, quinta edición, traducido por Ana María Nethol. México, Siglo XXI editores, 1987, 202p.

indirecto y consiste en que el narrador transmite el discurso sin alterar el supuesto contenido primario, pero mediante sus propias palabras; o sea, a partir de una construcción gramatical que es exclusiva del narrador. El tercero es el modo indirecto libre, donde el narrador usa su propio discurso para referir el del personaje (como en el indirecto); pero conservando, según su propia conveniencia, rasgos y matices peculiares de este último. Finalmente está el discurso contado o modo del discurso contado en el cual se registra el contenido del acto de la palabra del personaje sin retener ninguno de sus elementos; se sabe que hubo un discurso y un tema, pero se ignoran su desarrollo y realidad concreta.<sup>100</sup>

Para Tomashevski, el narrador desempeña un papel importante en el caso de desarrollo indirecto de la trama, pues la introducción de las diversas partes del argumento deriva del carácter de la narración. La figura del narrador varía de obra a obra: la narración puede ser presentada objetivamente, en nombre del autor, como una simple información -sin que explique cómo el lector se entera de los acontecimientos (relato objetivo)-, o bien en nombre de un narrador, que es una persona bien determinada. A veces el narrador aparece como un tercero que ha sido puesto al corriente de lo sucedido por otros personajes, o bien como un testigo, o como uno de los que toman parte en la acción. También puede ocurrir que este testigo no sea el narrador y que el relato objetivo nos comunique lo que este testigo ha sabido y oído, sin que él desempeñe papel alguno en el relato.

Hay dos tipos principales de narración según señala Tomashevski: el relato objetivo y el relato subjetivo. En el sistema del relato objetivo el narrador lo sabe todo, aún los pensamientos secretos de los personajes. En el relato subjetivo se sigue la narración a través de los ojos del narrador (o de una persona que está al corriente) y cada acción es justificada por la explicación de cómo y cuando el narrador (o el personaje) la ha obtenido.

---

<sup>100</sup> PAREDES, Alberto, *Las voces del Relato*. México, Ed. Universidad Veracruzana, 1987, p.21.

También son posibles los sistemas mixtos (el caso de *Fantomas*). En el relato objetivo, el narrador sigue los pasos de un personaje dado y los lectores se enteran sucesivamente de lo que éste ha hecho o ha sabido. Más tarde se abandona este personaje por otro, y una vez más los lectores se enteran sucesivamente de lo que este nuevo personaje hace o sabe. De esta manera el protagonista es el hilo conductor del relato, es decir, es también su narrador; al hablar en su nombre, el autor se preocupa al mismo tiempo de no darle a los lectores más información que la que el protagonista pueda comunicarles. A veces el hecho de que el protagonista sea el hilo conductor del relato basta para determinar toda la construcción de la obra.

Citando a Van Dijk, Umberto Eco distingue entre *narrativa natural* y *narrativa artificial*: ambas son ejemplo de descripción de acciones, pero la primera se refiere a unos eventos presentados como realmente acontecidos (por ejemplo las noticias de las crónicas periodísticas), mientras que la segunda se refiere a unos individuos y a unos hechos atribuidos a mundos posibles distintos al de nuestra experiencia. La narrativa artificial no respeta muchas de las condiciones pragmáticas a que está sometida la narrativa natural (por ejemplo el autor no se compromete a decir la verdad ni a probar sus afirmaciones). Un texto narrativo es más complejo que un condicional contrafáctico emitido en el curso de una conversación, aunque ambos se refieren a un estado de cosas posible o a un desarrollo posible de los acontecimientos. Algunos de los rasgos específicos de la narrativa artificial son:

Primero, mediante una fórmula introductoria especial se invita al lector a no preguntarse si los hechos contados son verdaderos o falsos; segundo, se seleccionan y presentan determinados individuos a través de una serie de descripciones que, como dice Searle, se cuelgan de sus nombres propios, atribuyéndoles de ese modo ciertas propiedades; tercero, la secuencia de las acciones se encuentra más o menos localizada

espaciotemporalmente y cuarto, la secuencia de las acciones se considera acabada (hay un comienzo y un fin)<sup>101</sup>

Las narraciones que comúnmente se conocen poseen con frecuencia muchas frases que no son de la naturaleza de la definida frase mimética. La obra narrativa tiene, pues, potencialmente, diversas esferas lógicas, y ante éstas se plantea el problema de sus relaciones y ordenación estructural. En toda composición que pueda llamarse con propiedad narrativa, el discurso narrativo será predominante. "Ninguna obra podrá llamarse con propiedad narración, si su lenguaje substancial, predominante y determinante del carácter de la obra como unidad, no es un conjunto de frases miméticas."<sup>102</sup> En pocas palabras, una obra narrativa es fundamentalmente un hablar afirmativo acerca de individuos. El discurso mimético tiene como unidad una función en la estructura de la obra. La mimesis del narrador es el fundamento de los discursos dialógicos o monológicos de los personajes.

Si un discurso mimético de personajes adquiere, por extensión y contenido, el carácter de narración, la estructura de la obra se duplica (como en la llamada narración enmarcada de Oscar Hanh), y puede multiplicarse indefinidamente (como en las narraciones de *Las mil y una noches*), trasladándose cada vez la base narrativa al nuevo discurso mimético.

Según Edelweis Serra, las narraciones de Cortázar se componen de una realidad otra esto es, la búsqueda de otra realidad más vasta y profunda a través del mito, el sueño, la poesía, la aventura fuera del tiempo y del espacio convencional. Siguiendo esta perspectiva, el *comic* de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* gira sobre dos ejes en un movimiento pendular. El

---

<sup>101</sup> ECO, Umberto, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, cuarta edición, traducido por Ricardo Pochtar. Barcelona, Ed. Lumen, 1999, p. 101.

<sup>102</sup> MARTÍNEZ, BONATI, Félix, *La estructura de la obra literaria una investigación de filosofía del lenguaje y estética*. Barcelo.a. Ed. Seix Barral, 1983, p. 61.

discurso narrativo procede con una dinámica binaria de secuencias alternadas: el tiempo-espacio del narrador fuera del *comic* (con el discurso en tercera persona) y el espacio-tiempo del narrador dentro del *comic* (como parte de un personaje y de igual manera, con una voz narrativa omnisciente que dirige la historia):

Ejemplo de narrador fuera del *comic*:

Una vez en su departamento, bañado y con un buen trago, los dos kilos de cartas por abrir que lo esperaban le impidieron seguir enterándose del bibliocidio, y cuando al fin decidió volver a la revista le ganaron de mano con el toque característico de las llamadas de larga distancia. Todavía inmerso en el aura cultural, pensó que a lo mejor era su querido Juan Carlos Onetti que se había vuelto loco y lo llamaba después de veintitrés años de silencio, pero apenas escuchó un musgo afelpado, un lento terciopelo penumbroso, supo que era Susan Sontag y le brincó un diástole de alegría porque tampoco Susan era de las que se prodigan en el teléfono.

Ejemplo de narrador dentro del *comic*:

-Ah, entonces no estás enterado. ¿Pero cómo puedes no estar enterado si Fantomas te llamó por teléfono antes que a mí?

Lo malo en este tipo de diálogo, solía decirse el narrador, es que se prolongan muchas páginas porque se componen sobre todo de monosílabos, gritos, preguntas espasmódicas, inicios de explicación cortados por nuevas preguntas, y tendencia recíproca a insultarse por la falta de rapidez mental. Todo eso sucedió tal cual, pero podía resumirse de todas maneras en una frase de Susan: "Cuelgo y sigue leyendo, estúpido". Y anota mi teléfono para llamarme después."<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> CORTÁZAR, Julio, *Fantomas contra los Vampiros Multinacionales*. México, Excelsior, junio de 1975, pp. 25-26



A partir de aquí su situación será alternante. La narración es transmitida por la tercera persona gramatical desde un ángulo de visión fundido con el personaje, ya que penetra en su conciencia onírica, sus pensamientos y emociones. "La tercera persona relatora no interviene sino para obtener la transitividad absoluta de la narración en sí"<sup>104</sup>. Es decir, el personaje y la acción no sufren interferencia o intrusión alguna del narrador sino la pura y estricta transferencia exigida para que la historia sea una realidad autónoma, y la comunicación entre emisor y receptor se opere desde el texto mismo y no a través de éste, entendido como mero vehículo. Sobre la tercera persona en la narración, Cortázar tiene su punto de vista:

En mis relatos en tercera persona he procurado casi siempre no salirme de una narración *strictu sensu*, sin esas tomas de distancia que equivalen a un juicio sobre lo que está pasando. Me parece una vanidad querer intervenir en un cuento con algo más que el cuento en sí.<sup>105</sup>

Aparentemente, en *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, Cortázar da la impresión de contradecirse cuando afirma que le parece una vanidad querer intervenir en el relato con algo más que el relato en sí, pues si bien es cierto que el narrador descubre su identidad como Julio Cortázar

<sup>104</sup> SERRA, Edelweis, "La noche boca arriba" en *El tiempo en el cuento hispanoamericano*, compilado por Samuel Gordon. México, UNAM, 1999, p. 43.

<sup>105</sup> CORTÁZAR, Julio, "Del cuento breve y sus alrededores" en *La casilla de los Morelli*, compilado por Julio Ortega. Barcelona, Ed. Tusquets editor, 1973, p. 108.

cuando recibe la llamada de Susan Sontag, -que a su vez también fue una escritora de carne y hueso- para comunicarle que debe hablar con Fantomas.

La tercera persona que funge como narrador omnisciente en *Fantomas*, tiene una fuerte presencia como estrato implícito en el texto -pero sin necesariamente identificarlo con el autor, al que Cortázar identifica como *demiurgo*- un narrador no representado, pero narrando como prescribía Horacio Quiroga en su *Decálogo* -el único consejo que Cortázar reconoce para seguir al pie de la letra- "como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno."<sup>106</sup> En varias de sus obras Cortázar funge de manera directa e indirecta como un personaje más dentro de la narración; por ejemplo, Cortázar declaró que en "el invierno de 1952 sufrió un accidente mientras conducía su Vespa en París y que posteriormente fue internado en el hospital de Cochin"<sup>107</sup> y que por esos días se activó su imaginación y lo asaltó la idea de escribir "La noche boca arriba" que, aunque no aparezca literalmente su nombre en el del protagonista, se podría llegar a pensar que Cortázar crea este cuento a partir de sufrir un periodo de alucinaciones durante su estancia en el hospital, ya que para él la mejor definición de escribir era:

Escribir es de alguna manera exorcizar, rechazar criaturas invasoras proyectándolas a una condición que paradójicamente les da existencia universal a la vez que las sitúa en el otro extremo del puente, donde ya no está el narrador que ha saltado la burbuja de su pipa de yeso. Todo cuento plenamente logrado, y en especial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico; de cualquier manera, en cualquier cuento fantástico se percibe esa polarización, como si el autor hubiera querido desprenderse lo antes posible y de la manera más absoluta de su criatura, exorcizándola de la única forma en que le era dado hacerlo: escribiéndola.<sup>108</sup>

<sup>106</sup> QUIROGA, Horacio "Decálogo del perfecto cuentista" en *Cuentos escogidos*. Madrid, 1958, p. 603.

<sup>107</sup> Reportaje de Tomás Eloy Martínez en el semanario *Primera Plana*. Buenos Aires, año II, número 103. 27 de octubre de 1964, p. 40.

<sup>108</sup> CORTÁZAR, Julio, "Del cuento breve y sus alrededores" en *La casilla de los Morelli*, compilado por Julio Ortega. Barcelona, Ed. Tusquets editor, 1973, p. 109.

También en *Rayuela* se piensa que Morelli es en realidad Cortázar mostrando su postura respecto a los acontecimientos políticos y sociales de su época a través de lo que él denomina el macrocosmo y que pretende fusionar con el también denominado por él, microcosmo y que no sería otra cosa que el mundo ficcional que crea a través de la narrativa:

...Por qué Morelli, del que tanto hablaban, al que tanto admiraban, pretendía hacer de su libro una bola de cristal donde el micro y el macrocosmo se unieran en una visión aniquilante [...]

¿Qué es en el fondo esa historia de encontrar un reino milenario, un edén, otro mundo? El paraíso, el otro mundo, la inocencia hollada que oscuramente se busca llorando, la tierra de Hurqalaya. De una manera u otra todos la buscan, todos quieren abrir la puerta para ir a jugar. Y no por el Edén, no tanto por el Edén en sí, sino solamente por dejar a la espalda los aviones a chorro, la cara de Nikita o de Dwight o de Charles o de Francisco, el despertar a campanilla, el ajustarse el termómetro y ventosa, la jubilación o patadas en el culo (cuarenta años de fruncir el traste para que duela menos, pero lo mismo duele lo mismo la punta del zapato entra cada vez un poco más, a cada patada desfonda un momentito más el pobre culo del cajero o del subteniente o del profesor de literatura o de la enfermera), y decíamos que el homo sapiens no busca no busca la puerta para entrar al reino milenario sino solamente para poder cerrarla a su espalda y menear el culo como un perro contento sabiendo que el zapato de la puta vida se quedó a tras, reventándose contra la puerta cerrada.<sup>109</sup>

El análisis del discurso retórico de Cortázar está profundamente enraizado por un lado, en la problemática general de los países de América Latina (y los que no lo son) cada vez que en ellos campea la dominación cultural, la inserción del discurso ajeno, la dominación interna, el creciente intento de destruir lo que puede aportar un pueblo en el plano cultural. Y por otro lado, en la propuesta de una narrativa en la que se pueda crear un mundo de carácter ficcional alternativo al mundo preexistente:

Puede ser que haya otro mundo dentro de éste, pero no lo encontramos recortando su silueta en el tumulto fabuloso de los días y las vidas, no lo encontramos ni en la atrofia

---

<sup>109</sup> CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*. México. Ed. Alfaguara, 2001, pp. 44 y 409 (capítulos 4 y 71)

ni en la hipertrofia. Ese mundo no existe, hay que crearlo como el fénix. Ese mundo existe en éste, pero como el agua existe en el oxígeno y el hidrógeno.

Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla. Por leerla entendemos generarla.<sup>110</sup>

En cuanto al lenguaje mimético del relato del *comic*, se hace transparente hasta el grado de desaparecer como lenguaje y deviene el *mundo* en el que el personaje-lector está de pronto completamente inmerso. Tzvetan Todorov afirma que muchas veces lo sobrenatural surge del hecho de otorgar un sentido literal a expresiones que tienen un sentido figurado.<sup>111</sup> En *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, "Continuidad de los parques" o "La noche boca arriba," el personaje-lector está literalmente dentro del texto de ficción (en "La noche boca arriba" a través del sueño). En el *comic* mientras el narrador lee, comparte el mundo de *Fantomas* que trata de averiguar quién o quiénes son los culpables de desaparecer bibliotecas en diversas partes del mundo; pero mientras lee, surge el fenómeno de la reversabilidad: a los personajes del *comic* les es dado compartir el espacio de su lector. La comunicación de los mundos, como diría Hahn<sup>112</sup>, queda establecida.

Hay un narrador que emite frases, pero no es en rigor el narrador del *comic*, ni sus frases un estrato de ella. Sin embargo, el mundo de ese *comic* se muestra mediante esas frases. Con esta situación, me llego a cuestionar cómo es posible, si la literatura sólo se produce en la conjunción texto/lector y no somos lectores de ese *comic*? La solución es más simple de lo que parece. Penetramos al mundo del *comic* gracias a una narración realizada por el fundador del mundo-marco, pues ya se ha visto que el mundo del *comic* se va

---

<sup>110</sup> *Op. cit.*: p. 409.

<sup>111</sup> TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Ed. Tiempo contemporáneo, 1972, p. 94.

<sup>112</sup> HAHN, Oscar. *Texto sobre texto. Aproximaciones a Herrera y Reissig, Huidobro, Borges, Cortázar y Lihn*. México, UNAM, 1984, p. 107.

haciendo a medida que el narrador lee; de este modo va construyendo su propio destino, al mismo tiempo se va incorporando al *comic* leído hasta convertirse en otro personaje de él. Hay una especie de antropofagia que el texto ejerce sobre ese lector:

Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir sobre las imágenes que se concertaban y adquirían color y movimiento.<sup>113</sup>

Según Davi Arrigucci las principales facetas de esta "renovación técnica" <sup>114</sup> se manifiestan en el profundo cambio del punto de vista, en la desintegración del tiempo cronológico (muchas veces acompañada de una nueva organización espacial) en la disolución de la categoría de causalidad como principio lógico de construcción del enredo y la amenaza, a veces llevada a cabo, de la fragmentación del personaje.

#### 4.2 LA CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES CORTAZARIANOS.

En cuanto a la construcción del personaje, se pretende que sea el ser humano ficticio el que aparezca y participe en toda la obra narrativa. Actúa en la historia (es actuante) y es objeto y sujeto de las delicadas operaciones que forman la historia. Cada personaje sólo existe en sus relaciones con lo que le rodea: personas, objetos materiales o culturales.

Un personaje que se puede definir como protagonista aparece como el centro de la historia, cuando todas las acciones (o la mayoría) lo afectan de un modo u otro, y si se considera que el desarrollo del suceso total depende de él. Y un claro ejemplo de personaje protagonista es precisamente el personaje de

---

<sup>113</sup> CORTÁZAR, Julio, "Continuidad de los parques" en *final de juego*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1964, p. 9.

<sup>114</sup> ARRIGUCCI, Davi, *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*, traducido por Romeo Tello G. México, UNAM, 2002, P. 163.

*Fantomas* (el héroe que antecede al creado por Cortázar) que no sólo es el protagonista, sino el héroe de la historia. El esquema de base del *Fantomas* que antecede al creado por Cortázar y precede al del personaje villano de origen parisino, es el de un personaje ultrasofisticado que hace el bien sin el apoyo de la policía, que oculta su verdadera identidad y tiene como enemigos principales a genios malignos, científicos locos o magnates-bandidos internacionales y al igual que el análisis que Eco hace de *Superman*,<sup>115</sup> *Fantomas* lucha o contra un mal abstracto e imaginario (un demonio, por ejemplo, que le obliga a tocar una música que causa la muerte de miles de mujeres) o contra personajes que se mueven en un mundo al que le cabe exactamente la definición de *jet set*. Por ejemplo, en el número 122, subtulado *Fantomas, La amenaza elegante. Empresas Fournier*,<sup>116</sup> *Fantomas* se pone justamente al servicio de esta empresa cuya fortuna comprende muchos millones de francos suizos (un verdadero mundo financiero antes de la llegada del ahora conocido Euro). Una transnacional en definitiva, a la que el héroe no cobrará nada porque él también tiene sus millones que le permite manejar un jet particular y secreto, tener esbeltas y poco vestidas secretarias a las que llama por los signos del zodiaco, contar para su servicio con los elementos más actualizados de la tecnología y mantener un verdadero ejército de agentes secretos que le buscan datos mientras él bebe un aperitivo o practica esgrima. Siguiendo con la trama, el dueño de la multinacional ha desaparecido y el comité de accionistas necesita

---

<sup>115</sup> Análisis manifestado en: ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados. La cultura italiana y las comunicaciones de las masas*, tercera edición, traducido por Andrés Boglar. México, Ed. Lumen, 1975, p. 226.

<sup>116</sup> Cuando *Fantomas* llega a América Latina convertido en tira cómica en 1966, como ya he mencionado en el capítulo tres, cambia drásticamente su personalidad de supervillano a superhéroe y es la Editorial Novaro la que comenzaría a distribuirlo a manera de *comic* con la presentación del superhéroe bajo el subtítulo de "La amenaza elegante." El *comic* daría inicio con el número 103 de la colección Tesoro de cuentos clásicos con la que tendría 33 apariciones, y más tarde, en enero de 1969, se comenzaría a editar fuera de la colección como revista quincenal. Para 1975 Cortázar publicaría su versión de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* a través de Excelsior como editorial.

encontrarlo aunque sea muerto para poder hacer válido el testamento del millonario desaparecido al que le gustaba disfrazarse de mendigo y vagar por los muelles. Se sospechaba de un tal Renaudot, quien, dedicándose a la "filantropía", recogía a los mendigos de las calles y los hacía embalsamar, los rellenaba de heroína, los vestía con ropas lujosas y los llevaba en Concord a los Estados Unidos en donde tenía un gran mausoleo en Nueva York. Renaudot había conseguido el permiso de los gobiernos de Estados Unidos y Francia para trasladar sus cadáveres:

Renaudot:

Muy agradecido por el permiso, señor ministro, las almas de los desheredados se lo agradecerán.

Ministro:

Es usted un gran hombre, monseur Renaudot...

En otro:

Relator:

Pues... imagínese... muchos desdichados, sumidos en la miseria, no vacilarían en suicidarse si conocieran el hobby de Renaudot.

Mendigo (mientras se arroja al vacío):

Prefiero estar embalsamado en una urna de oro a esta mala vida. ¡Bah!<sup>117</sup>

El relato se estructura con base en una carencia (la ausencia del millonario que no permite a la empresa seguir adelante) que da lugar a la entrada en acción del héroe y personaje protagónico. Este se mueve al comienzo mediante otros personajes secundarios que actúan en calidad de auxiliares humanos. Cuando se decide a participar activamente entran en juego los actos de partida-regreso, en este caso por medio del empleo de un elemento auxiliar que es el avión particular del personaje. El regreso incluye la relación lucha-victoria, esta última se produce sin la participación física del héroe, es decir, que se califica a *Fantomas* como un sujeto de mucha astucia y de múltiples recursos.

---

<sup>117</sup> Fragmento sacado del número 122 de *Fantomas. La amenaza elegante*: "Empresas Fournier."

La historieta ilustra claramente la relación del héroe con la carencia. Ésta no es casi nunca del héroe (él es autosuficiente, insobornable, es la ley de sí mismo) sino de los demás. Son los otros, los seres más o menos comunes (al lado de él) quienes carecen de ese elemento que no los deje brillar libremente en este mundo materialista. Y la misión consiste precisamente en resolver esa carencia ajena: el encontrar el paradero del millonario, dejando en segundo plano el tráfico de droga.

Las relaciones partida-regreso son claras: se parte hacia lo conocido, hacia lo mismo. El héroe deja unos millonarios para llegar a otros, sale de un mundo de riqueza y de ostentación para entrar en otro que en definitiva es el mismo. Esta reiteración de las situaciones se vio drásticamente modificada en la versión que Cortázar hizo de *Fantomax* en la que el héroe no sostiene su calidad de personaje protagónico durante el trayecto de la historia del *comic* y su participación resulta ser secundaria. Ahora el superhéroe necesita de la ayuda de los intelectuales como Susan Sontang, Alberto Moravia, y el mismísimo Julio Cortázar concebido como un personaje más de la historieta:



Susan:

—Pongo mi tercera pierna en el fuego que ni Steiner ni sus cómplices murieron en el incendio. Fantomas cayó en la peor trampa, la de creer que su misión había terminado. Es ahora que empieza lo importante, Julio, es ahora que tenemos que actuar.

Julio:

—Mi querida, vuelvo de Bruselas tan cansado, tal vez sepas que...

Susan:

—Lo sé, esta pieza está llena de diarios y yo sé leer si las letras son lo bastante grandes. El Tribunal Russell en Bruselas, verdad. La segunda reunión sobre los problemas latinoamericanos. Una sentencia muy dura y muy clara contra Ford, contra Kissinger, contra las sociedades vampiras, la ITT y el resto. La tengo aquí, mira, los amigos me traen los télex fresquitos. El Tribunal. . . Oye, lo que no sé es quiénes estaban en el Tribunal.

—Somos más de una docena —acotó el narrador—, juristas, científicos, teólogos, sociólogos, dirigentes sindicales y escritores de diversos países. Somos eso que un ministro chileno calificó hace poco de banda de marxistas. Supongo que viniendo de la Junta lo creerás.

—Por eso es que necesitamos explicarle la verdad a Fantomas—dijo sorprendentemente Susan—, y mañana le voy a dar uno de esos tirones de orejas que le dejarán la máscara ladeada por una semana. Mira, basta por ahora, la enfermera ha pasado del púrpura vivo al verde morgue. Llama a Moravia, que no conoce la sentencia, y léesela, mañana te llamaré yo para que no te arruines del todo chui, chui.<sup>118</sup>

Cortázar sigue manteniendo a *Fantomas* como el héroe millonario, extravagante y rodeado de bellas mujeres y alta tecnología, pero ahora, el mismo héroe, sin percatarse en un principio, tratará de luchar en contra de las grandes trasnacionales que en capítulos anteriores y ajenos al *comic* del mismo Cortázar, ayudó para restablecer la economía de estas y elevar la propia

---

<sup>118</sup> CORTÁZAR, Julio. *Fantomas contra los Vampiros Multinacionales*. México, Excelsior, junio de 1975. p.p. 36-37.

manteniendo su categoría de personaje protagónico. Aquí, en el *Fantomas* cortazariano, se ve a un personaje secundario que, a diferencia del protagonista, participa en algunos de los acontecimientos y su presencia se requiere para que la historia del narrador sea. El lugar que ocupa en la obra está determinado por la relación y dependencia que tiene con el narrador y su vida. El *Fantomas* cortazariano, como en repetidas ocasiones lo he mencionado, no es el superhéroe convencional que resuelve cualquier problema que se le ponga enfrente y que por lo general son problemas superfluos y en nada críticos de su realidad alterna, sino un héroe que se equivoca y que recurre (aunque reniegue por ello y no lo acepte del todo) a la ayuda de los intelectuales que, en este caso, le harán darse cuenta del engaño al que ha sido sometido y que la problemática en la que están metidos no es fácil de solucionar sino es que imposible. También existe un tercer tipo de personaje y es el llamado personaje incidental el cual interviene muy esporádicamente en el transcurso de la historia y a menudo una sola vez. Su acción con frecuencia, no es capital, sino secundaria, lateral o subsidiaria al núcleo de la historia como lo sería el personaje de Steiner, el chivo expiatorio.

*Fantomas*, revestido en su papel de héroe, ejerce la tarea de reprimir al antagonista, de eliminarlo o de llevarlo a la cárcel. A pesar de aparecer siempre como un individuo excepcional, el héroe es un agente del sistema social que trata de mantener con todas sus fuerzas el orden establecido. Constituye una suerte de superdotado policía que vela por la seguridad de sus semejantes. El héroe *represor*, como lo nombra Daniel Prieto Castillo<sup>119</sup>, es un agente social personalizado. La lección de su invencibilidad es que el aparato represivo de una sociedad es invencible. Este estar *al servicio de...* del héroe represor

---

<sup>119</sup> PRIETO, CASTILLO, Daniel, *Retórica y manipulación masiva*. México, Ed. Edicol, 1979, p.89.

permite justificar todo tipo de acciones por parte del mismo. Puede protagonizar cualquier forma de violencia, cualquier atropello. Su estar del lado de la justicia todo lo justifica. Ejerce una violencia necesaria, hasta elegante. Las acciones del héroe represor son siempre válidas y necesarias desde el punto de vista del desarrollo del relato y también lo son por la función aleccionadora de las mismas. Es necesario que el héroe luche porque es necesaria su victoria. Esta permite la salvación de un modo de vida, permite que todo siga como hasta entonces; el héroe repara el daño mediante la victoria. Pero ocurre cada vez más, que en los relatos actuales, el héroe sufra una derrota temporal que está también esquematizada y entra en lo que es también previsible:

Fantomas había bajado la cabeza, pero la máscara blanca no impidió que el narrador viera una hermosa sonrisa que era como un inventario de dientes blanquísimos. Del hueco sonoro venían voces, acentos, gritos, llamadas, afirmaciones, noticias; se sentía como si muchedumbres lejanísimas se juntaran en el oído del narrador para fundirse en una sola, incontable multitud. Frases sueltas saltaban con acentos brasileños, guatemaltecos, paraguayos, y los chilenos pulidos y los argentinos a grito pelado, un arcoiris de voces, una inabarcable catarata de pechos y voluntades. Cuando del otro lado alguien colgó el tubo, al narrador le pareció que todo quedaba desierto, entre astillas de vidrio y un frío del carajo miró a Fantomas, que lentamente se ponía de pie y se ajustaba el cinturón.

Hice lo que pude -dijo Fantomas, tendiéndole la mano- Sí, te prometo que saldré por la ventana rota.

Lo hizo y el narrador se levantó a su vez, mareado y rendido y confuso.<sup>120</sup>

Otra clasificación que propone Prieto Castillo es la del *héroe benefactor*, que no se enfrenta a antagonistas sino a calamidades sociales, o bien se alza como un conductor de la humanidad. El héroe benefactor es muy parecido al prototipo de héroe que Vladimir Propp presenta en sus cuentos ya sea viajando a reinos lejanos o atravesando tempestuosos mares y bosques enigmáticos;

---

<sup>120</sup> CORTÁZAR, Julio, *Fantomas contra los Vampiros Multinacionales*. México, Excelsior, junio de 1975. p. 66.

aspectos en los que Umberto Eco, en el apartado sobre *Superman* perteneciente a su obra *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, no estaría del todo de acuerdo:

Si Superman realiza un viaje semejante en el futuro han cambiado las formas pero el sistema social vigente sigue absolutamente igual. Sigue habiendo ladrones, bancos y las mismas transgresiones actuales. Nada ha cambiado, sólo que ahora los ladrones hacen uso de la más alta tecnología. El hecho de que por más que se viaje, por más que cambie de espacio o tiempo, las cosas se siguen repartiendo como de costumbre, implica la lección del no-cambio, la reiteración de que todo está bien ahora y por lo tanto para siempre.<sup>121</sup>

En *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, el héroe no pertenece del todo a ninguno de estos dos prototipos de héroes (ni al represor ni al benefactor) ya que este se enfrenta a una calamidad social como lo es la desaparición de libros y quemaduras de bibliotecas en diversas partes del mundo, lucha contra el gran enemigo que son las transnacionales pero sin conseguir la victoria. Esta es la gran ironía con la que surge un nuevo tipo de héroe, más humano, contradictorio, crítico e impotente ante sus circunstancias, un héroe que se ataca asimismo, lo que supuestamente debiera ser (invencible, victorioso e irreflexivo) para convertirse, al igual que los demás personajes, en portavoz de los acontecimientos suscitados en ese mundo alterno del que todos queremos escapar o al menos modificarlo para ejercer una toma de conciencia en el lector a partir de la palabra misma. Esta novedad de crear a través de la narratividad y todo lo que implica ésta, son procedimientos que no sólo desenmascaran esa visión aparente de la realidad, sino que también transforman, como dice Arrigucci, el relativismo en el principio propio de construcción artística. Se sustituye al autor omnisciente, posición genérica del

---

<sup>121</sup> ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados La cultura italiana y las comunicaciones de las masas*, tercera edición, traducido por Andres Boglar. México, Ed. Lumen, 1975. p. 227.

narrador tradicional, por una perspectiva interna, por un ángulo situado en el mismo interior del mundo de ficción. Así la realidad pasa a ser vista a través del prisma de los propios personajes o del narrador que participa del mundo de la ficción directamente, transformándose también en personaje.<sup>122</sup>

Asimismo no se puede olvidar que gran parte de ese mundo de ficción destapa su mirada a los diversos países subdesarrollados que anidan grandes centros urbanos extremadamente industrializados por las trasnacionales, cuya problemática ya se impone al escritor con una gran fuerza. Este hecho es decisivo para la comprensión de una nueva narrativa hispanoamericana que se ve transformada a sí misma en un instrumento de desenmascaramiento de la realidad latinoamericana.

---

<sup>122</sup> ARRIGUCCI, Davi, *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*, traducido por Romeo Tello G. México, UNAM, 2002, P. 164.

Tomar de la literatura eso que es puente vivo de hombre a hombre, y que el tratado o ensayo sólo permite entre especialistas. Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un mensaje (no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama); una narrativa que actúe como coagulante de vivencias, como catalizadora de nociones confusas y mal entendidas, y que incida en primer término en el que la escribe.  
Julio Cortázar, *Rayuela*.

## CONCLUSIONES

A partir de la primera década del siglo XX y hasta nuestros días, la idea de modernidad ha ido paulatinamente ejerciendo en el individuo una forma de pensar y de pensarse que va desde la familia, a las estructuras de gobierno, sobre todo en el caso de las dictaduras, constituidas en la mira de los intereses económicos, políticos y sociales; esta situación ha empezado a generar un mundo categorizado y cerrado en niveles inflexibles donde la única posibilidad de movilidad social hacia el nivel superior es el arribismo. Esta es una posibilidad integrada al sistema para acallar y anular la rebeldía de una gran porción de las poblaciones que viven bajo un tipo de gobierno dictatorial. Un mundo ordenado de esta manera es susceptible de ser un mundo estático en el que reina la falsa armonía, la restricción o modificación de los medios de información, la actividad intelectual cegada por el propagandismo o, de plano, ajena a su situación social. Ante tales circunstancias, y enfocándome en el último aspecto, pienso que la actividad intelectual debe producir, reproducir y desarrollar los acontecimientos que giran alrededor de la vida humana en contraposición con los planteamientos de las grandes trasnacionales que sólo se

enfocan a "seguir un estilo de vida que crecientemente vacía al mundo, devasta a la naturaleza por medio de un excesivo énfasis en las satisfacciones naturales"<sup>1</sup>. El quehacer intelectual debe emplear sus poderes creativos para no caer en el propagandismo político, la apatía o el desinterés, sino para recrear, a partir de la imaginación, un nuevo orden que encierre una naturaleza de espíritu crítico que tenga el efecto de crear conciencias más abiertas a otras posibilidades en sus lectores. Así como alguna vez dijo Sartre "tú te creas tu ser", el mundo que va creando el intelectual obligadamente tiene que partir de una estética, de una manera particular de interpretar la realidad. Y hay miles de formas de interpretar la realidad y no privilegiar sólo una, la solidez lógica no basta para dar los argumentos de la realidad, se puede predecir a través de las metáforas y el estilo es lo que crea la lógica de invención. Por consiguiente, aquí ya no se trata de la adaptación de los hombres para los órdenes de la sociedad, porque esto implicaría que el hombre se reconozca en los demás, sino más bien de la adquisición de conocimientos a través de la intuición sensible en la que los hombres proyectan los hechos como su entendimiento lo permite, le dan coherencia a lo que perciben.

Julio Cortázar sin lugar a dudas, fue uno de los escritores con mayor trascendencia para la literatura de América Latina. En sus textos lo fantástico actúa como un pretexto para cuestionar los actos ordinarios del ser humano; en este sentido, Cortázar muestra una profunda preocupación por la condición humana, y en este caso, por las condiciones tan deplorables en que los gobiernos dictatoriales de Latinoamérica dejaron a sus pueblos. Puedo observar que en varias de sus obras (sobre todo después de la publicación de *Bestiario*) los personajes demuestran una inconformidad subsecuente que los

---

<sup>1</sup> SCHUMACHER, E. S. *Los pequeño es hermoso*. Madrid, 1978, p. 13.

orilla a querer buscar la libertad, viéndola como una puerta hacia otras experiencias que les permitan descubrir la alternancia con otros mundos que coexisten con el real. Por ejemplo, en *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, se puede advertir, a través de sus personajes, que los medios de comunicación masivos en gran parte de los países latinoamericanos, se unieron en torno a un mismo fin: en favorecer la difusión de la información relacionada con las actividades e intereses de un gobierno dictatorial en específico; de tal manera que, todas aquellas obras "subversivas" que de alguna manera pudiesen "generar una conciencia colectiva", tendrían que ser destruidas; de allí la quema de millones de libros en diversas bibliotecas del mundo.

Si bien es cierto que el género del *comic* emplea distintos recursos y figuras retóricas para persuadir al público lector, el *comic* fue paulatinamente cayendo en el propagandismo político; resaltaba las bondades del sistema y la capacidad de los superhéroes para entablar vínculos amistosos y justificativos sobre los miembros de dicho sistema.

El empleo que de la retórica hicieron los *comics*, analizados a partir del segundo y tercer capítulo sobre todo, permite inferir que en circunstancias especiales donde el grupo hegemónico se juega su estancia en el poder, los *comics* de tipo propagandístico, ocupan un papel determinante para apoyar al sistema dominante, aun a costa de una norma informativa importante: la objetividad. La gran cantidad de información vertida por estos *comics*, contribuyó a que dicho medio actuara como propagandista del estado, como un aparato de difusión ideológica, lo cual viene a confirmar la alianza que tenían estos medios de comunicación con el grupo hegemónico, y que esta se hace omnipresente en coyunturas vitales para la existencia del bloque histórico

existente. Los *comics* como medios de comunicación del Estado, más que para competir en defensa de las clases subalternas, actúan para cubrir las fisuras que restan legitimidad al estado de dominación instaurado.

Fue muy ingenioso e incluso atrevido que Cortázar lograra hacer de *Fantomas* todo un manifiesto a favor de los derechos de los pueblos oprimidos de América Latina y, al mismo tiempo, mantener el sentido del humor que siempre lo ha caracterizado en todas sus obras, así como el ludismo e innovación en el manejo del lenguaje. Cortázar estaba muy consciente de que la posesión de los medios de comunicación es de gran trascendencia para avanzar en el terreno de las superestructuras, activar las conciencias y alcanzar cambios en la estructura y, consecuentemente, en todo el bloque histórico, por ello el interés del grupo hegemónico en mantenerlo alejado de la participación popular, a través de una constante mediatización.

Finalmente, puedo decir que Julio Cortázar al mismo tiempo que produjo su obra artística, también escribió textos críticos en los que se pueden encontrar valoraciones y concepciones que son la base de sus creaciones. En dichos textos se encuentra su teoría sobre la novela (en el capítulo 79 de *Rayuela* lo reitera), por ejemplo, donde unió lo poético con lo narrativo y el surrealismo con el existencialismo (como el caso de "Continuidad de los parques", "La noche boca arriba", *Rayuela* y *Fantomas contra los vampiros multinacionales*) aunque no por ello se le puede encasillar dentro de estos movimientos; sin embargo, en su obra literaria están presentes las corrientes literaria y filosófica a través de nombres, obras o citas. Cortázar provoca al lector y pide de él su participación como lo harían en su momento los surrealistas; pero de una manera más lúdica y brillante:

Hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podrá llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma.*<sup>1</sup>

En la obra cortazariana, la literatura debe expresar la conciencia del hombre y la manifestación de su ser. Deja ver sus virtudes, pero más aún, sus debilidades, aunque a veces camuflajeadas por su preferencia a lo lúdico y al buen sentido del humor. La literatura cortazariana va más allá de un simple contexto socio-histórico y político, pues quien pretenda revolucionar el lenguaje o las ideas, intenta producir una importante obra subversiva en el campo de la literatura o la filosofía. Esta revolución del lenguaje y de las ideas coincide con el compromiso de apoyar e incluso de impulsar el cambio social.

En *Fantomas contra los vampiros multinacionales* se describe la asunción de la responsabilidad social de Cortázar desde su estancia parisina, su relación crítica con colegas, su militancia y activismo a favor de los derechos humanos en Latinoamérica en el ascenso de las dictaduras militares. Esta trayectoria política es perceptible en el empleo subversivo del lenguaje realizado por Cortázar.

---

<sup>1</sup> CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*. México, Ed. Alfaguara, 2001, p.427.

## FUENTES

### De Julio Cortázar.

CORTÁZAR, Julio, *Fantomas contra los Vampiros Multinacionales*. México, Ed. Excelsior, 1975, p.77.

CORTÁZAR, Julio, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura. Polémica con Oscar Collazos y Mario Vargas Llosa*. México, Ed. Siglo XXI, 1971, p. 118.

CORTÁZAR, Julio, "Realidad y Literatura" en *Texto crítico*, Num. 20, Vol. 17, Universidad Veracruzana. Centro de investigaciones Lingüístico-literarias, 1981, p.5-13.

CORTÁZAR, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*. México, Ed. Siglo XXI, 1967, p. 145.

CORTÁZAR, Julio, "Deformación informativa, aún en los países que proclaman libertad de información" en *Proceso*, México, enero de 1982, p. 32-35.

CORTÁZAR, Julio, "Ilamamiento a los intelectuales de Latinoamérica" en *El Unomásuno*, México, octubre de 1981,

CORTÁZAR, Julio, "Nicaragua desde adentro en *Proceso México*, noviembre de 1982.

CORTÁZAR, Julio, " Una milicia herida surge como símbolo sandinista" en *Proceso*, México, noviembre de 1982.

CORTÁZAR, Julio, "Managua, la dignidad y la belleza" en *Proceso*, México, febrero de 1983.

CORTÁZAR, Julio, "Diálogos de Managua" en *Proceso*, México, diciembre de 1983.

CORTÁZAR, Julio, "El destino del hombre era... 1984" en *Unomásuno*, México, noviembre de 1983.

CORTÁZAR, Julio "de diferentes maneras de matar" en *Proceso*, México, enero de 1984.

CORTÁZAR, Julio, "En la ONU. Cortazar" en *Proceso*, México, febrero de 1984.

CORTÁZAR, Julio, "Una muerte monstruosa" en *Casa de las Américas*, Num. 94. La Habana, 1976, pp. 19-24.

CORTÁZAR, Julio, *Bestiario*, sexta edición. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1967.

CORTÁZAR, Julio, *Final Del juego*, quinta edición. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1966.

CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*. México, Ed. Alfaguara, 2001, p. 598.

CORTÁZAR, Julio, "Del cuento breve y sus alrededores" en *La casilla de los Morelli*, compilado por Julio Ortega. Barcelona, Ed. Tusquets editor, 1973, p. 153.

### Fuentes Indirectas.

ALEGRÍA, Fernando, *Literatura y revolución*, México, F.C.E. 1976, p. 250.

Autores varios, "Para de. Con Julio Cortázar. Julio Cortázar, compañero de prisión y libertad" en *Casa de las Américas*, Num.143, Vol.24. L Habana, 1984, p. 235.

ARISMENDI, Rodney, "La hora Uruguay bajo el facismo" en *Casa de las Américas*, Num.97, Vol.16. La Habana, 1976, pp. 5-11.

- ARGUEDAS, José María, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires, Ed. Losada, 1971, p. 298.
- ARRIGUCCI, Davi, *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*, traducido por Romeo Tello. México, UNAM/FCE. 2002. p. 444.
- BALLESTEROS, Antonio y DUÉE, Claude, "La construcción del superhéroe en el cómic americano. Visiones de una épica (post) moderna" en *Cuatro lecciones sobre el comic*. España, Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, p. 160.
- BELLINGHAUSEN, Herman, "Julio Cortázar, prosista para armar" en *Economía informa*, Num. 115, 1984, pp. 2-4.
- BENEDETTI, Mario, *El Escritor Latinoamericano y la Revolución Posible*. México, Ed. Nueva Imagen, 1982, p. 378.
- CASTAÑEDA, Jorge, *La Utopía Desarmada* México, Ed. Joaquín Mortiz - Planeta, 1993, p. 566.
- COMA, Javier, *Los Comics. Un arte del S. XX*. Barcelona, Ed. Labor-Guadarrama, 1977, p.180.
- CORTÉS, LÓPEZ, Ladi, *Crítica a la modernidad y posmodernidad en Rayuela*. México, UNAM, 1999, p. 203. (Tesis de maestría)
- CUEVA, Agustín, *El Desarrollo del Capitalismo en América Latina*. México, Ed. Siglo XXI, 1977, p. 123.
- CULLER,Jonathan, *Sobre la deconstrucción: teoría y crítica después del estructuralismo*, traducido por Luis Cremades. Madrid, Ed. Cátedra, 1984, p. 261.
- DONOSO, PAREJA, Miguel, "Cortázar, literatura y política" en *La Jornada Semanal*, Num. 44, abril de 1990, pp. 8-43.

DORFMAN, Ariel y MATTELART, Armand, *Para leer al pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*, decimoctava edición. México, Ed. Siglo XXI, 1979, p. 161.

DORFMAN, Ariel, JOFRÉ, Manuel, *Supemán y sus amigos del alma*. Argentina, Ed. Galerna, 1974, p. 201.

DUÉE, Claude, BALLESTEROS, Antonio, *Cuatro lecciones sobre el comic*. España, Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, p. 139.

DURAN y Martínez, Francisco, *El doble en la literatura latinoamericana*. Austin, tesis de la Universidad de Texas, 1975, p. 46.

ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados. La cultura italiana y las comunicaciones de las masas*, tercera edición, traducido por Andres Boglar. México, Ed. Lumen, 1975, p. 408.

ECO, Umberto, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, cuarta edición, traducido por Ricardo Pochtar. Barcelona, Ed. Lumen, 1999, p. 330.

ESCAMILLA, MOLINA, Roberto, *Julio Cortázar, visión de conjunto*. México, Ed. Novaro, 1970, p. 190.

FERNÁNDEZ, Moreno, Cesar, *América Latina en su literatura*. México, Ed. Siglo XXI, 1986, p. 494.

FLORIA, Carlos et. al. *Historia política de la Argentina contemporánea*. Madrid Ed. Alianza, 1988, p. 275.

GALEANO, Eduardo, *Las Venas Abiertas de América Latina*. México, Ed. Siglo XXI, 1993, p. 486.

GARCIA, MENDEZ, Javier, "El dialogo como invención" en *Casa de las Américas*, Núm. 163, Vol. 28, 1987, pp. 128-129.

- GARRIDO, DOMÍNGUEZ, Antonio (Comp), *Teoría de la Ficción Literaria*. Madrid, Ed. Arco/Libros, 1997, p.287.
- GIACOMAN, Helmy, comp. *Homenaje a Julio Cortázar: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Barcelona, Las Américas, p. 489.
- GONZÁLEZ, BERMEJO, Ernesto, *Cosas de escritores*. Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1971, p. 136.
- GONZÁLEZ, BERMEJO, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*. México, Ed. Hermes, 1978, p. 190.
- GOLDMAN, Lucien, *Sociología de la Creación Literaria*, traducción de Hugo Acevedo. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1971, p. 197.
- GUERRA, CASTELLANOS, Emilio de la, *Julio Cortázar: revolución y literatura en América latina*. México, UNAM, 1995, p.133. (Tesis de licenciatura)
- GUEVARA, Ernesto, *El Socialismo y el hombre nuevo*. México, Ed. Siglo XXI, 1979, p. 429.
- GUBERN, Román, *Literatura de la imagen*. Barcelona, Salvat Editores, 1974, p.141.
- HAHN, Oscar, *Texto sobre texto*. México, UNAM, 1984. p. 139.
- HARSS, Luis, "Julio Cortázar o la cachetada metafísica" en *Los Nuestros*, cuarta edición, traducido por Bárbara Doman. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1971, p. 465.
- JAKOBSON, Román, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1975, 133p.
- KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, traducción de María Mounton y Vigacia Yebra. Madrid, Ed. Gredos, 1954, p. 593.
- LASTRA, Pedro, "Dos cartas de Julio Cortázar a Graciela Coulson" en *Revista Chilena de Literatura*, Núm. 29, 1987, pp. 179-181.

LEÓN PORTILLA, Miguel, *Culturas en peligro*. México, Alianza Editorial Mexicana, 1976, p. 227.

LUKACS, George, *Sociología de la literatura*, traducción de Michael Faber - Kaiser. Madrid, Ed. Península 1966, p. 505.

MILÁ, Mercedes, "Cortazar y Cardenal hablan de la Revolución Sandinista" en *Unomasuno*. México, febrero de 1984.

MARTÍNEZ, BONATI, Félix, *La estructura de la obra literaria*. Barcelona, Seix -Barral, 1983, p. 233.

MARÍN, Rafael. *Los cómics Marvel*. España, Ed. Glénat, 1984, p.102.

MORELLO- FRONSCH, María, "El discurso de armas y letras en las narraciones de Julio Cortázar" en *Coloquio internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, segunda edición. España, Ed. Espiral Hispanoamericana, 1996, Vol. I, p. 238.

MOYA, Dixon, "cuando Cortázar conoció a Fantomas" " en *Coloquio internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, segunda edición. España, Ed. Espiral Hispanoamericana, 1996, Vol. II, p. 150.

PALMA, ROJO, RODOLFO, *Retazos para el libro de Cortázar*. México, tesina de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 1980.

PAREDES, Alberto, *Las voces del Relato*. México, Ed. Universidad Veracruzana, 1987, p. 100.

PARTIDA, TORRES, Evelin, *Análisis estructural de la obra cuentística de Julio Cortázar*. México, UNAM, 2000, p. 129. (Tesis de licenciatura)

PAZ, Octavio, "Entrevista con Braulio Peralta" en *La Jornada*, Febrero de 1994.

PAZ, Octavio et. al. *América Latina: desventuras de la democracia*. México, Ed. Joaquín Mortiz /Planeta, 1984, p. 348.

- PEREIRA, LLANOS, Armando, *Deseo y escritura. La narrativa de Julio Cortázar*. México, Tesis de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 1983.
- PERUS, Françoise, *Literatura y sociedad en América Latina: el Modernismo*. La Habana, Ed. Casa de las Américas, 1976, p. 149.
- PICON, GARFIELD, Evelyn, *Cortázar por Cortázar*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1981, p. 135.
- PIMENTEL, Luz, Aurora, *El relato en perspectiva. Estudios de teoría narrativa*, segunda edición. México, Ed. Siglo XXI/UNAM, 2002, p.191.
- PRIETO, CASTILLO, Daniel, *Retórica y manipulación masiva*. México, Ed. Edicol, 1979, p. 187.
- QUIROGA, Horacio "Decálogo del perfecto cuentista" en *Cuentos escogidos*. Madrid, 1958, p. 603.
- RABASEDA, HURTADO, Mario et. al. Tr. *Introducción a los Comics! de Superhéroes*. Corresponde a una traducción del texto de presentación del especial televisivo History Channel *Comic Book Superheroes Unmasked*, o en la página [www.historychannel.com/comicbook/comic11.html](http://www.historychannel.com/comicbook/comic11.html)
- RAMA, Angel et al. *Más allá del Boom (literatura y mercado)*. México Ed. Marcha 1981, p. 326.
- RAMA, Angel, "Julio Cortázar, constructor del futuro" en *Plural*, Núm. 22, 1973, pp. 14-23.
- RANK, Otto, *El mito del nacimiento del héroe*, traducción de Eduardo A. Loedel. México, Ed. Paidós, 1993, p. 86.
- RIZ, Liliana de, *Sociedad y Política en Chile: de Portales a Pinochet* . México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, p. 219.

- RIZ, Liliana de, *Retorno y Derrumbe: el último gobierno peronista*. México, Folio Ediciones, 1981, p. 151.
- ROY, Joaquín, *Julio Cortázar ante su sociedad*. Barcelona, Ed. Península, 1974, p. 281.
- RUFINELLI, Jorge, "Julio Cortázar. Adios a un gran escritor" en *Revista de Crítica Latinoamericana*, Núm. 27, Vol. 14, 1988, pp.45 - 49.
- SANHUEZA, G. "Adios a Cortázar" en *Mensaje*. Santiago de Chile, Núm. 328, Vol. 33, 1984, pp. 197-198.
- SERRA, Edelweis, "La noche boca arriba" en *El tiempo en el cuento hispanoamericano*, compilado por Samuel Gordon. México, UNAM, 1999, p. 233.
- SMITH, H, Peter, "Los ciclos de democracia electoral en América Latina, 1900-2000" en *Política y Gobierno*, México, Vol. XI, Núm. 2, septiembre del 2004, pp. 190.
- SUÁREZ, Luis, *Entre el fusil y la palabra*. México, UNAM, 1980, p. 307.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Ed. Tiempo contemporáneo, 1972, p. 214.
- TOMASCHEVSKI, B, "Temática" en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, quinta edición, traducido por Ana María Nethol. México, Siglo XXI editores, 1987, 235p.
- VIÑAS, David, *De Sarmiento a Cortázar. Literatura Argentina y realidad política*, segunda edición. Buenos Aires, editorial Siglo Veinte, 1974, p. 237.
- VILLAR, Sergio, "Uruguay: genocidio cultural, pensamiento Artiguista y tradición democrática" en *Casa de las Américas*, Num.97, Vol.16. La Habana, 1976, pp. 14-25.

VILLEGAS, Abelardo, *Cultura y política en América Latina*. México, Ed. Extemporáneos, 1978, p. 110.

WELLEK, René y WARREN, Austin, "El Modo de ser de la obra literaria" en *Teoría Literaria*, traducido por José María Gimeno Capella. Madrid, Ed. Gredos, 1966, p.541.