



Universidad
Nacional
de Rosario

Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales
Escuela de Comunicación Social

Julio Cortázar como guionista de historietas
Reflexiones sobre
Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable
y *La raíz del ombú*

Esteban Morin

Tesina de Grado
Licenciatura en Comunicación Social

Director: Lic. Rubén Biselli

Rosario
2024

Julio Cortázar como guionista de historietas
Reflexiones sobre *Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía
realizable* y *La raíz del ombú*

Esteban Morin

Tesina de Grado presentada a la Escuela de Comunicación Social de la Facultad de
Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Rosario como parte
de los requisitos necesarios para la obtención de la Licenciatura.

Aprobada por:

Docente
(Estudios)

Docente
(Estudios)

Docente
(Estudios)

Rosario
2024

A mis hijos Mateo y Julieta

Agradecimientos

Al profesor Rubén Biselli, por su paciencia durante décadas. A Pablo Amadei, Jorgelina Juárez, Male Montero, Patricio Pron, Silvana Sabetta y Germán Thalman, compañeros de aprendizajes de la vida desde 1994. Ellos me inspiraron y animaron a cerrar este capítulo.

A la Universidad Pública, siempre.

Y principalmente, a Patricia González, ella sabe bien por qué.

MORIN, Esteban. Julio Cortázar como guionista de historietas. Reflexiones sobre *Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable* y *La raíz del ombú*

Director: Rubén Biselli. Rosario: Escuela de Comunicación Social UNR, 2024. Tesina

Índice

Introducción y problemática.....	1
Capítulo 1: Cortázar	3
Capítulo 2: Orígenes y desarrollo del cómic como lenguaje mediático híbrido	10
Aspectos destacados de la semiosis del cómic	14
Rol del cómic en la configuración y consolidación de hegemonías ideológicas durante el siglo XX.....	20
Capítulo 3: Cómic y política en Argentina de los años 70	22
En un contexto de exilio	27
Capítulo 5: Cortázar, cultura de masas y acción política	31
Capítulo 6: Fantomás.....	36
Cómic original y evolución	36
La intervención de Cortázar	38
Fantomás en clave de cómic.....	41
Capítulo 7: La raíz del ombú	47
Historia de un cómic.....	47
Análisis de la novela gráfica.....	50
Capítulo 8: Entrecruzamientos y conclusión	61

“por qué la deformación profesional, el arte antes que la vida, y por qué no, le dijo el otro a éste en su eterno indesarmable diálogo fraterno y rencoroso, por qué no mirar primero las pinturas de Solantiname si también son la vida, si todo es lo mismo”.

Julio Cortázar (“Apocalipsis en Solantiname”. *Alguien anda por ahí*)

Introducción y problemática

El presente estudio revisa las intervenciones que Julio Cortázar tuvo como productor y guionista en dos historietas. Por un lado, la intervención y apropiación de la versión mexicana de *Fantomás* (1975), y por otro, la organización de las pinturas de Alberto Cedrón y construcción del texto en *La raíz del ombú* (1978).

Ambos trabajos, realizados durante la década de 1970, se relacionaron con las acciones más políticamente comprometidas del escritor, y tienen conexiones diferentes con la cultura de masas, la producción del escritor y su rol social.

En este sentido, el presente trabajo busca analizar estas dos producciones del escritor en relación con la cultura de masas, su conexión con la obra previa y su inserción en la realidad política, social y cultural del momento de su producción. Busca también pensar estos cómics en relación con la teoría de narración gráfica, la historia del cómic y la visión de los intelectuales del momento de su producción.

Para este fin, se revisarán aspectos significativos de la biografía y de la producción de Julio Cortázar. En particular, se revisará cómo su obra se relaciona tanto con el género fantástico como con el surrealismo, así como se analizará la intersección de la misma con la cultura de masas y con el contexto histórico con el que surgió, con especial énfasis en la participación de Cortázar en los movimientos intelectuales tanto de apoyo a los procesos revolucionarios de América Latina de las décadas de 1960 y 1970, como de denuncia de las violaciones de derechos humanos perpetrados por las dictaduras militares de derecha de los años 1970 y 1980.

También se recorrerán aspectos claves de la historia del surgimiento del cómic y de su desarrollo como lenguaje mediático, identificando elementos centrales del mismo. Nos

detendremos también en cómo muchos creadores de cómics, en tanto sujetos políticos y a través de su obra, participaron activamente en la vida política y en los debates ideológicos, particularmente durante la década de 1970 en Argentina, período en el que se producen las dos intervenciones cortazarianas objeto de esta investigación

En el análisis de *Fantomás*, se revisarán los antecedentes de este trabajo y el momento de su producción, y cuál fue la intervención que realizó Cortázar sobre la historieta original. En el análisis de la intervención, junto con las investigaciones de otros autores sobre el tema, se detallarán los entrecruzamientos entre este trabajo y la visión de vanguardia artística y política que Cortázar asume. De esta manera, se verá como *Fantomás contra los vampiros multinacionales*, construida en base a *Fantomás, la inteligencia en llamas* —capítulo publicado en México y en el que unos de los personajes es Julio Cortázar, junto a otros escritores contemporáneos del autor— resignifica los cuadritos originales, incorpora textos del autor, recortes de prensa y otras imágenes, para transformar la producción inicial en una denuncia que refuerza las conclusiones del Tribunal Rusell II del que Cortázar formó parte, y que denunció la intervención de organismos de inteligencia, corporaciones y estados en el derrocamiento y desestabilización de gobiernos en América Latina.

En la sección reservada a *La raíz del ombú*, se comentará el proceso de producción de esta obra y las dificultades para su impresión, que recién estará disponible para un público masivo décadas después de su primera —y limitadísima— edición venezolana. Seguirá un análisis detallado de cada página y la ilación de las imágenes con los textos en una producción que responde al género fantástico, con un fuerte mensaje político.

En las conclusiones, se intentará demostrar cómo Cortázar sostiene su dimensión creativa —y se apalanca en la misma para hacer del arte un acto político intencional— aunque quede en duda cuánto impacto de hecho hayan tenido estas intervenciones en el campo de la realidad.

Capítulo 1: Cortázar

Julio Florencio Cortázar nace en Bruselas en 1914, vive en Suiza unos pocos años y se instala con su familia en Argentina en 1918. Se recibe de maestro normal y traductor público de inglés y francés. En 1951, se radica en París con una beca del gobierno francés, donde escribe gran parte de su obra y muere, en 1984, de leucemia. Prácticamente toda su obra fue escrita en castellano, o —mejor dicho— en un castellano muy argentino, a pesar del hecho de haber vivido en Francia más de treinta años.

Como destaca Carlos Dámaso Martínez (2004), Cortázar, contemporáneo de Borges, Bioy Casares y Arlt, publica sus primeros cuentos, y gran parte de su obra inicial, en las convenciones del fantástico (p. 178). Este fantástico puede ser reconocido en los “relatos [que] presentan una realidad ordinaria que se ve interrumpida por un hecho sobrenatural” (Saítta, 2004, p. 12) que de alguna manera transgrede las leyes físicas y naturales, y contradice la razón lógica. En la perspectiva de Martínez (2004), la producción del fantástico en los autores rioplatenses tiene su precursor en Horacio Quiroga (p. 179). Para Saítta, “estrictamente relacionados a los procedimientos del género” serán Santiago Dabove, Manuel Peyrou y Enrique Anderson Imbert, aunque en la misma compilación dirigida por Jitrik (2004), en el artículo de Martínez, “La irrupción de la dimensión fantástica”, se sostiene que es erróneo incluir a Peyrou en el fantástico, ya que debería encuadrárselo en otro género: el policial (Martínez, 2004, p. 180). Amén de esta discusión, para Martínez no cabe duda sobre cuán acertada es la inclusión Cortázar entre los autores del género. Ya desde sus primeros cuentos, escritos en Chivilcoy, entre los que destacan “El hijo del vampiro”, “Las manos que crecen”, “Llama el teléfono, Delia”, “Profunda siesta de Remi” y “Las historias de Gabriel Medrano”, producidos entre 1937 y 1941, se comprueban estos pasajes y saltos de un espacio de realidad ordinaria hacia lo onírico, mágico o irreal (Martínez, 2004, p. 178).

En Cortázar, lo fantástico adquiere la capacidad de estirar los límites de lo real, para hacer entrar en esta “realidad” aspectos insólitos, excepcionales o extraordinarios. Así se ve en los cuentos: la historia comienza con “un universo trivial, familiar, concreto, en el que, poco a poco, casi imperceptiblemente, van entrando signos de una inquietud que van a terminar por descomponerlo, para crear una nueva e inasible realidad” (Goloboff, 2004, p. 279). De esta

manera, Cortázar ve al género, más allá de una función estética, como una intervención sobre la realidad de los objetos, y de los sujetos. Para él, el realismo —si no deja estirar sus límites y permite el acceso a esta nueva dimensión en los intersticios— es falso o ingenuo, ya que no logra ver lo que se oculta, pero está ahí. “El mundo fantástico, para Cortázar, está dentro de nuestro mundo” (Goloboff, 2004, p. 280).

Esta inclusión de lo fantástico “en nuestro mundo” adquiere también una particularidad en el caso de Cortázar. El mundo en el que irrumpe este salto se ve representado muchas veces desde una perspectiva social y política imperante en los contextos de enunciación. De ahí que “Casa tomada” —publicada en *Los anales de Buenos Aires* (Cortázar, 1946), e incluida en *Bestiario* (1951)—, un cuento en que dos hermanos van reduciendo los espacios en que habitan en la casa hasta que terminan abandonándola, ante el avance de fuerzas extrañas, fuera relacionada por muchos analistas como una representación del avance del peronismo, en relación con el año de su publicación. Sin embargo, otros autores entienden que, dado que el cuento había sido escrito en 1939 en la ciudad de Chivilcoy, la referencia responde más a la percepción del avance del nazismo en Europa, y su impacto global, que a referencias locales (Martínez, p. 179).

En la misma línea de relación de los relatos con los contextos de enunciación, Goloboff construye un ejemplo con “Bestiario”, cuento que da nombre al libro publicado en 1951. En este cuento, en el campo de la familia Funes, se soporta a un tío despótico que arenga desde un balcón, mientras otro pariente, Luis, lee en la biblioteca: obviamente, las asociaciones de estos personajes con Perón y Borges, respectivamente, no aparecen para nada gratuitas, si nos atenemos al contexto sociohistórico y cultural en el que el cuento se publicó. En el caso de “Ómnibus”, el antiperonismo de Cortázar es todavía más evidente desde una lectura que privilegie estos parámetros interpretativos: los personajes se quejan de la situación que se vive en el presente añorando un pasado idealizado, y el personaje masculino le regala “pensamientos” a la señorita, como una referencia, quizás, a la falta de reflexión crítica de las masas que Cortázar observa en aquellos años del primer peronismo. Este posicionamiento es confirmado luego por Cortázar, cuando en 1978 reflexiona sobre esa primera etapa de su producción y de su visión política y social (Goloboff, 2004, p. 281-282).

Dentro del cuento fantástico, en Cortázar, existe un movimiento que va de “la ficción alegórica, intencionada y política” a la “fantasía ligada a los problemas existenciales y hasta sociales”. Desde sus primeras producciones en París, a partir de 1951, se ve una mayor

predisposición al último grupo de temáticas, aunque se intercalan algunas alegorías políticas más directas como “Las ménades” y “La banda”, publicadas en *Final de juego*. En la primera, los espectadores de un concierto comienzan a experimentar un trance que los lleva a perderse en la intensidad de la música, la situación alcanza un clímax frenético, y el director y los músicos son víctimas de la furia del público. En la segunda, el protagonista Lucio se ve sorprendido ante la presentación de una banda de música femenina que, a su juicio, representa un espectáculo deplorable en el teatro Ópera, y duda luego si eso que presencié fue un acto real o el fruto de su imaginación.

Tampoco puede dejarse de lado que muchos textos de Cortázar fueron contemporáneos estrictos del derrumbe del orden colonial europeo en los años cincuenta —y en particular el de Francia, con la pérdida de Indochina y luego de Argelia— y de las numerosas intervenciones intelectuales y artísticas de todo tipo que dicho acontecimiento desencadenó (Goloboff, 2004, pp. 284-285).

En 1959 se publica *Las armas secretas*, un volumen que incluye el cuento largo o *nouvelle* “El perseguidor”. Este relato fue, como el mismo Cortázar admitió en diferentes oportunidades, un texto bisagra que abrió al autor a su propia subjetividad y a la del prójimo, en especial, los alienados y humillados por el orden social dominante (Goloboff, 2004, pp. 284-288). Esta conexión está representada en la *nouvelle* por el narrador Bruno que acompaña y admira al saxofonista Johnny Carter, personaje romántico que representa al artista en busca de trascendencia en un transitar turbulento.

Para varios críticos, es más o menos a partir de este momento que se torna evidente las relaciones de la producción cortazariana con el surrealismo, movimiento artístico que, como se sabe, preconizaba el predominio de la lógica ónica por sobre la “razón” —en su sentido endoxal—, en lo referido tanto a la escritura o las artes plásticas como a la praxis vital. Si bien este movimiento artístico reivindicaba la *fiesta* como expresión de lo cotidiano, como espacio anárquico y opuesto a una sociedad basada en el trabajo y el esfuerzo, esta oposición a la burguesía no tenía por sí misma una perspectiva de clase. Para los surrealistas no había intención de convertirse en la voz o representación del proletariado o los intelectuales de la revolución (Matamoro, 1994, pp. 53-55).

Algunos ejemplos de este período se comprueban con en “Axolotl” y “El perseguidor”. En ambos se comprueba una transmigración. En el primer cuento, publicado en 1964 dentro del libro *Final de juego*, Cortázar se transforma en ajolote, se vuelve él; su identificación es tan

fuerte que va perdiéndose en su figura hasta verse a sí mismo del otro lado del acuario, desde la parte de afuera (Yurkievich, 2005). Este pasaje en “forma de bisagra” también es perceptible en el segundo cuento, donde Bruno se ve a sí mismo desde Johnny, entendiendo su traición y su diferencia. En “Axolotl” el personaje —el mismo narrador que se identifica con el escritor Cortázar— intenta “penetrar el misterio de esos ojos de oro, sin iris y sin pupila” y en “El perseguidor” es el intento similar de acceder al mundo de Johnny. El deseo es siempre en una dirección, no hay reciprocidad. Bruno, el narrador, mira, se identifica, lee a Johnny, pero Johnny es un personaje, no una persona real que le devuelva la mirada.

Algo similar sucede con *Los premios*, novela que se publica en 1960, y es la primera que se distribuye de Cortázar (aunque ya hubiera escrito *El examen* y *Divertimento*, que serán publicadas después de su muerte). En *Los premios*, un grupo de personajes de diversos orígenes y estratos sociales gana un premio peculiar: un viaje en crucero llamado *Malcolm*. Sin información sobre el destino ni las actividades a bordo, durante la travesía, se tejen relaciones entre los pasajeros, se forman grupos, surgen rivalidades, romances y se despiertan viejos fantasmas. Para Sosnowski (citado por Goloboff, p. 289), los personajes se presentan entre poéticos y surrealistas, pero el autor reconoce que la novela puede leerse también en clave socio-política: “como una radiografía íntima de la Argentina de la época del frondicismo y el desarrollismo”. Son los años que van desde la caída del peronismo, en 1955, hasta la asunción de Frondizi en 1958. La novela se reconoce en un proceso de transición, desde el esteticismo y la “calidad artística”, reconocible tanto en la forma como en las temáticas clásicas, hacia una transposición del género fantástico para conectarlo más fuertemente con la “realidad”.

Con esta novela, inicialmente, y luego más fuertemente con *Rayuela*, el autor también presentará, además de la tensión entre los temas estéticos y éticos, el conflicto propio de las alternativas entre Europa y América (Goloboff, pp. 291-292).

En 1962 se publica *Historias de cronopios y de famas*, y, en 1963, la novela que es considerada por la mayoría de sus lectores —y por una parte de la crítica— como la producción literaria más importante de Cortázar: *Rayuela*. Esta obra es la culminación de su asociación al surrealismo y la patafísica, y, además, buscó subvertir de manera radical las convenciones del género *novela*. En cuanto a esto último —de manera exitosa o totalmente fracasada, según el sector de la crítica en que nos detengamos—, Cortázar se piensa continuador y profundizador de la novelística vanguardista de Macedonio Fernández. En lo referido a lo primero, tanto en los avatares de su trama como en la incitación a los lectores a transgredir los límites de su

existencia pequeño burguesa, Rayuela se quiere heredera del llamado surrealista a trastocar los límites del arte desde una experiencia vital transgresora de los modelos de vida burgueses y a “cambiar la vida” a partir de una práctica artística de raigambre onírica que, haciendo estallar los parámetros de la “autonomía” del arte, hiciera advenir una vida *otra*. En este sentido los viejos tópicos cortazarianos de las duplicidades, los cruces de fronteras y los desdoblamientos vuelven, pero en una dimensión dispar. Y también vuelve la experiencia vital de Cortázar pero extrañada de sí misma en un vaivén entre un lado y el otro del Atlántico (Goloboff, pp. 293-296).

Para Matamoro, dentro del surrealismo, Cortázar destacó la belleza como lo prodigioso que surge de la interrupción en la continuidad de lo habitual. También reivindicó en este movimiento de vanguardia la capacidad de ver más allá, de encontrar algo *nuevo* en lo obvio, hallando nuevas historias en el relato de la historia, revelando nuevos significados, asociando por oposición, convirtiendo las cosas en su contrario (Matamoro, 1994, p. 53). El mismo Cortázar lo expresaría así: “En ese estado, en el que avanzo como un poco perdido, como en una distracción que me hace observar los afiches en los bares, la gente que pasa, y establecer todo el tiempo relaciones que componen frases, fragmentos de pensamientos, de sentimientos. Todo eso crea un sistema de constelaciones mentales y, sobre todo, de constelaciones sentimentales, que determinan un lenguaje que no puedo explicar con palabras” (entrevista a Cortázar, en Bauer, 1994).

La impronta surrealista en Cortázar se sostiene desde este momento y hacia adelante en el tiempo, en esta década del sesenta y en la siguiente, aun cuando su adhesión a los principios revolucionarios en el mundo, y especialmente al socialismo latinoamericano, fuera muy marcada. Como es sabido, la revolución cubana provocó cambios decisivos en Cortázar y en su posicionamiento como artista e intelectual, lo que derivó en la inclusión explícita en su obra de ciertos temas y contenidos. Goloboff sostiene que la realidad sociohistórica contextual a la enunciación de sus textos, que hasta el momento apareciera en forma de metáfora, aparece ahora con claridad y resolución (Goloboff, pp. 298-299).

En *Libro de Manuel* (1973), su última novela, combinó polémicamente sus opiniones con las de personajes ubicados en su misma realidad política y social, haciendo política de la literatura y llenando de fantasías la política. Intelectuales y artistas de una y otra facción han contrapuesto sus opiniones al respecto. En este sentido, en un diálogo epistolar, Liliana Heker (1993) le indicaba a Cortázar cómo había bregado por el valor de esta novela porque demostraba

tácticamente que él, uno de los mejores narradores del momento, había cortado con la derecha: ese mismo “Cortázar, que empezó publicando en Sur¹”, concluía. Sostenido durante 1980, este diálogo epistolar tiene un actor en Argentina con Liliana Heker, mientras que el otro se ubica en Francia con Cortázar. Heker dice: “... y que es a los intelectuales a quienes corresponde definir el signo y la gravitación de ese rol, y resistir y oponerse a una «cultura» impuesta por el orden dominante” (Heker, 1993, p. 599). Esta afirmación va en respuesta a las palabras en las que Cortázar centraba la discusión del rol del artista/escritor exiliado en la necesidad de convertir ese acto negativo (el exilio) en algo positivo e inspirador.

Heker hace referencia en repetidas ocasiones a “la cuestión nacional” y a *Libro de Manuel* como una adhesión a la causa que esta cuestión alimenta: “Ese libro no valía por su poder modificador ni como hecho artístico; su valor circunstancial residía en demostrar *tácticamente* que Julio Cortázar, uno de nuestros mejores narradores actuales y muy leído por la derecha, Cortázar, que empezó publicando en Sur, *había roto manifiestamente con la derecha.*” (El subrayado es propio). Heker insiste en la tesis, “Pero acá, cada uno de nosotros corre el riesgo de sus propias palabras; de ahí que al pronunciarlas, tratemos de que sirvan a una causa concreta, y no a nuestra propia vanidad”. Y se cuestiona si es “ético que un escritor permita la publicación de un texto suyo si cree que solo va a admitir una lectura pasatista” (Heker, 1993, p. 602).

Para Yurkievich (2003), y para varios lectores y críticos que han vivido y visto apagarse la llama de la revolución histórica, en cambio, la simbología revolucionaria de *Libro de Manuel* sigue detentando un valor político, y no solamente desde una denuncia, que busca una revolución social y, a la vez, estética. Para Yurkievich, Cortázar “no se contenta con cambiar el sistema económico y social, debe desflorar el idioma, abolir las represiones, acabar con la conciencia pecaminosa y policíaca” (2003, p. 28).

La verdad es que la atención que la crítica dispensaba a Cortázar disminuyó ostensiblemente durante los años setenta. Tal vez porque la misma estuviera compuesta principalmente por académicos a quienes poco interesaba el posicionamiento cada vez más presente del escritor en cuestiones políticas, que permeaban cada vez más su trabajo artístico

¹ Sur fue la revista fundada por Victoria Ocampo en 1931, que dio nombre a la editorial que surgió dos años después. Algunos autores (como Heker) consideran que la revista fue un bastión antiperonista (y antipopular), que promulgaba solo ideas de derecha.

(Navarro, 2020, p. 155). El inicio de esta ruptura con la crítica predominante había dado inicio con el apoyo que Cortázar demostrara a la revolución cubana, a partir de 1963, momento en que visitó la isla. A la polémica con Heker, resumida más arriba, se sumaron también otras que se sucedieron entre finales de 1970 e inicios de 1980, con Óscar Collazos y José María Arguedas, entre otros.

Capítulo 2: Orígenes y desarrollo del cómic como lenguaje mediático híbrido. Aspectos destacados de su semiosis y de su rol en la configuración y consolidación de ideologías hegemónicas durante el siglo XX

Si bien el *Yellow Kid*, incluido en el *New York World* de 1895, es considerado el hito que inició el cómic en la cultura de masas, las producciones precursoras de este movimiento se remontan a inicios del siglo, tanto en Europa como en Oriente. Como destaca Jiménez Varea (2006), el cómic es un eslabón de la popularización de las imágenes en la prensa gráfica habilitado tecnológicamente por la litografía y la utilización de la máquina de vapor en las imprentas (Jiménez Varea, p. 192).

A partir de estos desarrollos tecnológicos, se fueron dando a lo largo del siglo XIX intentos variados y de origen dispar de consolidar un nuevo tipo de relato que se basará en la conjunción de palabras e imágenes impresas. En el caso de Europa, y en especial de Gran Bretaña, Hogarth, Rowlandson y Gillray exploraron la producción de relatos (en algunos casos: microrrelatos caricaturescos, como las caricaturas satíricas antinapoleónicas de Gillray) mediante imágenes, con la intervención mayor o menor de palabras impresas.



Ilustración 1. El emperador Napoleón y su oponente el ministro inglés se sirven el Globo Terráqueo después de la reconciliación entre Francia e Inglaterra en enero de 1805 (Gillray, Febrero 1805)

De manera simultánea, en Japón, Hokusai Katsukicha inició la publicación de los primeros tomos del *Hokusai Manga*. Esta edición llegaría a los quince tomos y se considera la base de la historieta japonesa que permaneció aislada de otras influencias durante los siguientes ciento cincuenta años.

Con sus producciones iniciadas en 1827, que mostraban un desinterés del contexto situacional de la imagen, el maestro de escuela suizo Rudolf Töpffer se erige, para varios teóricos, como el inventor del cómic como lenguaje². La novedad significativa que Töpffer incorpora es la de que, en su caso, las imágenes no ilustran al texto ni tampoco, en un sentido contrario, el texto explica las imágenes. En sus producciones, texto e imagen construyen una narración en la que ninguna de las dos funciona totalmente sin la existencia de la otra, aun cuando exista una relación de redundancia (Jiménez Varea, p. 193).

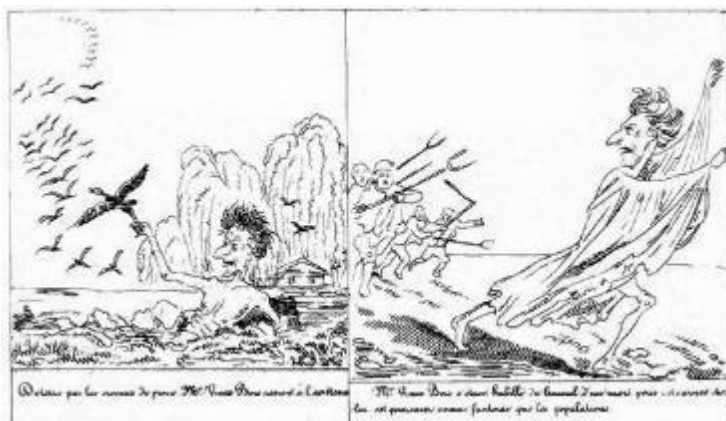


Ilustración 2. Historia de Mr. Vieux Bois. Publicada en 1827.

² Esta falta de preocupación con el estuche situacional se acentúa en el trabajo de Wilhem Busch, publicado en varios semanarios ilustrados desde 1859. Mc Cloud (1993)* también relaciona este quite del énfasis sobre la apariencia física del mundo, para llevarlo hacia la idea de la forma, como uno de los aspectos propios de la imagen de la historieta, y se aventura todavía más, cuando relaciona esta característica como fundamental para posicionar al cómic en el mundo de los conceptos, donde los objetos son incorporados al interior de la percepción del lector (Mc Cloud, p. 41).

* Las referencias al texto de Mc Cloud responden a traducciones propias sobre el texto original en inglés *Understanding Comics. The invisible art*. Harper Collins, New York, 1993.

Vale la pena destacar que la intención inicial de Töpffer no era la de publicar sus historias, ya que estas producciones estaban reservadas para su propio placer y el de sus amigos cercanos. Sus “historias en imágenes” (*histoires en images*) o “literatura gráfica” (*littérature en estampes*) parecían atentar contra su perfil de respetado pedagogo y maestro. Fue a partir de la insistencia de Johann Wolfgang von Goethe, quien encontraba en Töpffer un talento extremadamente original, que el maestro suizo se aventuró a la publicación de sus historias, que fueron conocidas como libros litografiados (Knudde, 2023). Goethe le escribió una carta instándolo a publicar sus historias, luego de leer “Dr. Festus”, el trabajo de Töpffer que se relacionaba con *Fausto*, la obra maestra del escritor alemán.

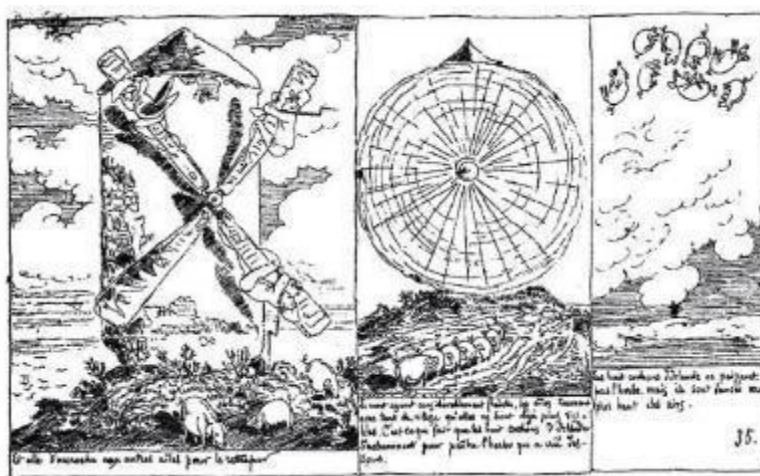


Ilustración 3. *Le Docteur Festus*. De Rudolphe Töpffer.

Con la influencia de Töpffer, surgieron en Francia varias revistas ilustradas, y las que ya existían en el Reino Unido ganaron mayor interés, lo que puede observarse claramente con el nacimiento de *Punch* en 1841 y con su éxito singular en fidelizar un público lector, ya que se publicó desde el año de su creación hasta 1992.

Como ya se comentaba al inicio de este capítulo, el verdadero salto en la producción mediática de cómics y su popularización se produjo a partir de la publicación de *Down Hogan's Alley*, de R.F. Outcault, en 1895. Esta tira apareció originalmente en el *New York World*, que introdujo la novedad de la impresión a color de la tira. Con esto, el personaje del *Yellow Kid*, de quien la tira tomara posteriormente el nombre, disparó las ventas del periódico y advirtió sobre el impacto comercial de estas producciones (Jiménez Varea, 194). En este sentido, más que el inicio del cómic, lo que se produjo durante 1896 fue la puesta en funcionamiento de los

mecanismos de un sistema de explotación comercial del medio que se traduciría en la consolidación de formatos de características bastante comunes y perdurables (Jiménez Varea, 198).

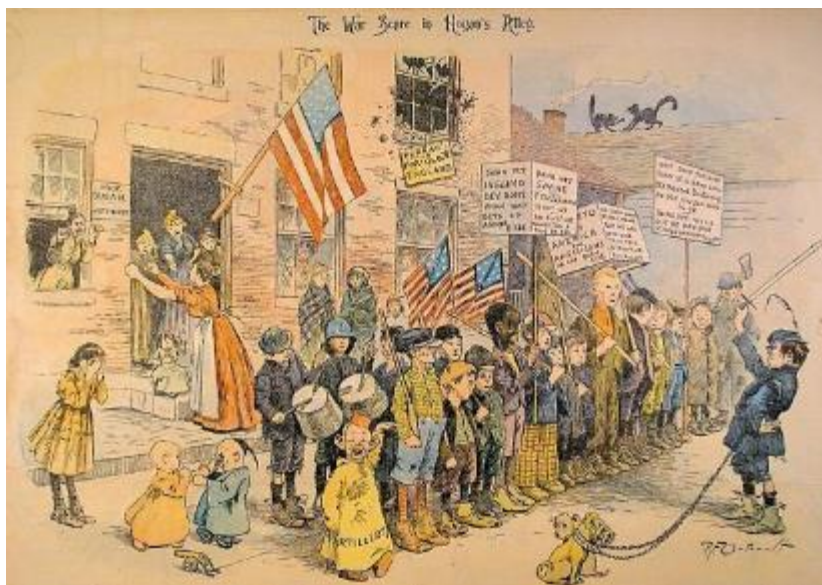


Ilustración 4. Historieta del Yellow Kid. 15 de marzo de 1896.

A partir de estos orígenes el cómic tuvo una larga historia que recorre el siglo XX y llega a la actualidad –que se imbrica de manera indisoluble con el devenir de los medios de comunicación masivos en el siglo XX– que no nos parece pertinente desarrollar en toda su extensión en este trabajo (puede consultarse al respecto, por ejemplo, Gubern, 1987). Sí nos interesa detenernos brevemente en dos momentos de esa historia –uno mucho más conocido que el otro– porque son importantes para conocer el origen de los modelos genéricos y discursivos en los que se basan las dos intervenciones-cómic de Cortázar de las que nos ocupamos en este trabajo.

Hacia fines de 1920 se produce quizás la mutación más decisiva en la historia mediática del cómic: el nacimiento del *cómic de aventuras* (desde los cómics de aventuras exóticas y los de superhéroes hasta el policial o detectivesco). Los cómics de aventuras, y en especial los de superhéroes, nacidos en el contexto de la Gran Depresión estadounidense, cambian en muy pocos años casi todo lo conocido sobre el cómic como lenguaje mediático hasta entonces, a excepción de las convenciones básicas que lo instituyen como lenguaje (recordémoslas: carácter escrito-icónico; secuenciación de la historia en viñetas, globos para incluir expresiones o pensamientos de los personajes; sostenimiento de un relato serial en la

permanencia de uno o varios personajes centrales y de ciertas situaciones típicas de desarrollo de la acción). No se trata en absoluto de una mera mutación temática: del humor al vasto territorio de la aventura. Cambia la extensión de los cómics, aparece el dibujo tridimensional y el color, muta el rol de la palabra impresa, la interpenetración del lenguaje del cómic por el fílmico deviene abrumadora, la popularidad y la influencia mundial del cómic de los *syndicates* crece de manera exponencial, el poder del cómic como dispositivo de subjetivización (sobre todo infantil y adolescente) e ideologización llega a límites impensados en la etapa anterior (Gubern, pp. 241-253). Nos hemos detenido en él porque es el modelo genérico, dentro de la tradición mediática del cómic, que está operando en *Fantomas*: en la serie en la que se inscribe, en el personaje mismo de Fantomas, en ciertos imaginarios circulantes por la trama y las imágenes condensados en representaciones de personajes y situaciones arquetípicas, en el estilo de dibujo, y en mucho del texto que aporta Cortázar.

En 1978, por otra parte, con la publicación de *A contract with God* de Will Eisner, nace la *novela gráfica*, que opera como “modelo” discursivo en *La raíz del ombú*. Se trata de una discursividad sostenida en lenguaje-cómic que se distancia de las modalidades de producción, circulación y recepción en las que el mismo, como lenguaje *mediático*, se desarrolló al interior del entorno de los medios masivos. Nos estamos refiriendo a lo que se denomina, contemporáneamente, *novela gráfica*. Este trabajo de Will Eisner, publicado en 1978, es considerado el primer trabajo representativo de la *novela gráfica*. Aquí, las modalidades de producción y circulación, así como la recepción, se ajustan a la extensión del relato y, aunque algunas fueron publicaciones por entregas, paulatinamente se fue abandonando esta forma de distribución para encontrar su forma más acabada en el libro. Se trata de una narrativa en lenguaje-cómic más elaborada, de larga duración, publicada en forma de libro, con contenido más complejo y “maduro”, antes restringido solo a la literatura o el cine, y a cierto cómic “de autor” de las décadas de 1960 y 1970, que sin dudas aparece como su antecedente más inmediato en el entorno de los medios masivos. La denominación que Eisner eligió y popularizó para esta discursividad sin dudas buscó acercarla al entorno artístico y alejarla del de los *media*, buscando asegurarle un régimen de *autor* y modalidades de recepción más propios del arte que de los medios masivos de comunicación. (Ver por ejemplo: Eisner, 2017, pp. 4 - 6).

Aspectos destacados de la semiosis del cómic

Al momento de revisar el *estatuto semiótico del cómic*, debe aclararse que como señalan varios teóricos —Barbieri, por ejemplo— parece más apropiado considerar al cómic como un *lenguaje* de origen mediático que verlo como un *género discursivo* de la prensa gráfica. No hay por ejemplo determinaciones macrotemáticas aplicables a *todos* los cómics. Como sostiene Barbieri (1991), el cómic conforma “un ambiente donde se producen discursos, y no (es) un *tipo* de discurso...” (Barbieri, p. 207). Para este autor, los lenguajes son precisamente *ambientes*, en el sentido en que los *habitamos*, aunque también podemos utilizarlos, pero no son solamente herramientas. El lenguaje nos sirve para expresar las ideas, pero también para formarlas. Por lo tanto, el cómic debe ser considerado un lenguaje, que funciona como ambiente o ecosistema (Barbieri, pp. 11 a 13). Esto no impide que pueda incluirse en otros lenguajes (como el lenguaje narrativo), que se haya generado a partir del cruce y la interacción de variados lenguajes mediáticos y culturales y que a lo largo de su historia se haya *adaptado* a otros lenguajes mediáticos, como ha sucedido de manera evidente en la relación cómic/cine (Barbieri, 14).

Mc Cloud (1993), por su parte, dedica buena parte de su ensayo a desentrañar la relación entre texto e imagen en el cómic y el significado que se deriva de las diferentes combinaciones posibles (pp. 153-155). Señala en este sentido que, en los extremos, imagen y texto pueden entablar combinaciones donde predomina la palabra (*word specifics*) o donde predomina la imagen (*picture specifics*). En muchísimos casos, sin embargo, imagen y palabra pueden tener un peso relativo similar, aunque en diversidad de combinaciones, donde una puede ser un aditivo de la otra, funcionar en acumulación, generar significados paralelos o inclusive puede “montarse” la palabra como parte de la imagen. La relación más común —que fue, como ya señalamos, lo que diferenció al cómic de la imagen ilustrativa y lo instituyó como lenguaje híbrido— es la *interdependencia*, donde ninguna de las dos logra transmitir el total del significado que solo es posible en la combinación de ambas (Mc Cloud, p. 155).

Para Barbieri, el texto no dirá nunca exactamente las mismas cosas que la imagen, contará siempre algo al menos ligeramente diverso, en ciertos aspectos incompleto y en otros complementario. En el capítulo “Música y poesía” de su libro, piensa esta relación a partir del concepto y la práctica de la *polifonía musical* que transformó para siempre la música occidental durante el Medioevo. El sentido en el cómic, como sucede casi siempre, se basa no solo en imágenes consecutivas sino en la interacción de imágenes y palabras impresas, se articularía necesariamente en una interacción “polifónica” (Barbieri, p. 195) entre las imágenes y las

palabras. Como sucede en la música polifónica con las voces o los instrumentos, aunque las imágenes parecen contar una historia y las palabras otras, globalmente o en detalles, lo que cuenta a la hora de explicar el sentido, y las afecciones desencadenadas por un cómic, es el “efecto conjunto” desencadenado por la interacción (Barbieri, p. 195 y ss.)

Barbieri, además se focaliza especialmente en aclarar que esta semiosis híbrida, en sentido fuerte, es uno de los operadores centrales de la narratividad en el cómic. Señala al respecto que la imagen del cómic *cuenta*, a diferencia de la ilustración, donde la imagen *comenta*. Lo icónico en sentido puro en la viñeta, por ejemplo, tiene muchísimas veces una función narrativa insoslayable: *relata* acciones o describe estados emocionales de los personajes que son parte esencial de la pequeña trama que la tira, la página-cómic o el cómic book desarrollan (Barbieri, pp. 21 y 22).

Esta dimensión narrativa insoslayable del cómic, asentada en una fuerte interacción de palabras e imágenes inédita antes de la configuración de esta discursividad, es también la que desea destacar explícitamente Will Eisner, al definir al cómic como *arte secuencial* (Eisner, 2002) y al ligarlo al cine como exponentes centrales de un arte narrativo nuevo que en su desarrollo a lo largo del siglo XX transformó radicalmente los parámetros expresivos y artísticos propio de la narratividad en general. Esta relación simbiótica entre cómic y cine es destacada por casi todos los teóricos del cómic presentes en nuestra bibliografía. Si Gubern y Barbieri ponen el acento en cómo el cine fue transformándose a lo largo del siglo XX a partir de la incorporación masiva —sobre todo en el cómic de aventuras, pero no solamente en él, como puede verse en los sofisticados cómics de autor a partir de los años 1960— de recursos semionarrativos de todo tipo inherentes al lenguaje y la narración cinematográficas, el mismo Gubern y Jiménez Varea señalan también no solo los importantes aportes temáticos del cómic a la narratividad cinematográfica, radial y televisiva del siglo XX (obviamente, temáticos y formales en el caso de los *cartoons*), y, más contemporáneamente a los videojuegos, sino inclusive cómo el cómic anticipó operadores semionarrativos ligados a la imagen secuencial, como la relación campo/contracampo o la escala de planos, que pasarían a ser centrales en el lenguaje cinematográfico. Es por esto que Jiménez Varea prefiere hablar de un “tránsito osmótico” de la narrativa del cómic hacia el cine, y después en sentido contrario (Jiménez Varea, p. 204).

Otro aspecto central de la semiosis del cómic que es trabajado por los principales teóricos del mismo es que el cómic no se constituyó ni se desarrolló a partir de cualquier tipo

de imagen dibujada y luego impresa, sino centralmente a una a la que ya hicimos referencia y que fue central en el devenir icónico de los medios masivos desde muy temprano por su relación genealógica con los panfletos generados en las luchas religiosas y políticas de los primeros siglos de la Modernidad: *la imagen caricaturesca*. Queremos detenernos brevemente en ella porque su funcionamiento semiótico será central en las intervenciones-cómic de Cortázar que estudiamos en este trabajo, sobre todo en una de ellas.

Al analizar el hecho de que la imagen-cómic es siempre una imagen que tiene su propia “realidad” y su propia lógica, pero es también una imagen que remite a “otra realidad” que busca representar, Barbieri plantea que en el caso específico del dibujo-cómic este se ve obligado a seleccionar determinadas características del objeto que se quiere representar (Barbieri, pp. 24 y 25). Esta selección no es aleatoria, es *significante*, se conecta con la necesidad —o el deseo— de subrayar aspectos del objeto que son importantes para el transcurso de la historia, y se puede hacer de diversas maneras: con la línea, con el encuadre, con la ambientación, con la relación con las viñetas circundantes, pero también con lo que denomina “*el resalte de la caricatura*” (p. 26).

Para desarrollar este último aspecto “selectivo” de lo que se desea representar y narrar en la imagen-cómic, Barbieri va a explicar más adelante en su libro cómo la caricatura es ese modo de representar personajes y objetos que destacan ciertas características, deformándolos para expresar alguno de sus aspectos en detrimento de los otros. Más que lo cómico, aquello que caracterizaría a las caricaturas sería lo grotesco, y lo grotesco puede a su vez ser utilizado para diversos fines expresivos: situaciones humorísticas, situaciones marginalmente irónicas, situaciones de pesadilla, de alucinación, exasperaciones expresivas (Barbieri, 1991, pp. 75-77). Asimismo, para este autor, la caricatura, el dibujo caricaturizado, vehiculiza y posibilita una “inmediatez comunicativa”. A través de la caricatura, también se refuerza una comunicación que “debía ser mucho más inmediata, directa e implicatoria” (Barbieri, 1991, p. 79), algo que la caricatura comparte con la narración humorística, aunque no sea una función esencial de la caricatura el “hacer reír”. Aun en los cómics de acción, “la caricatura sigue manteniendo un papel importante” en dos usos principales: humorístico (como intermedio) o expresivo de exasperación. En el último caso, la caricatura tiene como función manifestar las personalidades con “eficacia y rapidez” y “para centrar la atención sobre elementos fundamentales de los rostros y de los objetos” (Barbieri, pp. 85 a 90).

“En general la caricatura hace más rápida y sencilla la lectura”, expresa Barbieri, salvo destacar con estos ejemplos, y otros que obviaamos, cómo la caricatura, en tanto operador semiótico, puede utilizarse para estrategias estéticas y narrativas diversas al interior del lenguaje-cómic.

Mc Cloud por su parte sostiene que, en el cómic, la caricatura incrementa la posibilidad de identificación del lector con los personajes —en los sentidos positivos y negativos de dichas identificaciones—, y con ello habilita conectarse de una manera más personal con el desarrollo de la historia, con su sentido y con lo que denomina su “moraleja” (Mc Cloud, p. 36). Para este autor, en los diversos géneros del cómic de aventura, mientras que los personajes son caricaturescos, simplificados y vacíos —para que el lector pueda identificarse con ellos—, los fondos son complejos y más realistas (Mc Cloud, p. 43). Veremos más adelante cómo opera esto en la composición de *La raíz del ombú*.

Para concluir por este recorrido en torno a aspectos destacados de la semiosis del cómic que nos servirán en nuestro análisis de *Fantomas* y de *La raíz del ombú*, nos detendremos en un par de conceptos teóricos trabajados por Mc Cloud que permiten pensar cómo es imposible describir los efectos de sentido de un cómic y su capacidad de desencadenar afecciones, fundamentalmente los derivados de las imágenes representativas, sin tener en cuenta que el mismo está exigiendo *una colaboración activa de los lectores, desde la constitución material del texto mismo, para la configuración efectiva de dichos efectos significantes*.

La primera noción teórica es lo que denomina *closure*, que en inglés significa “cierre” o “clausura”. El *closure* es una actividad de lectura, a la que el cómic obligaría constantemente a la hora del desciframiento del sentido, que consiste en una decodificación global del sentido —obligatoria para comprender el sentido de una viñeta y/o su rol narrativo— que se produce *solo* a partir de la percepción e intelección de datos fragmentarios. Mc Cloud razona de la siguiente manera: la percepción y el desciframiento de la realidad, sostiene, requiere de un acto de fe, ya que a lo que accedemos es a fragmentos de esa realidad que podemos percibir desde nuestros sentidos (Mc Cloud, p. 62). En el cómic, este proceso se intensifica exponencialmente, porque dicha fragmentación visual se exaspera de manera radical, poniendo en manifiesto, a través de planos y detalles, recortes y cajas, que solo podemos acceder a un punto de vista y a porciones de lo que está disponible para ser percibido, en este caso, por el ojo del lector. Esto obliga al lector a una actividad constante de *closure*, que le permite percibir un todo significativo a partir de la mera observación de una parte o de partes aisladas e inconexas de

ese todo. En alguna medida, esta actividad de desciframiento es bastante similar a la que obliga el tropo teorizado por la Retórica antigua como *sinécdoque*. Sin embargo, con la noción de *closure* Mc Cloud quiere poner el acento en el hecho de que en el cómic “la audiencia es un colaborador voluntario y consciente” y que la posibilidad de percibir la “totalidad” de una escena, el devenir temporal y los cambios espaciales *dependen en el cómic, de manera sustancial, de ese acto colaborativo*. También le sirve, obviamente, para pensar distinciones tipológicas entre géneros y estilos de cómics según el “grado de *closure*” que requieran a la hora del desciframiento del sentido y de la articulación narrativa. Por ejemplo, para Mc Cloud, se necesitará menos *closure* cuando el cuadro sea más simple y plano, y mucho más cuando haya mucho detalle o “arte”.

La segunda noción teórica es la de *gutter*, que en inglés tiene varios significados ligados en general a espacios “vacíos” que se articulan entre espacios “llenos”: desde “zanja”, hasta “el espacio interior en blanco entre páginas enfrentadas de un libro que se conforma entre los dos espacios impresos”. Estamos nuevamente, para Mc Cloud, ante un aspecto central de la experiencia de lectura del cómic que toma cuerpo en articulación con características textuales definitorias del mismo. En este caso, el activador textual tiene que ver con los “espacios en blanco”, los “espacios vacíos” de todo tipo que han articulado la imagen-cómic, pero también el relato-cómic (incluyendo las palabras), desde el punto de vista narrativo desde sus inicios. Lo que Mc Cloud ve en ello no es una mera característica del lenguaje cómic, y menos aún, un defecto del cómic como modalidad narrativa, sino un articulador central de un tipo de lectura que el cómic propició desde las tiras basadas en “géneros” hasta el cómic de aventura: una lectura *fuertemente proyectiva* (con su contracara “identificadora”) que habilitó el éxito del cómic como narratividad de masas. El concepto de *gutter* haría referencia precisamente a todos esos “blancos” que permiten la proyección/ identificación de los lectores en la historia, con los personajes (Mc Cloud, pp. 64 a 66). Nuevamente aquí, como en el caso del *closure*, la noción habilita distinciones tipológicas de todo tipo.

Rol del cómic en la configuración y consolidación de hegemonías ideológicas durante el siglo XX

Caicedo Tapia (2014) indica que más allá de interpretaciones y teorías reduccionistas o que hiperbolizan el rol de la manipulación ideológica de las masas por parte de prácticas artísticas y mediáticas, no puede negarse el poder del arte y de la narratividad mediática en la consolidación del poder hegemónico, en opinión de este autor, antes que nada, por la naturaleza misma de lo ideológico y su efecto dominante sobre todo ámbito social (Caicedo Tapia, p. 60). En la historia del siglo XX, el uso de expresiones artísticas o de ficciones de circulación masiva para sostener el estado de cosas vigente y contribuir al afianzamiento de los regímenes existentes fue sin dudas flagrante en los regímenes políticos abiertamente autoritarios, pero, por otros medios, dicho uso también sucedió en las sociedades regidas por la democracia liberal. Y claramente también estuvo presente en la creación de hegemonías ideológicas mundiales, a veces propagandísticas y a veces no, pero ligadas explícita o implícitamente al afianzamiento de estrategias neo-imperialistas.

Por ejemplo, esto es notorio con la abundante propaganda por intermedio de cierto cine hollywoodense o de ciertos cómics de circulación mundial, a favor de la hegemonía cultural mundial de los Estados Unidos de América (Caicedo Tapia, p. 103). Pero sin llegar a políticas explícitas propagandísticas, el poder de la industria del cómic estadounidense y la centralización de su producción y distribución mundial a partir de grandes corporaciones que recibieron el nombre de *syndicates* y que a partir de 1915 estabilizaron un sistema de producción de tiras a partir de un formato genérico inspirados en formas de vida familiar, social y laboral estadounidenses (Gubern, 1987, pp. 238-241), al proveer desde muy temprano en el siglo XX esas tiras a todos los diarios del mundo difundieron el estilo de vida estadounidense y contribuyeron a generar procesos masivos de identificación con el mismo en culturas totalmente ajenas a dicho estilo de vida.

Sin embargo, de la misma manera, y en sentido contrario, el cómic o el cine pueden ser un medio de configuración de contra-hegemonías emancipatorias, y establecerse como una herramienta a favor de los derechos humanos o la lucha antiimperialista. Pero si esto comienza a tomar cuerpo en cómics europeos y latinoamericanos o incluso generados en los movimientos contraculturales estadounidenses recién en la segunda mitad de la década de 1960 (Gubern, p.246), en la mayoría de los cómics de aventuras de los grandes *syndicates* estadounidenses que

tuvieron difusión mundial extrema a partir de 1929 —en especial los cómics de superhéroes— y en las historietas populares de aventura que se generaron sobre esos modelos en otros países se expandieron en el mundo durante la primera mitad del siglo XX por ejemplo, se puede observar generalmente, como indica Caicedo Tapia, un abordaje del *otro* caracterizado por su marcado monismo, etnocentrismo, imperialismo y colonialismo, ya sea que el cómic se refiera o retrate lo indígena, lo afrodescendiente, u otras categorías étnicas, raciales y culturales (Caicedo Tapia, p. 108).

Estos superhéroes —de una doble vida ejemplarizada en vestimentas y rostros duales que habilitan imaginariamente el advenimiento de poderes suprahumano—, que nacieron y se popularizaron durante la Gran Depresión estadounidense y que devinieron en esos años de pobreza extrema y falta de perspectivas de futuro un formidable dispositivo de consolación social y de superación imaginaria de los límites humanos (Gubern, p.242)³, se expandieron por el mundo entero cumpliendo la misma función para millones de niños y adolescentes. Pero lo hicieron generando un modelo imaginario de heroicidad fuertemente individualista, asentado en la naturalización de la violencia extrema, con un ideal de justicia autónomo del funcionamiento social (Gubern, p. 243) y, una vez desencadena la Segunda Guerra, se deslizaron decididamente hacia el territorio de la propaganda política e ideológica (fenómeno acentuado posteriormente durante la Guerra Fría) (Gubern, pp. 244-246). A partir de ello, devinieron de facto un operador de desciframiento ideológico para las masas a nivel mundial, coadyuvando a trasladar a la interpretación de coyunturas políticas complejas y a la evaluación del *otro* ideológico, los parámetros dicotómicos extremos y fijos en que se articula la semiosis del relato de aventura: héroe/ antihéroe, bien/ mal, humanos/ monstruos, fuerzas celestiales/ fuerzas infernales, etc.

³ Señala Gubern al respecto: “El carácter insólito —es decir, no cotidiano— de sus aventuras (reverso y complemento de las tiras familiares y caseras), aventuras protagonizadas además por personajes agraciados, fuertes y sagaces, además de invencibles —esto es, sumamente envidiables—, actuó como enérgica evasión compensatoria de la rutina y de las frustraciones cotidianas padecidas por el público lector, crudamente despojado en esos años de una vida brillante, de poder económico y hasta de seguridad existencial” (Gubern, p.242).

Capítulo 3: Cómic y política en Argentina de los años 70

Diversos autores comentan el valor del cómic como herramienta de educación, como un soporte adecuado para la formación popular, tanto dentro como fuera del ámbito de las instituciones formales de enseñanza y aprendizaje⁴. En su libro *El oficio de las viñetas*, Vázquez (2010) retoma este aspecto considerándolo desde otro punto de vista. En el capítulo dedicado a “Dibujar el imperialismo (América latina y Revolución)” (pp. 171-202) analiza la producción de Oesterheld, como guionista, que se ve complementada con dibujos de diferentes profesionales. Para Vázquez, Oesterheld confiaba en la “potencia discursiva de la historieta como medio de difusión masiva” que utilizó para realzar valores de héroes nacionales —en continuidad con el héroe de aventuras— frente a la amenaza contra la cultura argentina que percibía desde el imperialismo norteamericano (2010, pp. 171 y 172). Es precisamente a la configuración del héroe de aventuras de vocación hegemónica —propia tanto del relato cinematográfico como de la historieta estadounidenses— que Saccomanno, por su posicionamiento liberal e individualista en torno a la heroicidad, relaciona con el modo de producción capitalista, a la que se opone el tipo de héroe que inaugura Oesterheld con *El eternauta*. Para Saccomanno (2022), una nueva visión del héroe de aventuras como un hombre común ligado a una comunidad social, integrante de un conjunto, de un grupo enraizado en lo popular, opuesta punto por punto a la configuración hegemónica del héroe antes descrita, sería el más remarcable aporte de Oesterheld a la construcción de un cómic de aventuras alternativo.

Desde esta posición, la producción de Oesterheld, quien se declaraba socialista, se inscribe en un marco pedagógico y moral, que no olvida las reglas de estar escribiendo para un mercado y dentro de una industria cultural. Esto hasta el momento en que ingresa al peronismo y luego a Montoneros, donde se acomoda a la lógica de la producción de historietas destinadas a la propaganda política (Vázquez, pp. 172 y 173). De esta época son las colaboraciones *450 años contra el imperialismo*, en *El Descamisado*, *La guerra de los Antartes*, en *Noticias*, y

⁴ Para una referencia mayor a la temática de cómics y educación, puede accederse al trabajo Victoria Jiménez Arriagada, Gerardo Bañales-Faz y María Teresa Lobos-Sepúlveda publicado por la Revista mexicana de investigación educativa en 2020.

Camote, en *Evita montonera*. Cabe destacar que estas participaciones no eran pagas, mientras que Oesterheld seguía publicando en editoriales masivas con trabajos rentados, como el caso de Columba⁵.

En este contexto, tanto Oesterheld como otros guionistas aparecen como mediadores, cuya palabra autorizada presenta en forma de ficción un texto que quiere posicionarse como auténtico e histórico, con marcas que dan cuenta de personas y hechos reales (Vázquez, pp. 175 y 176). Es una imbricación entre ideología y estética, narración e intervención.

Un ejemplo de esta imbricación es la historieta *450 años de guerra contra el imperialismo* que Oesterheld publica en *El Descamisado*, diario de la Juventud Peronista que responde a la ideología de Montoneros y comienza a publicarse desde mayo de 1973 (Vázquez, pp. 176 - 177). Esta historieta, que cuenta con los dibujos de Leopoldo Durañona, conecta con el clima político y social posterior al regreso frustrado de Perón en 1972 y los preparativos para la recepción del año siguiente. De hecho, Oesterheld y sus cuatro hijas son testigos de ese fatídico 20 de junio en Ezeiza. En los dos días previos a la llegada de Perón, en una suerte de propuesta que fusiona “una construcción literaria y verdad histórica”, Oesterheld publica una serie donde se produce una identificación entre narrador y guionista. Un narrador testigo relata los hechos de la historia, pero también interviene, los juzga y explica como un estadista (Vázquez, p. 178). La producción de esta tira le lleva a Oesterheld un enorme esfuerzo, tanto porque cada historia —fuera esta de los orígenes de la nación o del pasado reciente— requiere de una profunda documentación, como por el trabajo que representa conectarla con el presente del momento de su edición (Vázquez, p. 187).

⁵ Columba fue una muy popular editorial de cómics argentina, que publicó a los artistas Robin Wood, Jorge Zaffino, Lucho Olivera, Ricardo Ferrari, Cacho Mandrafina, Sergio Mulko y Eduardo Riso, además de Oesterheld. Funcionó entre 1928 y comienzos del año 2000, y entre sus publicaciones estaban *El Tony*, *Intervalo*, *Fantasia*, *D'artagnan* y *Nippur Magnum*.

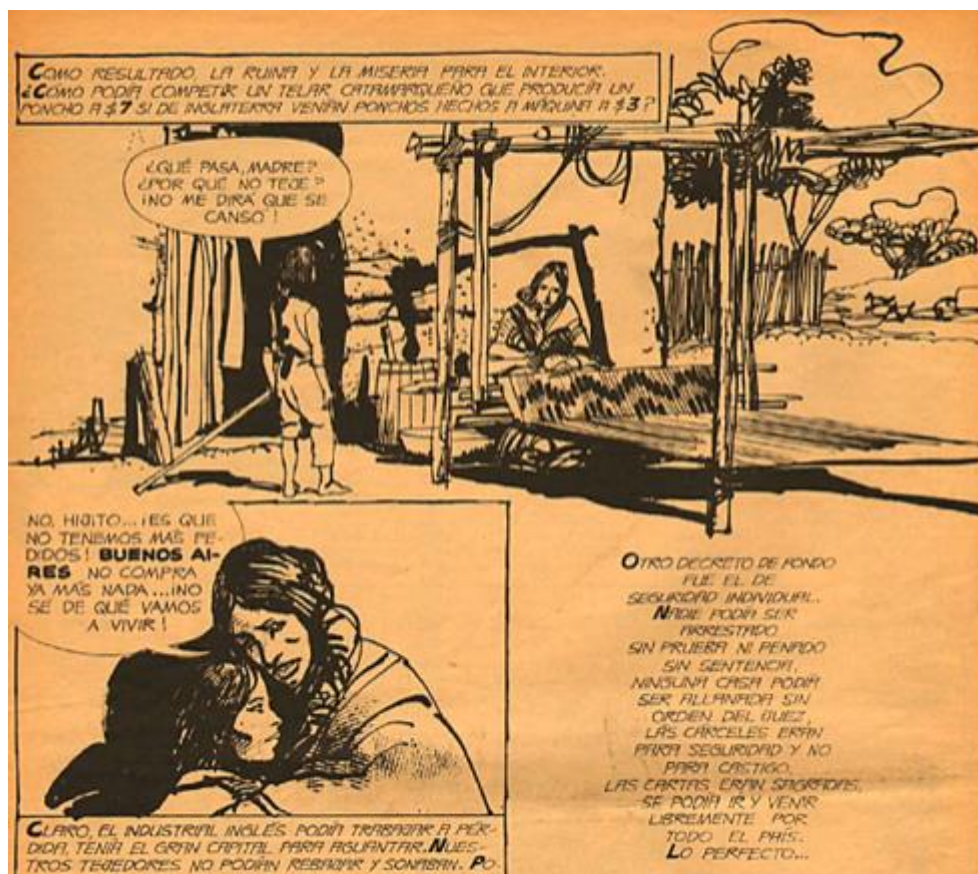


Ilustración 5. H.G.Oesterheld y L. Durañona: CAP VII de “450 años de Guerra Contra el Imperialismo”.

En *La Guerra de los Antartes*, Oesterheld retoma la temática de la invasión. Se publica una primera versión en *El Descamisado*, entre 1970 y 1971, y —bajo el seudónimo Francisco G. Vázquez— continúa una segunda versión *Noticias*, a partir de enero de 1974 hasta la clausura de la revista durante el gobierno de Isabel Perón. Los dibujos de Gustavo Trigo acompañan un mensaje cada vez más radicalizado de Oesterheld, que ya integraba el Comité de Prensa de Montoneros. El mensaje busca involucrar progresivamente al lector “e intimarlo a la acción” desde un narrador que se presenta próximo al lector y ofrece su testimonio desde esta producción de ficción histórica (Vázquez, pp. 188 y 189).

El último ejemplo es *Camote*, serie publicada en *Evita Montonera* entre junio y diciembre de 1975. La historia ilustra la vida de un joven montonero. El recorrido de la historia se aleja de la calidad de las producciones iniciales y se instala en el intento de hacer coincidir la resistencia peronista con la sindical. En la visión de Vázquez, lo que trataba de hacer Oesterheld, a partir de este órgano militante, “era de ampliar las bases para la contraofensiva popular” (p. 200).

En esta misma línea, y avanzando el análisis hacia los humoristas gráficos, Gandolfo (2020) explica que “la gran preocupación de los intelectuales de izquierda (en América Latina) en los años sesenta y setenta fue la liberación del yugo neocolonial de las potencias del primer mundo, en particular los Estados Unidos” (p. 178). Entiende que le cabe a la figura del intelectual la vinculación entre labor cultural y labor política, y la pertenencia a un grupo común que comparte ciertas conductas y valores (p. 179). En este sentido, encuentra que la figura del *humorista gráfico*, en oposición al dibujante de aventuras de un corte más realista, es la que en aquellos años está más capacitada para acercarse a esa caracterización, aun cuando, en la tradición del humor gráfico argentino, los dibujantes hayan sido reticentes a la hora de intervenir directa y abiertamente en la lucha política o ideológica. Destaca especialmente el caso del por entonces muy reconocido dibujante de historietas Lino Palacio, que firmó con el seudónimo de Flax su libro de crónicas en formato cómic “Historia de la guerra”, referido a la Segunda Guerra Mundial, donde había posicionamientos políticos explícitos particularmente agresivos (pp. 179-180).

Por otro lado, fue habitual en aquellos años que los humoristas gráficos y dibujantes inscribieran su trabajo en las lógicas y rutinas propias de lo periodístico y lo mediático en general, y no en las del trabajo intelectual y artístico. Así, por ejemplo, sus trabajos podían publicarse sin firma y la publicación misma se subordinaba a las necesidades editoriales de revistas de historietas o diarios y revistas. Además, incluso cuando las tiras estuvieran firmadas, sus posicionamientos editoriales no debían ser comprendidos generalmente como expresión de un punto de vista político o ideológico *personal* del humorista gráfico, dibujante o guionista, sino que remitían a un proyecto político más amplio, ya sea de izquierda o de derecha (Gandolfo, 2020, pp. 180-182), propio de la publicación periódica en las que aparecían.

Ya llegados los años 1970, un caso particular, extraño a esa lógica, fue el de la publicación semanal *Noticias Sobre Todo Lo Que Pasa En El Mundo*, el periódico publicado por Montoneros a partir de noviembre de 1973, que supo reunir a diversos dibujantes e historietistas entre los que se encontraron: Pancho (Francisco Graells, artista uruguayo alejado de su país con el golpe de 1973), Napoleón (Antonio Mongiello Ricci, rosarino exiliado en Francia desde 1976), Tabaré (Tabaré Gómez Laborde, dibujante uruguayo también exiliado a partir de 1974), Blankito (Luis Blanco Álvarez, tercer artista del país vecino, exiliado en España desde 1973 hasta su muerte en 1982) y Jaguar (Sergio Jaguaribe, dibujante brasileño miembro

fundador de *O Pasquim*, revista fundamental del humor gráfico latinoamericano). En el interior del diario, se les sumaba con un panel de un cuadrado, Alberto Cognigni, cordobés, director de la revista *Hortensia* (Gandolfo, 2020, p. 185).

Estos historietistas, y en particular los uruguayos, llegaron convocados por la necesidad de trabajo y por una variable política, conectada con el exilio y la represión estatal. El grupo de colaboradores se mantuvo estable durante los primeros tres meses, hasta la incorporación, en el número 93, de Oski, Héctor Germán Oesterheld y Gustavo Trigo.

La viñeta de Oski requiere una atención especial. Aquí, en un tono directo de denuncia, se componía de un cuadrado dividido en dos partes: un dibujo superior y un dibujo inferior, a menudo separados por un pequeño bloque de texto intermedio. “Cada dibujo ilustraba una situación de iniquidad y explotación por parte de aquellos que tienen dinero (la oligarquía, para recuperar el término más caro al peronismo y a los mismos Montoneros) y aquellos que carecen del mismo (el pueblo). Al lado de cada dibujo, un breve texto brindaba un dato necesario para entender la ilustración. Todos los datos referían a situaciones producidas en países sudamericanos y centroamericanos. En el caso de que apareciese una referencia a Estados Unidos, Inglaterra o España, era para denunciar la situación colonial a lo largo de los tiempos, y poner de relieve la extracción de riqueza y la eliminación de vida a la que habían sometido a Latinoamérica” (Gandolfo, 2020, pp. 188-190).

El créase o no del sudor (ajeno) **Oski**



Ilustración 6. "El Créase o No del Sudor (Ajeno)". Noticias 100. 04/03/1974.

Los cuadros presentaban una complementariedad y competencia entre dibujo y dato, donde “los dibujos acentuaban lo absurdo frente a lo truculento” (Gandolfo, 2020, pp. 189-190).

Para Vázquez, estas producciones demuestran intentos de escritores, intelectuales y artistas de colocar su producción en el horizonte político. En la práctica, estos intentos no tuvieron un impacto trascendente, dentro de un sistema las “desigualdades culturales y el acceso a los bienes simbólicos” estaba muy distante de ser zanjado (Vázquez, p. 176).

En un contexto de exilio

En el capítulo “Mercado internacional, trabajo y exportación” de su libro *El oficio de las viñetas*, Laura Vázquez (2010) describe minuciosamente el proceso por el cual la historieta y los historietistas “emigran” de diversas maneras de la Argentina desde los años 1930. Primero, produciendo para afuera y permaneciendo en el país, y luego, trasladándose físicamente a Italia

y España (principalmente), ya sea por razones profesionales, hasta los años 1960, como por motivos políticos desde fines de esa década. A esto hay que agregar, los casos marginales de quienes integraban agrupaciones guerrilleras que pasaron a la clandestinidad a mediados de los años 1970 como el caso de Oesterheld (Vázquez, 2010, pp. 221-225). Concluye Vázquez que el exilio, si bien expresado en presente, no tuvo una expresión idéntica, ocurrió de diferentes maneras y en distintos momentos; destaca así tres tipos de exilio: el “económico”, el “político” y el “físico” (p. 221 y ss.).

El primero, que en realidad comienza en la década del treinta, se caracteriza por la producción orientada a públicos y editoriales en el exterior, principalmente en Europa, con Italia y España a la cabeza. Ya en los años setenta, la editorial Récord —subsidiaria y agencia local de Eura Editoriale— recopila material de autores locales con la intención de republicarlos en Italia. Esta relación económica de producción favorece al editor, que obtiene producciones de calidad a valores inferiores a los que los conseguiría en Europa, mientras permite a los autores locales ganar visibilidad en esos lugares (Vázquez, p. 222). Este proceso de producción y difusión está liderado en Argentina por Alfredo Scotti, agente local, y su socio en Italia Álvaro Zerboni, y del mismo participarán varios historietistas como Alberto y Enrique Breccia, Lucho Olivera, Juan Zanotto, Horacio Lalia, Arturo del Castillo, Carlos Albiac y Lito Fernández, entre otros.

El exilio físico, por otra parte, si bien coincide con el anterior en la búsqueda de mejores oportunidades laborales, se caracteriza por el desplazamiento de los autores hacia Italia y España, inicialmente, aunque algunos luego continúan hacia otros países. Aquí se destacan las trayectorias de José Muñoz, Carlos Sampayo, Juan Giménez, Leopoldo Durañona, Alberto Breccia y Jorge Moliterni (Vázquez, pp 224 y 225).

En el exilio político el motivo de partida es más difícil de definir, pero se conecta con la identificación de quien emigra como “exiliado” y una fuerte carga emocional. Tal es el caso de Jorge Zentner, Francisco Solano López y su hijo Gabriel Solano López que partieron en 1977, el de Ricardo Barreiro en 1978, a quien seguirán Gustavo Trigo y Horacio Altuna a comienzos de los años ochenta. Esta migración es causada principalmente por el miedo a la persecución, la tortura y desaparición que se incrementaron en esos años, aun cuando su inicio se remonta a finales de los años sesenta (Vázquez, pp. 225-230). Estas situaciones del contexto van a determinar las temáticas, referencias y contenido de las publicaciones, que se caracterizaron en los años setenta porque “venían a representar la acción del imperialismo

cultural en los países periféricos”, a partir del exilio político, y en las publicaciones de inicios de los años ochenta, se pone en evidencia “un entramado distinto en que la integración y la diferenciación son parte del mismo proceso” (Vázquez, p. 230).

Así fue como diversos cómics definieron el posicionamiento político de sus autores a través de sus personajes y sus tramas, en la misma línea en la que toda obra, tiene una relación con su momento de producción y enunciación, histórico y social. Por ejemplo, cuando se refiere a la segunda parte de *El eternauta* (Oesterheld, 2008), Vázquez se detiene en la imagen del protagonista que “encarna la figura de un mártir que sucumbe para salvar el futuro” (Vázquez, p. 234). Sin embargo, continuando el paralelo entre resistencia política y la trama de la historieta de Oesterheld, la autora percibe una crítica del autor a la conducción de las organizaciones guerrilleras clandestinas. El narrador expresa en la trama cómo su personaje se desencanta de la conducción de quienes resisten a los invasores, ya que los líderes sacrifican muchas personas, incapaces de demostrar afectividad y vínculo, pareciéndose más a los enemigos que al mismo protagonista. (Vázquez, p. 235). Más allá de eso, no caben dudas de que narrativamente el autor no duda en privilegiar el “martirio” frente a “la traición”.

Esta configuración semántica: la preferencia por la muerte/martirio antes que por la “traición”, acerca esta historieta —y otros cómics de la etapa montonera de Oesterheld— a muchos relatos testimoniales de guerrilleros sobrevivientes a la Dictadura. Citando lo trabajado al respecto por la historiadora del arte Ana Longoni, Vázquez resalta la frecuencia con la que en esos relatos mientras los desaparecidos son considerados mártires y héroes, los sobrevivientes son estigmatizados como traidores (Vázquez, pp. 225-229). Referido a esto último, para concluir, cabe destacar —nos detendremos en ello al analizar la última intervención-cómic de Cortázar— que, más allá de esa estigmatización descrita por Longoni, incluso rechazando duramente sus implicancias, no caben dudas de que, entre los exilados de la década de 1970, la sobrevivencia desencadenó, tal como había sucedido con quienes no habían perecido en los *lager* durante el Holocausto, habituales sentimientos de culpa, por el mero hecho de seguir viviendo. A este respecto, por ejemplo, es sintomático este testimonio del guionista de cómic Zentner, a quien hemos mencionado como uno de los casos representativos del “exilio político”, referido al sentimiento de culpa que desarrolla quien sobrevive respecto de los muertos, y quien se exilia respecto de los presos: “los sobrevivientes estábamos muy obsesionados con estos temas. Se ha hablado mucho de la culpa del sobreviviente y la culpa del

exiliado respecto a los presos, ¿por qué yo? La vida, para el que sobrevive, se vuelve completamente inexplicable”. (Vázquez, pp. 226 y 227)

Capítulo 5: Cortázar, cultura de masas y acción política

Si bien Julio Cortázar produjo principalmente obras literarias: cuentos y novelas —aunque también destaca su obra crítica—, y su participación en el cine fue escasa⁶, su proximidad con la cultura de masas no fue menor. Algunos críticos asocian su pasión por el arte de la narración a sus primeras experiencias como escucha de radio, como es el caso de Diego Tomassi en el artículo de Lucas Jiménez (2021), donde se explica cómo Cortázar, a sus nueve años y desde la ciudad de Banfield, escuchó la primera transmisión deportiva de Argentina, la pelea de Firpo vs. Dempsey, el 13 de septiembre de 1923. La fascinación por el boxeo lo acompañó durante toda la vida, y está presente de diversas maneras en su obra, desde relatos donde la pelea y los boxeadores son protagonistas, a referencias de su propia vida y a la labor del escritor: “cuando se sentaba a escribir, se enfrentaba a sus miedos como un boxeador”, entendiendo que “la novela debía ganar por puntos y el cuento, por *nockout*” (Jiménez, 2021). Algunas de las referencias más conocidas del autor sobre el boxeo se encuentran en “Torito” (1953), “El noble arte” (1959), “La noche de Mantequilla” (1958), “Segundo viaje” (en *Último round*, 1974) y “Lucas, su patriotismo” (1979), entre otros.

Una anécdota en relación con la radio y al box, que el mismo Cortázar cuenta, se basa en su experiencia como relator de box en 1951. A poco tiempo de llegar a París, fue contratado para describir la pelea para los escuchas de habla hispana. Lo hizo con el mayor entusiasmo, pero —gracias a ese entusiasmo y a su extraña pronunciación— los radioescuchas mexicanos y argentinos se quejaron de haber entendido poco de la pelea (Jiménez, 2021), con lo que la experiencia no pudo repetirse.

Además de la radio, Cortázar expresó con frecuencia su fascinación por el mundo de las imágenes, desde los fotogramas en movimiento a las más variadas expresiones plásticas y gráficas. Cuando se explora el interés de Cortázar por la historieta se advierte cierta omisión a la hora de evaluar la importancia que las narraciones gráficas tuvieron en las rutinas lectoras

⁶ Fundamentalmente, su trabajo como co-guionista de *Circe* de Miguel Antín (1964), basada en el cuento del mismo título que forma parte de *Bestiario* y la inspiración muy libre de *Blow-up* de Michelangelo Antonioni en “Las babas del diablo” publicada en *Las armas secretas*. En ninguno de los dos casos, además, se trata de un cine con vocación masiva.

del escritor (García-Reyes, 2020). García-Reyes enumera una serie de historietas presentes en la biblioteca de Cortázar que custodia la Fundación Juan March, tanto álbumes como libros, y asimismo producciones francesas, como españolas, estadounidenses y latinoamericanas. Algunas de estas publicaciones fueron contemporáneas al autor, y otras reediciones de cómics del siglo XIX. Este cúmulo da cuenta del repertorio que Cortázar detentaba para la comprensión de lenguaje del arte secuencial, y que le brindó recursos para la construcción de sus dos intervenciones decisivas.

Además de los trabajos con *Fantomás* y *La raíz del ombú*, Cortázar colaboraría con otros artistas y dibujantes: con Hermenegildo Sabat en el libro *Monsieur Lautrec* (1974) y con Pat Andrea, a quien prologó su libro *La puñalada. Le Tango du retour* (1982). Una vez fallecido el escritor, se destacan algunas ilustraciones a obras suyas como “Reunión” (2007), el cuento que describe una escena de la Revolución cubana, incluido inicialmente en *Todos los fuegos el fuego* (1966), con dibujos de Enrique Breccia. Y lo mismo sucede con “El perseguidor” (2009), con ilustraciones de José Muñoz, para el texto incluido originalmente en *Las armas secretas* (1959).

Para el investigador chileno García-Reyes, se comprueba que tanto Cortázar como Oesterheld veían en la literatura o el cómic un instrumento para abordar la crítica y estimular la reflexión de los lectores. De alguna manera, el medio pasaba a un segundo plano cuando lo fundamental era identificar el choque de fuerzas que se sucedía a fines del siglo XX en el mundo, y en América Latina en particular. Los dos buscaron denunciar el imperialismo y contribuir a la lucha contra las derivaciones autoritarias y violentas en el continente (García Reyes, p. 23).

Comenta Eco, en defensa de la cultura de masas, que, si esta era la época de las grandes locuras totalitarias, fue asimismo la época de los grandes cambios sociales y de los renacimientos nacionales de los pueblos subdesarrollados. Signo pues de que los grandes medios de comunicación difunden informaciones indiscriminadas, pero de que al propio tiempo provocan conmociones culturales de cierto relieve (Eco, 1984, p. 56).

El cómic fue sin dudas para Cortázar no solo un territorio de la aventura, sino también un instrumento para la concientización de las masas. Las intervenciones-cómic de Cortázar coinciden con una etapa aún floreciente del cómic en Estados Unidos, Europa y América Latina, pero coinciden también con la etapa más abiertamente politizada de su actuación pública como intelectual, y, en menor medida, de su escritura misma. Durante unas clases de literatura que

dictó en Berkeley en 1980, Cortázar destacó tres etapas bien definidas en su vida de escritor: “una primera etapa que llamaría estética, una segunda etapa que llamaría metafísica y una tercera etapa, que llega hasta el día de hoy, que podría llamar histórica”. Con estos títulos, Cortázar resume su producción y postura como escritor. Divide así un período de juventud asociado a su preocupación por la calidad literaria de sus lecturas y producciones, así como con la producción de los primeros cuentos de su etapa en París. Aquí “los personajes estaban al servicio de lo fantástico” y lo que verdaderamente parecía importarle más era el mecanismo del cuento, sus elementos finalmente estéticos, su combinatoria literaria “con todo lo que puede tener de hermoso, de maravilloso y de positivo”. El cambio de eje lo marcó el cuento “El perseguidor” donde el personaje se volvió el centro de interés, lo que lo llevó a profundizar en “los mecanismos psicológicos que se pueden dar en los cuentos y en las novelas”. Nos detendremos brevemente en este período cortazariano que será el punto de inflexión para el último —que interesa al proceso de esta investigación—. además, porque el cuento que acabamos de nombrar, como se sabe, es también una profunda reflexión sobre un sector central de la cultura popular del siglo XX: la música de jazz, y un intento de hacerla interactuar con su escritura.

En 1959 publicó *Las armas secretas* (Cortázar, 1959), edición de cinco cuentos entre los que se destaca “El perseguidor”. Este cuento indicó el comienzo de una literatura cortazariana que dejó de ser fundamentalmente una escritura de la situación o la trama para centrarse en los personajes y los “climas”. “El perseguidor” es, en palabras del mismo autor, “una rayuelita, un primer germen” (Cortázar, 1977) ya que contaba con los elementos centrales que se encontraron después en *Rayuela* (Cortázar, 1963), como el desarrollo de discusiones particulares entre los personajes, el tiempo y el espacio, los desplazamientos entre ambos, la percepción de ritmo, el jazz y cierto juego oculto de simbolismos. Con “El perseguidor”, Cortázar dio un paso adelante en la exploración del mundo, del tiempo y el espacio, de las personas y los personajes como encarnaciones de perspectivas particulares de la realidad. El jazz atraviesa todo el texto, como lo demostró la investigación de González Riquelme (2003) con su análisis de la relación entre relato y el jazz a través de las figuras de máquina musical y máquina literaria, basándose en los conceptos de Deleuze y Guattari. González Riquelme encontró una similitud rítmica entre música y literatura de Cortázar en general y en este texto en particular. Cortázar escribió haciendo jazz, siguiendo una línea principal e improvisando en

otro registro, con un ritmo que se mantenía y entrecortaba con interjecciones al mejor estilo off-beat y bebop (González Riquelme, 2003). Johnny Carter, el personaje principal de este cuento, el artista-genio-loco, da vida literaria al saxofonista Charlie Parker (1920-1955) y las historias de ambos tienen más de un punto de contacto. Bruno por su parte, el relator y perseguidor de Johnny, se presenta quizás como el mismo Cortázar que intenta darle alcance, admirándolo y juzgándolo, cuidándolo y traicionándolo; es en algún sentido el autor en busca de su personaje, el escritor que intenta explicarse en las palabras torpes de un músico que parece que solo sabe hacer música aunque “como solamente un dios puede tocar un saxo alto, suponiendo que haya renunciado a las liras y a las flautas” (Cortázar, 2001, p. 321). Sin embargo, hay algo que fascina a Bruno/ Cortázar de Johnny y va más allá de su música y mucho más allá con su música.

De esta etapa metafísica surgieron dos novelas (*Los premios* y *Rayuela*) que buscaron explorar problemas existenciales, “últimos” (Cortázar, 2013, p. 20). Especialmente en *Rayuela*, Horacio Oliveira se hace “preguntas que nacen de lo más hondo de la angustia”. Cortázar ha querido hermanarse con los exiliados (a los que él llama “exilados”) y quiere asociarse al mismo exilio, pero es consciente de que su vida en París poco tiene que ver con la experiencia de quienes han tenido que abandonar sus patrias huyendo del horror.

Llegamos finalmente a esa última etapa que, hacia fines de la década de 1970, Cortázar percibía en su escritura y que tomará cuerpo en la novela *Libro de Manuel*, en algunos tomos de cuentos y en las dos producciones imbricadas con la historieta que son objeto de este trabajo.

Al analizar la autopercepción cortazariana sobre la totalidad de su obra en estos momentos, Peter Standish describe cómo, al mirar hacia atrás, Cortázar veía con cierto desprecio sus posiciones pasadas: comprobaba cómo “había vivido preocupado ante todo por cuestiones estéticas, amigo de la fantasía, al margen de la realidad”, dando forma a una vida solitaria, dedicada a las lecturas y la docencia, sin dejar que su conciencia política se inmiscuyera en su literatura (Standish, 2001-1, p. 3).⁷ Para el mismo Cortázar, en entrevistas y escritos de estos años, esta “última etapa”, la “histórica”, “suponía romper con el individualismo y el egoísmo en las investigaciones del tipo que hace Oliveira” —concentrado en su propia

⁷ Tal vez podría pensarse que en ese perseguir la perfección artística estaba también la búsqueda del reconocimiento como confirmación de la existencia que, como explica Todorov (2008) domina toda la vida social, aun más que la búsqueda de placer o el empeño en conseguir beneficios personales, es un atavismo del que no es posible desprenderse (Todorov, 2008, p. 156).

persona, en su felicidad y su infelicidad—, para pasar a entrever a los seres humanos en cambio “como sociedades enteras, pueblos, civilizaciones, conjuntos humanos” (Cortázar 2013, 20 a 22).

Según Standish, también esta etapa, como la anterior, está signada por la *tensión*, pero una tensión ahora entre arte y política, que quedará plasmada en su obra, en su escritura (Standish 2001-1, p. 5). Para la mayoría de los críticos literarios, “Graffiti” (Cortázar, 1980) quizás sea el trabajo cortazariano más logrado en tanto puesta en escritura de ese espacio tensional entre manifiesto político y arte: un gran relato en el que el autor da cuenta del padecimiento frente a la dictadura y la represión, a través del diálogo entre dibujos con tiza en las paredes de la ciudad. Tal vez Cortázar viera en esta expresión, una forma demasiado bella de contar el horror, o insuficiente para la didáctica de la práctica política⁸.

⁸ La tensión en Cortázar también parecería responder a haber vivido entre dos culturas, lo que en la visión del semiólogo Tzvetan Todorov (2008) implicaría “perder el alma”. Reflexionando sobre su propia experiencia como intelectual migrante (que resulta, tal vez, casi un espejo de la experiencia del Cortázar emigrante), Todorov llega a la conclusión de que todos sus intentos de convertirse en francés, de asimilarse a la cultura francesa, solo condujeron a la constatación, al mismo tiempo, de la imposibilidad de ello, y de su ineluctable condición de búlgaro. Un búlgaro sin embargo que ya no podía ser sino un extranjero en “su casa” de Sofía, tal como era, indefectiblemente, un extranjero en “su casa” de París. Jamás un “ciudadano del mundo” sino un sujeto siempre “transculturalizado” (Todorov: 2008, pp. 25 a 30).

Capítulo 6: Fantomás

Cómic original y evolución

El personaje de Fantômas había surgido originalmente de las novelas policiales francesas (Marcel Allain y Pierre Souvestre, 1911). El protagonista, Fantomás, era un villano que representaba el mal de una sociedad burguesa que cometía crímenes sin ningún motivo aparente, como característica del mal intrínseco “en algunos seres humanos” (César, 26). En México, el cómic de *Fantomás* inició su publicación en 1966, gracias a la editorial Novaro, dentro de una serie denominada Tesoro de Cuentos Clásicos. Luego, en la década de 1970, la editora crea *Fantomás, la amenaza elegante*. Si bien en un principio la serie inició con adaptaciones bastante fieles al original, con la creciente popularidad de la versión mexicana, el personaje fue transformándose a partir de un proceso de reescritura con el guion de Gonzalo Martré y los dibujos de Víctor Cruz. El personaje de las series mexicanas, si bien mantiene características del personaje original francés, como su inteligencia y capacidad para disfrazarse y escapar de diversas situaciones, supera la figura del villano para convertirse en un héroe que delinque para ayudar a otros, al estilo de un Robin Hood, y llega en episodios a colaborar con la policía, aunque a cambio de un valor monetario. Aun ganando este calificativo moral, y el espíritu de filántropo millonario que ya había adquirido, en el capítulo “La inteligencia en llamas” de la serie mexicana, publicada en febrero de 1975 —y que diera el puntapié inicial a la intervención que realizará Cortázar después—, Fantomas se debate entre aprovechar la oportunidad que se le presenta como poseedor de una rica biblioteca personal y combatir a un villano que atenta contra la cultura. En ese capítulo, un misterioso villano provoca incendios en bibliotecas haciendo desaparecer libros de literatura clásica. Fantomas piensa en vender su propia colección, pero luego se arrepiente entendiendo que para él “tienen un valor superior a cualquier fortuna”. En la tira, Fantomás contacta a autores como Sontag, Paz, Moravia y al propio Cortázar, quienes también han sido víctimas del villano.

Esta publicación llega a manos de Cortázar a partir del editor argentino Guillermo Piazza, quien trabaja por entonces en la Editorial Novaro en México, y le envía la historieta a Francia.



Ilustración 7. *Fantomás. La amenaza elegante.*
 "La inteligencia en llamas". Publicado en febrero de 1975.

El mismo Cortázar —Cortázar humano y no personaje en la serie—, sorprendido por la cita de Martré y Cruz, interviene el cómic construyendo un documento híbrido que entrelaza la historieta original con diálogos literarios, documentación resultante del trabajo del Tribunal Russell II en el que Cortázar participara, correspondencia y avisos de prensa. Todo el juego, que inicia en un tono lúdico, canaliza y sintetiza la dura denuncia resultante de la investigación del Tribunal sobre el intervencionismo de Estados Unidos en Latinoamérica, con desapariciones y espurios negociados entre multinacionales, la CIA y dictadores locales. Esta primera intervención en el cómic sigue la línea de las exploraciones en *Libro de Manuel* y “da(ba) una salida nueva al viejo problema de la relación entre forma literaria e intervención política, que había sobrevolado la escritura de Cortázar desde principios de los años sesenta” (Peris Blaunes, 2012). La nueva historieta creada por Cortázar se llamó *Fantomás contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable* y fue publicada por la editorial mexicana Excélsior en junio de 1975, apenas unos meses después de la publicación del capítulo original.

Para el formato de historieta híbrida con textos y documentos, se trataba de un extenso relato, en su versión original de setenta y siete páginas (Barataud, 2015).

La intervención de Cortázar

Vanguardia artística y vanguardia política asumen en Cortázar una forma de apalancamiento al momento de hacer avanzar el arte, mientras al mismo tiempo se impulsan las condiciones de la revolución. Así, los conceptos de apropiación de los medios de producción se aplican a la apropiación de todos los instrumentos y conquistas del arte contemporáneo. Esta doble intención del relato también es observada por Barataud, para quien Cortázar persigue dos objetivos unidos en la utopía realizable: una intervención artística y una política, ambas desde la estética cortazariana, combinadas en un relato ficticio cargado de la realidad del autor y de América Latina.

En *Fantomás*, predomina una tonalidad ligera, divertimento, placer narrativo y un uso irónico del cómic como medios para un objetivo instructivo y de denuncia. De alguna manera, captar la atención del lector medio sobre lo que a Cortázar realmente le interesaba en ese momento: la declaración del Tribunal Russell, la situación de represión generalizada que se estaba viviendo en Chile y la escalada de la violencia política que estaba ganando Argentina. Esa naturaleza hasta cierto punto secundaria de la narración —con un objetivo pragmático muy claro, más allá del propiamente literario— hace de *Fantomás* un texto extraño en la producción cortazariana. Peris Blanes se centrará en este punto para observar procesos literarios, nosotros lo hacemos profundizar en el aspecto comunicacional y de intervención social (Peris Blanes, 2012). En esta versión de Cortázar de *Fantomás*, la narración ficcional desarrolla una función de denuncia histórica, frente a la opresión y la violencia, y busca legitimar los testimonios de los supervivientes de una violencia sistemática que se lanzaba desde los gobiernos latinoamericanos, con un foco puntual en la dictadura de Pinochet en Chile.

El mismo Cortázar (2009), en la recopilación de *Papeles inesperados* por Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, comenta en una entrevista de ficción con dos de sus personajes (Calac y Polanco) la génesis del proyecto. Explica cómo al principio le resultó llamativo verse “reflejado en el diminuto espejo de papel de colores” y en ser un actor para sí mismo. Ese reflejo luego se traslada al personaje de Fantomás, y el mismo Cortázar identifica la transfiguración del personaje desde una visión criminal a justiciero solitario, con la imagen de sí mismo, preocupado por la justicia en el mundo (Cortázar, 2009, pp. 461 y 462).

En el mismo texto Cortázar explica su intención de diálogo con el personaje Fantomás. Asume que la mejor manera de comunicarse con él es a través de la construcción de otra historieta en la que complementa la historia y le explica que no es el villano Steiner quien quiere destruir el tesoro cultural de la humanidad, sino el Imperialismo que persigue este “genocidio cultural”, destruyendo valores nacionales utilizando armas todavía más eficaces que el rayo láser que Steiner detenta. Los criminales de la historia de Cortázar son los que denunció el Tribunal Russell en Bruselas: corporaciones, gobiernos, agencias estadounidenses, dictadores latinoamericanos, que, a través del engaño, la represión, la tortura y la presión económica sometían a las sociedades latinoamericanas. Esta diversidad de villanos el escritor los asocia con las hormigas, que siempre son multitud, aunque el diccionario las defina en singular. (Cortázar, 2009, pp. 262-263). La intervención en *Fantomás*, con el libro que se publicaría poco tiempo después, intentaba dar a conocer lo que era imperioso que se supiera en toda América Latina, como paso hacia la verdad y a la contribución histórica.

En *Fantomás*, Cortázar se vuelve personaje para habilitar al propio *Fantomás* a contar otra parte de la historia. Se sumerge en la historieta para que la historieta hable de la realidad.

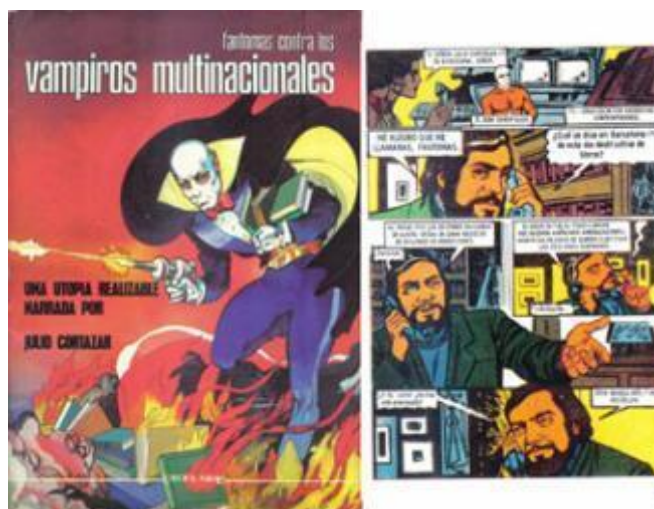


Ilustración 8. *Fantomás* en la versión de Cortázar.

Tal vez sea el cómic el lugar donde Cortázar logra “articular en un solo texto concepciones diferentes de la función de la literatura en la sociedad y del potencial político de la escritura”. *Fantomás* se proponía a la vez como un paratexto de las conclusiones del Tribunal Russell, que sin duda contribuyó a difundir, y como una reflexión sobre las posibilidades de la

cultura en el panorama de las nuevas luchas políticas en América Latina. Nos habla de una “posibilidad de una esperanza político-literaria” y de una “apuesta estético-política que le acompañaba” (Peris Blanes, 2012).

En relación con la solución conjunta a la problemática que la narración de Fantomás plantea —y el momento histórico que el mundo atraviesa—, César destaca: “Cortázar evidencia su propia creencia en que solo colectivamente sería posible detener a los que esclavizan los pueblos a través de políticas capitalistas, imperialistas y dictatoriales, con la participación de empresas multinacionales, a quienes llamó vampiros”. Contrapone esto al espíritu solitario del héroe Fantomás, que parece representar las tendencias liberales de los siglos XX y XXI. La autora interpreta que Cortázar, al representar a Fantomas con una inteligencia falible (y no certera como en el cómic mexicano), propone una visión sobre la sociedad contemporánea: “el sujeto individual, aunque sea intelectual, está condenado” (César, pp. 36 y 37). En la misma línea, Jean Franco había destacado que, como héroe de una época individualista, Fantomas ya no puede derrotar a las corporaciones multinacionales: “necesita la ayuda tanto de los escritores como de las masas, cuyas miles de voces comunican su adhesión a la causa humana”. A diferencia de César, Franco considera esa visión optimista del sujeto social como una mirada *utópica*, que consiste precisamente en esta comunicación ideal entre Fantomás, los escritores y las masas anónimas. La crítica académica británica observa que, sin embargo, en el cómic los autores tienen nombre propio, mientras que las masas son representadas solo como acentos y tonalidades (ejemplo: “una voz argentina”). De esta forma, “se perpetúa la jerarquía de élite/masa creada y reproducida por los efectos de la cultura de masas” (Franco, 2002, p. 751).

En este proceso, Cortázar continúa la exploración estética y literaria de su rol político, siendo un antecedente clave para la interpretación de *La raíz del ombú*.

Como nota aclaratoria, indicaremos que el presente trabajo no se detendrá sobre la reedición que *Fantomás* sufrió en 2002, en España. Para varios autores se comprueba que en ese trabajo se traiciona parte de la creación original de Cortázar y los dibujos intervenidos de Víctor Cruz, reemplazadas por ilustraciones y viñetas de Xavier Teixidó. Algo de la hibridación que Cortázar había creado se pierde y es incorporado en el cómic que no tiene la misma gravitación que el trabajo original (García-Reyes, pp. 27 y 28). De esta manera, realizamos el trabajo en la base de la publicación de 1975.

Fantomás en clave de cómic

La intervención de Cortázar no es estrictamente la creación —o recreación— de una historieta. Es más bien el trabajo literario en niveles múltiples donde el narrador y personaje, que lee la historia en el tren de Bruselas a París, luego termina interviniendo en esa misma historia que lee y los personajes de la historieta aparecen en el contexto del relato. La confusión que la historia se propone, como en otras transiciones ya exploradas por Cortázar desde “Continuidad de los parques” a *Libro de Manuel*, pasando por “Axolotl” —y que también veremos después en *La raíz del ombú*— se relaciona con diversos Cortázar: el **histórico**, que participara días antes de las sesiones del Tribunal Russell II, como escritor y activista latinoamericano; el **personaje** de la tira de Martré y Cruz; y el **narrador y personaje** de la obra *Fantomás contra los vampiros multinacionales*, narrador que a su vez es llamado en tercera persona por el mismo narrador.

Más allá de este juego literario, el cómic va ingresando en el relato, primero como objeto del narrador personaje, quien relata el inicio de la lectura del cómic mientras lo compara con las publicaciones que leen los otros pasajeros del vagón del tren. Acepta cierta vergüenza al inicio de la lectura, pero también advierte que “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 o Charlie Brown o Mafalda te van ganando” (Cortázar, 1975, p. 10).

Un episodio excepcional... ante la cultura del mundo... ¡Oha o FANTOMÁS en apuros, entrevistándose con los más grandes escritores contemporáneos!

“¿Qué más sentir?”, pensó el narrador, ya captado como sardina en red de nylon pero decidido a aceptar la ley del juego y leer figura por figura sin apartarse como manda la experiencia de placer que todo niño viejo conoce y acata, un poco a la fuerza en caso de decirlo. En fin, la cuestión es que



Ilustración 9. Intercalación de texto con página de la tira (Cortázar, 1975: 12).

El personaje Cortázar va dialogando con el cómic —que se intercala en el texto— para en un segundo momento inmediato traerlo al plano de su relato, pensando en compartirlo con la pasajera frente a él. El interés del personaje narrador por esta “nena platinada” se incrementa y, en el segundo momento del diálogo, él le presenta lo relatado en Fantomás como parte de la realidad de ambos, como si estuviera sucediendo en ese preciso momento.

Este comentario abre el pasaje de una realidad a otra. De repente, el plano de la historieta de Martré y Cruz se vuelve realidad de este nuevo relato. Los acontecimientos que se cuentan en los cuadros sorprenden como la realidad de los personajes del tren.

—Justamente en Roma están pasando cosas terribles —dijo el narrador—, fijese aquí.



—Non e possibile! —se contorsionó la nena después de mirar fijamente al diario que anunciaba las nefandas nuevas—. ¿Se da cuenta que además han destrozado la biblioteca?

Ilustración 10. El personaje narrador, le muestra un fragmento del cómic a otro personaje (Cortázar, 1975: 16).

En todo este relato, el conflicto se irá profundizando, con el avance paralelo de la historia original de Fantomás y la nueva versión de Cortázar, y también se continuarán imbricando la mirada humorística del narrador que, si bien cree en lo que lee del cómic, parece poco movilizado por las “novedades”, que sí espantan a los otros pasajeros del tren con quienes las comparte.

En las páginas siguientes, el narrador va explicando la lectura del cómic, que sirve como ilustración del relato. En este pasaje de la obra, la producción no funciona como historieta de la historieta, sino que se muestra independiente de la misma. El narrador comenta lo que lee, por lo que bien podría dejarse únicamente el texto, y el sentido se mantendría hasta el momento

en que el tren se detiene en París y Cortázar narrador personaje interrumpe la lectura para dirigirse a su departamento y seguir con su rutina. Con el llamado de Susan Sontag se produce un nuevo pasaje a lo fantástico, ya que el personaje de la escritora le comenta en pasado sucesos de los que él será testigo recién cuando vuelva a abrir el cómic y continúe su lectura⁹. Esta falta de sincronización en los personajes será resuelta con el pedido de Sontag para que el narrador continúe la lectura del cómic. Esta intervención habilitará a una mayor activación de la semiosis del cómic, donde será indispensable la relación entre imágenes y texto para alcanzar la comprensión del relato.

Una llamada más bien graciosa les probó que ya estaban en París, y la salida del compartimento resultó concluida por la entrada de algunas, veigas y despididas, con bulos de que la zona platónica, por lo visto indiferente al movimiento religioso o filológico, se quedó a la espera de la llegada de la prensa antes de que el narrador pudiera escapar la revista y bajar se marcha, por lo cual el viaje se tornó hasta el Barrio Latino fue más bien melancólico y sin ningún sentido que le diera esperanza para esa noche y las siguientes. Una vez en su departamento, bufo y con un buen trago, los dos kilos de carne por abate que lo esperaba lo impulsaron según costumbre del hábito, y cuando al fin decidió volver a la revista le gustaba de más con el tipo característico de las llamadas de larga distancia. Todavía vivimos en el amor cultural, pero que a lo mejor era lo que Juan Carlos Oros que se había vuelto loco y lo llamaba después de veintidós años de silencio, pero apenas escuchó un extraño altoparlante, un tono terribilmente patético, supo que era Susan Sontag, y le hizo un silencio de alegría porque siempre Susan era de las que se prodigan en el teléfono.

—¿Esta llamada, chico —dijo Susan—.

—¿De qué? ¿De dónde me hablo? (Porque tengo la impresión de que se trata de algo real, y eso que no soy ningún ni volar?)

—La tal no parece —dijo Susan—, pero después que me complacen las piernas me da tiempo para pensar que...

—¿Las piernas?

—Ah, entonces no está enterado. ¿Pero cómo puedes no estar enterado si Faramus en París por teléfono como que a mí?

Lo malo es que tipo de diálogo, me dice el narrador, es que se prodigan muchos pájaros porque se comparan entre todo de monedas, gólos, preguntas respondidas, inicio de explicación cortadas por sucesos pequeños, y tendencia a responder a lo largo de la vida de cada uno. Tanto eso sucedió tal cual, pero podía entender de todas maneras en esa frase de Susan: "¡Cállate y sigue leyendo, amigo! Y ahora me volé para Barcelona después".

Como que así se hizo, y hasta abrió la revista ahí donde la llamada del género suscitaba había interrumpido la lectura para encontrarse con esa



Ilustración 11. Texto e imagen se vuelven más interdependientes (Cortázar, 1975: 24).

Cortázar histórico profundiza la mirada humorística sobre el cómic cuando su imagen es representada en el mismo. Y es que los autores ubican al personaje Cortázar en Barcelona, aunque el narrador advirtiera que vive en París, y desde esa misma ciudad estuviera escribiendo, atendería la llamada desde Barcelona, con “una especie de don de ubicuidad (que) hubiera debido bastar como explicación de muchas cosas más bien insólitas que estaban sucediendo”.

⁹ Esa conversación fuera de tiempo aparece como una cita al propio cuento, casi prototípico, que Julio Cortázar publicara en 1938 en el diario “El despertar” de Chivilcoy bajo el seudónimo de Julio Denis. En este cuento “Llama el teléfono, Delia”, la protagonista recibe la llamada de su amante quien busca que ella lo perdone, aunque este hubiera muerto unos minutos antes.

En la seguidilla del relato, Fantomás sostiene llamadas telefónicas con Alberto Moravia, Julio Cortázar, Octavio Paz y Susan Sontag. A todos les han desaparecido sus libros y recibieron amenazas de muerte. Susan Sontag además fue víctima de un atentado, y se la puede ver con ambas piernas enyesadas en la cama de un hospital mientras un médico le sostiene el tubo del teléfono. Ella relaciona este atentado, del que no se dan más explicaciones, con la publicación que ella hiciera de varios reportajes que condenaban la ola de terror. Esta última llamada ya no se presenta en el tiempo del relato, sino como si fuera narrada por Susan a Cortázar, lo que posiciona a las imágenes del cómic original como un recurso del recuerdo.



Ilustración 12. Personaje Cortázar recibe el llamado de *Fantomás* (Cortázar, 1975: 28).

Vale la pena observar que el papel en el que se ve a Susan Sontag en la historieta original, aunque destaca su valiente posición de denuncia, es al mismo tiempo el de una posición de víctima más frágil, lastimada y postrada, añorando la visita del erotizado galán enmascarado de Fantomás. Una mirada sobre la mujer que ya se veía en la misma tira, con la figura de la mujer de la cena al inicio del cómic y con las secretarías de Fantomás, hacia quienes el mismo narrador de esta reversión se dirige en términos acordes al mismo tono del cómic, espejando la relación con la “nenita romana” que lee *Vedettes Intimes* frente a él en el vagón del tren: una joven con quien el narrador fantasea mientras relata con ironía sus lecturas pasatistas de la publicación que parece dedicarse a las intimidades del *jet set* europea.

de las terribles noticias sobre la desaparición de libros de autores famosos y el diálogo final con su amiga era sumamente romántico.



Ilustración 13. A la izquierda, Fantomás antes de ocultarse tras su disfraz. A la derecha, Libra, una de sus asistentes.

Ya no tenía por qué esperar más, llamó a la clínica de Los Angeles y Susan parecía estar esperándolo, le hizo una broma por su lentitud mental y le contó su diálogo con Fantomás:



—Ya veo —dijo el narrador—. ¿Fue a visitarte?
 —Llegará esta noche o mañana, pero ya sé todo. Las dos cosas.
 —¿Las dos cosas, Susan?

Ilustración 14. Susan Sontag conversa con Fantomás y le pregunta si irá a visitarla (Cortázar, 1975: 34).

La pregunta de Susan a Fantomás, que en la tira original aparece como un pedido de atención, desde la posición de víctima y fragilidad femenina, será reinterpretado en el texto

posterior desde la potencia y autoridad de la escritora. En el texto de Cortázar, Susan Sontag no requiere de Fantomás para una visita afectiva, sino para demostrarle que ha estado equivocado y que toda la resolución que hará de la historia, en el cómic original, es falsa. Con esto, Cortázar también subvierte la posición estereotipada de la mujer del cómic de aventura —que la historieta original reforzara incluso, y paradójicamente, con una personalidad como la de Susan Sontag— y le da a este personaje una clara determinación protagónica. En el texto que desarrolla desde este punto y en adelante, Cortázar hace que el personaje de Sontag confronte al personaje de Cortázar, lo reprenda por su incapacidad de darse cuenta de la auténtica trama y le explique el verdadero final de la historia, donde el villano no es Steiner sino los militares, políticos y empresas que fueron denunciados por él mismo en el Tribunal Russell, y que esos mismos operaron el “Gran Engaño” del que Fantomás ha sido víctima.

En las páginas siguientes desaparece la intervención a las tiras del cómic para seguir el modelo literario. Se pasa además a otro régimen de relación palabras/ imágenes, en el que predomina la ilustración o la “prueba” a partir de las imágenes de lo desarrollado en palabras. Las ilustraciones, en muchos varios casos irónicas o humorísticas, y las imágenes-prueba de las que hace uso Cortázar incluyen recortes de prensa, imágenes surrealistas (que los personajes relacionan con el inicio de *Un perro andaluz*), fotografías del Capitolio en secuencias que rememoran el Pop art, infografías de las operaciones de la CIA y fragmentos de memorandos de la ITT y Química Hoechst. Aparecen más adelante, durante sucesivas conversaciones que mantiene el narrador con Fantomás, con Susan Sontag y otros escritores, mientras Fantomás va desenmascarando a los verdaderos villanos de la historia.

En las páginas finales, las imágenes ilustran, en la misma repetición secuencial, una vista aérea de una ciudad, policías antimotines, lo que parecen tarjetas perforadas de IBM, una pistola, mientras el texto continúa el trabajo de Fantomás que se mezcla con la denuncia del Tribunal Russell que invita a la revolución, “como si muchedumbres lejanísimas se juntaran en el oído del narrador para fundirse en una sola, incontenible multitud” (Cortázar, 1975, p. 72). Finalmente, como “anexo” o “apéndice” a *Fantomás contra los vampiros multinacionales*, se publica la sentencia del Tribunal Russel que Cortázar co-redactó.

Capítulo 7: La raíz del ombú

Historia de un cómic

En 1978, Julio Cortázar y Alberto Cedrón se encuentran en París. Alberto había viajado desde Roma para mostrarle unas pinturas. Le pide a Julio que convierta esas imágenes, que surgen de recuerdos, fantasías y obsesiones de Cedrón en un libro, “incorporando textos y diálogos”. Las imágenes parecen inconexas, y Alberto va contando cómo surgieron. A Cortázar le queda esa misión, pero después no consigue racionalizar un relato para esas obras que nacieron “como nacen los gestos, los gritos, los actos de amor”. ¿Cómo racionalizar una angustia, un miedo, un deseo? En sucesivos encuentros Cortázar logra armar el mosaico y dejar listos los originales del libro, que relata una historia cruel, aunque también desliza la esperanza en la que creen los autores, una esperanza que se simboliza en el ombú, que “con su lado de brisa y follaje, su gran sombra apacible mostrándonos un futuro en el que jamás dejaremos de creer” (Cortázar y Cedrón, 1980, pp. 5 y 6).

La posibilidad de una primera edición surge de la relación de Cortázar y Cedrón con Jorge Castillo, un arquitecto venezolano quien viajaría con los originales a Caracas en 1980, “en años de abundancia y locura” (Dahbar, 2014), con la idea de encontrar un editor. Encuentra este socio en Domingo Mariani, presidente de la Compañía Anónima de Administración y Fomento Eléctrico (CADAFE), quien autoriza la impresión de trescientos ejemplares a cargo de las Ediciones de la Presidencia de CADAFE. Todos festejan, pero el libro no ve la luz, y solo en 1981, luego de idas y vueltas con problemas de gestiones administrativas y cobros perdidos, se completa la tirada de trescientos ejemplares. Ese mismo año, los originales se pierden en un incendio en las oficinas de la Compañía de Fomento Eléctrico, en un hecho sospechado de “operación” para hacer desaparecer los manejos turbios de la entidad (Dahbar, 2014).

Los autores nunca reciben pago por sus derechos sobre la obra, y Cedrón desconoce la publicación, a la que considera apócrifa. Sin embargo, fue sobre esa edición —con la desaparición de los originales— que se consigue reconstruir la de 2004 a la que se accede hoy.

Una ironía surge de la historia de esta primera edición de cuarenta y cuatro páginas y una tirada de trescientos ejemplares: un libro que esperaba ser una denuncia de las atrocidades

en América Latina (así como lo fuera la historia de *Fantomas* y su tirada de veinte mil ejemplares), acaba siendo una edición corporativa de lujo, impresa con bordes dorados, en cartón y en un formato de 41 por 31,5cm. Una edición que Mariani distribuye entre sus relaciones, de cuyos ejemplares se encuentran hoy algunos disponibles en subastas en Venezuela, por más de ochocientos euros.



Ilustración 15. Fotografía de la edición venezolana de La raíz del ombú, 1981

La tirada de 2004 también es auspiciada, en este caso por la Fundación Internacional Argentina, que se fundó para dar difusión a la obra de Julio Cortázar en el vigésimo aniversario de su fallecimiento; de alguna manera es también un auspiciante corporativo el que abre la posibilidad a que la obra volviera al público, ahora un poco más amplio, aunque también selecto. A esta nueva edición, reconocida como la primera edición comercial, Alberto Cedrón escribe un nuevo prólogo, una carta dirigida a Julio Cortázar, y omite la misiva introductoria que Jorge Castillo había incluido en la versión venezolana. Desde Lisboa, ahora Cedrón le “cuenta” a Cortázar cómo finalmente su libro será publicado. En un tono melancólico y pesimista sobre el mundo, el pintor contextualiza: “el mundo pierde cuarenta a cero. Pero a

pesar de todo esto y de saber que nunca fui muy optimista, al presidente que tenemos en la Argentina le tengo fe” (Cedrón y Cortázar, p. 3).



*Ilustración 16. Tapa de la edición de 2004.
Rediseñada por Emilio Torti y Rubén De Blasio*

El texto retirado de Castillo rezaba: “Fui un testigo conmovido del proceso creador entre la plástica y la literatura. Jamás me pareció un simple juego virtuosista porque veía y veo allí una manera de alertar al mundo partiendo de una experiencia nacional. Tan convencido estoy de esto que me traje los originales a Venezuela y ahora, gracias al entusiasmo participativo de Domingo Mariani, en Cadafe, tenemos la realidad del libro de Cedrón y Cortázar. Es una empresa transnacional insólita en América Latina: en vez de explotarnos nos alerta, nos alecciona, y denuncia los recursos de poder de los explotadores” (Dahbar, 2014).

El juego de producción de *La raíz del ombú* parece una inversión del proceso que Cortázar relata en el cuento “Apocalipsis en Solantiname” (Cortázar, 2007). Para la creación de la novela gráfica, Alberto le muestra a Cortázar una serie de dibujos y relata una historia, y pide a Cortázar que dé forma, ordene el relato y ponga las palabras justas. Cortázar acepta y se queda con las pinturas, pero no puede. En el cuento escrito en 1976, un año después del trabajo

de Fantomás, e incluido en el libro *Alguien que anda por ahí* en 1977, para el narrador protagonista las imágenes inocentes de los campesinos pintores nicaragüenses se transfiguran en fotos de la pesadilla de la dictadura de Somoza, con su represión y muerte. De manera análoga, pero inversa, al mirar las imágenes de Cedrón, Cortázar se pierde en los planos y secuencias, en los recuerdos, en la dificultad de ser fiel al relato del pintor, por lo que vuelve a convocar su amigo Alberto para revisar las pinturas, y así construir un hilo argumental para *La raíz del ombú*.

Como ya comentamos, esta no fue la primera intervención de Cortázar en el cómic, ya lo había hecho con *Fantomás contra los vampiros multinacionales*. Una tira que se produjo en México, alcanzó los veinte mil ejemplares y fue vehículo de la denuncia contra gobiernos y multinacionales que se complotaban contra países latinoamericanos, como surge de las conclusiones del Tribunal Russell II, del que había formado parte Julio Cortázar, entre otras personalidades de las ciencias, las artes y la política. Así como en aquella participación, la intervención de Cortázar en *La raíz del ombú* tiene una finalidad de denuncia, de hacer visibles las injusticias, los problemas, los crímenes que se sucedían en América Latina. A diferencia de la primera, esta no intercala textos e imágenes de prensa, fotografías o prosa. Los elementos de *La raíz del ombú* se relacionan exclusivamente con los del cómic, y componen en un sentido estricto una novela gráfica, aunque —como destaca García-Reyes— dista de ser una historieta convencional, ya que sus hibridaciones y evocaciones oníricas, siguen la exploración de Cortázar (García-Reyes, 29) y las imágenes de Cedrón hacen lo suyo combinando fotografías, collages y otras técnicas.

Análisis de la novela gráfica

Un conductor, en viaje por el campo en Argentina, sufre una avería en su auto, y busca ayuda en plena noche. Encuentra una casa entre los árboles y a un hombre tomando mate. Alberto, el habitante de la casa, invita al hombre a quedarse a pasar la noche, para acompañarlo al pueblo al día siguiente a buscar quien pudiese arreglar el auto.

Cenan juntos, y Alberto relata recuerdos de su infancia. Aquí comienzan las imágenes —ilustradas con pinturas, planos, fotomontajes, recortes y collages— donde Alberto retoma su historia: de su abuelo en Italia, de la miseria y la muerte. Se mezclan, en el relato y en las imágenes, las persecuciones de su familia y del mismo Alberto, de una memoria que yuxtapone

las miserias vividas con las leídas en folletines. Y el relato retoma un punto clave en la emigración a Sudamérica, en el arribo en el Principessa Mafalda, al recorrido por los campos buscando trabajo y albergue. Este es el segmento más colorido de la obra, como la señal de un recuerdo melancólico de un pasado prometedor.

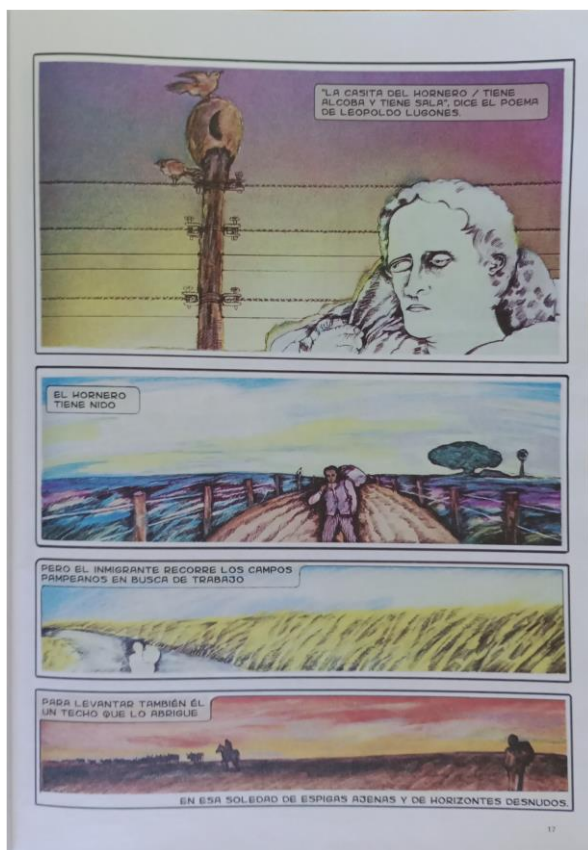


Ilustración 17. La raíz del ombú. Página 17.

Después la historia salta al momento en que el abuelo conseguirá trabajo como estibador, a la vida en una casa donde alquilaban habitaciones a provincianos que llegaban a Buenos Aires en busca de mejores perspectivas. En la descripción de ese período de la historia familiar, alrededor de 1930, el relato se detendrá en las relaciones y sus primeras experiencias sexuales, de Alberto y sus hermanos con la hija de una de las huéspedes de la casa. Aquí el visitante hará una interrupción, observando lo rápido que se crecía en ese hogar. El remate de Alberto trae una visión de clase: “Como casi siempre entre los pobres”, dirá.

Junto a una breve referencia al golpe militar del General Rawson, del 4 de junio de 1943, y a los tiros contra la Escuela de Mecánicos de la Armada (sic), Alberto introducirá la figura del ombú, solo para hacer un rápido desvío a imágenes en la enumeración de las actividades del

padre de Alberto: desde alguna labor relacionada con una fábrica (a la que no se nombra en el relato, pero sí se hace referencia desde una imagen) a la profesión de piloto profesional de carreras, con la que recorría las provincias y llevaba a toda la familia con él.

Vuelve a referenciar el ombú después de hablar de la bomba de Hiroshima, y de cómo su papá, solo con sexto grado, les explicaba de la materia y de los átomos, la teoría de la relatividad, a través de figuras del microcosmos de las uñas de un gigante. Las imágenes acompañan el texto, y la conexión con esta referencia al ombú se logra desde el “misterio” que su padre les hacía sentir.

El ombú estaba en el límite de Saavedra con Vicente López, en el borde de la Capital, y desde ahí, relata Alberto, podían ver las mansiones de los ricos, sus hábitos que les resultaban extraños, y sentían el miedo a la muerte en esos jardines, a los perros y al desprecio de oír que los llamaban “negros de mierda”. Con imágenes de fotomontajes de cabezas de bebés unidas a cuerpos femeninos de antigua pornografía, se ilustra lo que los chicos imaginaban de las hijas de la casa de Ugues, tan distintas de ellos. Un deseo de entrar a la casa y, a la vez, un susto tremendo. Un deseo sexual mezclado con miedo, que se relata en la figura de “vampiros” que salían de noche, y en imágenes oscuras del fotomontaje que intercala con dibujos de la cotidianeidad y la cocina.

Con la provocación de ese miedo, de la atracción de la muerte, el sexo y el poder inaccesible se fueron acercando al ombú. Alguien había dicho que había un cóndor, lo que sirvió de pretexto, aunque después se comprobaba que era un chajá. Encontraron una construcción de ladrillos al lado del tronco, que resultó la entrada a un túnel profundo.



Ilustración 18. En la página 27, encuentro del infierno debajo del ombú.

Esta bajada hacia el interior y debajo del ombú destapa la dimensión de lo fantástico del relato, que hasta ese momento se mantenía en un plano de realidad histórico-social. Estas figuras siniestras y fantasmales irrumpen en el relato y anticipan lo que vendrá en la segunda parte (Navarro, 163).

Las imágenes se vuelven más densas y oscuras mientras se sumergen. El más chico, que va adelante, dice que ve el infierno con diablos en barcas. Alberto conecta esta visión con lo que vivió después ese mismo chico, cuando empezó a militar, fue secuestrado, torturado y asesinado en la misma Escuela de Mecánicos de la Armada (sic) frente al mismo ombú. “Con pocos años de diferencia, vio dos veces el mismo infierno”, remata Alberto. El visitante minimiza esta relación llevándola al grado de casualidades, volviendo a anticipar el desenmascaramiento posterior.

Este pasaje de lo realista al fantástico ya era habitual en la literatura de Cortázar, y tiene algunos ejemplos clásicos en “Axolotl” (1956), “La noche boca arriba” (1956), “Continuidad de los parques” (1964) y “El otro cielo” (1966). En estas y otras tantas publicaciones del autor, la narración inicia en un tono realista para realizar un pasaje al plano fantástico, que después regresa e inunda el de la supuesta realidad. En esta exploración del cómic, Cortázar profundiza el pasaje que ya había hecho con *Fantomás*, apalancándose en las imágenes de pesadillas y monstruos de Cedrón. Hasta este momento del cómic, lo que se ponía en escena era un relato clásico de viajero, pero con una perspectiva invertida, donde quien viaja no lleva el relato, sino que lo escucha de quien se encuentra en el camino. Más allá de esta inversión, es a partir de este momento en el que irrumpe lo fantástico, que habilita el ingreso del horror en la historia, y esa irrupción irá profundizándose cada vez más según avancen los cuadros. Como ya se anticipaba en el análisis de *Fantomás*, y a diferencia de esa intervención, en *La raíz* el pasaje a lo fantástico será ya explícita, como se ve en la ilustración más arriba.

El relato retoma la adolescencia de Alberto y sus hermanos, y de los chicos del barrio, fascinados y atemorizados por el sexo, en una especie de romanticismo que compensa la pobreza y la marginalidad, con figuras admiradas de los “taitas de voz gruesa y caras marcadas por la viruela”. Se describen las milongas, y sus rutinas de preparación, con Pugliese y el tango que Alberto relaciona con dos aspectos de clase: la sublimación del dolor del inmigrante extranjero y del interior que ha venido a la Capital, y de la condición social “alienada y explotada”.

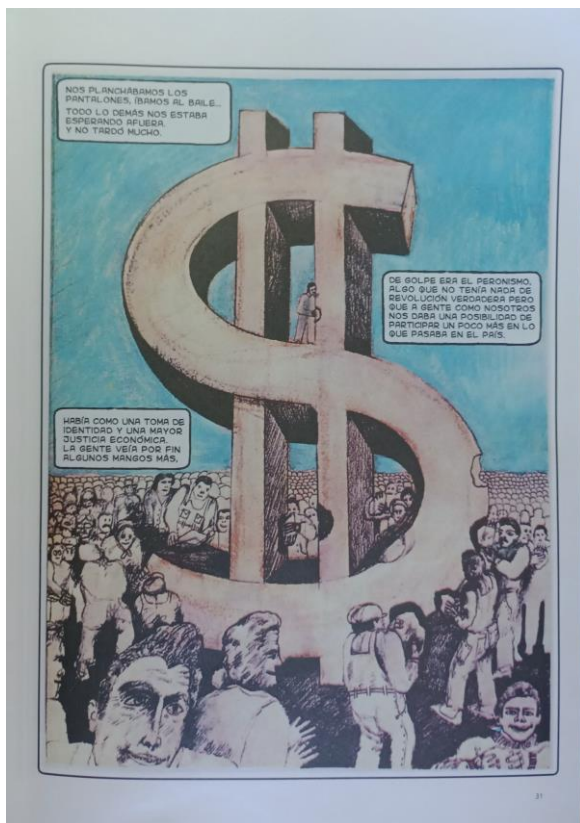


Ilustración 19. La irrupción del peronismo. Página 31.

De esta figura del barrio, la narración salta al peronismo, que expresa la posibilidad de mayor participación en la vida política y de acceso económico. Esta visión se ilustra con un enorme monumento del símbolo pesos (\$) del que personas vestidas como trabajadores retiran pedazos, es una especie de escultura gigante remite asimismo a la arquitectura y a los monumentos fascistas de la Italia, España y la Unión Soviética. Vale recordar que esta arquitectura monumental fue retomada por el peronismo en Argentina, se ve representada en obras como el edificio Alas y la fundación Eva Perón (hoy sede de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires), y tuvo su máximo anhelo en el Monumento al Descamisado, un coloso que habría llegado a los 134 metros de altura y habría funcionado como mausoleo de Eva Perón. La construcción de este monumento se aprobó en 1952, pero fue interrumpida en 1955 cuando solo se había realizado el basamento sobre Avenida Libertador.

En las páginas siguientes se detalla la aparición de un nuevo grupo que surge para oponerse a este movimiento popular. Son grupos civiles y militares que se juntan para defender

los privilegios de casta y de dinero, y provocan una serie de golpes de estado y represiones. La figura que acompaña el relato es la de un hombre poderoso y un insecto, una especie de monstruo con cabeza de hormiga y cuerpo de hombre, que insta a atacar al pueblo. El narrador los llama “hombres-larvas”. Esta figura monstruosa, del horror fantástico, se instala en la historia como manera de representar los grupos antipopulares, pro militares y golpistas.

Vale recordar que las hormigas aparecen en primeramente en “Los venenos”, del libro *Final de juego* (Cortázar: 2004), y se hacen presentes en *Bestiario* a través del fornicario, y en *Libro de Manuel*: hormigas que hay que eliminar de a miles, que se comen todo el esfuerzo de la familia. Las hormigas que simbolizan a los espías, a los militares, al mal, a lo subterráneo del mal.

Las páginas siguientes se tiñen de rojo, negro y de azul oscuro. Un grupo de insectos marcha bajo lemas de “patria”, “respeto” y “dignidad”, con una bandera con el símbolo de una calavera y dos tibias cruzadas. En otros cuadros se ven más imágenes de los insectos, de esqueletos, de figuras de represión y horror, con otras palabras remarcadas como mandatos: “honor”, “obediencia”, “Dios”, “disciplina”. Un monstruo insecto conversa con otro y se llaman “general” y “embajador”: se vanaglorian de la tranquilidad y limpieza de la ciudad, aunque se preocupan por la amenaza que se gesta detrás de las ventanas.



Ilustración 20. Página 34. Los mandatos de los hombres-larvas.

Pero la figura de un mecánico, que conversa con otra persona mientras toman mates, planean la resistencia, denunciando asesinatos, aunque una figura femenina defiende que fueron las víctimas los que provocaron este desenlace.

Las imágenes se aclaran y los colores se vuelven más vivos mientras se suman más personas a los grupos de resistencia: de dos en la página anterior, ahora son tres y después siete, alrededor de una mesa. En la página siguiente, la resistencia ya es una masa de personas que se agrupa en un espacio abierto. Se hace referencia a la Revolución Libertadora, que el pueblo llama “Revolución Exterminadora”. Aparecen los grupos de guerrilla con imágenes de bombas y ráfagas de ametralladora contra los “hombres-larva”. En la siguiente página se ilustran atentados y “ajusticiamientos” contra estos monstruos.



Ilustración 21. Página 38.

El narrador explica que esta resistencia provoca una represión todavía peor a partir de 1960, y la imagen muestra una sierra circular rebanando la cabeza de un hombre ante la mirada inexpresiva de tres figuras de negro.

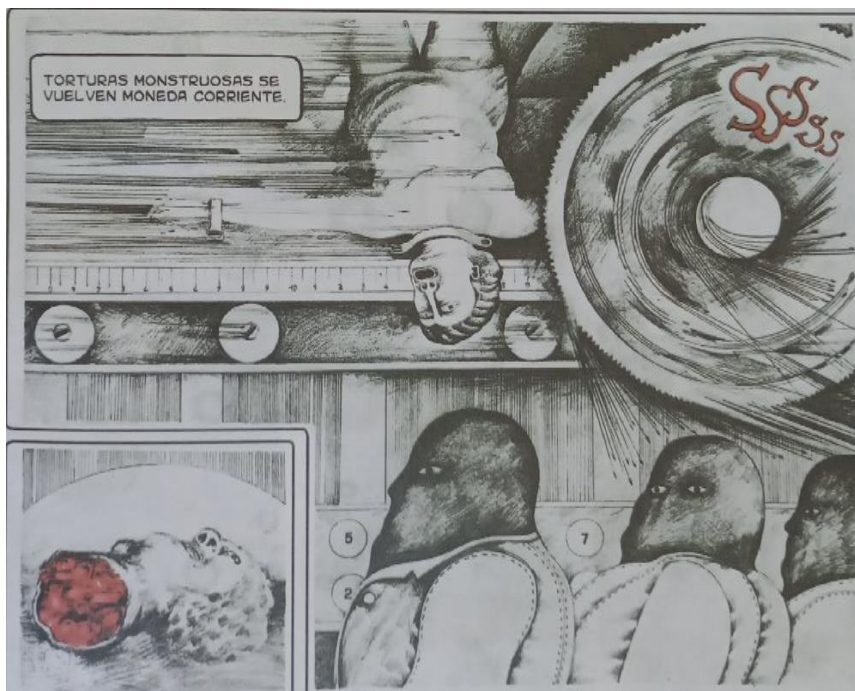


Ilustración 22. Página 39.

Alberto continúa el relato, aunque ya parece despersonalizado, como si en algún momento la palabra hubiese vuelto al narrador. Se cuenta el exilio de una generación que parte en avión hacia Europa, el Caribe y Estados Unidos, hacia donde todos parten llevando la memoria de sus muertos, sus recuerdos y esperanzas, para continuar la lucha.

Alberto invita a tomar otro vino, y hay un intercambio de gestos y miradas hasta que se oye el grito cerca de la casa. El narrador explica que es un paisano al que le asesinaron dos hijos y grita en las noches, “como si pidiera una ayuda que nadie le puede dar”.

El relato se interrumpe con Alberto recomendando dormir para resolver el problema del coche al día siguiente. Amanecen con el canto del gallo y Alberto cuenta que soñó “con mierda y con muertos que hablan”. Las imágenes ilustran el sueño.

Alberto sale a buscar agua para unos mates, y el viajero se queda solo en la casa. Se ríe mientras se quita la máscara que cubre la cara de un hombre-larva. El narrador explica que no es la primera vez que este monstruo se infiltra, espía y traiciona, como lo han hecho otros como él. Durante la conversación con Alberto ha escuchado palabras que lo acusan y lo condenan. Hay una sentencia ya que los “hombres-larvas no toleran la conciencia ni la protesta del pueblo”.

Cuando Alberto regresa a la casa, con la máscara en una mano y una pistola en la otra, el monstruo lo espera, y le dispara a quemarropa. Toda la imagen está en blanco y negro, con excepción de las onomatopeyas de los disparos que se pintan de rojo.

En la página siguiente se muestran los pescadores que oyen los disparos cerca de la casa, y corren a auxiliar a Alberto. Entran a la casa y ajustician al hombre-larva con arpones y cuchillos.

En los cuadros siguientes, los pescadores reflexionan ante los cuerpos de Alberto y del hombre-larva. Se dicen entre ellos que deberían hacer lo mismo que hicieron con este monstruo con todos los de su clase. Deciden hacer desaparecer los dos cuerpos, en cuadros que hacen

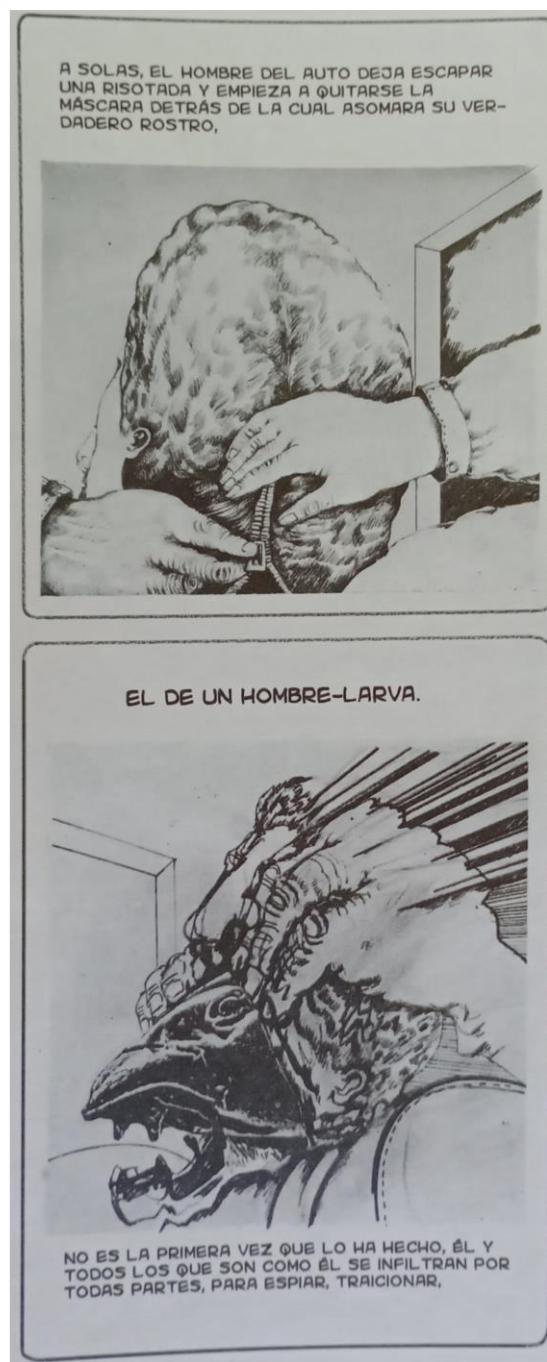


Ilustración 23. Página 44. El hombre-larva se descubre.

primer plano en rostros duros y expresiones firmes. “Así no se puede seguir”, afirma uno de los pescadores.

En la última página, los hombres caminan hacia el horizonte, y en el primer plano un pollito rompe el cascarón frente a un gallo y dos gallinas. De la imagen casi totalmente monocromática es el amarillo del pollo el que destaca.

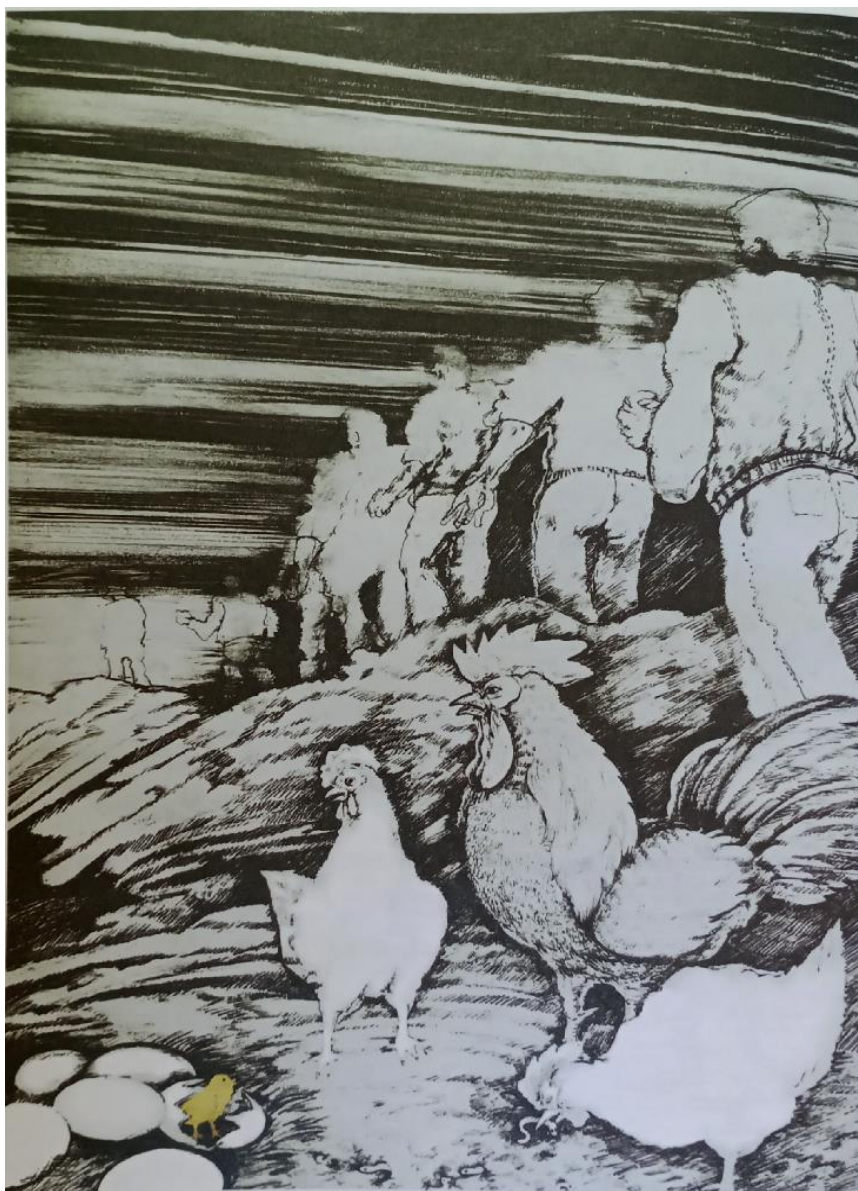


Ilustración 24. Página 52. Última imagen de La raíz del ombú.

El texto final confirma que el pescador está en lo cierto y se pregunta cómo seguir. El narrador indica que esta es solo una parte de la historia, que debe seguir más allá del papel, y que esa continuidad es responsabilidad del pueblo.

“El pescador tiene razón, así no se puede seguir.

¿Pero cómo hay que seguir?

Esta historia continúa más allá del papel. Esta historia no es más que un pedacito de Historia Argentina.

El resto está en manos de todo el pueblo.”

Capítulo 8: Entrecruzamientos y conclusión

El arte de Cortázar se ha distinguido por un juego entre el idioma y la forma, en la búsqueda de nuevas maneras de expresión que fueron empujando sus creaciones, guiando al contenido, mostrando un propósito oculto. El intento por ir a la idea como guía, al para qué contar, esa salida al encuentro de lo que se quiere lograr —la función social y política del mensaje— se hace evidente también tanto en *Fantomás* como en *La raíz del ombú*, obras de alguna manera extrañas a la producción de Cortázar. En palabras de Mc Cloud, es la búsqueda de la efectividad en la transmisión del mensaje lo que empuja a quienes enfocan en el primer paso, y la forma queda en un segundo plano. Son intentos, exploraciones. Tal vez el propósito era tan cercano, compelia tanto a decir, a denunciar, que la forma se volvía imposible de traer al mismo plano (o al plano anterior de preponderancia).

Podemos decir que Cortázar atravesó un proceso similar al de Spiegelman, quien cambió de una fuerte experimentación con la forma en los setenta y principios de los ochenta para pasar al estilo de la reconocida biografía *Maus*, hito e ícono de su carrera. La diferencia más importante tal vez se encuentre en la repercusión de estos trabajos. Mientras para Spiegelman, *Maus* fue una revelación novedosa que le ganó el reconocimiento de quienes ya seguían su arte como historietista y experimentador tanto como del público general, y llevó a la premiación de la obra con un excepcional premio Pulitzer en 1992, la incursión de Cortázar en *Libro de Manuel*, *Fantomás* y *La raíz del ombú*, otras formas de combinación entre arte y no ficción tuvieron un impacto más bien negativo en la crítica y en distintas audiencias.

Como bien destaca García-Reyes (2020), tanto *Fantomás* como *La raíz del ombú*, como intervenciones en la historieta de Julio Cortázar, permiten reconocer la dimensión creativa del escritor en este lenguaje (García-Reyes, 33). En los dos trabajos, Cortázar elabora, a partir de un material previo, dos narraciones figurativas que sirvan para denunciar las violaciones de derechos humanos y las políticas de explotación de las masas en América Latina.

A diferencia de *Fantomás*, en *La raíz del ombú* Cortázar no hace gala de ningún juego literario donde él mismo apareciera en la historia, ni a múltiples niveles diegéticos. Aunque el narrador sigue presente, e interviene en *La raíz*, no es identificado con Cortázar, ni con su papel artístico o político. En esta última novela gráfica, desaparece la documentación histórica

presente en *Fantomas*, y se amplía la visión a una generalización de la opresión de clase. La historia se remonta más atrás, para conectar inmigrantes con oprimidos, oligarquía y poder y considerar la aparición del peronismo como un hecho decisivo de la historia argentina en lo referido a ubicar en el centro de la escena pública y la política la voz de un pueblo históricamente violentado.

Aunque en los dos, el carácter fantástico de la narración está presente, con características propias de la escritura cortazariana de todas sus épocas, en *La raíz del ombú*, el monstruo, disfrazado de humano, remite a la figura de una enorme hormiga. Aunque los dibujos e ilustraciones son de Cedrón, este insecto ya está presente en ficciones de Cortázar, como “Los venenos”, *Bestiario* y más figuradamente en la figura de “El Hormigón”, y sus derivados, que son los nombres en clave con los que los personajes de *Libro de Manuel* (Cortázar, 1973), denominan al general latinoamericano en París al que planean secuestrar. La presencia de hormigas habitualmente se relaciona con la muerte, la decadencia o el deseo sexual, subraya César (2011) en su tesis. Si bien el producto acabado tiene la forma de un cómic, como bien lo explican los autores en el prólogo del libro, *La raíz del ombú* surgió a partir de las imágenes y pinturas, compuestas y construidas por Alberto Cedrón a las que juntos ordenaron en una historia, con las palabras de Julio Cortázar. El proceso de producción más habitual de una historieta hubiese sido el inverso: a partir de un guion, construido generalmente contemplando situaciones y acciones, pasar el trabajo al dibujante que elaboraría las imágenes.

Esta característica de su producción facilita la relación del cómic dentro de un universo expresionista y surrealista —alejado de las novelas gráficas convencionales—, donde las imágenes permiten que el guionista las conecte con recuerdos, sueños y obsesiones, con recortes de un pasado violento, para regresar a un presente —el de los autores— todavía más violento. Yuxtapuesto a esto aparece, como hemos descrito en detalle, la visión de una lucha contra el mal, presente en el pueblo que reacciona ante un “hombre-larva” que asesina al protagonista.

El peso relativo del escritor —actor político y referente, como ya se erigía Cortázar en este momento— hace suponer que, en esta última obra en particular, la mayoría de las veces la narración está guiada más por la palabra que por la imagen. Esta es una apreciación personal, probablemente más relacionada con el proceso de lectura propio que con elementos precisos de la composición, ya que otros autores contraponen la potencia de las imágenes provistas por Cedrón.

Un apartado particular puede dedicarse a observar en *La raíz del ombú* una manifestación de la culpa de los sobrevivientes (en la línea de lo que se comentaba en el Capítulo 3), el miedo a la muerte y la vida inexplicable que Zentner, guionista exiliado en España en 1977 comenta (Vázquez, 2010: 227). Para los sobrevivientes es la culpa en relación con los muertos, para los exiliados, de forma análoga, la culpa es en relación con los presos. Podemos participar de *La raíz del ombú*, como lectores, entendiendo que la mirada de los sobrevivientes como traidores está presente tanto en Cortázar como en Cedrón: ser sobrevivientes —o temer serlo en ese momento—, temer sobrevivir todavía más que temer a la muerte, y con eso quedar del lado de los traidores.

Estas emociones que atribuimos a los creadores parecen también relacionarse con la fragmentación de las imágenes recortadas, planos violentos que entrecruzan fotos y tinta, con perspectivas que fuerzan al lector a asumir el punto de vista de un niño, asustado y maravillado —al mismo tiempo— ante un mundo encantador y siniestro, y el de un adulto engañado y desesperado ante el exilio, la vida, la muerte y el horror. Es también la visión del monstruo que habita dentro de cualquier vecino o un visitante inesperado, pero también al monstruo que se esconde dentro de cada uno, y al deseo oscuro de ser mártir, como Alberto en *La raíz del ombú*: Alberto, asesinado por el hombre-larva, aunque no sepamos nada de lo que hizo en su vida, sí contribuyó de alguna manera a sus contemporáneos. Alberto es el homónimo del pintor y dibujante, que muere en su obra para transfigurar el dolor. Cortázar podría identificarse mejor con el viajante, que llega “por accidente” a la casa de Alberto y logra sonsacarle información que lo expone y lo condena. Después de pasar la noche juntos, se quita la máscara y, con una risotada, lo asesina.

En *Fantomas*, tal vez por la falta de la expresión pictórica de Cedrón, el tono es más plano y lúdico en las viñetas, donde los toques de humor pretenden generar un distanciamiento del horror, al mismo tiempo que lo explicita. El texto se vuelve más enunciativamente “serio” al enumerar las declaraciones del Tribunal Russell y con la inclusión de los recortes. En sentido contrario, en *La raíz del ombú* los dibujos de Cedrón expresan un grotesco, que podría relacionarse con la descripción de una pesadilla, del miedo al mundo. Entendiendo, en la misma línea que lo expresa Barbieri hacia lo caricaturesco que también cumple una función en lo fantástico, los saltos entre los cuadros, los pocos textos que se resuelven en una narrativa entrecortada, el horror y oscuridad permanente de las imágenes, todo parece llevar a completar un collage de la percepción de la realidad que vivían en los inicios de 1980.

De manera contraria, parece poco apropiado asociar a los hombres-larvas con figuras caricaturescas. Los rasgos marcados de las personas, en cambio, sus rictus rígidos y acartonados, las bocas transformadas por el horror, los ojos inmensos del protagonista que cae en cuenta de que ha sido engañado, esas sí se vuelven caricaturas expresivas, que orientan la mirada del lector sobre los aspectos clave de objetos y personajes.

Siguiendo el *gutter* que plantea Scott Mc Cloud, hay un amplio espacio completado en *La raíz del ombú* que queda del lado del lector. Quien se adentra hoy, cuarenta años después de su producción, rellena mientras lee los diferentes fragmentos de la historia argentina. Se mezclan viejas y nuevas denuncias, los relatos de torturas y desapariciones, los muertos en el país y fuera de él por los servicios de inteligencia. Y al mismo tiempo, la necesidad de intelectuales y artistas de ese entonces de contribuir a la rebelión contra la Dictadura.

El hombre-larva, la figuración del mal en este cómic, encarna el enemigo del pueblo, del mismo modo en que los invasores extraterrestres lo hacen en el *Eternauta*, pero a diferencia de esta última, en *La raíz del ombú*, el origen de estos monstruos no está en un lejano planeta sino dentro de la misma estructura de clase de la sociedad argentina. Lo monstruoso está a la vista y es parte constitutiva de la sociedad. Estuvo desde su inicio en la construcción de la sociedad argentina, con los “bacanes” más allá del ombú a los demonios y los hombres-larvas: herederos, militares, embajadores (Cedrón y Cedrón, pp. 22 a 32). En esta obra la descripción es histórica y los personajes buscan posicionarse en un plano de realidad social. Es un pequeño manual de historia del horror, que roza por momentos la melancolía del pasado perdido, propia del emigrado —y todavía más del exiliado—, donde lo fantástico y monstruoso está del lado del mal que al mismo tiempo impide el regreso a cierta inocencia y felicidad perdidas.

Sobre el final de la historieta, los pescadores hacen justicia asesinando al hombre-larva que había disparado contra Alberto. Reaccionan en grupo y, después de consumir el acto, reflexionan sobre cómo organizarse. Son héroes en un colectivo espontáneo, un colectivo opuesto al héroe individualista del cómic hegemónico norteamericano. Los héroes de Cortázar no tienen nombres, pero las víctimas y los villanos sí. En *Fantomas* son las corporaciones, los políticos, los militares y los dictadores, con nombre y apellido, los responsables del “genocidio cultural” que deviene del imperialismo y sus diversos brazos de acción.

Siguiendo la visión de Todorov (2000, p. 2008), se ve un movimiento análogo en el artista y el personaje de *La raíz del ombú*. Cortázar decide involucrarse políticamente como escritor latinoamericano en medio de un tenso contexto político. *La raíz del ombú* evoca ese

viaje del antagonista, que justamente se desplaza, pero en búsqueda de enemigos a quienes eliminar. Los protagonistas, en cambio, son los que permanecieron, Alberto que resulta víctima, y sus vecinos que vengan su muerte atacando al asesino. Cortázar no es el pueblo, ni Alberto, ni el asesino, Cortázar es un testigo que toma partido, pero está fuera.

En su participación en el cómic, Cortázar se vuelve más pragmático, y retoma una de las funciones principales del formato, que ya fuera utilizado como medio propagandístico de gran difusión tanto en la Primera como en la Segunda Guerra Mundial (Campbell, 2022, pp. 115 a 126). De esta manera, acepta las reglas del juego que propone el medio y busca impactar claramente en el lector. Su intención es denunciar claramente una situación, una situación específica —como en *Fantomás* con las conclusiones del tribunal Russel y la censura— o mostrar los horrores de la violencia del Proceso en Latinoamérica en un sentido más figurado —como en *La raíz del ombú* y la imagen del hombre hormiga que traiciona al hombre pueblo—. Sin embargo, tanto en estas obras como en su última novela, no se puede asegurar que Cortázar abrazara un estilo realista como el de la literatura soviética con su sentido de compromiso férreo de clase (Navarro, 156).

Además de la distancia con la crítica, este viraje en la producción cortazariana distanció su obra del interés de muchos de sus lectores tradicionales. La figura de Cortázar fue migrando del artista comprometido con la estética al representante de una resistencia intelectual a la dictadura desde el exilio. Un exilio con el que él se solidarizaba, pero del que no formaba parte, como señalamos en el primer capítulo de esta tesina.

Según Matamoro, la adhesión de Cortázar a la revolución socialista es una forma más de intentar una vuelta a la unión de Dios con el hombre. Del mismo modo que el arte, como búsqueda de luz, la revolución quiere crear el “hombre nuevo” y sin embargo, la desilusión está siempre a la vuelta de la hoja, al regreso de un viaje de propaganda, al eterno retorno al exilio.

“De mi país se alejó un escritor para quien la realidad, como la imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro. En París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad” (Cortázar, en Bauer, 1994)

Tal vez sean estas dos historietas, *Fantomas* y *La raíz del ombú*, las que mejor representan este objetivo de la última etapa de la producción de Julio Cortázar. Y al mismo tiempo donde mejor se abra en su obra el debate en torno a la cuestión del papel del intelectual y del artista frente al contexto histórico.

Bibliografía

- Bajtin, Mijail M. (1992). *Estética de la Creación Verbal*. México, Siglo XXI Editores.
- Bakhtin, M.M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*, translated by Caryl Emerson & Michael Holquist, University of Texas Press.
- Barataud, Marie-Alexandra (2015). *Del texto y de la imagen: la escritura transgenérica en Fantomas contra los vampiros multinacionales de Julio Cortázar*. Université de Limoges. [online] <https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2015/12/11-barataud.pdf>
- Barbieri, Daniele (1991). *Los lenguajes del comic*. Ed. Paidós Ibérica, Buenos Aires.
- Barthes, Roland (1995). *La Cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós Comunicación.
- Barthes, Roland (2004). *S/Z*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Bauer, Tristan (1994). Film: *Cortázar*.
- Benveniste, Émile (1985a). *Problemas de lingüística general*. México, Siglo XXI Editores.
- Benveniste, Émile (1985b). *Problemas de lingüística general II*. México, Siglo XXI Editores.
- Borges, Jorge Luis; SABATO, Ernesto (1976). *Diálogos*. Buenos Aires, Emecé.
- Caicedo Tapia, Danilo (2014). *Cómic. Una herramienta metodológica de la educación en y para los derechos humanos*. [Tesis de maestría. Universidad Carlos III de Madrid]. Instituto de Derechos Humanos “Bartolomé de las Casas” Getafe, Madrid.
- Campbell, J. (2022). “El cómic como medio de propaganda”. En J. Campbell (Ed.), *El cómic como forma de expresión artística* (pp. 115-126). Madrid: Cátedra.
- César, Daisy (2011). *Fantomas contra los vampiros multinacionales, de Julio Cortázar: literatura e quadrinhos em meio impresso eletrônico*. Porto Alegre: 2011.
- Cortázar, Julio (1959). *Las armas secretas*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Cortázar, Julio (1963). *Rayuela*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Cortázar, Julio (1973). *Libro de Manuel*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

- Cortázar, Julio (1975). *Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable*. Excélsior. Disponible en: <https://archive.org/details/fantomas-contra-los-vampiros-mu-julio-cortazar>
- Cortázar, Julio (1977). En *A Fondo*. Entrevista a Julio Cortázar. Madrid, TVE. https://youtu.be/_FDRIPMKHQg. Disponible el 05/05/2018.
- Cortázar, Julio (1980). *Queremos tanto a Glenda*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana. “Graffiti”. Disponible en <https://planlectura.educ.ar/wp-content/uploads/2016/01/Graffiti-en-Queremos-tanto-a-Glenda-Julio-Cort%C3%A1zar.pdf>
- Cortázar, Julio (2002). *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Buenos Aires, Destino.
- Cortázar, Julio (2004). *Cuentos completos / 1*. Buenos Aires, Punto de Lectura.
- Cortázar, Julio (2007). *Cuentos completos / 2*. Segunda edición. Buenos Aires, Punto de Lectura.
- Cortázar, Julio (2009). *Papeles inesperados*. Buenos Aires. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Cortázar, Julio (2013). *Clases de literatura: Berkeley, 1980*. Buenos Aires. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Cortázar, Julio y Cedrón, Alberto (2004). *La raíz del ombú*. Buenos Aires, Fundación Internacional Argentina.
- Dahbar, Sergio (2014), “El libro desconocido de Cortázar que Jorge Castillo editó en Venezuela” Revista Editorial Dahbar. <http://editorialdahbar.com/blog-de-dahbar/el-libro-desconocido-de-cortazar-que-jorge-castillo-edito-en-venezuela/> (Disponible el 14/08/2018).
- Eco, Umberto (1984). *Apocalípticos e integrados* (séptima edición), Barcelona, Lumen, 1984.
- Eisner, Will (2002). *El cómic y el arte secuencial*. Barcelona, Norma.
- Eisner, Will (2017). *La narración gráfica*. Barcelona, Norma.
- Franco, Jean (2002). “Narrador, autor, superestrella”. En Revista iberoamericana. Vol. LXVIII, Núm. 200, Julio-Septiembre 2002, 737-752.

- Gandolfo, A. (2020). “Un intelectual de los márgenes: las historietas de Oski en el diario Noticias de Montoneros (1974)”. *Iberoamericana*, XX, 73 (2020) 173-201.
<https://doi.org/10.18441/IBAM.20.2020.73.173-201>
- García-Reyes, David. (2020). “Las narraciones gráficas de Julio Cortázar: hibridaciones y expresiones críticas”. *Acta Literaria*. 15-37. 10.29393/AL61-8NGDG10008.
- Goloboff, Mario (2004). “Una literatura de puentes y pasajes: Julio Cortázar”. En Jitrik, Noé (2004). *Historia crítica de la Literatura Argentina* 9 (pp. 277-304). Buenos Aires, EMECÉ.
- Gómez Carro, Carlos (2011). “Fantomas, Julio Cortázar y Gonzalo Martré”, en Revista *Replicante*.
- Gomez Salamanca, Daniel. *Tebeo, cómic y novela gráfica: La influencia de la novela gráfica en la industria del cómic en España*. Tesis doctoral. Director: Dr. Josep Rom Rodríguez. Universitat Ramon Llull. Facultat de Comunicació Blanquerna. Barcelona, 2013.
- González Riquelme, Andrés (2003). “La máquina musical en «El perseguidor» de Julio Cortázar”. *Acta lit.* [online]. http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071768482003002800004&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0717-6848.
- Gubern, Román (1987). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.
- Heker, Liliana (1993). “Polémica con Julio Cortázar”. En *Cuadernos Hispanoamericanos* 517 — 519 (pp. 590-604). Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana (Ed.)
- Jiménez, Lucas (2021). “Las pasiones de Cortázar: radio, tango y boxeo”. En *Lástima a nadie, maestro*. 12/02/2021. Disponible en:
<https://lastimaanadiemaestro.com/2021/02/12/las-pasiones-de-cortazar-radio-tango-y-boxeo/>
- Jiménez Varea, Jesús (2006). “El contexto de la historieta: conformación, industria y relación con otros medios”. *ÁMBITOS*. N° 15 - Año 2006 (pp. 121-209)
- Jitrik, Noé (2004). *Historia crítica de la Literatura Argentina* 9. Buenos Aires, EMECÉ.

- Jitrik, Noé (2005). “Leer a Cortázar hoy”. En Abbate, Florencia (Ed.), *Homenaje a Julio Cortázar* (pp. 11-15). Buenos Aires, EUDEBA.
- Knudde, Kjell (2023). “Rodolphe Töpffer”. En *Lambiek Comiclopedia*. [online] <https://www.lambiek.net/artists/t/topffer.htm>
- Lobos, Antonio. Cortázar y el cómic - “Contra los vampiros multinacionales: Cortázar baila con Fantomas”. [artículo online] Disponible en <https://groups.google.com/forum/#!topic/cgtp-redjuvenil/duhmCiOLfMY>
- Mac-Millan Kuthe, Mary Fleur (2017). “Ética/estética en Fantomas contra los vampiros multinacionales de Julio Cortázar: una relación suplementaria”. En Revista Alpha Nro. 45. ISSN 0716-4254. [online] <https://www.scielo.cl/pdf/alpha/n45/0718-2201-alpha-45-00171.pdf>
- Martínez, Carlos Dámaso (2004). “La irrupción de la dimensión fantástica”. En Jitrik, Noé (2004). *Historia crítica de la Literatura Argentina 9* (pp. 171-193). Buenos Aires, EMECÉ.
- Martínez, J. (2017). *El cómic como medio de publicidad*. En J. Martínez (Ed.), *El cómic como industria cultural* (pp. 115-126). Madrid: Cátedra.
- Matamoro, Blas (1980). “De tránsitos y lejanías”. En *Cuadernos Hispanoamericanos 364-366* (pp. 39-45). Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana (Ed.)
- Matamoro, Blas (1994). “Apuntes Cortazarianos”. En *Cuadernos Hispanoamericanos 525* (pp. 53-67). Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana (Ed.)
- Mc Cloud, Scott (1993). *Understanding Comics. The invisible art*. Harper Collins, New York.
- Navarro, José Enrique (2020) “Política, estética y fantasía en *La raíz del ombú*, de Julio Cortázar y Alberto Cedrón”, *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 74:3, 155-167, DOI: 10.1080/00397709.2020.1777734
- Oesterheld, Héctor G. y Solano López, Francisco (2008). *El eternauta*. Edición especial. Literatura complementaria. Buenos Aires. Doeditores.
- Ortiz, Cármen (2009). *Cortázar el mago*. Buenos Aires, Dída.
- Peris Blanes, Jaume. (2012). “Cortázar: entre la cultura pulp y la denuncia política”. *Estudios filológicos*, (50), 95-112. <https://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132012000200006>

- Rivas, M., Rivas, M., & Rivas, M. (24 de agosto de 2008). "El desaparecido HGO (una historia argentina)". *El País*.
http://elpais.com/diario/2008/08/24/eps/1219559213_850215.html
- Romano, Eduardo (1980). "Julio Cortázar frente a Borges y el grupo de la revista «Sur»". *Cuadernos Hispanoamericanos*. Núm. 364-366, octubre-diciembre.
- Rulfo, Juan (1996). *Toda la obra*. Editorial Universidad de Costa Rica (ALLCA XX).
- Sáitta, Sylvia. "Introducción". En Jitrik, Noé (2004). *Historia crítica de la Literatura Argentina 9* (pp. 7-15). Buenos Aires, EMECÉ.
- Standish, Peter (2001-1). "LA (EST)ÉTICA DE CORTAZAR". Paper East Carolina University. Disponible en <https://es.readkong.com/page/la-est-etica-de-cortazar-6112846>
- Standish, Peter (2001-2). *Understanding Julio Cortázar*. University of South Caroline Press.
- Stout, D. (2018). *The visual narrative: Story and meaning in pictures*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Todorov, Tzvetan (1993). "El viaje y su relato" en *Las morales de la historia*. España. Edit. Paidós Básica.
- Todorov, Tzvetan (2000). *Los Abusos de la Memoria*. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica.
- Todorov, Tzvetan (2008). *El hombre desplazado*. Buenos Aires. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Todorov, Tzvetan (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. México, Premia editora de libros.
- Todorov, Tzvetan compilador (1987). *Teoría de la Literatura de los Formalistas Rusos*. México, Siglo XXI Editores.
- Vázquez, Laura (2010). *El oficio de las viñetas: la industria de la historieta argentina*. Paidós, 2010.
- Vergueiro, Waldomiro; Ramos, Paul (2009). *Muito além dos quadrinhos: análises e reflexões sobre a 9a arte*. São Paulo. Devir Livraria.
- Viñas, David (1974). De Sarmiento a Cortázar. *Literatura argentina y realidad política* (2da. Edición). Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte.

Yurkievich, Saúl (2005). “Las dimensiones entrañables”. En Abbatte, Florencia (Ed.), *Homenaje a Julio Cortázar* (pp. 17-28). Buenos Aires, EUDEBA.

Videos y audios

Guerrero Marthineitz, Hugo. Entrevista a Julio Cortázar (1973). *El Destape Radio*. YouTube. <https://youtu.be/L4v6jwgyMLM?si=byza1GROa3-IaDZx>

Soler-Serrano, Joaquín. A fondo (1977). Entrevista a Julio Cortázar por Joaquín Soler. RTE. [Archivo de Video]. Youtube. <https://youtu.be/C0nW-OTzvlw>

Sacomanno, Guillermo (2022). En Canal Televisión Pública. (30 de septiembre de 2022). La Historieta a través de la mirada de Guillermo Saccomanno - Mundo Rep [Archivo de Video]. Youtube. <https://youtu.be/7ahfA7jt53c?si=hBkXjM4CRZeTbDQK>