

LA FUNCIÓN DEL CÓMIC EN *FANTOMAS CONTRA LOS VAMPIROS
MULTINACIONALES* DE JULIO CORTÁZAR (1975):
DEL FETICHE AL DUELO

POR

MARY MAC-MILLAN
Universidad Adolfo Ibáñez

Art Spiegelman, autor de la ya considerada “clásica” novela gráfica sobre el holocausto, *Maus*,¹ escribe, años después, *MetaMaus*. En *MetaMaus* intenta liberarse de las siempre repetitivas y asfixiantes preguntas de la crítica y de los lectores de *Maus*, y dice: “los periodistas y estudiantes todavía buscan respuestas para las mismas preguntas: ¿Por qué el cómic?!, ¿Por qué ratones?! ¡¿Por qué el holocausto?!” (8-9, traducción mía). Valga esta anécdota como introducción al presente artículo, en el que tomo prestadas dos de las preguntas ya citadas, sólo que esta vez se las planteo, no a Art Spiegelman, sino a Julio Cortázar y a su obra: *Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una Utopía realizable*. ¿Por qué cómic? ¿Por qué el tribunal Russel? Me centraré en la pregunta por el género, el cómic, y su función en relación a la transmisión de un acontecimiento histórico complejo.

UNA MIRADA GENERAL

Antes de entrar en el análisis mismo, es necesario un vistazo a la singularidad y a la textura de *Fantomas*. Primero, cabe señalar que el texto pertenece a las obras poco o nada estudiadas de Cortázar, como *Alto el Perú* o *Silvalandia*. Su primera aparición data de junio del 1975 por la editorial Excelsior (20.000 ejemplares) y durante muchos años la obra fue prácticamente imposible de hallar. Una segunda edición el año 2002 por Ediciones Destino (Grupo Editorial Planeta) ha permitido una relativa mayor difusión. *Fantomas* es un texto híbrido, inclasificable y que se mueve en varios niveles narrativos y de realidad. Un primer nivel narrativo² lo constituye el narrador protagonista llamado

¹ *Maus* (1991) consta de dos tomos. El primer tomo se subtitula: “Relato de un sobreviviente” y el segundo: “Y aquí comenzaron mis problemas”. Por *Maus*, Art Spiegelman ganaría el premio Pulitzer en el año 1992

² Seguimos en esta parte a Marie-Alexandra Barataud, en su artículo: “Del texto a la imagen: la escritura transgenérica en *Fantomas contra los vampiros multinacionales* de Julio Cortázar”.

Julio y que acaba de asistir como integrante a las largas sesiones de testimonios del Tribunal Russel II en Bruselas. El narrador-personaje toma un tren de regreso a París y previo a esto compra en un quiosco cercano a la estación un comic del súper héroe mexicano Fantomas, titulado: *La inteligencia en llamas*. Este cómic, inserto al interior del macro texto, es de la autoría de Gonzalo Martre y Víctor Cruz. En este cómic, que se constituye en el segundo nivel narrativo, se relata la extraña desaparición de los libros de las principales bibliotecas del mundo y tiene como protagonistas centrales a escritores tales como el propio Julio Cortázar, Octavio Paz y Susan Sontag, entre otros. Un tercer nivel narrativo lo constituye el autor-narrador, Julio Cortázar, el mismo que compra el cómic al terminar su participación en el tribunal, solo que esta vez, finalizada su lectura, se convertirá en el encargado de cambiar y continuar la historia contada en el cómic. Aquí se insertan gráficos de todo tipo: recortes de diario, fotografías, dibujos y otros. Estos tres niveles se confunden y dan saltos tanto metalépticos como puestas en abismo. A estos niveles brevemente descritos se le añade al final del texto y a modo de Apéndice, el texto redactado como corolario a las sesiones del Tribunal Russel. Este se constituye en un nuevo quiebre en los niveles de la realidad, es cien por ciento un texto documental, histórico referencial y no ficcional.

PROPUESTA DE LECTURA GENERAL

Ahora bien, nuestra propuesta de lectura se basa en algunos principios sobre el trauma y los procesos de elaboración. Seguimos fundamentalmente la terminología de Dominick LaCapra y de otros autores reunidos en el libro de Saúl Friedlander: *En torno a los límites de la representación* (2007). Nuestra tesis de lectura se centra en la distinción entre duelo y fetichismo narrativo. Postulamos que entre estas dos instancias opuestas, Cortázar utiliza el cómic como “objeto transicional” que le permite circular desde el fetiche hacia el duelo, es decir, en la elaboración del suceso traumático. La elaboración permite que el sujeto se constituya, al final del proceso, en un agente ético y político: “a través de la elaboración, el individuo intenta alcanzar cierta distancia crítica del conflicto, y distinguir y explorar las interacciones entre pasado, presente y futuro” (LaCapra, *Historia en tránsito* 144). Precisamente, de lo que se trata en *Fantomas* es de la distancia, capacidad crítica que media entre el narrador protagonista Julio, que asiste a ocho largos días de incansables testimonios de violaciones a los derechos humanos y estos mismos relatos. La asistencia al tribunal Russel se le presenta al narrador-protagonista, que en adelante llamaremos Julio, como una experiencia traumática de la cual intentará liberarse, no sin dar evidentes manifestaciones de *acting out* o repetición. El *acting out* es la respuesta contraria a la elaboración, en el “acting out los tiempos hacen implosión, como si uno estuviera de nuevo en el pasado viviendo otra vez la escena traumática. Cualquier dualidad (o doble inscripción) del tiempo (pasado,

presente o futuro) se derrumba en la experiencia o solo produce aporías” (LaCapra, *Escribir la historia* 45).

En *Fantomas* distinguimos seis claras respuestas que oscilan entre *acting out* y elaboración, entendiendo que el trauma consiste en la experiencia de Julio de haber asistido al Tribunal Russell. Veamos estas reacciones:

1. Nula distancia con el hecho en sí: esto se pone de manifiesto en la tendencia a “enfermarse” de Julio. Leemos que, al dirigirse a la estación de trenes para regresar a París, le invade una “tristeza sin motivo” (8).³ Esta tristeza es uno de los rasgos de la melancolía. Freud describe la melancolía, precisamente, como uno de los estados del *acting out*, en el que el sujeto no puede ni desea liberarse del trauma. A este estado anímico patológico, se añade la sensación de náusea producto de los testimonios: “la repetición hasta la náusea de testimonios sobre el asesinato, la tortura, la persecución, las cárceles en Chile, Brasil, Bolivia, Uruguay y no pare de contar” (22). Es decir, Julio, por culpa de asistir al tribunal queda en un estado melancólico y de náusea.

2. Otra clara re-actuación se observa en la siguiente cita: “el narrador creía escuchar otra vez las voces que se sumaban a lo largo del tiempo y los países, la voz de Carmen Castillo narrando la muerte de Miguel Enríquez, la voz de los jóvenes indios colombianos denunciando la implacable destrucción de su raza” (22). La referencia a este escuchar voces que temporalmente corresponden al pasado, pero vividas como presente, es el típico rasgo de la re-actuación, en la que se elimina la diferencia temporal y el sujeto experimenta como presente algo que ya ha pasado.

3. Se observa el paso de un trauma histórico a un trauma fundacional: El trauma histórico es puntual y fechable y se puede precisar; el trauma fundacional es más vago y permea toda la historia del hombre y lo vuelca a una visión totalizadora y negativa de la humanidad. Es lo que ocurre cuando Julio, al reflexionar sobre un posible deguellamiento, conecta este hecho puntual con toda la historia de Argentina y hace referencias a la dictadura de Rosas: “pensó en el pasado y el presente de su país, en el retorno de un estado de cosas en el que las peores torturas parecían moneda corriente” (37).

4. Se identifica también un sentimiento de culpabilidad que lleva al sujeto a heredar una responsabilidad que en estricto rigor no le corresponde:

(...) qué difícil escapar al calambre de la culpabilidad, de no hacer lo suficiente, ocho días de trabajo para qué, para una condena sobre el papel que ninguna fuerza inmediata pondría en ejecución, el Tribunal Russell no tenía un brazo secular, ni siquiera un puñado de Cascos Azules para interponerse entre el balde de mierda y la cabeza del prisionero, entre Víctor Jara y sus verdugos. (25)

³ Todas las citas de *Fantomas* se refieren a la segunda edición de Destino.

Hasta aquí, básicamente, hemos constatado signos negativos y que evidencian a un sujeto traumatizado que no ha hecho duelo ni establecido distancias con el acontecimiento perturbador. Sin embargo, podemos distinguir al menos dos estrategias que funcionarían como balance a las cuatro ya nombradas y que son de índole curativas y de elaboración. Nos referimos al recurso del humor y al principio del placer.

En relación al humor, LaCapra, en su artículo “Representar el Holocausto”, afirma:

la forma en que se ocupa el lenguaje es crucial para elaborar problemas [...] el humor negro ha sido una respuesta importante a situaciones extremas por parte de las víctimas. Ni qué decirlo, la utilización del humor es uno de los temas más delicados y complicados a la luz (o la penumbra) de ciertos sucesos. (196-97)

Encontramos varios ejemplos de este humor a lo largo de *Fantomas*. Veamos algunos: Al quejarse su colega Moravia por la desaparición de los libros, Cortázar le hace ver que también han desaparecido los malos, es decir, responde a la situación mediante un toque de humor, a lo que su interlocutor le rebate: “¡vete a la mierda!” (46). Otro ejemplo: al inicio, Julio, atrasado para tomar su tren de vuelta a París, le pregunta a la señora del Quiosco por el andén correcto, a lo que la señora contesta: “El cuatro, señor, todos los trenes para París salen del cuatro, menos algunos que salen del ocho, y ahora que me acuerdo hay otro por la tarde que...” (10).

El principio del placer, caracterizado por Freud como aquél que rehúye el displacer, que tiende al gasto y no entra en la economía de la producción, se encuentra desde el comienzo operando en Julio. Julio, agobiado por los largos ocho días de sesiones en el Tribunal Russel, la ardua tarea de representarse y atender a los innumerables testimonios de torturas, recurre al principio del placer en al menos tres modalidades: la lectura del cómic, el erotismo y el vagabundeo del flaneur. La compra y el inicio de la lectura del cómic, “La inteligencia en llamas” se da bajo el rasgo de la lectura de evasión, del divertimento: “para muchos portarse bien era eso, no salirse del molde social, un niño bien criado no juega con bolitas en un tren, un hombre que vuelve de un tribunal no se pone a leer tiras cómicas ni imagina los pechitos de una chica romana” (25). En la cita se funde la lectura del cómic con el recurso al erotismo que se contrapone a la muerte vivida en las sesiones. A esto se le suma el vagabundeo improductivo por la ciudad de Bruselas: “le encantaba la vagancia por una gran ciudad, deteniéndose en las vitrinas, tomándose un café o una cerveza cada tanto en lugares donde la gente hablaba de otras cosas y vivía de otra manera, y sobre todo mirando a las chicas belgas que como todas las chicas de este mundo eran esencialmente mirables y admirables” (6).

Descritas estas oscilaciones o respuestas al trauma de ser miembro del Tribunal Russel, retomamos ahora nuestro asunto central arriba mencionado: nuestra lectura apunta a dilucidar si *Fantomas* se deja leer más como duelo o como fetiche narrativo.

O planteado en forma de pregunta. ¿Qué realiza Cortázar en y con *Fantomas*: duelo o fetiche? Antes de pasar al análisis precisemos ambos términos operativos.

PRECISANDO TÉRMINOS: DUELO, FETICHE Y OBJETO TRANSICIONAL

Según Eric Santner, en su artículo “La historia más allá del principio del placer”: “el trabajo de duelo es un proceso en el que se elabora e integra la realidad de la pérdida o del shock traumático, recordándola y repitiéndola en dosis mediadas simbólica y dialógicamente. Es un proceso por el cual a la pérdida se le traduce, se le asigna un tropo, se le da una figura” (221). Ahora bien, el fetiche, en este caso, el fetiche narrativo, constituye una clara negativa a realizar el duelo, es más, es una negación de la existencia misma del trauma:

el fetiche narrativo, por oposición, es la forma en la que la incapacidad- o la negativa- de hacer duelo pone en una trama a los sucesos traumáticos; es la estrategia de desarticular en la fantasía la necesidad de hacer duelo, simulando que está intacto, normalmente situando el escenario y el origen de la pérdida en otro lugar. (222)

Un ejemplo de fetiche narrativo, dado por Santner, es el de la serie televisiva *Heimat*, realizada en 1984 por Edgar Reitz. La película se transforma en una contra-película que busca contrarrestar los efectos de la serie norteamericana *Holocausto*, exhibida por aquellos años y de gran impacto en el televidente alemán. Reitz intenta restaurar el placer narrativo, pero negando y desautorizando el impacto del Holocausto. Santner destaca una clara escena fetichista, en la que se monta una escena de amor teniendo como telón de fondo la destrucción a pedradas de la ventana de un judío. En esa escena, la heroína, Paulina, se hace una herida en la mano y ésta es curada galantemente por el jovencito de la película, Robert. Cito a Santner quien juzga la escena: “Esa pequeña Kristalnacht nos muestra que los fragmentos de la destrozada existencia del judío –a quién nunca vemos en persona– son reabsorbidos de inmediato en un sentimental relato de amor y galanteo de campiña” (233), y concluye: “Reitz se niega a permitir que los momentos potencialmente traumáticos interrumpan la economía del placer narrativo y visual que su filme mantiene a lo largo de quince horas y media” (232).

Retomamos ahora nuestro texto. Postulamos que en primera instancia el recurso al cómic en *Fantomas* se convierte en un fetiche narrativo. Es decir, se desplaza el hecho traumático –la asistencia al Tribunal Rusell– hacia otra cosa que no tiene ligazón alguna con la primera, en este caso, la lectura de un cómic. Pero, a lo largo de la narración, es este mismo fetiche el que se va transformando en un objeto que conduce a Cortázar a una progresiva elaboración. Dicho de otra manera, el cómic funge como un “objeto transicional” que lleva al sujeto traumatizado desde una mera situación inicial del fetiche hasta un final en que se libera. Al final de un proceso de duelo surge un sujeto capaz de

ser un agente ético y político y se restablece un equilibrio perdido. Tiene sentido aquí recordar el clásico ejemplo freudiano de su nieto pequeño angustiado por la ausencia de su madre. El pequeño acude a un “objeto transicional” que le permite dosificadamente controlar su estado de abandono. Nos referimos al juego del chico con el carrito y el hilo, descrito en “Más allá del principio del placer”. El “juego” consistía en tirar el carrito lejos y luego recogerlo con el hilo. Este juego permitía al niño dosificar y tener algún tipo de control sobre la situación inmanejable de la ausencia de su madre. Cito a Freud: “Se ve que los niños repiten en sus juegos todo aquello que en la vida les ha causado una intensa impresión y que de este modo procuran un exutorio a la energía de la misma, haciéndose, por decirlo así, dueños de la situación” (9). Pero Freud va más lejos y considera que este proceso no solo es observable en el juego de niños, sino en el actuar creativo de los adultos:

Agregaremos tan sólo la indicación de que la imitación y el juego artístico de los adultos, que a diferencia de los infantiles, van dirigidos ya hacia espectadores, no ahorran a éstos, las impresiones más dolorosas –así en la tragedia–, las cuales, sin embargo, pueden ser sentidas por ellos como un elevado placer. De este modo llegamos a la convicción de que también bajo el dominio del principio del placer existen medios y caminos suficientes para convertir en objeto del recuerdo y de la elaboración psíquica lo desagradable en sí. (9)

Creemos que similar trabajo transicional se da en *Fantomas* mediante el recurso del cómic. Intentaremos ir mostrando paso a paso los momentos de comienzo a fin.

CÓMICS COMO OBJETO TRANSICIONAL: DEL FETICHE AL DUELO

Como ya explicábamos, en el fetiche se simula que se está intacto, y se sitúa el origen de la pérdida en otro lugar. El cómic que compra Julio al comienzo de la historia es ese “otro lugar”. La lectura de este texto lo aleja del Tribunal Russel. De hecho, la inserción de los resultados de las sesiones se da bajo la calidad de “apéndice”. Es decir, se sitúa fuera del texto, pero al mismo tiempo le pertenece. El apéndice es una especie de “suplemento” derridiano.

Al comienzo encontramos numerosas referencias meta-críticas al género mismo del cómic, éstas son expresadas por el protagonista Julio y se centran unívocamente en un cierto juicio o prejuicio social acerca del cómic: “empiezan numerosas y bellas imágenes para dividir y aliviar la lectura de esta fascinante historia” (11). El juicio apela a la belleza y la facilidad que, supuestamente, implica la lectura de las viñetas de un cómic. Leemos esta “facilidad” y esta “belleza” como ese otro lugar que se busca para evitar recordar los testimonios “feos” y “difíciles” escuchados por Julio. El cómic, así, lo aleja del evento traumático. Continúan los juicios meta-críticos: avanzando

en el relato, Julio se pone a leer el cómic en el salón del tren, y la mirada de la chica romana le parece del tipo “parece mentira a su edad” (12), es decir, se considera la lectura del cómic como un regreso al mundo infantil y huida del mundo adulto. Más concretamente, Julio realiza su juicio-prejuicio valórico y afirma: “pero las revistas de tiras cómicas tienen eso, uno las desprecia y demás pero al mismo tiempo empieza a mirarlas y en una de esas, fotonovelas o Charlie Brown o Mafalda se te van ganado y entonces FANTOMAS, *La amenaza elegante*, presenta LA INTELIGENCIA EN LLAMAS” (13-14). Hay aquí una experiencia de lectura, que invita a dejarse llevar por ese mundo coloreado y bello. “¿Quiénes serán? Pensó el narrador, ya captado como sardina en red de nailon pero decidido a aceptar la ley del juego y leer figurita por figurita sin apurarse como manda la experiencia del placer que todo zorro viejo conoce y acata” (14). Así, Julio entra en este mundo, de momento, de placer, de colores, de niño. Hasta aquí, entonces, puro fetiche.

En un segundo momento el fetiche-cómic, entendido como lectura fácil, colorinche y entretenida, se utiliza para obtener más placer, mediante el intento de conquista amorosa. El protagonista Julio, ya sentado en el compartimento del tren, dialoga mezclando los planos de la realidad:

- Se me ocurre que usted es italiana –dijo el narrador–, algo en el acento o en el pelo.
- Soy romana– dijo la nena, con gran éxito por parte del curo que le sonrío ecuménicamente.
- Justamente en Roma están pasando cosas terribles –dijo el narrador, fijese aquí. (18)

Y así Julio, sin éxito, utiliza el cómic como puente para la conquista, desplazándose hacia otros lugares mediante el fetiche-cómic.

A partir de la página 22 el cómic empieza a transformarse en objeto transicional, cambia su carga de mera evasión y desde el cómic mismo surge un giro que reconduce al protagonista hacia un plano histórico referencial real. En el cómic “La inteligencia en llamas”, los escritores, y entre ellos Julio Cortázar, reciben una amenaza de muerte en el caso de seguir publicando. En el caso de Cortázar, la amenaza toma la forma del degollamiento, esto lleva al lector-Cortázar a la siguiente reflexión:

- (...) pensó en el pasado y el presente de su país, en el retorno de un estado de cosas en el que las peores torturas parecían moneda corriente. Muy atrás, en la pantalla alargada del siglo pasado, galopaban en el recuerdo mozarqueros de Juan Manuel de Rosas, un primer plano mostraba sus facones en la garganta de los prisioneros unitarios, la letra “refalosa” descrita por Esteban Echeverría y por Hilario Ascasubi, el filo que poco a poco se abre paso en los tejidos mientras la víctima mantenida en pie por los verdugos asiste a su propia horrible muerte y oye decir: “No se queje, amigo, a su madre le dolió más parirlo”. (37)

La larga cita aludiendo a la dictadura de Rosas y a la obra *El Matadero*, de Echeverría, no sólo conecta el contenido del cómic (relato ficcional) con la historia argentina en cuanto a tema (la violencia desmedida y salvaje), sino que también se dejan ver contaminaciones del género ya que la cita es bastante visual: “en la pantalla alargada del siglo pasado”, como aludiendo a una viñeta; “en un primer plano”, técnica de acercamiento de la viñeta. El posible degüelle del personaje del cómic no solo lo conduce al pasado argentino sino que también hacia el presente. Retomo la cita: “Cosas así sucedían a diario en Buenos Aires, en las provincias, con música de radio apagando los alaridos” (37). Es decir, el fetiche lo devuelve desde ese primer lugar desplazado al lugar del trauma, en su modalidad de pasado y presente histórico.

Ahora bien, este giro se acentúa y se da estructuralmente en el texto mediante la figura de la metalepsis. El cómic que llevaba leyendo lo incluía como personaje, es decir, hay una puesta en abismo, ya que Julio protagonista lee una historieta en la que aparece él mismo como personaje. Pero ahora se dará la figura inversa, Susan Sontag, figura del cómic, lo llamará por teléfono exigiendo que dé a conocer la sentencia del tribunal Russel. Es del fetiche-cómic que surge la inversión hacia el plano de la realidad –Cortázar protagonista– y se cambia de fetiche a objeto transicional. Susan Sontag realiza el salto del cómic a la contingencia y le hace ver a Julio que Fantomas ha sido engañado y que no se trata de la mera quema de libros: “ustedes harían mejor en dar a conocer a todo el mundo la composición del tribunal, porque pasa que aquí, sin hablarte de casi toda la América Latina, no están muy enterados” (44). Julio no entiende muy bien de qué se trata la petición de su colega, y serán necesarias más llamadas, una visita de Fantomas a Julio, con nuevo salto de planos de la realidad, para que finalmente Julio protagonista asuma su rol y acate la apelación: “Julio, Julio, [...] ¿Cómo se llaman los que el Tribunal Russell acaba de condenar en Bruselas? –Se llaman de mil, de diez mil, de cien mil maneras– dijo el narrador con la misma voz cansada [...] pero se llaman sobre todo ITT, sobre todo Nixon y Ford, sobre todo Henry Kissinger o CIA o DIA, se llaman sobre todo Pinochet o Banzer o López Rega, sobre todo General o Coronel o Tecnócrata” (48). La respuesta del protagonista Julio marca, por fin, la clara salida del fetiche al duelo, ahora termina el cómic de “La Inteligencia en Llamas” y comienza la denuncia y el llamado a tomar conciencia. Aquí se da el tercer cambio de nivel y el protagonista Julio deja de serlo y se transforma en el autor narrador. De aquí en adelante Julio autor comenzará a incluir una serie de elementos gráficos para comprobar y testimoniar sobre los abusos de las transnacionales y de los Estados Unidos. Lo importante es que ahora el cómic-fetiche de mera diversión cambia su valoración y son los mismos personajes los que lo consideran como un medio de denuncia histórica: “Lástima que yo no sea buena dibujante, porque me pondría en seguida a preparar la segunda parte de la historia, la verdadera. En palabras será menos interesante para los lectores” (48), así sentencia Susan Sontag. Ahora el cómic

se transforma en “interesante”, y así lo asume el autor-Julio, quién integra algunas estrategias del género, tales como metáforas visuales. Como la que surge del siguiente diálogo entre Julio y Fantomas: “Si querés una síntesis, te la hago en tres palabras: las sociedades multinacionales. La ITT puede servirte de resumen [...] ¿Querés que te muestre cómo las veo? –Me sería sumamente grato– dijo Fantomas [...]. Así las veo, dijo el narrador” (53). Y a continuación se observa una gran imagen: una mano con un cuchillo hundiéndolo en un ojo. Es decir, si en un comienzo hay una crítica prejuiciosa hacia el género del cómic como meros dibujos bonitos, ahora el giro no sólo se verbaliza sino que el autor incorpora derechamente técnicas propias del género, y no precisamente en imágenes bonitas. Si bien el final del libro no continúa con el cómic propiamente como tal, entendido como la sucesión de viñetas, sí hay un claro intento por incluir el lenguaje del género. Además de la metáfora visual, está la incorporación de series de imágenes y los diagramas que hoy en día utiliza como base Chris Ware,⁴ para dar un ejemplo. Este gesto reflexivo se acentúa en la crítica a la figura central del cómic de héroes de los años treinta y cuarenta: “Fantomas es un justiciero solitario, si no fuera así nadie le dibujaría las historietas, te das cuenta. No tiene vocación de líder, nunca será un jefe de hombres” (70). Esta crítica da un vuelco en la valoración de la figura del héroe, que si bien es un agente que combate el mal, lo hace desde su marginalidad y soledad. En ese sentido, *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, al apelar a todo lector, intenta un último salto en el juego entre los planes de la realidad. La inclusión de la sentencia a modo de apéndice al final, es una apelación directa al lector. Así como Julio que lee el cómic se transforma en autor que denuncia las múltiples violaciones, así también se espera que el lector de *Fantomas* contra los vampiros multinacionales haga lo suyo.

Hemos llegado ya al instante en que se debe mostrar que el duelo, mediante los pasos descritos, ha tenido lugar. Ha habido un trabajo de integración del suceso traumático (la asistencia al tribunal) de traducción y como señala LaCapra, surge un individuo libre y desinhibido. El final de *Fantomas* nos permite hacer esta lectura. En el pasaje final, el héroe Fantomas se despide de Cortázar autor: “por el agujero de la ventana miró hacia la calle desierta; sentado en el cordón de la vereda un niño rubio jugaba con unas piedritas. Jugaba muy seriamente como hay que jugar” (80). En primera instancia vemos que hay duelo ya que el niño representa el futuro, es decir, la mirada del autor ya no se centra en el pasado violento. Tampoco mezcla los tiempos pasado y presente como en la típica implosión temporal propia del trauma. Segundo, la actividad del niño es la del juego, es decir, se trata de un sujeto libre abierto al principio del placer, pero, este juego se realiza seriamente. En esta frase vemos el duelo, en la medida en que se puede jugar y ser serio al mismo tiempo, se puede escribir un cómic y hacer

⁴ Chris Ware es un artista del cómic contemporáneo. Entre sus obras se destaca: Jimmy Corrigan.

denuncia al mismo tiempo. Además, esta síntesis positiva se observa en el hecho de que las miradas de ambos héroes, el héroe de las historietas y el del autor Cortázar, se juntan en el niño: “El narrador vio que Fantomas, de pie en el tejado de la casa de enfrente, miraba también al niño” (81). Este mirar juntos a una misma dirección, en el cual Fantomas representa al género del cómic y Cortázar al compromiso político, se constituye en el duelo, en la transformación positiva del hecho original. El narrador puede ahora escribir “frases bonitas” sin por eso caer en el fetiche, y termina así: “El niño siguió jugando, y el narrador vio que el sol de la mañana caía sobre su pelo rubio” (81).

CONCLUSIÓN

Al introducir esta lectura a *Fantomas*, tomábamos prestadas dos preguntas de Art Spiegelman y las traspasábamos al texto de Cortázar: ¿Por qué cómic? ¿Por qué el tribunal Russel? Vuelvo ahora a Spiegelman. Este relata que su padre, sobreviviente de Auschwitz, no hablaba del tema en cuestión durante su infancia ni adolescencia. Al crecer, Spiegelman lo cuestiona sobre este silencio y negativa a contar sus experiencias. Y Vladek Sipegelman le contesta: “la gente no desea escuchar sobre esas historias”. Esta frase es crucial y la volvemos a tomar prestada para aplicarla al tribunal Russel y al porqué del cómic. La gente no desea escuchar sobre el Tribunal Russell... pero, y esta es otra respuesta posible al rol del cómic, la gente sí desea leer un cómic.

BIBLIOGRAFÍA

- Barataud, Marie-Alexanda. “Del texto y de la imagen: la escritura en *Fantomas contra los vampiros multinacionales* de Julio Cortázar”. *Journés d’etudes et colloques du SAL III*. <crimic.paris-sorbonne.fr> 2009.
- Cortázar, Julio. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Buenos Aires: Destino, 2002.
- _____. *Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable*. México: Excelsior, 1975.
- Friedlander, Saúl, comp. *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Bernal: Universidad Mayor de Quilmes, 2007.
- Freud, Sigmund. *Más allá de principio del placer* (1920). <www.philosophia.cl/>. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- LaCapra, Dominick. *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- _____. *Escribir la historia, Escribir el trauma*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2005.
- _____. “Representar el Holocausto: reflexiones sobre el debate de los historiadores”. *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Saúl Friedlander, comp. Bernal: Universidad Mayor de Quilmes, 2007.
- Santner, Eric. “La historia más allá del principio del placer: algunas ideas sobre la representación del trauma”. *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Saúl Friedlander, comp. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2007.
- Spiegelman, Art. *MetaMaus. A Look Inside a Modern Classic, Maus*. Nueva York: Pantheon Books, 2001.

