

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras



Un acercamiento a la alteridad: Análisis de *Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable* de Julio Cortázar.

Tesis

Para obtener el título de:

Licenciado en Lengua y literaturas hispánicas

Presenta: Marco Antonio Ortiz Carrillo

Director de tesis: Mtro. José Roberto Cruz Arzabal

Revisores de tesis:

Dra. Mariana Ozuna Castañeda

Mtro. Jorge Antonio Muñoz Figueroa

Dra. Mónica Quijano Velasco

Mtro. Armando Octavio Velázquez Soto

Cd. Universitaria, D. F. 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

La crítica es revolucionaria, así como lo son el arte y la estética, al margen de la naturaleza y aún en contra de cualesquiera que sean las sociedades dentro de las que se produzca, feudales, capitalistas, imperialistas o socialistas. El arte es la afirmación más alta y más intrépida de la libertad.

—José Revueltas

No tiene importancia lo que yo pienso de Mafalda. Lo importante es lo que Mafalda piensa de mí.

—Julio Cortázar

Índice

Introducción.....	5
1. Polémica con respecto a la cultura de masas	
1.1 Discusión teórica.....	9
1.2 Confluencias de la alta y la baja cultura: el surrealismo y «Fantômas».....	15
2. Antecedentes de hibridación en la obra de Julio Cortázar	
2.1 Antecedentes temáticos en la obra de Julio Cortázar.....	23
2.2 Contexto de la producción de <i>Fantomas contra los vampiros multinacionales</i>	27
2.3 Fantômas y Fantomas.....	34
2.4 Difusión.....	36

3. 3 Análisis de los elementos intertextuales de <i>Fantomas contra los vampiros multinacionales</i> .	
3.1 Aparato teórico.....	40
3.2 Relaciones transtextuales de <i>Fantomas. La amenaza elegante</i>	45
3.3 Relaciones transtextuales de <i>Fantomas contra los vampiros multinacionales</i>	58
4. El Otro. La cultura de masas en relación con la alta cultura.....	89
Conclusión.....	115
Índice de ilustraciones.....	121
Bibliografía.....	122

Introducción

Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable (México, 1975) de Julio Cortázar (1914-1984) es una obra conformada por elementos de diversos medios como prosa, similar a la que el autor argentino empleó en sus célebres cuentos; viñetas de la historieta *Fantomas. La amenaza elegante* (1969-1975), esquemas, pinturas, transcripciones de llamadas telefónicas y otros elementos.

Algunos de los medios articulados en el texto son originarios de la alta cultura, como es el caso de la prosa y la pintura; mientras que otros, como los paneles de cómic y artículos de revista, pertenecen a la cultura de masas. Es, pues, un híbrido que mezcla elementos de alta cultura con otros de cultura de masas, de ahí que la hipótesis planteada aquí sea que, a través de su aspecto formal, Cortázar, como autor de alta cultura, tiende un puente al *otro*, la cultura de masas; es decir, que la búsqueda de esa otredad se encuentra formalizada por la intermedialidad de dicha obra.

Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin definen a la cultura por su carácter humano, en oposición a lo que existe y pasa por causa de la naturaleza¹. Mientras que para la semiótica, la cultura es una red de signos; es un acto comunicativo, como un sistema que

¹ «Cultura». Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*.

se autoorganiza, que en el nivel metaestructural se describe a sí misma a través de la acción de los críticos y teóricos, de los «legisladores del gusto». Puede hablarse de cultura urbana, de cultura mediática, de cultura popular, de cultura de masas, de cultura letrada.

La cultura popular como la cultura de masas, han sido opuestas a la cultura artística y a la letrada. La cultura de masas es aquella difundida por medios masivos de comunicación, como el cine y la televisión. Mientras que las culturas artísticas y letradas, como sus nombres lo indican, están vinculadas con la práctica de la literatura y las otras artes. El siglo XX le otorga una gran significación a la cultura popular y a la cultura de masas, considerándose ambas como espacios de acción y transformación humanas que afectan los límites y la naturaleza de la cultura artística y la letrada, a las cuales insemnan y transforman².

Viene de mucho tiempo atrás la separación entre alta cultura y baja cultura³, mientras que la alta cultura es estudiada generalmente por las carreras de Filosofía y Letras, se le relaciona con las bellas artes, la crítica y el prestigio intelectual; la baja cultura es analizada por las Ciencias Sociales, está vinculada con los medios masivos de comunicación, el espectáculo y la enajenación. Si lo anterior resulta objetable en varios puntos es porque se pueden encontrar múltiples excepciones en ambas áreas debido a que la barrera entre ambos tipos de cultura es bastante permeable e irregular; un caso que precisamente pone en crisis esta división es *Fantomas contra los vampiros multinacionales*.

En el presente trabajo se proporcionará primero el contexto teórico en el que se llevó a cabo la obra de Cortázar, en concreto, la discusión en torno a la cultura de masas,

² *Id.*

³ La academia anglosajona emplea el término cultura popular como sinónimo de cultura de masas, es por ello que en este trabajo aparece denominado así en algunas citas textuales.

sus efectos, críticas y posibilidades; así como algunos de los antecedentes más importantes de esta controversia. Luego se mencionarán autores sobresalientes en la literatura y el cine, quienes experimentan con la mezcla entre alta y baja cultura. Como cierre de la primera parte me centraré en el caso de Fantômas, personaje de la literatura popular francesa creado por Marcel Allain y Pierre Souvestre; retomado por el cine «comercial» del director Louis Feuillade, que posteriormente impactaría a los surrealistas, quienes lo incorporarían en su poesía, pintura y música. Lo anterior sirvió como el antecedente del Fantomas mexicano adaptado por Guillermo Mendizábal, Gonzalo Martré y Víctor Cruz. Versión con la cual Cortázar realizó su relato.

En el segundo capítulo se abordarán antecedentes temáticos y estructurales en la obra de Cortázar relacionados con *Fantomas contra los vampiros multinacionales*: 1) conocimiento y realización de historietas; 2) cultura mexicana; 3) el compromiso político del intelectual latinoamericano y; 4) la realización de obras intermediales. El carácter intertextual e intermedial de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* amerita una revisión del contexto de su producción, así como de los objetivos políticos y sociales que motivaron su creación. En particular, se apuntarán las diferencias entre la versión francesa y la mexicana del personaje Fantomas, ya que éstas tienen un sentido que abona al de la obra analizada. El análisis retrospectivo se concluirá con las condiciones de su difusión, además de las razones por las cuales el texto no llegó a las manos del público para quien fue pensado.

El presente trabajo se realiza en el marco de los estudios culturales, así que en el tercer capítulo se explicará qué son y su aportación al estudio de la cultura de masas. Después se procederá a hacer un análisis de los elementos intertextuales en *Fantomas*

contra los vampiros multinacionales de acuerdo con los postulados de intertextualidad según Gerard Genette y Manfred Pfister; las perspectivas intermediales de Claus Clüver y de Jurgen E. Müller; así como los términos tergiversación, según Guy Debord y Gil J. Wolman, y pastiche, como lo plantea Ingeborg Hoestery. Es pertinente el abordaje de este trabajo desde los estudios culturales, ya que éstos analizan, entre otras cosas, problemáticas relacionadas con la cultura de masas, como se le llega a denominar en ese campo de estudio. *Fantomas contra los vampiros multinacionales* guarda complejas relaciones intratextuales no sólo con historietas, sino también con poesía, literatura y otros géneros no literarios como dictámenes, cartas, transcripciones de llamadas telefónicas etc. Cortázar retoma al personaje de Fantomas y lo adapta a sus propósitos, por lo tanto, resulta necesario revisar el concepto de pastiche y atraerlo a esta investigación, pues éste está estrechamente vinculado con la hipótesis planteada aquí.

Finalmente, ya con todos los elementos necesarios para la argumentación, explicaré como Cortázar aborda el tema de la otredad en esta obra, esta vez en relación con la distancia existente entre alta y baja cultura, vinculado con otras obsesiones del autor como: el compromiso del intelectual latinoamericano, la experimentación formal y la ruptura de las barreras impuestas por el lenguaje y el género literario.

1. Polémica con respecto a la cultura de masas

La cultura de masas ha sido objeto del escrutinio de la crítica, ha habido detractores como Theodor Adorno, Max Horkheimer, Ariel Dorfman y Armand Mattelart; mientras que otros, como Umberto Eco y Néstor García Canclini, vieron en ella una nueva posibilidad de expresión. En el presente capítulo se resumirán estas posturas que antecedieron a la realización de *Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable*. La pertinencia de esta polémica radica en que Julio Cortázar con esta obra se inserta en una tradición conformada por artistas, como aquellos de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX o los exponentes del arte pop, que mezclan elementos de alta cultura y cultura de masas. En este sentido, se particularizará en el caso del surrealismo, movimiento en el que existe el antecedente de autores que incorporaron al personaje de *Fantômas* en sus textos.

1.1 Discusión teórica

Fantomas contra los vampiros multinacionales es una obra publicada en México por *Excélsior* en 1975, cuando las discusiones respecto al efecto de la cultura masas estaban en

su auge. Tres años atrás se había publicado *Cómo leer al Pato Donald* (1972) de Ariel Dorfman y Armand Mattelart, en el que se critica a las historietas estadounidenses de Disney por ser un vehículo de la ideología imperialista, y casi una década antes sale *Apocalípticos e integrados* (1964) de Umberto Eco, en donde se señalan las limitaciones de algunos de los más populares productos de la cultura de masas como el cómic *Superman* pero también se le concede un gran potencial a los medios masivos para generar una reflexión pública de asuntos relevantes⁴. El antecedente más específico de esta polémica está en los trabajos de Theodor Adorno y Max Horkheimer, quienes condenan a la cultura de masas como un fenómeno contrario a las vanguardias artísticas⁵, ya que el arte queda supeditado a propósitos publicitarios:

La publicidad se convierte en el arte por excelencia, con el cual Goebbels, lleno de olfato, la había ya identificado: el arte por el arte, publicidad por sí misma, pura exposición del poder social. En las más influyentes revistas norteamericanas, *Life* y *Fortune*, una rápida ojeada apenas logra distinguir las imágenes y textos publicitarios de los de la parte de redacción⁶.

Ellos señalan que los medios masivos provocan efectos perjudiciales en su público y ni siquiera el cine se salva de su crítica. Los teóricos ven en el montaje, una técnica cinematográfica, un claro ejemplo de la capacidad para engañar que tiene la industria cultural:

El carácter de montaje de la industria cultural, la fabricación sintética y guiada de sus productos, industrializada no sólo en el estudio cinematográfico [...]: dado que el momento singular se vuelve separable y fungible, ajeno incluso técnicamente a todo nexo significativo, puede prestarse a fines que son exteriores a la obra. El efecto, el hallazgo, el exploit aislado y repetible, está ligado a la exposición de productos con

⁴ Las obras de Dorfman con Mattelart y Eco serán comentadas con mayor amplitud en este mismo capítulo.

⁵ Ver Max Horkheimer y Theodor Adorno. *Dialéctica de la ilustración*.

⁶ Max Horkheimer y Theodor Adorno. *Op. cit.* p. 208.

fines publicitarios, y hoy cada primer plano de la actriz es una réclame de su nombre [sic.] [...]»⁷.

De hecho, la condena de Adorno va aún más lejos en lo que respecta al montaje, el cual, según él, arruina las posibilidades de realismo del cine:

La tecnología del cine desarrolló una serie de recursos que van en contra del realismo del proceso fotográfico, como [...] los encadenados y, también con frecuencia, los *flash-backs*. Ya es hora de reconocer cuán estúpidos son estos efectos, y de enfrentarse a ellos [...]. Avisan al espectador del significado de algo, o de aquello que tiene que añadir a lo que excluye el realismo cinematográfico de por sí⁸.

Son severas las críticas hacia los nuevos medios. Mientras que Umberto Eco relativiza el surgimiento de la cultura de masas y sus medios al compararlo con otros momentos históricos y señala que «[...] toda modificación de los instrumentos culturales, en la historia de la humanidad, se presenta como una profunda puesta en crisis del “modelo cultural” precedente»⁹.

Así, Adorno rechaza a medios masivos como los impresos y el cine por sus procedimientos, como el montaje, que, al poder permitir dislocar el orden cronológico de los hechos traiciona, según él, el principio realista y, por lo tanto, se convierte en un vehículo para el engaño y la publicidad. Por otro lado, Eco ve la cultura de masas como un nuevo modelo cultura con características extrínsecas y procedimientos intrínsecos que vale la pena ser analizados sin basar las expectativas al respecto en los modelos precedentes.

La cultura de masas ha estado bajo acusación desde los días en que Friedrich Nietzsche criticaba al periodismo y a los «fabricantes de novelas» de aturdir al hombre

⁷ *Id.*

⁸ Theodor Adorno. «Transparencias cinematográficas» en scribd.com [en línea]. p. 136.

⁹ Umberto Eco. *Apocalípticos e integrados*. p. 52.

moderno abrumándolo con una montaña de papel impreso¹⁰. Esta profunda desconfianza hacia el mayor acceso a la información para gente de las clases populares —logrado gracias a la disponibilidad de los medios masivos de comunicación— también estará presente en intelectuales como José Ortega y Gasset¹¹.

Hay un hecho que para bien o para mal, es el más importante en la vida pública europea de la hora del presente. Este hecho es el advenimiento de las masas al pleno poderío social. Como las masas, por definición, no deben ni pueden dirigir su propia existencia, y menos regentar la sociedad, quiere decirse que Europa sufre ahora la más grave crisis que a pueblos, naciones, culturas cabe padecer. Esta crisis ha sobrevenido más de una vez en la historia. Su fisonomía y sus consecuencias son conocidas. También se conoce su nombre. Se llama la rebelión de las masas¹².

Según Eco, la raíz de este desprecio es el clasismo, de tal modo que el rechazo hacia la cultura de masas está dirigido en realidad a la masa¹³: «En el fondo existe siempre la nostalgia por una época en que los valores culturales eran un privilegio de clase y no eran puestos a disposición de todos indiscriminadamente»¹⁴. Otra postura, que muestra desprecio hacia la cultura de masas, pero no necesariamente a las masas en sí, es la de Adorno, quien la señala como un medio de manipulación gregaria¹⁵.

Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica, y su esqueleto —el armazón conceptual fabricado por aquél— comienza a dibujarse. Los dirigentes no están ya en absoluto interesados en esconder dicho armazón; su poder se refuerza cuanto más brutalmente se declara. El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente [...] ¹⁶.

¹⁰ Friedrich Nietzsche. *Consideraciones intempestivas*. p. 5

¹¹ Umberto Eco. *Apocalípticos e integrados*. p. 53.

¹² José Ortega y Gasset. *La rebelión de las masas*. p. 23

¹³ Umberto Eco. *Apocalípticos e integrados*. p. 53.

¹⁴ *Id.*

¹⁵ *Ibid.* p. 54.

¹⁶ Max Horkheimer y Theodor Adorno. *Op. cit.* p. 166.

Para Eco estas posturas, además de clasistas, son anacrónicas, corresponden al entorno del hombre del Renacimiento, ser culto y meditabundo, determinado por un entorno social y económico específico que ya no concuerda con el individuo de la cultura de masas¹⁷. Como resultado de esta perspectiva que el crítico italiano considera aristocrática, la cultura de masas ha sido estudiada bajo el mismo prejuicio:

Hasta hoy, la polémica aristocrática sobre los medios de masa nos ha disuadido del estudio de sus modalidades específicas (o ha orientado hacia tal estudio sólo a aquellos que dan por descontada la pacífica bondad de tales medios, y que por lo tanto examinan su modalidad para usarlos del modo más desconsiderado o más interesado)¹⁸.

De entre las críticas hacia la cultura de masas recogidas por Eco, recupero la siguiente:

Incluso cuando difunden productos de cultura superior, [los medios masivos] los difunden nivelados y «condensados» de forma que no provoquen ningún esfuerzo por parte del fruidor. El pensamiento es resumido en fórmulas, los productos del arte son antologizados y comunicados en pequeñas dosis [...] ¹⁹.

Dorfman y Mattelart señalan que el hombre, en su afán por evadirse de contradicciones, angustias y dificultades propias de la vida diaria —que sí están presentes en el «arte y literatura de la élite contemporánea»—, es colonizado por los productos de la cultura de masas²⁰, alentando un consumismo compulsivo²¹. A partir de su lectura de la representación en las historietas producidas por Disney de la gente de países subdesarrollados escriben:

Lo imaginario infantil es la utopía política de una clase. En las historietas de Disney, jamás se podrá encontrar un trabajador o un proletario, jamás nadie produce industrialmente nada. Pero esto no significa que esté ausente la clase proletaria. Al

¹⁷ Umberto Eco. *Op. cit.* p. 55.

¹⁸ *Ibid.* p. 69.

¹⁹ *Ibid.* p. 57.

²⁰ Ariel Dorfman y Armand Mattelart. «Instrucciones para ser expulsado del Club Dinsneylandia» en *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo.* p. 13.

²¹ *Ibid.* p. 92.

contrario: está presente bajo dos máscaras, como buen-salvaje y como criminal-lumpen. Ambos personajes destruyen al proletariado como clase, pero rescatan de esta clase ciertos mitos que la burguesía ha construido desde el principio de su aparición y hasta su acceso al poder para ocultar y domesticar a su enemigo, para evitar su solidaridad y hacerlo funcionar fluidamente dentro del sistema, participando en su propia esclavización ideológica²².

Uno de los medios masivos que por años fue de los que más descalificaba la crítica fue el cómic; sin embargo, autores como Nestor García Canclini lo consideran como un género híbrido donde se intersecan lo visual y lo literario, lo culto y lo popular, lo artesanal y la producción industrial²³, un componente central de la cultura contemporánea²⁴.

Varias de las críticas hacia la cultura de masas recopiladas en este trabajo tienen en común estar basadas en criterios anacrónicos. Se le rechaza a la cultura de masas por no ser como el prestigioso modelo cultural anterior, la alta cultura. Eco propone evaluar a los productos de la cultura de masas en su contexto, sin caer en comparaciones y anacronismos. Otra crítica, que además es muy recurrente, es considerar a la cultura de masas como escapista, sin embargo, Eco no considera que este rasgo sea intrínseco a la naturaleza del medio. Por ejemplo, en el caso concreto del cómic García Canclini ve una plataforma donde pueden reunirse lo alto y lo bajo de la cultura. Este medio resulta un componente esencial de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*.

²² *Ibid.* p. 47.

²³ Nestor García Canclini. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. p. 314.

²⁴ *Ibid.* p. 316.

1.2 Confluencias de la alta y la baja cultura: el surrealismo y «Fantômas»

Según María de Lourdes Dávila, con *Fantomas contra los vampiros multinacionales* Cortázar se inserta en la tradición de autores modernos que desde su «arte superior» experimentan con formatos, objetos e imágenes de la cultura de masas:

[...] objetos encontrados de los dadaístas, libros híbridos surrealistas, como *Nadja*, de André Breton o *Une semaine de bonté*, de Max Ernst, colaboraciones entre pintores y escritores para producir *livres de peintre*, utilización de titulares de periódicos y otros objetos de la cultura popular en *collages* cubistas y el arte pictórico posterior, utilización de imágenes y mitos de la cultura popular en el arte pop)²⁵.

Existen dos ejemplos consagrados de la literatura anglosajona: a finales del siglo XVI y principios del XVII William Shakespeare logró atraer con su obras de teatro a un público que abarcaba tanto a las clases populares como a la élite debido a particularidades en su tramas, vestuarios, escenario e incluso hasta por los lugares en donde llevaba a cabo las puestas en escena. En el siglo XIX la oralidad implícita en la obra literaria de Charles Dickens permitió que el escritor se convirtiera en un clásico popular²⁶.

En el caso de la novela *Nadja* (Francia, 1928), por ejemplo, Breton inserta tanto retratos de sus amigos y vistas a la calle, como también fotos de Man Ray y cuadros de Max Ernst²⁷. Se trató de un procedimiento con el que se declara una revolución de la novela y que la hace parecerse a las revistas, textos dirigidos a las masas²⁸.

²⁵ María de Lourdes Dávila. «Alguien se pierde en el laberinto cosmicómico de Fantomas, ¿pero quién?» en *Iberoamericana*. pp. 125-126.

²⁶ Los casos de Shakespeare y Dickens serán retomados en el capítulo 4.

²⁷ José Carlos Mariátegui. «*Nadja* de André Bretón» en *El artista y su época*. p. 178-179.

²⁸ *Id.*

Existen múltiples antecedentes de procedimientos parecidos del lado de la cultura de masas durante el siglo XX:

Algo similar a lo que había sucedido en la primera mitad del siglo pasado con las comedias de Buster Keaton y Chaplin, en las que se podía advertir una crítica profundamente vitriólica que se pasaba por alto, dada la poca seriedad que se le atribuía a la comedia cinematográfica²⁹.

En el ámbito de la comedia Charles Chaplin logró llagar al público masivo con su célebre película *Tiempos modernos* (1936), una crítica a la producción en serie —propia del proceso de industrialización— en la que el obrero se convierte en un engranaje más de la cadena de montaje, perdiendo así su condición humana³⁰.

Andreas Huyssen ve en el movimiento artístico estadounidense de los sesenta del siglo XX, representado principalmente por el eje Duchamp-Cage-Warhol³¹, un primer posmodernismo que pretendió revitalizar la herencia de la vanguardia europea y redefinirla en términos de lo local³². Los artistas que se consolidaron en esa época, como Rauschenberg, Jasper Jons, Kerouac, Ginsberg, Burroughs y Barthelme; se revelaban contra el expresionismo abstracto y el modernismo literario clásico³³, que para entonces ya habían sido domesticados y apropiados por la élite políticocultural de los Estados Unidos³⁴.

²⁹ María de Lourdes Dávila. *Op. cit.* pp. 125-126.

³⁰ Vicente José Benet. «Cuerpos en serie» en *Cuerpos en serie*. p. 12.

³¹ La influencia de Warhol en el *Fantomas contra los vampiros multinacionales* de Cortázar será analizada a mayor profundidad en los capítulos 3 y 4 de este trabajo.

³² Andreas Huyssen. *Después de la gran división: Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. p. 324.

³³ *Ibid.* p. 324.

³⁴ *Ibid.* p. 327.



il. 1. Andy Warhol. *Marilyn Diptych* (1962). Serigrafía. 205.44 cm×289.56 cm.

La intención iconoclasta del vanguardismo histórico no estaba aún tan agotada culturalmente en los Estados Unidos de los sesenta como en la Europa de la misma época, así que se pudo propiciar el espacio para la reflexión experimental acerca del status del arte en la sociedad moderna y su relación con la cultura de masas, como un intento de integrar el arte con la vida. Para Huyssen el posmodernismo norteamericano fue ambas cosas: una vanguardia norteamericana y el final del vanguardismo internacional³⁵. Como explicaré más adelante³⁶, los procedimientos de este movimiento estadounidense fueron una

³⁵ *Ibid.* p. 336.

³⁶ Ver capítulo 3 del presente trabajo.

influencia determinante en Julio Cortázar para la realización de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*.

En el caso del personaje Fantomas la confluencia entre alta y baja cultura se da desde su origen literario y se repite en su paso por el cine y el cómic. Robin Walz cuenta que a principios del siglo XX los surrealistas sentían una gran afinidad por el naciente medio de masas, el cine, sobre todo por el parecido que le veían con los sueños debido a la posibilidad de reordenar las imágenes de la realidad a través del montaje³⁷. Los artistas de dicha vanguardia disfrutaban de diversos géneros de cine de entre ellos el «crime thriller». Ejemplos de este tipo de películas son la serie de cinco películas de *Fantômas* (1913-1914) con la dirección de Louis Feuillade³⁸, basadas en las novelas de Marcel Allain y Pierre Souvestre³⁹.

Dos décadas después, *Fantômas* se convirtió en estandarte de los poetas surrealistas que, bajo la dirección de Guillaume Apollinaire y Max Jacob fundan la *Société des Amis de Fantômas* en 1914⁴⁰. El propio Jacob, Robert Desnos, Jean Cocteau y pintores como Juan

³⁷ Robin Walz. «Serial Killings: *Fantômas*, Feuillade, and the Mass-Culture Genealogy of Surrealism» en *The Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film and Television*. lins. 10-12. pant. 1. Dicha característica del montaje es precisamente la que Adorno critica más por considerar que por medio de este procedimiento se falsea la realidad.

³⁸ Robin Walz. «The *Fantômas* Films: Louis Feuillade». lins. 2-4, 10, 13-14. pant. 1. Louise Feuillade (1873-1925). Dirigió los estudios Gaumont —el segundo más grande estudio en Francia— de 1907 a 1925, realizó más de 800 películas de cine mudo entre las que destacan *Fantômas* (1913-14), *Les Vampires* (1915-16), *Judex* (1917), *La Nouvelle mission de Judex* (1917), *Tih Minh* (1918) y *Barrabas* (1919).

³⁹ Robin Walz y Elliott Smith. «*Fantômas*: The first pulp fiction». lins. 13, 20-26. pant. 1. Pierre Souvestre (1874-1914) y Marcel Allain (1885-1969). Originalmente trabajaron como periodistas en una columna sobre automovilismo (para *L'Auto*) y teatro (para *Comoedia*). Consiguieron un contrato con el editor Arthème Fayard para realizar una novela por mes. Para cumplir dicho pacto los autores trabajaban en una especie de «línea de ensamblaje»: tardaban una semana para escribir (o plagiar o autoplagiarse) la trama, las siguientes dos semanas dictaban la trama a sus respectivos secretarios, mientras Gino Starace diseñaba la portada; finalmente, a la cuarta semana los ejemplares se vendían a 65 centavos, un precio al alcance de hasta de «los más pobres paricinos». Este frenético proceso duro 32 meses consecutivos.

⁴⁰ Max Jacob. «Écrit pour la S.A.F.» en *Les Soirées de Paris*. lins. 16-19. pant. 6. Se anuncia a modo de broma la fundación de la *Société des Amis de Fantômas* (S.A.F.) integrada por Max Jacob, Cendrars, André Salmon y artistas como Picasso, Braque, Juan Gris. El objetivo de este anuncio era declarar su afición por las

Gris, Yves Tanguy y René Magritte incorporaron elementos del personaje enmascarado en sus trabajos⁴¹. A continuación, como ejemplo de la incorporación de Fantomas en el arte surrealista, se muestra un fragmento del poema «Velada Fantomas» de Robert Desnos:

Atención,
hagan
silencio,
Triste es la enumeración
De delitos sin perdón,
Vejaciones y actos cruentos
De Fantomas, el genial
Y temible criminal⁴².

Una versión dramática de este poema se presentó en la radio de Francia y Bélgica en 1933 con Antonin Artaud como director, Kurt Weill como compositor y Alejo Carpentier como director del grupo⁴³. Otro ejemplo de la incursión del personaje Fantomas en la alta cultura francesa está en la escena final de *Paris la Belle* (1928) de Pierre Prévets, en la que aparece la portada de una de las novelas de Allaine y Souvestre⁴⁴.

Según Walz, Allaine y Souvestre realizaban las novelas de Fantômas por un muy lucrativo encargo, sin ninguna pretensión vanguardista de por medio⁴⁵. No obstante lo anterior, el crítico Francis Lacassin considera que las novelas del personaje muestran una

películas sobre el personaje Fantomas y señalar como permeaba el pensamiento surrealista más allá de la obra artística de los realizadores dentro de este movimiento.

⁴¹ Robin Walz. «Serial Killings: Fantômas, Feuillade, and the Mass-Culture Genealogy of Surrealism» en *The Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film and Television*. líns. 10-12. pant. 1.

⁴² *Op. cit.* p. 10. Múltiples obras artísticas del surrealismo francés en donde el personaje Fantomas es aludido son citadas en Robin Walz y Elliott Smith. «Fantômas & The Avant-Garde».

⁴³ María de Lourdes Dávila. *Op. cit.* p. 130.

⁴⁴ Robin Walz. «Serial Killings: Fantômas, Feuillade, and the Mass-Culture Genealogy of Surrealism» en *The Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film and Television*. líns. 10-12. pant. 1.

⁴⁵ Robin Walz. *Op. cit.* líns. 17-25. pant. 2. 2,000 francos por novela más 3 centavos por libro cuando sus ventas excedieran las 5,000 copias; un siguiente contrato sería de 6,000 por novela.

irrupción de lo fantástico en el mundo cotidiano que desafía los tabús sociales y estéticos de la época, cosa que seguramente cautivó la atención de los surrealistas⁴⁶.

El cine de Louis Feuillade no era deliberadamente surrealista pero contenía motivos propios de esta vanguardia⁴⁷. El uso de múltiples alter egos era común en las películas de detectives de la época, no obstante, aquí era llevado a otro nivel porque no había alguien concreto detrás de la máscara; Fantômas es, simultáneamente, cualquiera, todos o nadie. En este sentido hay otro elemento de afinidad del personaje y el surrealismo, Fantomas es literalmente inasible. En la película de Feuillade, *Juve contre Fantômas* (1913), dos agentes de policía sujetan al enmascarado de sus brazos, él se libera como si nada gracias a que en realidad lo sujetaban de dos prótesis. En resumen, las proezas del misterioso protagonista desafían cualquier lógica, por lo que transgrede un pacto de verosimilitud convencional; al espectador se le pide aceptar lo imposible. Esto es afín con la búsqueda de los surrealistas de mezclar la realidad con el sueño⁴⁸.

Las múltiples instancias, enlistadas por Walz⁴⁹, en las que Fantômas consigue que objetos ordinarios hagan cosas imposibles, como por ejemplo, muros que sangren, se constituyen en otro elemento en común entre estas películas y el surrealismo. El más contundente nexo entre el surrealismo y Fantômas es la inexplicable violencia con la que este último procede; nunca se explica la motivación para sus crímenes, lo cual coincide, según Walz⁵⁰, con lo expresado por Breton en el «Manifiesto del surrealismo»⁵¹ con

⁴⁶ *Ibid.* lins. 11-16. pant. 2.

⁴⁷ *Ibid.* lins. 20-21. pant. 2.

⁴⁸ *Ibid.* lins. 17-38. pant. 2.

⁴⁹ *Ibid.* lins. 16-19. pant. 4.

⁵⁰ *Ibid.* lins. 26-29. pant. 4.

⁵¹ Andre Bretón. «Primer Manifiesto Surrealista». p. 5. Publicado en 1934. «Creo que todo acto lleva en sí su propia justificación, por lo menos en cuanto respecta a quien ha sido capaz de ejecutarlo».

respecto a que todo acto está justificado por sí mismo. Es justo ahí, en el *terror sublime*⁵², donde yace el atractivo de las novelas y el cine hacia los surrealistas⁵³. El llamado «Amo del terror» permanecería como una fuente menor de inspiración para los artistas franceses de la primera mitad del siglo XX.

A finales del siglo XIX con Nietzsche y su rechazo a la prensa se anticipa una actitud de rechazo hacia el carácter masivo de los nacientes medios de comunicación. A mediados del siguiente siglo el repudio de un sector de la Escuela de Frankfurt —un grupo de gran importancia dentro de la comunidad interpretativa de la época⁵⁴— se enfocará en los medios masivos de comunicación bajo la categoría de *industria cultural*. Posturas teóricas posteriores serán más receptivas al análisis de esta nueva forma de cultura, quizá, gracias en parte a que antes hubo obras que crearon tenues relaciones entre la alta cultura y las cultura de masas. Un caso paradigmático de esto es el Fantômas francés, retomado por los surrealistas, debido a su identificación con el personaje representado en el cine comercial de Louis Feuillade. En esta figura confluyen la élite artística y lo popular; lo alto y lo bajo será clave para para Julio Cortázar en la realización de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. de acuerdo con sus objetivos artísticos y políticos⁵⁵.

⁵² Edmund Burke. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. p. 60-62. Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible o se relaciona con objetos terribles o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir. Todo lo que es terrible en lo que respecta a la vista, también es sublime, esté o no la causa del terror dotada de grandes dimensiones o no; es imposible mirar algo que puede ser peligroso, como insignificante o despreciable.

⁵³ Robin Walz. «Serial Killings: Fantômas, Feuillade, and the Mass-Culture Genealogy of Surrealism» en *The Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film and Television*. lins. 30-31. Pant. 4.

⁵⁴ Stanley Fisher. *Is there a text in this class?* pp. 338-355. Término ideado por Fisher para referirse a las diversas comunidades de crítica literaria generadoras de interpretaciones de textos a través del conceso entre sus integrantes. Son quienes «hacen» la literatura y, por lo tanto, la definen.

⁵⁵ Karine Díaz Santillán. «Julio Cortázar: Creador y político en *Fantomas contra los vampiros multinacionales*» p. 2. «Julio Cortázar, perteneciente a una zaga de escritores que de manera singular quisieron innovar el campo literario, comenzó a nutrirse de varias corrientes vanguardistas que se dieron en

2. Antecedentes de hibridación en la obra de Julio Cortázar

Las vanguardias europeas de la primera mitad del siglo XX influyeron en la obra de Julio Cortázar⁵⁶. En *Fantomas contra los vampiros multinacionales* se reafirma esta influencia; el escritor enlaza al surrealismo, perteneciente a la alta cultura, con medio de raigambre popular, el cómic. El vincular estos dos mundos aparentemente dispares permitirá, al menos en teoría, difundir las resoluciones del Tribunal Rusell II respecto a los abusos cometidos por las dictaduras latinoamericanas. Los antecedentes, causas, pormenores y resultados de ese plan se describen a continuación.

Europa, especialmente la del surrealismo, que permitió la búsqueda de invenciones nuevas para presentar una visión del mundo real».

⁵⁶ Jaime Alazraki. «Cortázar, entre el surrealismo y la literatura fantástica» en «Archivo Julio Cortázar» [en línea]. p. 103. «El surrealismo buscaba, en palabras de Dalí, “imágenes de irracionalidad concreta... imágenes que nos son explicables a través del sistema de la intuición lógica o mecanismos racionales”; intentó descubrir y explorar “una realidad más real que el mundo real, cruzando las fronteras de lo real”, o, simplemente, según el primer Manifiesto, procuró “inducir al sueño a filósofos y a lógicos”. El surrealismo fue, en resumen, un esfuerzo por sacudir la coherencia de las imágenes estables que constituyen el mundo objetivo, el de las ciencias y el positivismo racional. Toda la obra de Julio Cortázar está atravesada por un esfuerzo semejante».

2.1 Antecedentes temáticos en la obra de Julio Cortázar

Contrario a lo que se podría pensar, Cortázar está familiarizado con historietas de diversas partes del mundo, tal como lo expresa en la entrevista ficcionalizada «Cortázar y los tártaros pampeanos»: «[...] después de tantos años de ser espectador de diversas tiras cómicas que van desde *Barbarella* a *Mafalda*, pasando por *El llanero solitario* y otras veinte o treinta [...]»⁵⁷. No sólo en su lectura sino que además se involucró en su realización, de hecho el también conocido como «Cronopio mayor» publicó en 1981 la historieta *La raíz de ombú* (1981)⁵⁸ junto con el dibujante Alberto Cedrón⁵⁹, donde también se recurre «al artificio de la narración enmarcada»⁶⁰. Un personaje le platica a otro sobre su infancia como hijo de emigrante italiano, lo cual sirve de pretexto para repasar la historia reciente de Argentina, desde el Peronismo, su consiguiente caída, hasta la aparición del grupo guerrillero de izquierda Montoneros⁶¹.

Fantomas contra los vampiros multinacionales tampoco es el único acercamiento del autor argentino a la cultura mexicana a través de su obra. Los cuentos «La noche boca

⁵⁷ Julio Cortázar. *Op. cit.* p. 1.

⁵⁸ Socorro Estrada. «La destrucción de la Argentina en un libro inédito de Cortázar» en *Clarín* [en línea]. lins. 15-21. pant. 1. «Esta historieta, que tanto Cortázar como Cedrón idearon para llegar al público masivo de un modo efectivo, nunca se publicó. En busca de un interesado que quisiera editarla, Cedrón le dejó los originales a una editorial de Venezuela, que sin su consentimiento hizo una pequeña tirada de 300 ejemplares, impresos con muy mala calidad y que nunca llegó a distribuir».

⁵⁹ Raúl Santana. «Crítica de Raúl Santana» en *Movimiento Arte Contemporanea* [en línea]. Alberto Cedrón (1938-2007). Perteneciente a la vanguardia de artistas argentinos de los sesenta. Pintor, muralista, escultor. Exiliado a Europa por la situación política en Argentina.

⁶⁰ José Enrique Navarro. «Adversidades transatlánticas: Vida editorial de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, de Julio Cortázar» en *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*. [en línea]. lins. 3-7. pant 3.

⁶¹ *Id.*

arriba»⁶² y «Axólotl»⁶³ cuenta con motivos propios de México, y donde además «se percibe ese mecanismo cortazariano de mutación del alma o del espíritu de un ser a otro»⁶⁴. Por otro lado, ya el problema del compromiso del intelectual con Latinoamérica, como señala Carlos Gómez Carro, fue tratado por Cortázar con anterioridad en la celeberrima novela *Rayuela* (1963), cuando la Maga cuestiona a Oliverio, quien comparte ciertas características con el escritor argentino:

Vos sos como un testigo, sos el que va al museo y mira los cuadros. Quiero decir que los cuadros están ahí y vos en el museo, cerca y lejos al mismo tiempo. Yo soy un cuadro, Rocamadour es un cuadro. Etienne es un cuadro, esta pieza es un cuadro. Vos creés que estás en esta pieza pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza⁶⁵.

De su lectura de *Rayuela*, Gómez Carro señala: «La literatura está fuera de la verdadera vida y hay que crear puertas por donde se pueda entrar y salir»⁶⁶. Además, como José Enrique Navarro escribe, ya existen antecedentes de obras híbridas en la bibliografía de Cortázar:

Al analizar *Vampiros multinacionales* es recurrente la mención, como sus precedentes inmediatos, de las misceláneas *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1969), así como la novela *El libro de Manuel* (1973), puesto que en ellas Cortázar emplea distintos materiales gráficos, como simples ilustraciones, collages, fotografías, mapas o recortes de prensa para complementar,

⁶² Julio Cortázar. «La noche boca arriba» en *Final del juego* en «Lecturas indispensables» [en línea] líns. 1-4. pant. 3 y líns. 12-14 pant. 7. «Primero un olor a pantano, ya que a la izquierda de la calzada empezaban las marismas, los tembladerales de donde no volvía nadie. Pero el olor cesó, y en cambio vino una fragancia compuesta y oscura como la noche en que se movía huyendo de los aztecas. // [...] Pero olía a muerte y cuando abrió los ojos vio la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él con el cuchillo de piedra en la mano».

⁶³ Julio Cortázar. «Axólotl» en *Los relatos 1: Ritos en Escribirte* [en línea]. líns. 12-14. pant. 1. «En la biblioteca Sainte-Geneviève consulté un diccionario y supe que los axolotl son formas larvales, provistas de branquias, de una especie de batracios del género amblistoma. Que eran mexicanos lo sabía ya por ellos mismos, por sus pequeños rostros rosados aztecas y el cartel en lo alto del acuario».

⁶⁴ Carlos Gómez Carro. «La otredad de lo uno. Julio Cortázar en la metamorfosis de Fantomas» en Ana María Peppino Barale, coord. *Narrativa gráfica: Los entresijos de la historieta*. p. 186.

⁶⁵ Julio Cortázar. *Rayuela*. p. 19.

⁶⁶ Carlos Gómez Carro. *Op. cit.* p. 186.

contrastar o enfatizar el sentido de lo escrito. Puestas en comparación, resulta lógico que *Vampiros multinacionales* palidezca. De esta suerte, la historia de *Fantomas* se suele leer como un ejemplo más, no en demasía afortunado, de su práctica de combinar texto e ilustraciones de diverso tipo, con el objeto de producir obras de carácter híbrido, que remiten no sólo a la estética surrealista y dadaísta, sino a una larga tradición artística que hunde sus raíces en los manuscritos medievales y sus miniaturas —piénsese, por ejemplo, en las *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X el Sabio—⁶⁷.

Pese a lo anterior, el propio Navarro señala con precisión una clara diferencia entre

Fantomas contra los vampiros multinacionales y obras anteriores de Cortázar:

[...] es preciso realizar una aclaración y un deslinde. Tanto *La vuelta al día en ochenta mundos* como *Último round* pertenecen a lo que el propio Cortázar define como "los libros almanaque", esto es, como una suerte de cajón de sastre en el que de manera inconexa se dan cita con propósito lúdico poemas, relatos cortos, breves ensayos, citas, así como ilustraciones (Soler Serrano). En este sentido, la parte gráfica es uno más de los elementos del libro y no su eje vertebrador. Por el contrario, en *El libro de Manuel* y *Vampiros multinacionales* los recortes de prensa, por un lado, y la historieta e ilustraciones de diverso tipo, por el otro, conducen el texto, fungiendo de hilo conductor del mismo. Además, temáticamente cabe deslindar el propósito de *Vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round* de *El libro de Manuel* y *Vampiros multinacionales*, ya que la conciencia política que permea estas últimas está, con alguna que otra excepción, ausente en aquéllas. Resulta, por tanto, erróneo equiparar obras que sólo tienen en común el empleo de material gráfico junto al texto escrito, pero cuya intención es diametralmente opuesta: predominantemente lúdica en las primeras dos obras mencionadas, política en las dos últimas⁶⁸.

Como señala María de Lourdes Dávila:

Con todas sus modificaciones, *Fantomas* sería un gesto artístico dentro de su experimentación popular que, como caballo de Troya, traspasaría la barrera de información, utilizando como instrumento precisamente uno de los medios de comunicación de control de las masas⁶⁹.

⁶⁷ José Enrique Navarro. *Op. cit.* líns. 15-19. pant. 2.

⁶⁸ *Id.*

⁶⁹ María de Lourdes Dávila. *Op. cit.* p. 123.

Julio Cortázar está familiarizado con las historietas y su fama en Latinoamérica, por lo tanto, está consciente de la capacidad que tienen para llegar a un público masivo de clases populares. Además, para finales de los sesentas y principios de los setentas, el escritor demuestra interés en procesos de hibridación con obras como *El libro de Manuel*. Estos dos hechos coincidirán para que Cortázar opte en más de una ocasión por realizar textos que por fuera, por su portada, parezcan cómics pero que su contenido se mezclen la historieta —un género popular— con otro tipo de imágenes y prosa como la que suele escribir para sus cuentos y novelas de alta cultura.

Cortázar no es ajeno a la cultura mexicana e incluso cuenta con múltiples amistades y contactos de trabajo ahí⁷⁰. Así que no es de extrañar que él aproveche la imagen del Fantomas mexicanizado del cómic para expresar preocupaciones políticas y artísticas en *Fantomas contra los vampiros multinacionales*.

2.2 Contexto de la producción de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*

El origen del personaje Fantomas se remonta a las 32 novelas francesas publicadas bajo la autoría de Marcel Allain y Pierre Souvestre, originalmente por encargo del editor Arthème Fayard, de febrero de 1911 a septiembre de 1913, con ventas que se aproximan a los 5

⁷⁰ Como se verá en el siguiente apartado, el vínculo de Julio Cortázar con México continuará a través de aquellos que trabajan en el periódico *Excelsior* y luego en la revista *Proceso*.

millones de copias⁷¹. Dichos realizadores serán considerados posteriormente por el surrealismo como padres de la escritura espontánea⁷².

Para 1966 en México editorial Novaro retoma Fantomas primero en el cómic *Tesoro de Cuentos Clásicos*⁷³ desde el número 103. En 1969 se le da al personaje su propio título, *Fantomas. La amenaza elegante*⁷⁴, no sin pasar por algunos cambios para adaptarlo a la época y al país. Fantomas es rediseñado por Rubén Lara y Romero⁷⁵ como un hombre fornido, trajeado, con sombrero de copa y una máscara completamente blanca; mientras que los guiones de los primeros seis números corren a cargo de Guillermo Mendizabal⁷⁶, quien le confiere características distintas⁷⁷. Ahora Fantomas es un seductor, filántropo, mecenas de científicos, vive en un refugio secreto, tiene una inacabable red de agentes y bellas asistentes⁷⁸. José Enrique Navarro señala las diferencias entre ambas versiones:

[En las novelas francesas] Fantômas se presentaba como un criminal sádico y un asesino cruel, guiado por la avaricia y la venganza. Por el contrario, el Fantomas —

⁷¹ Robin Walz. «Serial Killings: Fantômas, Feuillade, and the Mass-Culture Genealogy of Surrealism» en *The Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film and Television*. lins. 8-10. pant. 2. Existen traducciones en inglés de la serie de novelas de Allaine y Souvestre, no así en español.

⁷² *Id.*

⁷³ Luis Van. «Base de datos de historietas» en «Mundo Fantomas» [en línea]. lins. 1-36. pant. 1. Antología de cómics iniciada en 1957, constó de 219 números.

⁷⁴ Luis Van. «El clásico por excelencia: La inteligencia en llamas» en «Mundo Fantomas» [en línea]. lins. 1-2. pant. 1. Publicado de 1969 a 1985 por Editorial Novaro. La revista, a partir de 1980, ya en declive, pasa a manos de la Editorial Edar.

⁷⁵ Rubén Eduardo Soto Días. «La historieta mexicana está de luto» en *Periodistas en español.com* [en línea]. lins. 12-14. pant.1 y lins. 1-14. pant. 2. Rubén Lara y Romero (1934-2013). Nació en el Distrito Federal, «trabajó en el mítico diario de historietas *Pepín*, posteriormente en Editormex y en las publicaciones de la Prensa. En editorial Novaro trabajó realizando varios títulos como *Estrellas del Deporte*, *Mujeres Célebres*, y *Tesoro de Cuentos Clásicos* [...]. // Rubén Lara fue el encargado de la realización gráfica de *Fantomas* a petición de Alfredo Cardoña Peña director de la historieta».

⁷⁶ Luis Van. «Autores» en «Mundo Fantomas» [en línea]. lins. 23-34. pant. 4. Guillermo Mendizabal (1933-2002). Nació en Veracruz, trabajó para la editoriales Collier's International, Publicaciones Culturales Mexicanas y Novaro. Fue conductor del programa Confrontación del Canal 11. En 1968 fundó la editorial Posada, que se dio a conocer con la revista *Los agachados* y una buena parte de la obra del caricaturista Eduardo del Río, «Rius». Editó también las revistas *La garrapata* —donde trabajaron entre otros Naranjo, Helio Flores y «Rius».

⁷⁷ Carlos Gómez Carro. *Op. cit.* p. 183. Cómics sucesivos correrán a cargo de guionistas como Gonzálo Martré e ilustradores como Gonzalo Mayo.

⁷⁸ *Id.*

sin acento circunflejo— del cómic mexicano es un villano paradójico, pues tiene rasgos que lo asemejan al prototipo del héroe. Así, por ejemplo, delinque en beneficio propio, pero también para ayudar a los más necesitados, en un giro que lo aproxima a la figura de Robin Hood // [...] el Fantomas mexicano emplea su capacidad intelectual fundamentalmente para el bien y disfruta de una conciencia social de la que carece su homólogo y precedente⁷⁹.

La versión francesa del personaje Fantomas comete robos y asesinatos no por algún objetivo ulterior, sólo lo motiva la avaricia, el rencor e incluso el orgullo. El crimen para él es un bien por sí mismo. Mientras que la versión mexicana es un superhéroe que, si bien trabaja fuera de la ley, lo hace porque busca combatir los abusos de autoridades gubernamentales y corporaciones corruptas cometidos contra la población⁸⁰. Aunque su *modus operandi* era parecido al de otros personajes, también ahí se hacen obvias las diferencias: aunque carecía de «superpoderes», era un genio y atleta de primer nivel, entrenado por el profesor Semo⁸¹. Se parece más al agente 007⁸² que a los héroes de los cómics, sólo que, en lugar de trabajar a las órdenes del imperialismo, estaba en contra de éste⁸³.

«La amenaza elegante» resulta, además, un individuo bastante culto, capaz de dar una opinión autorizada sobre cualquier tema. Por ejemplo, puede dar con plena soltura su

⁷⁹ José Enrique Navarro. *Op. cit.* líns. 2-4, 3-5. pant. 2, 6.

⁸⁰ Ver Francisco Jiménez y Víctor Cruz. *Fantomas. La amenaza elegante*. Vol 2. No. 658. En la historia titulada «Los pecados del capital», los medios masivos de comunicación de un país centroamericano no especificado ocultan a la población los malos manejos de la economía nacional por parte del gobierno para favorecer a empresarios de un «país imperialista que domina el área». Con ayuda de sus agentes, Fantomas publica un diario clandestino en el que se advierte a la población de la situación, lo que motiva que la gente se organice para protestar contra el gobierno. Un ejemplo del *modus operandi* de Fantomas.

⁸¹ Carlos Gómez Carro. *Op. cit.* p. 184.

⁸² Umberto Eco. «James Bond: Una combinatoria narrativa» en *Análisis estructural del relato*. pp. 77-79, 86. James Bond es un personaje ficticio creado por Ian Fleming (1908-1964) para una serie de novelas policíacas de acción iniciada con *Casino Royale* (1953). El agente 007, como también es llamado, es un espía caracterizado en la literatura por una cicatriz en la mejilla, una sonrisa cruel y un gusto por los lujos y las mujeres que sólo es superado por su lealtad a la Corona Británica.

⁸³ Carlos Gómez Carro. *Op. cit.* p. 184.

interpretación de la obra de Bertolt Brecht, *La ópera de dos centavos*⁸⁴: «Brecht quiso parodiar las costumbres de la burguesía con las de los estafadores (...), entreveía que las diferencias entre un hombre sin escrúpulos financieros y gánsters es mínima»⁸⁵. Es precisamente este rasgo del personaje el que lo separa de otros enmascarados de las historietas:

Éste era un elemento tremendamente corrosivo y contestatario que pasaba, por lo general, desapercibido. Pues a diferencia de «superhéroes» al estilo de Superman o Spiderman [sic.]; Fantomas, bajo la pluma de Gonzalo Martré, conviene subrayarlo, se proponía como un crítico del sistema capitalista [...]»⁸⁶.

Es con esta versión mexicana que Julio Cortázar realizará *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Para que esta obra se llevara a cabo, dos hechos coincidieron: la realización del Tribunal Russell II y la publicación de la historieta mexicana *Fantomas. La amenaza elegante*, donde Julio Cortázar y otros autores aparecían como personajes.

El autor argentino junto con Gabriel García Márquez, otros escritores, una quincena de notables políticos, historiadores y profesores universitarios se reunieron en el Tribunal Russell II (1973-1976)⁸⁷ en Bruselas para investigar y emitir sentencia por los crímenes

⁸⁴ Sin autor. «La ópera de dos centavos» en *La ópera de dos centavos*. p. 3. «La ópera de dos centavos fue estrenada, en 1928, en el "Schiffbauerdamm-Theater" de Berlín, bajo la dirección del propio [Bertolt] Brecht, con música de Kurt Weill».

⁸⁵ Julio Cortázar. *Fantomas contra los vampiros multinacionales: Una utopía realizable*. p. 18.

⁸⁶ Carlos Gómez Carro. *Op. cit.* p. 183.

⁸⁷ José Enrique Navarro. *Op. cit.* 20-22. pant. 11. «El tribunal debe su nombre a su fundador, el filósofo británico Bernard Russell, quien en 1966 tuvo la idea de crear un organismo internacional privado que juzgara los crímenes de guerra cometidos por el ejército estadounidense en Vietnam. Años más tarde, este tribunal de notables investigó las actuaciones de Estados Unidos en Latinoamérica (Tribunal Russell II, 1973-1976). En años recientes, se ha encargado de analizar los conflictos internacionales generados en Iraq y en Palestina».

cometidos por el general Augusto Pinochet, quien en septiembre de 1973 encabezó un golpe de estado para derrocar al presidente constitucional de Chile, Salvador Allende⁸⁸.

A Cortázar le preocupaba la falta de publicidad de las sentencias emitidas por el Tribunal que de por sí no tenían ningún valor judicial. Afortunadamente para él, poco tiempo después de finalizadas las reuniones y todavía estando en Bruselas, el escritor recibe por correo el cómic *Fantomas, la amenaza elegante* No. 201 (febrero de 1975)⁸⁹, enviado por Luis Guillermo Piazza, jefe literario de la editorial mexicana Novaro⁹⁰. En esa historieta Cortázar aparece como uno de los personajes que auxilian al protagonista Fantomas a develar una conspiración.

La búsqueda por encontrar un método para la difusión del Tribunal Russell II y la inclusión de Cortázar como personaje en un número de *Fantomas. La amenaza elegante* en el mismo año fueron piezas clave para que el escritor argentino ideara *Fantomas contra los vampiros multinacionales*:

Cortázar, no satisfecho con el desenlace de la historieta, decidió reutilizar parte del cómic mexicano y reescribir de inmediato la historia de Fantomas, todo ello sin permiso de Novaro, propietaria de los derechos de autor de la historieta. El argentino justificó su proceder en una necesaria reciprocidad: «en esa historieta Fantomas se ocupaba de mí, y en ésta yo me ocupo de Fantomas». El resultado, publicado en formato revista en junio del mismo año por el periódico mexicano *Excélsior*, incorpora viñetas y páginas sueltas de «La inteligencia en llamas», así como una miscelánea de ilustraciones, mapas, recortes de periódicos y reproducciones de documentos —hasta un total de 17— que, al hilo del relato escrito por Cortázar, reconducen el robo y destrucción de libros a los crímenes denunciados por el

⁸⁸ Carlos Gómez Carro. *Op. cit.* p. 182.

⁸⁹ José Enrique Navarro. *Op. cit.* líns. 17-19. pant. 1.

⁹⁰ Sin autor. «Murió Luis Guillermo Piazza, escritor argentino» en *La Jornada* [en línea]. líns. 4 y 6. pant. 1. Novelista argentino nacido en Córdoba, llegó a México en 1951. Fundador y editor por casi 20 años de la Editorial Novaro.

Tribunal Russell, entidad a la que el escritor cedió los derechos de autor sobre la obra resultante⁹¹.

Así, al extender el relato del cómic más allá de éste por medio de la prosa, cabría la posibilidad de incorporar las resoluciones del Tribunal Rusell II y hacer una denuncia más clara y con mayor difusión de los regímenes autoritarios latinoamericanos a partir de elementos propios de la literatura y del periodismo⁹².

Cortázar vio en *Fantomas* un vehículo idóneo para difundir las resoluciones del Tribunal Rusell II: un personaje popular, lo mismo superhéroe que espía, pero con una agenda política de izquierda y que ha sido adaptado a distintos medios como novela, cine y poesía en Francia y, como una versión diferente, en el cómic mexicano.

Para la publicación del *Fantomas* cortazariano fue clave la participación de *Excélsior*, periódico cuya línea editorial revela cierta afinidad política con la postura de Julio Cortázar. Incluso la relación de trabajo del autor con los dirigentes del periódico continuaría varios años después⁹³.

El diario de izquierda *Excélsior* no sólo daría las facilidades para la producción de un material tan controversial por su contenido político, como es el caso de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, sino que además contaba con la infraestructura para repartir la obra en puestos de periódicos al alcance del público de las clases populares.

⁹¹ José Enrique Navarro. *Op. cit.* lins. 8-11 pant. 2.

⁹² Karine Díaz Santillán. *Op. cit.* p. 35.

⁹³ Karine Díaz Santillán. *Op. cit.* p. 35. A cargo del periódico se encontraban principalmente Julio Scherer, Vicente Leñero y Miguel Ángel Granados Chapa; ellos apoyaron en gran parte a los exiliados del resto de América Latina que llegaban al país. Para 1976, *Excélsior* se convirtió en un periódico gubernamental que trabajó a la disposición del PRI (Partido Revolucionario Institucional) Scherer y los demás salieron bajo amenaza del periódico y dieciséis días después surgió la revista *Proceso*, para la que Cortázar seguiría colaborando hasta el día de su muerte en 1984.

Se debe de tomar en cuenta que el círculo de la literatura, que es en el que se desenvolvía Cortázar, tiene sus limitantes. «La literatura es, al final de cuentas, una forma de exclusión, pues, ¿quién, verdaderamente, lee literatura?»⁹⁴. Sólo aquellos con el poder adquisitivo, el bagaje cultura y la costumbre de asistir a las librerías están en contacto constante con la literatura. Entonces, no tendría caso transmitir el mensaje a quienes ya, de por sí, por su cultura están politizados. Se le estaría predicando a los conversos. En estas condiciones la historieta sería el vehículo perfecto para librar el difícil ambiente de censura en la Latinoamérica de las dictaduras en la segunda mitad del siglo XX:

[...] por considerársele un género menor, no se ejercía en ella una censura tan severa como en otras publicaciones periódicas de la época (en México, entre los medios de amplia difusión masiva, sólo el periódico Excélsior y sus revistas, entre las que destacaba Plural, eran capaces de presumir cierta independencia). De manera que un héroe que ejercía el latrocinio, y que tenía tan mala opinión de la burguesía y de sus negocios, podía pasar casi desapercibido para los poderes dominantes⁹⁵.

Según Nestor García Canclini, en México las ventas de cómics eran superiores a los de libros y revistas juntos⁹⁶. Aunado a la difusión que se lograría por este medio, otro factor que favoreció el acercamiento del escritor argentino a la historieta de *La amenaza elegante* fue que, además de haber sido aludido por la historieta, ésta contenía una crítica social y política implícita que pudo resultar afín con su forma de pensar⁹⁷. Aparte, como señala García Canclini, el cómic tiene un rasgo hibridante —la combinación de texto e imagen—, determinante para que escritores como Bourroughs y Cortázar experimentaran con ella⁹⁸. Al respecto, es pertinente recordar que una preocupación constante en el trabajo del escritor

⁹⁴ *Ibid.* p. 190.

⁹⁵ *Ibid.* p. 184.

⁹⁶ Nestor García Canclini. *Op. cit.* p. 316.

⁹⁷ Carlos Gómez Carro. *Op. cit.* p. 183.

⁹⁸ Nestor García Canclini. *Op. cit.* p. 316.

de *Rayuela* es cuestionar los límites del lenguaje. Así el cómic, como un medio que mezcla texto e imagen, se convierte en una plataforma ideal para dicho objetivo.

Finalmente, *Fantomas contra los vampiros multinacionales: Una utopía realizable* es publicado en junio de 1975⁹⁹. La obra, más allá de los objetivos perseguidos por Cortázar, es, según Gómez Carro, una feliz simbiosis de géneros¹⁰⁰, entre la literatura de la alta cultura y la propia de la cultura de masas¹⁰¹.

2.3 Fantômas y Fantomas

María de Lourdes Dávila señala una diferencia clave entre el Fantômas de Allaine y Souvestre y su contraparte mexicana que serviría de inspiración para Cortázar:

En las novelas de Pierre Souvestre y Marcel Allain, el misterio y el horror sublime con los cuales se controla al lector dependen muchas veces del desconocimiento del lector de la identidad asumida por Fantômas. En el caso del Fantomas mexicano, los lectores comparten con Fantomas su capacidad de transformación e impostación; reconocen inmediatamente a Fantomas (ya sea porque lleva su disfraz, porque la historieta «anuncia» que el personaje que observamos es Fantomas o porque reconocemos en el personaje características que lo identifican) y siguen paso a paso sus transformaciones en diversos personajes¹⁰².

Sin embargo, según la académica, aún subyacen coincidencias:

Pese a las diferencias entre el personaje francés y el mexicano, en ambos casos el espacio narrativo se nutre de un juego sin fin entre los disfraces del «bien» y el «mal», hasta tal punto que la «identidad» misma del bien y del mal se pone bajo tela de juicio y lleva al vértigo. Si en el caso francés ese juego se concentra en el

⁹⁹ *Id.*

¹⁰⁰ *Id.*

¹⁰¹ *Ibid.* p. 185.

¹⁰² María de Lourdes Dávila. *Op. cit.* p. 131.

personaje mismo, en la versión mexicana utilizada por Cortázar los disfraces del bien y el mal se juegan en la superficie de nombres e instituciones (desde las instituciones «benéficas» como la Alianza para el Progreso, la OEA, los bancos de fomento y desarrollo o las fundaciones de becas, hasta la DIA, la CIA, la GUA, la FOA y la REA)¹⁰³.

Algunas características del Fantômas francés se trasladan a los antagonistas del mexicano. «La estructura del relato del Fantomas mexicano refleja la ausencia de un sistema social coherente, la globalización del poder, la invisibilidad de la identidad de la maldad y de los sistemas de control»¹⁰⁴. Y otros rasgos permanecen en esta versión, también es un maestro del disfraz y un conocedor de gran cultura, lo cual demuestra al hablar sin problemas de la obra de Bertolt Brecht. Mientras que el Fantomas mexicano que retoma Cortázar es:

[...] básicamente un ladrón con aristocracia intelectual y artística, que trabaja privadamente y por deleite propio (aun cuando, obviamente, se benefician terceros), que utiliza su cerebro y su capacidad de impostura ilimitada para realizar sus investigaciones, ingeniar su próxima movida en el tablero o escapar de una determinada situación difícil, y cuyos robos son motivados mayormente por el puro capricho de divertirse [...]. Los episodios de Fantomas se desenvuelven en un mundo urbano moderno que puede ser el nuestro y reconocen todo un mundo subrepticio bajo la superficie de ese orden aparente, que pone en evidencia precisamente la apariencia ficticia del orden¹⁰⁵.

Así, mientras que el Fantomas francés o Fantômas es un ladrón y asesino sin escrúpulos que cumple la función antagónica dentro de las novelas policiacas; el Fantomas mexicano está enmarcado en el género del cómic de superhéroes, aunque de forma transgresora. Sí es un héroe con disfraz y recursos tecnológicos extraordinarios pero su objetivo no es preservar la

¹⁰³ *Ibid.* p. 132.

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 133.

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 134.

ley y la propiedad privada como lo haría el Superman analizado por Eco¹⁰⁶, sino motivar cambios sociales que permitan a las poblaciones oprimidas latinoamericanas salir del yugo de políticos y empresarios corruptos.

Entonces tenemos que el eje bien-mal se preserva en ambas versiones de Fantomas. La diferencia está en que el Fantomas francés es un delincuente irredimible y el Fantomas mexicano contraviene la ley para defender a las personas. Sin embargo, en este mismo hecho existe una coincidencia: ambos son agentes cuyo actuar rompe con la cotidianidad.

2.4 Difusión

Díaz Santillán resalta tres características de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*:

1) el manejo de la estructura narrativa que va de lo tradicional a lo vanguardista y que, por ende, origina una revolución en el manejo de los recursos estilísticos al provocar una ruptura al interior del texto mismo para marcar los contrastes entre la lógica del mundo real y del absurdo que irrumpe en la cotidianidad del mundo ordinario, 2) El desarrollo y carácter del comic, principalmente en Estados Unidos y Europa (es aquí donde nace la primera versión de Fantomas) y 3) El manejo especial que Cortázar hace del comic rescatándolo del carácter propagandístico en el que había caído a causa de las dos guerras mundiales de las primeras décadas del siglo XX y retomando al Fantomas héroe para darle un sentido distinto de heroísmo¹⁰⁷.

Dávila considera que los objetivos que Cortázar planea cumplir con *Fantomas contra los vampiros multinacionales* son:

¹⁰⁶ Umberto Eco. *Apocalípticos e integrados*. pp. 293-294. «La única forma visible que asume el mal [para Superman] es el atentado a la propiedad privada. // [...] tenemos en Superman un ejemplo perfecto de conciencia cívica completamente separada de la conciencia política». Hago la comparación del Fantomas mexicano con el Superman analizado por Eco en *Apocalípticos e integrados* por tratarse de textos contemporáneos y ser Superman, según el propio Eco, el personaje más representativo de los superhéroes.

¹⁰⁷ Karine Díaz Santillán. *Op. cit.* p. 3.

(1) nos enfrentamos a un texto con un formato «popular», (2) seleccionado por su popularidad y prestigio entre los medios masivos en México, (3) con el objetivo principal de dar a conocer (a fondo) el «contenido» (político) de la sentencia del Tribunal Russell, (4) debido a que los medios de comunicación están controlados por agencias de noticias norteamericanas (cuyo objetivo es precisamente encubrir o deformar la verdad política) [...] Fantomas sería un gesto artístico dentro de su experimentación popular que, como caballo de Troya, traspasaría la barrera de información, utilizando como instrumento precisamente uno de los medios de comunicación de «control de las masas»¹⁰⁸.

La elección de Cortázar de la historieta como medio para su mensaje, en principio, resultaba bastante apropiada; según Hinds y Tatum, el cómic mexicano tuvo un tremendo auge; entre historietas y fotonovelas en 1970, se producían de veintiocho a treinta millones de ejemplares, mientras que para 1982 se llegaba hasta los ochenta millones de ejemplares; es decir que en prácticamente una década casi se había triplicado la producción pese a que la población sólo había crecido cerca de un cuarenta por ciento¹⁰⁹. Son múltiples las razones que se mencionan para su gran popularidad:

[...] amplia gama con títulos para satisfacer las necesidades y aptitudes de casi todas las edades y niveles culturales y educacionales; dentro de una economía básicamente pobre, se ofrece un entretenimiento barato y que ocupa poco tiempo; la mayoría ofrece un mundo alternativo [...] ¹¹⁰.

La estrategia de usar al cómic como medio para eludir la censura tiene antecedentes, por ejemplo, en la Italia fascista. Desde 1938 se había prohibido la entrada de productos culturales provenientes de Estados Unidos, no obstante, se siguió vendiendo una versión «pirata» de la historieta *Flash Gordon* hecha por artistas italianos como Guido Fantoni¹¹¹.

¹⁰⁸ María de Lourdes Dávila. *Op. cit.* p. 124.

¹⁰⁹ Harold E. Hinds y Charles M. Tatum. *Not Just for Children: The Mexican Comic Book in the Late 1960s and 1970s.* p. 5.

¹¹⁰ *Ibid.* p. 7.

¹¹¹ Antonio Ballesteros González. *La construcción del superhéroe en el cómic americano. Los orígenes de Marvel.* p. 26.

Según José Enrique Navarro, con la realización y difusión de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, Cortázar sigue la tesis de Umberto Eco «de que la cultura de masas, al abolir la tradicional relación entre niveles socioeconómicos y formas diferenciadas de consumo cultural, consagra un espacio que facilita el acceso de las masas obreras a los bienes culturales»¹¹². Tal propósito se evidencia en el hecho de que el tiraje de la obra fue de 20,000 ejemplares en formato de revista que se difundió en kioscos, y no en el elitista canal de las librerías. No obstante, fracasó debido al caro papel couché en que fue impreso el texto y que lo hacía incosteable para la clase obrera¹¹³. Las ediciones argentinas de 1989 y 1995, pese a ser un tiraje más modesto en cantidad y calidad, el mensaje ya no tenía la vigencia pretendida sino que ya más bien fue un documento histórico de denuncia¹¹⁴. Aún más distanciada del original está la edición española de 2002 que alteró estilo, encuadre, composición, coloreado, contenido gráfico y textual¹¹⁵.

Dávila contextualiza las ventas de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* y da otras razones para su fracaso comercial:

[...] el número de ejemplares publicados en la primera edición de *Fantomas* (20.000) cae muy por debajo de las publicaciones de historietas en México: en la década de los setenta, unas 26 editoriales participaban en el mercado de historietas con publicaciones mensuales de entre 280.000 y 8.400.000 [...].¹¹⁶

A partir de los estudios de ventas hechos por Hinds y Tatum, se señala que fue un desacierto por parte de Cortázar y los encargados de la producción haber elegido a Novaro para que difundiera su obra, ya que esta editorial se especializaba en traducciones al

¹¹² *Ibid.* líns. 3-4 pant. 1.

¹¹³ *Ibid.* líns. 5-6 pant. 1.

¹¹⁴ *Ibid.* líns. 7-8 pant. 1.

¹¹⁵ *Ibid.* líns. 9-11 pant. 1.

¹¹⁶ María de Lourdes Dávila. *Op. cit.* p. 130.

español de cómics estadounidenses que no presentaban competencia a las publicaciones nacionales¹¹⁷. Pese a lo anterior el texto tuvo un par de reediciones en otros países, como por ejemplo, la versión española de 2002, por Ediciones Destino, o la versión polaca *Fantomas przeciw wielonarodowym wampirom* de la editorial Wydawnictwo Literackie de 1979, con los dibujos de Jerzy Skarżyński¹¹⁸.

Como el propio Cortázar explica¹¹⁹, él está familiarizado de primera mano con las posibilidades de difusión y crítica que posee el cómic. Ejemplo de esto es *Mafalda* de Quino. Es por ello que hay un doble proceso de adaptación; para enfrentarse a *los vampiros multinacionales*, Fantomas pasó de ser un criminal en las novelas francesas de Allain y Souvestre, a superhéroe en las historietas mexicanas de Martré y Cruz, a interlocutor de Cortázar en un híbrido que enlaza lo «alto» con lo «bajo» de la cultura. La aparente inocencia del cómic permitirá, en teoría, traspasar la censura dictatorial y llegar al gran público lector de las clases populares. El hecho de que el alto precio de la edición producida por el diario izquierdista *Excélsior* no llegara a los lectores objetivo, revela la brecha existente entre una élite cultural que pretende defender a los grupos sociales victimizados por el avance del capitalismo pero que, en realidad, desconocen. No obstante, las intenciones del autor están expresadas en el carácter híbrido de la obra.

¹¹⁷ *Id.*

¹¹⁸ Luis Van. «El clásico por excelencia: La inteligencia en llamas» en «Mundo Fantomas» [en línea]. lins. 16-24. pant. 4.

¹¹⁹ Ver apartado 2.1 del presente trabajo.

3. Análisis de los elementos intertextuales de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*

Julio Cortázar ha transgredido los formatos canónicos de la literatura en obras como *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último round* y *Los aeronautas de la cosmopista*; su materialidad, así como su variedad temática y discursiva, propicia otras formas de lectura, distintas a las convencionales¹²⁰. Del mismo modo que los textos ya mencionados, *Fantomas contra los vampiros multinacionales* se caracteriza por la coexistencia de un sistema lingüístico con otro icónico —dibujos, mapas, grabados, fotografías y pinturas—. Dicha coexistencia obliga al lector a mirar y descifrar¹²¹.

Fantomas es un híbrido donde Cortázar mezcla elementos propios de la alta cultura con otros de la baja cultura¹²², de ahí que un análisis formal de sus aspectos intertextuales e intermediales en el marco de los estudios culturales puede permitir dar una lectura más amplia de la obra. Debido a lo cual para este capítulo se hará una breve retrospectiva de los

¹²⁰ Graciela Batarce B. «Relaciones sospechosas: Interacción de la palabra y el ícono en tres libros de Cortázar» en «Archivo Julio Cortázar» [en línea]. p. 1.

¹²¹ *Id.*

¹²² Ver «Introducción» del presente trabajo.

estudios culturales para luego realizar un análisis de las relaciones intertextuales de *Fantomas. La amenaza elegante* y de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* de acuerdo con la terminología de Gerard Genette, Manfred Pfister, Guy Debord e Ingeborg Hoestery. Como dichas relaciones se dan con elementos de tipo icónico como dibujos, fotografías y mapas; se abordará el término intermedialidad, según Claus Clüver.

3.1 Aparato teórico

Los estudios culturales están vinculados desde el principio con el análisis de la cultura de masas, de hecho se originan con la polémica que surgió en torno al cine y sus efectos en la sociedad capitalista entre Walter Benjamin y Theodor Adorno¹²³. En América Latina los estudios culturales tienen raíces de distinto origen, por un lado, en el siglo XIX y principios del XX cuestiones relacionadas con la identidad nacional vinculadas con los procesos modernizadores fueron abordadas por Domingo Faustino Sarmiento (Argentina), Andrés Bello (Venezuela), José Martí (Cuba), José Enrique Rodó (Uruguay), Alfonso Reyes (México), Pedro Henríquez Ureña (República Dominicana), José Vasconcelos (México), entre otros; la otra influencia proviene de Europa, la Escuela de Frankfurt (los ya mencionados Adorno y Benjamin), el nuevo marxismo (Louis Althusser, Antonio Gramsci), los estudios culturales británicos (Raymond Williams, Richard Hoggart, Stuart

¹²³ Ana Elena González Treviño. «Dichas y desdichas de la fragmentación» en *Tránsitos y umbrales en los estudios literarios*. p. 20. Como ya se señaló en el apartado 1.1, Adorno ve en los medios masivos —englobados en el término «industria cultural»— vehículos para el engaño y la publicidad, sin intención de ser arte sino que, al contrario, se le oponen. Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. p. 76, 96-99. Benjamin considera que los medios masivos, como el cine y el periódico, permitirán al proletariado compartir sus experiencias y expresar mensajes contestatarios en la esfera de lo público. Ya que estos nuevos medios no requieren una instrucción artística de élite sino una preparación politécnica como la que ellos tienen. Y así sería posible combatir la estetización de la política y de la guerra con la politización del arte.

Hall), el postestructuralismo francés (Michel Foucault, Jaques Lacan) y otros intelectuales como Michel de Certeau, Gilles Deleuze y Pierre Bourdieu¹²⁴. Szurmuk y Mckee resumen la actividad en común de estas corrientes:

En contraposición al enfoque en obras de arte de la cultura letrada, los estudios culturales se han enfocado en formas de cultura «baja», popular y masiva. Heredan de la diáspora intelectual judeo-alemana exiliada del nazismo, la preocupación por el poder de la industria cultural y el interés por analizar nuevos modos de producción cultural, muchas veces con el signo cambiado: si para la Escuela de Frankfurt la industria cultural significaba el final de la originalidad en el arte y la creación de una sociedad masificada sin libertad individual, donde el arte era una mercancía más (Adorno y Horkheimer), los estudios culturales buscarán los espacios de resistencia dentro de la cultura popular y de masas¹²⁵.

A finales del siglo pasado, se destacó la influencia de los estudios culturales latinoamericanos en Estados Unidos, de esta etapa se destaca la obra de Nestor García Canclini (Argentina)¹²⁶ y de Carlos Monsiváis (México)¹²⁷. Este último hizo sobresalientes avances en el análisis de las manifestaciones culturales en México¹²⁸. Este país se convierte en un terreno fértil para los estudios culturales por sus grandes industrias culturales desarrolladas durante la primera mitad del siglo XX y que tuvieron una gran penetración en toda América Latina: la época dorada del cine mexicano (1936-1955) y la historieta con títulos como *Memín Pinguín* y *Lágrimas, Risas y Amor*.

Es precisamente la industria mexicana del cómic donde se produjo *Fantomas. La amenaza elegante* que sirvió como punto de partida para la realización de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, un texto que incorpora elementos de cómic e incluso se

¹²⁴ Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin. «Presentación» en *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. pp. 12-14.

¹²⁵ *Ibid.* p. 14.

¹²⁶ *Ibid.* p. 18.

¹²⁷ Ejemplos de su trabajo son *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* de García Canclini y *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, citados en el presente trabajo.

¹²⁸ Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin. *Op. cit.* p. 22.

distribuye como tal. Por lo que se pretendió que fuera un producto de cultura de masas, uno de los objetos de análisis de los estudios culturales.

A partir de su lectura de Raymond Williams, Ana Elena González Treviño define a los estudios culturales como «el estudio de las relaciones entre todos los elementos que conforman un modo de vida»¹²⁹; abarca todas las prácticas generadoras de significado, con un énfasis especial en los medios materiales en que se producen¹³⁰. Al emplear el término «prácticas generadoras de significado» se neutraliza la distinción entre gran arte y arte popular o de masas, simultáneamente permite la apertura a formas de arte más recientes como el cine, el cómic, la fotografía, el video, la música pop, los juegos interactivos, el arte multimedia, el performance, entre otros¹³¹. Así, los estudios culturales se enfocan en lo híbrido, que puede ser entendido como la negación a pensar los sistemas o esferas culturales como bloques estáticos impermeables cuyos miembros «habitan» una sola cultura¹³².

González Treviño enuncia las aportaciones de los estudios culturales a la teoría literaria:

Sus efectos en el estudio de la literatura son patentes: han hecho que se cuestione la idea de canon, han fomentado las perspectivas interdisciplinarias, han introducido obras nuevas al campo de estudio, lo mismo que enfoques nuevos para el estudio de las obras consagradas, poniendo especial atención a los soportes materiales que permiten que los textos existan y circulen [...] ¹³³.

¹²⁹ Ana Elena González Treviño. *Op. cit.* p. 21.

¹³⁰ *Ibid.* p. 24.

¹³¹ *Ibid.* p. 25.

¹³² Friedhelm Schmidt-Welle. «El estado actual de los estudios culturales latinoamericanos» en *Tránsitos y umbrales en los estudios literarios*. p. 57.

¹³³ Ana Elena González Treviño. *Op. cit.* pp. 19-20.

En México existen múltiples antecedentes de estudios culturales, por ejemplo, los trabajos de Carlos Monsiváis en los que se relacionan cultura de elite, cultura popular y cultura de masas, por una parte, y las culturas locales, regionales e internacionales, por otra¹³⁴. La pertinencia de este enfoque para el presente trabajo radica en dos aspectos: facilitan la aplicación de conceptos migrantes que no sólo se toman de otras disciplinas sino también de diferentes contextos académicos¹³⁵, pero al mismo tiempo, este enfoque está influido, sobre todo, por la crítica literaria que debe pasar por lo textual y lo contextual¹³⁶.

Como señala Noemí Novell, es gracias a los estudios culturales que se abren las puertas de las universidades a los géneros populares, no por moda sino porque permiten ver en ellos el potencial de estudio crítico y reflexivo tanto en términos culturales como estéticos, de manera que dicho trabajo haga aportaciones al conocimiento y comentario del canon mismo¹³⁷.

Desde el enfoque de los estudios culturales, la cultura de masas se abarca con el término «géneros populares» que no hace referencia a los productos culturales originados por los folclores nacionales sino a aquellos cuyo auge inicia a mediados del siglo XX, que responden a patrones formulaicos y que son difundidos por medios masivos¹³⁸. Para Novell, a partir de los comentarios de John G. Cawelti y Umberto Eco, es característica la tensión entre innovación y repetición a que están sujetos los géneros populares¹³⁹. Aunque,

¹³⁴ Friedhelm Schmidt-Welle. *Op. cit.* p. 58.

¹³⁵ *Ibid.* p. 51, 53.

¹³⁶ Noemí Novell. «Amor entre espinas: Los géneros populares y las teorías literarias» en *Tránsitos y umbrales en los estudios literarios*. p. 172.

¹³⁷ *Ibid.* p. 160.

¹³⁸ *Ibid.* p. 161.

¹³⁹ *Ibid.* p. 163.

obviamente, el lector no quiera recibir el mismo producto cultural, sí desea poder reconocer determinadas marcas que le permitan enmarcarlo dentro de un género¹⁴⁰.

A partir de esto, se puede decir que el género popular se constituye por textos nacidos al margen de la «alta cultura»—entendida aquí como el canon dominante, institucionalizado—, consumidos por un gran número de personas, realizados en formatos estandarizados y formulaicos que responden a patrones de innovación y repetición [...]¹⁴¹.

La inclusión en el panorama universitario de géneros populares del cine, televisión, cómic, música y videojuegos se ha dado hasta ahora a través del comparatismo literario. Antes concebidos sólo como escape o entretenimiento, ahora estos contenidos son objetos «válidos y valiosos de estudio académico», producto del reflejo o contestación de las condiciones culturales que los producen¹⁴².

Fantomas contra los vampiros multinacionales es un híbrido que hace referencia a otros productos culturales, como pinturas y películas. Su vínculo más significativo es con el cómic mexicano *Fantomas. La amenaza elegante*, ya que determinará estructural y temáticamente a la obra de Julio Cortázar. Además, su distribución —los puestos de revistas— fue por el mismo canal que cualquier historieta. De ahí la pertinencia de abordar el estudio de la obra no sólo como un texto literario de alta cultura sino, además, como un elemento productor de significados dentro de la cultura de masas.

¹⁴⁰ *Ibid.* p. 164.

¹⁴¹ *Ibid.* p. 166.

¹⁴² *Ibid.* p. 160.

3.2 Relaciones transtextuales en *Fantomas. La amenaza elegante*

Dentro de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* existen múltiples relaciones de transtextuales. Entendidas éstas como vínculos de cualquier tipo, manifiestos o secretos, entre dos textos¹⁴³. La naturaleza de esas intertextualidades, así como su grado de intensidad serán analizados a partir de las teorías planteadas por Gerard Genette y Manfred Pfister, además se tomará en cuenta los términos tergiversación, según Guy Debord y Gil J. Wolman, y pastiche de Ingeborg Hoestery. Debido a que los elementos referenciados en la obra de Julio Cortázar pertenecen a otros medios, se incorporará a este análisis el concepto intermedialidad, de acuerdo con los planteamientos de Claus Clüver y Jurgen E. Müller, entre otros autores. Con este aparato teórico se analizará primero las relaciones transtextuales de *Fantomas. La amenaza elegante* y posteriormente las de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. El estudio se hace de este modo con la intención de ver los puentes que la historieta de cultura de masas tiende hacia la alta cultura y después los puentes que el trabajo realizado por Cortázar —autor de alta cultura— tiende hacia otras obras.

El principal vínculo textual de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* lo tiene con la historieta mexicana *Fantomas. La amenaza elegante*, insertada dentro del relato. Según la clasificación de Genette¹⁴⁴, el hecho de que Cortázar eche mano de un texto previo para la elaboración de su obra, los caracteriza como hipotexto e hipertexto, respectivamente. En el caso concreto de la obra publicada originalmente en el periódico *Excélsior*, ésta es el hipertexto mientras que la historieta, las resoluciones y pruebas del

¹⁴³ Gerard Genette. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. pp. 9-10.

¹⁴⁴ *Ibid.* p. 14. «[...] hipertextualidad. Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la de comentario. Como se ve en la metáfora *se injerta* [...]».

Tribunal Russell II, el título de la obra que hace referencia a uno de los versos de «Muerte sin fin» de José Gorostiza, la sintaxis de los títulos identificada con *El Quijote* y el dibujo que alude a *El perro andaluz* son hipotextos.

Para una mejor comprensión de la naturaleza de los vínculos textuales se recurrirá a la clasificación de criterios intertextuales de Manfred Pfister representada metafóricamente por un sistema de círculos concéntricos, cuyo punto central marca la más alta intensidad de la intertextualidad y, entre más alejado esté del centro, menor será la intertextualidad¹⁴⁵. Dicha intensidad va de acuerdo a diversos criterios cualitativos que deben ser tomados en cuenta:

1. Referencialidad¹⁴⁶: «Una relación entre textos es tanto más intensamente intertextual cuanto más un texto tematiza al otro». Si se realza el carácter de cita o el contexto de origen de una de una frase, entonces hay una alta intertextualidad. Al contrario, si el carácter de cita de una frase pasa desapercibido, entonces la intertextualidad será menor. La referencialidad está ligada a la metatextualidad, entendida ésta como el comentar o poner en perspectiva un pretexto.

2. Comunicatividad¹⁴⁷: La intensidad de la intertextualidad en este criterio dependerá del conocimiento que tengan tanto el autor como el lector del pretexto. En caso de que en un texto aparezca una frase de un texto anterior, si esto fue intencional por parte del escritor (como en el plagio), entonces la intensidad intertextual será mayor. De otro modo, si la aparición de dicha frase es mera coincidencia, entonces la intensidad intertextual será menor.

¹⁴⁵ Manfred Pfister. «Concepciones de intertextualidad» en *Criterios*. pp. 103.

¹⁴⁶ *Ibid.* p. 104.

¹⁴⁷ *Ibid.* pp. 104-105.

3. Autorreflexividad¹⁴⁸: Criterio estrechamente relacionado con los dos anteriores. El grado de intensidad de la intertextualidad aumenta por el hecho de que el autor no sólo ponga en un texto remisiones intertextuales deliberadas y claramente marcadas, sino que también reflexione sobre «el carácter condicionado y referido de su texto en ese mismo texto, es decir, de que no sólo marque lo intertextualidad, sino que lo tematice». La intensidad intertextual de este criterio dependerá de si se realiza o no la metacomunicación sobre la intertextualidad. Según Pfister, un alto grado de intertextualidad de acuerdo con este criterio es muy común en la literatura moderna y la posmoderna.

4. Estructuralidad¹⁴⁹: Según este criterio, las citas breves y ocasionales de un pretexto da por resultado tan sólo un exiguo grado de intensidad de la intertextualidad, mientras que nos acercamos al centro de máxima intensidad en la medida en que un pretexto condiciona la estructura de un texto entero.

5. Selectividad¹⁵⁰: Cuanto más selectiva y precisa es la remisión intertextual (como por ejemplo, una cita), mayor será el grado de intensidad de la intertextualidad. De menor intensidad son las alusiones a la obra en general de un autor o las convenciones de un género.

6. Dialogicidad¹⁵¹: Bajo este criterio la intensidad de intertextualidad está en relación directa con «la tensión semántica e ideológica en que se hallen entre sí el contexto original y el nuevo». Un alto grado de dialogicidad se producirá por una resignificación o una recontextualización (un uso irónico o cualquier tipo de distanciamiento de la postura

¹⁴⁸ *Ibid.* p. 105.

¹⁴⁹ *Ibid.* p. 106.

¹⁵⁰ *Ibid.* pp. 106-107.

¹⁵¹ *Ibid.* p. 107.

reflejada por el hipotexto, por ejemplo). Un grado de dialogicidad bajo se dará en el caso de una traducción, una cita como respaldo de autoridad o por una adaptación (entendida como la transposición de un sistema de signos a otro) que conserva el sentido del texto original.

Se analizará primero los nexos intertextuales del protagonista de la historieta con la cultura de masas. Fantomas está basado en Fantômas, un ladrón y asesino que aparece en una serie de novelas francesas de la autoría de Marcel Allain y Pierre Souvestre. Este personaje denota cierto grado de intensidad intertextual por el criterio de selectividad. El Fantomas hecho en México, al igual que el francés, es un ladrón enmascarado originario de Francia, vestido con elegancia, ingenioso y muy escurridizo. Su *modus operandi*, aliados y objetivos son muy distintos a los del original. Ocasionalmente, aunque no en el tomo revisado, aparece Gerard, un personaje que recuerda a su antagonista más recurrente de las novelas, el inspector Juve¹⁵².

Una vez aclarado el vínculo intertextual entre *Fantomas contra los vampiros multinacionales* y *Fantomas. La amenaza elegante*, se procederá a analizar primero las relaciones transtextuales reflejadas por los fragmentos de la historieta mexicana, por tratarse del texto del que partió Julio Cortázar para realizar su obra.

En la figura del Fantomas llevado al cómic, además de tener el antecedente de la versión francesa, se fusionan otros tres personajes o tipos de héroe que sirven como hipotexto de la «Amenaza elegante»: el superhéroe, Robin Hood y James Bond¹⁵³. Este acervo de intertextualidades no sólo enriquecerá el universo narrativo del cómic en cuestión sino que además le dará actualidad a las tramas.

¹⁵² Ver Gonzalo Martré. *Fantomas. La amenaza elegante*. No. 85.

¹⁵³ Ver apartado 2.2 del presente trabajo.

Disfraz con máscara y capa, bases de operaciones secretas similares a la baticueva de Batman y tecnología de punta; todos aditamentos del clásico superhéroe estadounidense¹⁵⁴. Al nivel temático siempre está presente la lucha entre el bien — representado por Fantomas— y el mal —personificado en sus múltiples y exóticos enemigos¹⁵⁵. Hasta este punto se comprueba que entre *Fantomas. La amenaza elegante* y los personajes surgidos en los cómics existe una relación intertextual mínima por el criterio de selectividad, ya que comparten características propias de la estructura del género. La principal es que en ambos casos el conflicto y el relato se resuelven cuando el enemigo y su causa son vencidos. No obstante, es precisamente en este aspecto donde radica la principal diferencia entre el relato mexicano y los estadounidenses. Mientras que los adversarios de Superman y sus pares suelen ser delincuentes del «bajo mundo», dedicados principalmente al robo¹⁵⁶; Fantomas confronta a políticos y empresarios corruptos. En este sentido, es evidente la tensión ideológica implícita que conlleva un alto grado intertextualidad por dialogicidad. Para los cómics de la Unión Americana el enemigo es aquel que está fuera de la ley y, salvo raras ocasiones, no pertenece a una institución del Estado. Por otro lado, la historieta mexicana —también dentro de esta dualidad del bien y el mal— está abierta a toda posibilidad, los villanos pueden estar en el gobierno o en una empresa de medios

¹⁵⁴ Ver Bill Finger y Jim Mooney. *Batman* No. 48. La historia se titula «Los mil secretos de la baticueva».

¹⁵⁵ Ver Gonzalo Martré. *Fantomas. La amenaza elegante*. No. 138. Fantomas enfrenta al doctor Ormah y a sus varias creaciones modificadas genéticamente.

¹⁵⁶ Umberto Eco. *Op. cit.* pp. 292-293. Eco describe lo que llama «El mito de Superman»: «En el ámbito de su *little town* el mal, el único mal a combatir, se configura bajo la especie de individuos pertenecientes al *underworld*, al mundo subterráneo de la mala vida, preferentemente ocupado, no en el contrabando de estupefacientes ni —cosa evidente— en corromper a políticos o empleados administrativos, sino en desvalijar bancos y coches-correo. En otras palabras, la única forma visible que asume el mal es el atentado a la propiedad privada. El mal extraespacial no es más que un pigmento accesorio, es casual, y asume siempre formas imprevistas y transitorias». Se cita esta descripción por considerarse pertinente para los relatos contenidos en los cómics de superhéroes estadounidenses contemporáneos a *Fantomas. La amenaza elegante*. No obstante, es necesario destacar que no se puede extender dicho planteamiento a las obras del mismo género anteriores o posteriores a esa época.

masivos de comunicación¹⁵⁷. *Fantomas. La amenaza elegante* invita a examinar la asociación entre la justicia y la ley —dada por hecho en las historietas norteamericanas— con un ojo crítico.

Así como los enemigos de Fantomas son de otro tipo, también la «Amenaza elegante» es un superhéroe diferente, de hecho, tiene cierto parecido con el tipo del bandido social¹⁵⁸, como Robin Hood, en el hecho de que les quita el dinero a los ricos para dárselo a los pobres¹⁵⁹. Las semejanzas entre los dos personajes no acaban ahí. Robin Hood es un personaje antiautoritario que pertenece a una tradición de textos del folclor inglés, ha sido representado por múltiples medios, desde los más antiguos manuscritos de finales del siglo XVIII, hasta las más recientes películas y series de televisión¹⁶⁰. Es una figura del medievo tardío, siempre en conflicto con la ley, desde un alguacil, hasta el rey, en una época de fuertes pugnas socioeconómicas¹⁶¹. Además de ser un gran arquero y espadachín, Robin Hood también resulta un maestro del disfraz que logra algunos de sus objetivos al suplantar varias identidades¹⁶².

Entre Fantomas y Robin Hood existe una intertextualidad mínima por el criterio de selectividad, ya que son el mismo tipo de personaje y, por lo tanto siguen las mismas convenciones. Persiguen el objetivo del bandido social, quitarles el dinero a los ricos para

¹⁵⁷ Francisco Jiménez y Víctor Cruz. *Fantomas. La amenaza elegante*. Vol. 2. No. 658. México: Novaro. 1985.

¹⁵⁸ Eric J. Hobsbawm. *Rebeldes Primitivos*. p. 9.

¹⁵⁹ J. C. Holt. «The Origins and Audience of the Ballads of Robin Hood» en *Robin Hood. An anthology of scholarship and criticism*. p. 214. Al igual que en el caso de Fantomas, ha habido varias de Robin Hood. Es más, la idea de Robin Hood como bandido social no se origina en los primeros cánticos sobre el personaje sino que corresponde a una versión posterior representada en el libro de Martin Parker *True Tale of Robin Hood* (1632), cuyo fin era exaltar la caridad cristiana.

¹⁶⁰ Stephen Knight. «Introduction» en *Robin Hood. An anthology of scholarship and criticism*. p. xv.

¹⁶¹ *Ibid.* p. xviii.

¹⁶² Joseph Falaky Nagy. «The Paradoxes of Robin Hood» en *Robin Hood. An anthology of scholarship and criticism*. p. 419.

dárselo a los pobres, debido a lo cual quedan en una posición antagónica en relación con la autoridad. No obstante, la similitud en la forma de proceder, concretamente, el uso de disfraces para adoptar otras identidades y poder infiltrarse en diferentes lugares revela, además de un considerable grado de selectividad y una amplia comunicatividad.

James Bond es el tercer tipo de héroe proveniente de la cultura de masas con quien Fantomas tiene una relación intertextual importante. Al igual que el agente 007¹⁶³, la «Amenaza elegante» se rodea de lujo, mujeres atractivas a su servicio o en su perjuicio, tecnología de punta y locaciones exóticas. Estos elementos denotan un alto grado de intertextualidad por los criterios de comunicatividad y selectividad. Un simple ejemplo de lo anterior está en el hecho de que los ayudantes de Fantomas son también llamados «agentes».

Del mismo modo que con los superhéroes, la dialogicidad también es constatable en este caso. Mientras que Bond es una «magnífica máquina» al servicio de la Gran Bretaña¹⁶⁴, Fantomas es sólo fiel a sus convicciones y pondrá los intereses de los más desprotegidos por encima de los de autoridades y grupos de poder, a los que enfrentará sin dar cuartel. Si en las novelas de Ian Fleming no hay lugar para las meditaciones sobre la verdad y la justicia, como señala Umberto Eco¹⁶⁵, en *Fantomas. La amenaza elegante* estas ocupan un papel central.

Una vez revisado los aspectos intertextuales contenidos en la figura del protagonista, pasemos a analizar el resto del cómic. La primera página del número 201 de *Fantomas. La amenaza elegante* —insertada en *Fantomas contra los vampiros*

¹⁶³ Ver apartado 2.2 del presente trabajo.

¹⁶⁴ Umberto Eco. «James Bond: Una combinatoria narrativa» en *Análisis estructural del relato*. p. 78.

¹⁶⁵ *Id.*

multinacionales— está compuesta por tres paneles en donde se observa un estilo similar al empleado en la mayoría de los cómics occidentales¹⁶⁶: los personajes tienden al realismo sin ser detallados para permitir una mayor identificación con el lector, mientras que los escenarios son aún más especificados y cercanos a una idea de lo real. Estas diferencias en cuanto al nivel de realismo entre personajes y fondo son características del proceso de representación en este tipo de productos culturales¹⁶⁷. En pocas palabras, los dibujos de Víctor Cruz, artista del cómic insertado dentro de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, tienden a la abstracción icónica, ya que su estilo hace referencia a lo que percibimos como real¹⁶⁸.

El primer panel sirve dos propósitos: se muestra el título de la historia acompañado por la figura del protagonista, Fantomas. La otra función es establecer el lugar de los hechos que, gracias a un cartucho que hace las veces de *raccord* o enlace entre paneles¹⁶⁹, la Biblioteca de Londres, cuyas afueras son ilustradas ahí. La transición de panel a panel entre el primero y el segundo es de sujeto-a-sujeto¹⁷⁰; inicialmente se muestra un lugar y el

¹⁶⁶ Scott McCloud. *Understanding Comics*. pp. 31-42.

¹⁶⁷ *Id.*

¹⁶⁸ *Ibid.* pp. 24-59. McCloud plantea un *vocabulario pictórico* de los comics, representado por tres vértices: el plano del lenguaje, el plano de la realidad y el plano de la imagen. El primero se refiere a la representación icónica que tiene a la simplicidad y universalidad, el segundo es la búsqueda por reflejar la realidad de la manera más fiel y en el último se representan las líneas y figuras que conforman un dibujo. Según el crítico todos los estilos de dibujo están representados por la combinación de estos tres planos en distintas proporciones. Yo considero que en el estilo de dibujo de la historieta en *Fantomas contra los vampiros multinacionales* predomina una mezcla entre el plano del lenguaje y el de la realidad; dicha combinación es característica de los cómics de superhéroes.

¹⁶⁹ Ernesto Priego Ramírez. «Watching the Watchmen: El cómic como narrativa gráfica». p. 49-52. La terminología empleada para nombrar los elementos del cómic es tomada de Priego Ramírez, quien a su vez la desarrolló basándose en Luis Gasca, Román Gubern, Umberto Eco, Scott McCloud, Daniel Barbieri, Javier Coma y Françoise Lacasin. Me remito en concreto a las convenciones que, según Priego Ramírez, abarcan los globos, interjecciones, onomatopeyas gráficas, signos cinéticos, metáforas visuales y cartuchos.

¹⁷⁰ Scott McCloud. *Understanding Comics*. pp. 70-72. McCloud plantea una clasificación para las transiciones de un panel a otro que resulta pertinente para la descripción realizada: *Momento-a-momento* que muestra dos instantes de una misma acción; *acción-a-acción* representa a dos acciones realizadas consecutivamente; *sujeto-a-sujeto* donde en cada panel se centra la atención en un distinto ser u objeto; *escena-a-escena* cuyas transiciones implican una gran distancia de tiempo o espacio; *aspecto-a-aspecto* muestra diversos elementos

siguiente se centra en una persona. El resto de las transiciones en esta página y las inserciones subsecuentes de historieta en la obra corresponden al tipo acción-a-acción.



il. 2. Gonzalo Martré y Víctor Cruz. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*.

Una utopía realizable. p. 15.

En la parte superior del primer panel se lee «La inteligencia en llamas», una perífrasis de uno de los versos que componen el poema «Muerte sin fin»¹⁷¹ escrito por José

de un lugar para representar una idea o un tono y; *non-sequitur* en donde no se aprecia una relación lógica entre paneles.

¹⁷¹ José Gorostiza. «Muerte sin fin» en Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Nacional Autónoma de México [en línea]. Publicado en 1939 por José Gorostiza (1901-1973).

Gorostiza: «¡oh inteligencia, soledad en llamas!»¹⁷². La palabra «soledad», que falta en el título del cómic, es retomada posteriormente en la prosa de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* y se convertirá en un tema que resonará al final del texto¹⁷³. Por el momento, basta decir que la referencia al poema posee un alto grado de intertextualidad únicamente por los criterios de selectividad —por escogerse apenas algunas palabras específicas de un solo verso— y comunicatividad por parte de los autores del cómic que seguramente hicieron la referencia a propósito, ya que era común que éstos incluyeran referencias de alta cultura en sus historietas. Ejemplo de lo anterior es la siguiente alusión en otra página compuesta por tres paneles¹⁷⁴. Ahí se muestran a un hombre rubio (Fantomas) cenando con una mujer morena, discuten «el fondo real» de una obra de Bertolt Brecht. Según el crítico Carlos Gómez Carro¹⁷⁵, se trata de *La ópera de dos centavos*. En este caso la referencia casi podría pasar desapercibida porque la intensidad de la intertextualidad tiene cierto grado de referencialidad y comunicatividad al señalarse en un cartucho el nombre del dramaturgo Brecht sin designar la obra¹⁷⁶. Además presenta algo de dialogicidad porque, si bien no entra en tensión con lo planteado por Brecht, sí pretende darle una interpretación puntual en voz de Fantomas.

El número 201 de *Fantomas. La amenaza elegante* genera una relación intertextual entre dos de sus hipotextos. Macheath, al igual que Robin Hood y Fantomas, es un ladrón enfrentado con la autoridad. Así, el cómic teje una compleja red intertextual que va desde cánticos medievales, hasta una obra de teatro del siglo XX.

¹⁷² *Ibid.* lín. 9. pant. 7.

¹⁷³ La recontextualización de esta cita en *Fantomas contra los vampiros multinacionales* será comentada en el siguiente apartado.

¹⁷⁴ Julio Cortázar. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. p. 18.

¹⁷⁵ Carlos Gómez Carro. *Op. cit.* p. 183.

¹⁷⁶ Julio Cortázar. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. p. 18.

Múltiples incendios de bibliotecas alrededor del mundo son el detonador del conflicto del cómic en cuestión y es la razón de que la historia del cómic se titule «La inteligencia en llamas», que, como ya se mencionó, es una paráfrasis de un verso perteneciente a «Muerte sin fin» de José Gorostiza y, al mismo tiempo, alude a la quema de los libros, una situación similar a la de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury y que para Gómez Carro también es una referencia al incendio de códices por parte de los conquistadores españoles durante el proceso de colonización en México¹⁷⁷. La relación intertextual con la novela de Bradbury es de gran intensidad por los criterios de comunicatividad y selectividad al tomarse el aspecto más sobresaliente de su anécdota para la realización de la historieta.

Con respecto a los incendios yo agregaría como posibles referentes dos acontecimientos similares en Alemania y en Chile: el 10 de mayo de 1933 en la plaza de la Opera en Berlín se quemaron por órdenes del fascismo hitleriano libros de varios autores, como Thomas y Heinrich Mann, Lion Feuchtwanger, Albert Einstein y Karl Marx¹⁷⁸. Mientras que en Chile se llevó a cabo la llamada Operación limpieza durante la dictadura de Augusto Pinochet, una quema de libros y documentos que tenía por objetivo eliminar todo aquello que aludiera a Salvador Allende o al marxismo¹⁷⁹. Esto contribuiría a explicar por qué Julio Cortázar consideró pertinente usar *Fantomas* como medio para difundir las

¹⁷⁷ Carlos Gómez Carro. *Op. cit.* p. 188.

¹⁷⁸ Friedrich-Karl Kaul. «La congruencia entre el contenido y la apariencia de los sistemas de gobierno fascistas establecidos en 1933 en Alemania y en 1973 en Chile» en *Denuncia y testimonio. Tercera Sesión de la Comisión Internacional de Investigación de los Crímenes de la Junta Militar en Chile* [en línea]. lins. 24-28. pant. 6.

¹⁷⁹ Luis Hernán Errázuriz. «Dictadura militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural» en «Latinamerican Studies Association» [en línea]. p. 139. Un paralelismo intencional o no del fascismo con el imperialismo capitalista, como señala Friedrich-Karl Kaul.

resoluciones del Tribunal Rusell II que precisamente condenaba el golpe de estado de Pinochet y su subsecuente dictadura.

Fantomas. La amenaza elegante es el relato que Cortázar toma como punto de partida para la realización de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Se trata de un cómic mexicano que posee múltiples relaciones intertextuales hacia obras de alta y de baja cultura. Sin complejos Gonzálo Martré y los demás realizadores hacen referencia en la historieta a otras obras populares de distintas épocas como los cómics de superhéroes norteamericanos del siglo XX, el Robin Hood de los cánticos medievales y el agente 007 de las famosas novelas de Fleming. Diferentes tradiciones configuran al Fantomas mexicano, originado a partir del Fantômas francés. Dichas relaciones intertextuales, aunque no son explícitas, sí son intensamente comunicativas. Queda claro con qué géneros y convenciones dialoga el cómic mexicano. Estos hipotextos son moldes con los que *Fantomas* rompe al cuestionar la relación entre ley y justicia.

Fantomas es un héroe a la usanza de James Bond y Batman pero, a diferencia de éstos, él es capaz de oponerse a la autoridad si ésta atenta contra el bienestar de los desvalidos, utilizando métodos similares. Así, lo que a simple vista parece un cómic más de superhéroes, resulta en realidad una puesta en crisis de la idea moderna de héroe configurada a través de la literatura popular.

Existe otro nexo entre *Fantomas*¹⁸⁰, los superhéroes estadounidenses del cómic¹⁸¹, James Bond¹⁸² y Robin Hood¹⁸³ que escapa al análisis individual de cada texto. Todos estos

¹⁸⁰ El Fantomas de las novelas de Marcel Allain y Pierre Souvestre, el del cine de Louis Feuillade, aquellos de las obras surrealistas y el del cómic mexicano. Los detalles de estas reinterpretaciones fueron abordados en el capítulo 2 del presente trabajo.

personajes tienen múltiples versiones, es decir, han sido reinterpretados por diversos autores, en diferentes países, a través de múltiples medios¹⁸⁴.

Un segundo cuestionamiento quizá aún más transgresor es la ruptura de las barreras entre alta y baja cultura. En *Fantomas. La amenaza elengate* existen referencias intertextuales altamente comunicativas de obras de teatro consagradas por el canon como las de Bertolt Brecht. Así como también se hacen alusiones a situaciones políticas de relevancia como la quema de textos realizada por el régimen de Pinochet en Chile. Resulta sorprendente la libertad de acción y difusión de un medio masivo tan popular como el cómic mexicano de mediados del siglo XX. De ahí su capacidad de hacer crítica más allá de las posibilidades de la televisión de la misma época. Siendo así, no es de extrañar que Julio Cortázar se sirva de esta historieta para la difusión de las deliberaciones del Tribunal Rusell II.

¹⁸¹ Los superhéroes de la editorial DC Comics han pasado por, mínimo, tres reinterpretaciones. Aunque discutible, se suele considerar el inicio de este tipo de personajes con la historieta *Action Comics #1* (1938). La primera reinterpretación sucede después de *Crisis of Infinite Earths #1-12* (1985-1986). Mientras que la segunda aconteció a partir de *Flashpoint #1-5* (2011). Estos personajes también han sido adaptados al cine. Se han hecho siete adaptaciones «oficiales» de los cómics del personaje Batman al cine desde 1989 hasta la fecha. Tim Burton dirigió *Batman* (1989), *Batman Regresa* (1992). De Joel Shumacher fueron *Batman Forever* (1995) y *Batman y Robin* (1997). La más reciente versión cinematográfica corrió a cargo de Christopher Nolan con *Batman Inicia* (2005), *El Caballero de la Noche* (2008) y *El Caballero de la Noche Ascende* (2012).

¹⁸² Se han realizado varias series de novelas escritas por siete autores, algunos ingleses y otros estadounidenses, aparte de Ian Fleming (inglés). El 007 ha sido llevado al cine hollywoodense en veintitrés ocasiones por diversos directores, desde *Dr. No* (1962) hasta *Skyfall* (2012).

¹⁸³ Ver nota 159 del presente trabajo donde se cita un ejemplo de las diferentes versiones del personaje Robin Hood.

¹⁸⁴ Para estos casos es clave el concepto intermedialidad que será revisado en el siguiente apartado del presente trabajo.

3.3 Relaciones transtextuales de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*

Fantomas contra los vampiros multinacionales es un hipertexto que surge a partir del hipotexto, la historieta mexicana *Fantomas. La amenaza elegante*, específicamente el número 201 publicado en 1975. En este apartado primero se presentarán la explicación de por qué *Fantomas contra los vampiros multinacionales* es un *pastiche*, según la terminología de Ingeborg Hoestery, y no un texto *situacionista*, de acuerdo con la definición de Guy Debord¹⁸⁵. Luego se analizarán las diversas relaciones intertextuales de la obra de Julio Cortázar, por lo que se retomará la clasificación de Manfred Pfister¹⁸⁶ y se añadirá el concepto intermedialidad que servirá para explicar cómo se articulan los diversos medios de representación dentro de la obra.

Fantomas contra los vampiros multinacionales es una reelaboración de alta cultura del relato presentado en el cómic de cultura de masas *Fantomas. La amenaza elegante*. A la obra de Julio Cortázar se le ha llegado a considerar un texto *situacionista*¹⁸⁷. El situacionismo fue una corriente artística con fines sociales y políticos a finales de los años cincuenta del siglo XX, de ahí se desprende el concepto de *tergiversación*. Según Guy Debord y Gil J. Wolman parten de lo que denominan como “el hallazgo de la poesía moderna” concerniente a la estructura analógica de las imágenes y muestran que cuando se consideran juntos dos objetos, no importa lo alejados que pudieran estar sus contextos

¹⁸⁵ José Luis Pardo. «Prólogo» en *La sociedad del espectáculo*. pp. 10-22. Guy Debord (1931-1994). Nació en París, Francia. Autodidacta, continuador del programa anti-esteticista de las vanguardias históricas, fundador de la Internacional Letrista como alternativa al surrealismo en decadencia. En junio de 1957 crea la Internacional Situacionista, a través de la cual difundió su propuesta teórica que vincula al espectáculo y el consumismo con la alienación y que está inspirada por los jóvenes Hegel, Marx y Lukács. Debord escribió *La sociedad del espectáculo* (1967).

¹⁸⁶ Ver apartado anterior del presente trabajo.

¹⁸⁷ Robin Walz y Elliot Smith. «Interviews and reviews about Robin Walz's *Pulp Surrealism: Insolent Popular Culture in Early Twentieth-Century Paris*» en *Fantomas Lives* [en línea]. lins. 5-6. pant. 3. Así lo califica Robin Walz en una entrevista a Sebastià Roig para *El Periódico de Catalunya*.

originales, siempre existe alguna relación¹⁸⁸. Ellos proponen darle un nuevo sentido al arte producido por la sociedad de clases, una representación paródica de lo serio donde la acumulación de elementos tergiversados, lejos de provocar y alentar la indignación o de hacer alusiones cómicas a las obras originales, exprese indiferencia hacia un original prohibido y sin sentido¹⁸⁹.

Según la propuesta situacionista ya en la industria publicitaria había muestras de algo que ellos llaman *desvío*, la utilización del arte para propósitos capitalistas, por lo que había que responder a esto con una apropiación del arte y de los productos de la industria cultural en sentido contrario, una *tergiversación o détournement*¹⁹⁰. El punto es usar las palabras del oponente contra él y, de paso, revitalizar el arte caduco.

Considero, no obstante, que *Fantomas contra los vampiros multinacionales* si bien le da otro sentido al cómic original que incorpora y así puede dar la impresión de ser un texto situacionista, no se puede pasar por alto que, como ya se mencionó, el trabajo de Julio Cortázar y el de Gonzalo Martré con Víctor Cruz son ideológicamente afines; el Fantomas mexicano es un héroe con una conciencia social, comparable a Robin Hood. Por su afinidad con las vanguardias el autor argentino continúa la tradición surrealista de insertar a Fantomas en su obra artística, y si retoma elementos de la propuesta situacionista es para señalar los alcances y límites de la cultura de masas vis a vis las posibilidades y defectos de la alta cultura a la que pertenece el escritor. Por lo que considero que, más que un texto situacionista, *Fantomas contra los vampiros multinacionales* es un pastiche de *Fantomas. La amenaza elegante*.

¹⁸⁸ Guy Debord y Gil J. Wolman. *Op. cit.* líns. 16-18. pant. 1.

¹⁸⁹ *Id.*

¹⁹⁰ *Ibid.* líns. 7-8. pant. 2.

El pastiche es un procedimiento que tiene su origen en la literatura clásica y que fue retomado con la posmodernidad¹⁹¹. Dentro de la crítica uno de los pioneros en configurar este concepto fue Fredric Jameson en *Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*¹⁹². Desde entonces los señalamientos de Jameson han sido el centro de las discusiones relacionadas con la estética posmoderna¹⁹³.

La principal influencia en el marco teórico de Jameson es el marxismo cultural de la escuela de Frankfurt, cuya postura estética engloba a todas las manifestaciones artísticas dentro del concepto «arte»¹⁹⁴. De ahí que se diga que hay pastiches literarios, pictóricos, cinematográficos, etc.

Jameson señala que el sentido del pastiche posmoderno es la memoria cultural, la fusión de los horizontes pasado y presente¹⁹⁵. Ésa es, precisamente, la diferencia entre el arte moderno y el posmoderno; mientras que el primero buscaba siempre la novedad, el segundo echa mano del acervo cultural del pasado para la realización de sus prácticas. Es también, a través del pastiche, que se cruza la frontera entre alta y baja cultura al incorporar elementos de ambos estratos culturales en una obra¹⁹⁶.

Se comenta aquí el pastiche según Jameson por tres razones: 1) su planteamiento corresponde con el estudio del naciente arte posmoderno y en el apartado siguiente se estudiará el vínculo entre *Fantomas contra los vampiros multinacionales* y la primera

¹⁹¹ Ingeborg Hoestery. *Pastiche*. p. x. Hoestery considera al pastiche como un género, sin embargo, yo difiero, si bien pudo haberse originado como tal en la pintura, ya para la época de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* creo más adecuado considerarlo como un *procedimiento artístico* aplicable en diferentes artes. Me parece problemático considerar al pastiche un género ya que no hay géneros que se puedan generalizar para las diversas disciplinas artísticas.

¹⁹² Fredric Jameson. *Op. cit.* p. 9.

¹⁹³ Ingeborg Hoestery. *Op. cit.* p. x.

¹⁹⁴ *Id.*

¹⁹⁵ *Ibid.* p. xi.

¹⁹⁶ *Id.*

posmodernidad estadounidense. 2) se resalta que el pastiche es un procedimiento aplicable en cualquier disciplina artística. En el caso de la obra analizada en el presente trabajo se abarcan diversas áreas como literatura, fotografía, cine, pintura y cómic. 3) en la posmodernidad la práctica del pastiche propicia un espacio de encuentro entre la alta y la baja cultura.

Para la obra analizada aquí sirve de complemento la definición de pastiche de Ingeborg Hoestery. Según Hoestery, el pastiche surge dentro de la literatura como un género menor; en el campo de las artes plásticas sucede algo parecido, es visto como el «Otro» en oposición al arte verdadero¹⁹⁷. Para Hoestery, a diferencia de Jameson, el pastiche en la posmodernidad forma parte de una estética emancipatoria que fomenta el pensamiento crítico¹⁹⁸ y pone de ejemplo *El nombre de la rosa* (1980) de Umberto Eco que entrelaza aspectos de diversas narrativas occidentales y cuyo mosaico de referencias es la fuente principal de producción de significado¹⁹⁹, de ahí que sea llamado «collage intertextual»²⁰⁰.

Ese aspecto crítico del mencionado por Hoestery es lo que me permite afirmar que *Fantomas contra los vampiros multinacionales* es un pastiche de *Fantomas. La amenaza elegante*. Tal planteamiento no resulta fuera de lugar si se toma en cuenta que no es la única tendencia posmoderna que Cortázar sigue con esta obra que dialoga incluso con el trabajo de Andy Warhol, como se verá más adelante en este mismo apartado.

¹⁹⁷ *Ibid.* p. 1. El término tiene su origen en la palabra «pasticcio», derivado de «pasta» del romance común, designaba a un paté hecho con varios ingredientes (una mezcla de carne, vegetales, huevo y una gran variedad de complementos).

¹⁹⁸ *Ibid.* p. xii.

¹⁹⁹ *Ibid.* p. 96.

²⁰⁰ *Id.*

La tergiversación situacionista es un conjunto de técnicas que alteran el propósito publicitario de imágenes publicitarias. *Fantomas. La amenaza elegante* no es mercadotecnia, de hecho, tiene una función de crítica social; el protagonista constantemente transgrede el *status quo*. Con *Fantomas contra los vampiros multinacionales* Julio Cortázar continúa esa tendencia.

Otro aspecto de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, que quizá es el más importante, es el hecho de que sea una obra que involucra texto, cómic, fotografía, pintura y otros elementos correspondientes a distintos medios. De ahí que se le pueda considerar una obra intermedial.

La intermedialidad es un campo transdisciplinario que abarca conceptos como signos y textos intermediales, así como textos multimedia²⁰¹. Jörg Helbig señala que la intermedialidad abarca tres clases de vínculos²⁰²: relaciones generales entre medios, transformaciones de un medio a otro y la combinación de medios; como en el caso de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* que mezcla prosa, cómic y otros tipos de imagen.

Para Jürgen E. Müller, define medio para los estudios de intermedialidad a partir de los planteamientos de Rainer Bohn, Eggo Müller y Rainer Ruppert: un medio es aquel que media para y entre humanos un signo o combinación de signos significativos gracias a transmisores adecuados a través de distancias temporales y/o espaciales. Se hace un énfasis en el aspecto comunicativo sin descartar elementos tecnológicos y artísticos²⁰³.

²⁰¹ Claus Clüver. «Intermediality and Interart Studies» en slashdocs.com [en línea] p. 19.

²⁰² *Ibid.* p. 32.

²⁰³ *Ibid.* p. 30.

Según Claus Clüver, un ejemplo de texto multimedia es la ópera; de acuerdo con las prácticas usuales de estudios artísticos unidisciplinarios ésta caería en el campo de la musicología o en el de la historia de la música, pero la ópera es un acto performativo que parte de un libreto, el cual puede ser leído por separado, por lo que puede ser analizada como una adaptación de una fuente literaria²⁰⁴. Algo similar pasa en las películas, cuya banda sonora puede ser adquirida, escuchada y, claro, estudiada por separado. Finalmente, en el cómic, imagen y texto son elementos interdependientes para una comprensión total²⁰⁵. Agregaría yo que se debe tomar en cuenta el hecho de que la historieta en algunas ocasiones parte de un texto literario, un guion.

Clüver enumera los cambios que han hecho aún más propicia la aparición de la intermedialidad: desde la aparición de los ready-mades de Duchamp el término «obra de arte» ha sido cuestionado como un término subjetivo, del mismo modo que la «literariedad». Hay obras en la producción artística contemporánea, como los happenings y el arte pop, que tienden a la superación de la dicotomía entre «high art» y «low art. Se tienden a resaltar la materialidad del medio en el que se producen, con lo que aumenta la tendencia de los artistas que trabajan con diversos medios para producir híbridos y textos intermediales. Esto ha llevado a que el interés crítico por diversas formas de arte popular ha cambiado su énfasis de aspectos formalistas y preocupaciones estéticas a los auditorios y sus expectativas. Dicho contexto provocó que se reconociera que la intertextualidad puede involucrar intermedialidad.

Cada vez más el discurso interartístico está orientado a la intermedialidad para incluir productos basados en medios masivos de comunicación y otras tecnologías. Nuevas

²⁰⁴ *Ibid.* p. 25.

²⁰⁵ *Id.*

formas de arte han empezado a desarrollarse que están basadas por completo en medios digitales que involucran aspectos visuales, verbales, sonoros y materiales cinéticos²⁰⁶.

Así, desde esta perspectiva de estudio «medio» —que sustituye a «arte»— se vuelve una categoría básica aceptable para el discurso interdisciplinario de los diversos medios se completan las condiciones para la intermedialidad como área de estudio. Como señala Clüver, hasta que haya académicos preparados en esta área y estudiantes de intermedialidad, los estudiosos del tema tendrán que trabajar sus investigaciones con las herramientas y métodos de sus respectivas disciplinas.

Roloff habla de la intermedialidad como una característica de las obras con intersticios del tratamiento creativo de los medios clásicos y nuevos²⁰⁷. Tal definición encaja con *Fantomas contra los vampiros multinacionales* donde interactúan principalmente prosa y cómic, además de otros medios más. De hecho, específicamente la historieta es un medio intermedial.

Basándose en Eisner, Scott McCloud, en aras de ser lo más incluyente y específico posible, define el medio del cómic como: imágenes yuxtapuestas en una secuencia deliberada con el fin de proporcionar información y/o producir una respuesta estética en el observador²⁰⁸. Aunque no es requisito, lo más común es que el cómic vaya acompañado de palabras y, en ese sentido, la historieta es, por sí misma, un medio intermedial.

No es ocioso recalcar que *Fantomas contra los vampiros multinacionales* es un híbrido intermedial que contiene elementos de cómic y otro tipo de imágenes pero no es un

²⁰⁶ *Ibid.* p. 29.

²⁰⁷ Volker Roloff. «Teatralidad y deseo visual —Formas lúdicas e intermediales en el surrealismo español» en *Vanguardia española e intermedialidad: Artes escénicas, cine y radio*. p. 98

²⁰⁸ Scott McCloud. *Understanding Comics*. pp. 5-9.

cómic. La distinción, pese a ser sutil es también muy concreta. De acuerdo con la clasificación de tipos de conexiones intermediales en las relaciones texto-imagen dentro de distintos tipos de obras expuesta por Leo Hoek²⁰⁹, en *Fantomas contra los vampiros multinacionales* la relación entre texto e imagen es transmedial, si se excluyen los fragmentos del cómic ahí presentados, ya que ambos elementos son distinguibles y autosuficientes pero ni su producción ni su recepción son simultáneas, debido a lo cual se puede hablar de una obra politextual²¹⁰.

Hoek clasifica al cómic por combinar texto e imagen como un discurso mixto medial: texto e imagen son distinguibles pero no son autosuficientes (se necesita de ambos para que el mensaje se comprenda), por lo que es un solo texto en el que ambos discursos tienen una producción y recepción prácticamente simultáneas²¹¹.

Una vez aclarado el nexo que relaciona a *Fantomas. La amenaza elegante* con *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, se analizarán las relaciones intertextuales del segundo con el resto de sus hipotextos.

El primero de los hipotextos a analizar es el cuento «Continuidad de los parques»²¹²—de la autoría del propio Cortázar—, ya que su estructura es similar a la de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Dicho cuento trata sobre un hombre que lee una novela donde los personajes —un varón y una mujer— acuerdan el asesinato de alguien. El cuento termina con la revelación de que la persona que lee la novela es a quién se desea eliminar.

²⁰⁹ Claus Clüver. «Intermediality and Interart Studies» en slashdocs.com [en línea]. p. 26.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ibid.* p. 26.

²¹² Ver Julio Cortázar. «Continuidad de los parques» en *Final del juego* en *Ciudad Seva* [en línea].

De un modo similar a como pasa en «Continuidad de los parques», el protagonista de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* lee una historieta donde el héroe Fantomas contacta al protagonista y a sus amigos escritores Susan Sontag²¹³, Octavio Paz²¹⁴ y Roberto Moravia²¹⁵ para que le den detalles sobre una conspiración que el enmascarado trata de detener. Por medio de una llamada telefónica que le hace Sontag al protagonista se hace evidente que lo que leyó el protagonista forma parte de su propia realidad.

La relación intertextual entre *Fantomas contra los vampiros multinacionales* y «Continuidad de los parques» es intensa por los criterios de referencialidad, comunicatividad y autorreflexividad²¹⁶, ya que el cuento también es de la autoría de Cortázar. También la intertextualidad está marcada por el criterio de estructuralidad. El escritor incorpora la estructura de su anterior trabajo con un propósito metatextual: poner en contacto la alta cultura —representada por «Continuidad de los parques»— con la baja cultura —representada por *Fantomas. La amenaza elegante*— y así producir el mismo tiempo de extrañamiento resultado por la unión de niveles diegéticos. Desde esta relación

²¹³ Susan Sontag. *Al mismo tiempo*. p. Segunda de forros. Susan Sontag (1933-2004). Escritora y crítica. Inició su carrera literaria con la publicación de *El benefactor* (1963). Su texto *Contra la interpretación* (1964) se convirtió en una de las figuras intelectuales más importantes durante los años sesenta del siglo XX. Sus novelas más destacadas son *En América* (1999), *Ante el dolor de los demás* (2003) y *El amante del volcán* (1992). Además publicó libros de cuentos, obras de teatro y volúmenes de ensayos.

²¹⁴ Sin autor. «Octavio Paz. Biografía» en *Instituto Cervantes. Bibliotecas y documentación* [en línea]. lins. 1-32. pant. 1. Octavio Paz Lozano (1914-1998). Poeta y ensayista. Nace en la Ciudad de México, a los diecisiete años publica sus primeros poemas en la revista *Barandal* (1931). Posteriormente dirige las revistas *Taller* (1939) e *Hijo pródigo* (1943). En 1945 entra en el Servicio Exterior Mexicano y es enviado a París. Durante este periodo se aleja del marxismo al entrar en contacto con los poetas surrealistas y otros intelectuales europeos e hispanoamericanos. En 1981 gana el Premio Cervantes y en 1990 el Premio Nobel. Su obra es extensa y variada: *Libertad bajo palabra* (1949), *El laberinto te la soledad* (1950), *¿Águila o sol?* (1951), *El arco y la lira* (1956), *La llama doble* (1993).

²¹⁵ Alain Elkann. *Alberto Moravia. Mi vida en conversación con Alain Elkann*. pp. 245-350. Alberto Pincherle Moravia (1907-1990). Escritor antifascista. Nace en Roma, Italia. Entre sus obras destacan *Las ambiciones defraudadas* (1935), *La vida bella* (1935), *Agostino* (1945).

²¹⁶ Aquí nuevamente me refiero a los términos propuestos por Manfred Pfister para su clasificación de los grados de intertextualidad, ya referidos en el apartado anterior.

intertextual a nivel estructural se configura el Yo de la cultura letrada a la que pertenece Cortázar y que se pone en contacto con el Otro, representado por la cultura de masas.

El relato comienza dividido por capítulos, el primero está titulado por el epígrafe «De cómo el narrador de nuestra fascinante historia salió de su hotel en Bruselas, de las cosas que vio por la calle, y de lo que le pasó en la estación de ferrocarril»²¹⁷ que comparte características con los que inician los capítulos de *El Quijote*²¹⁸: la ubicación fuera de la diégesis de la entidad que enuncia; el uso de la tercera persona del singular y un sesgo irónico que parodia por su morfosintaxis los libros de caballería y tratados históricos²¹⁹. En este caso, el sentido irónico también radica en su carácter hiperbólico; se anticipa una historia «fascinante» que en realidad contiene hechos ordinarios: el protagonista reflexiona mientras llega a la estación de trenes y compra una «revista»²²⁰. Todo lo anterior es plasmado en prosa, contado por un narrador intradieгético en tercera persona. La narración sólo es interrumpida por el diálogo entre el narrador y protagonista con la vendedora del kiosco de revistas. En la prosa, el narrador tiene la perspectiva del personaje llamado «el narrador» o «Julio Cortázar» con focalización interna.

La siguiente parte de la historia también está titulada: «De cómo el narrador alcanzó a tomar el tren in extremis (y a partir de aquí se terminan los títulos de los capítulos puesto que empiezan numerosas y bellas imágenes para dividir y aliviar la lectura de esta

²¹⁷ Julio Cortázar. *Fantomas contra los vampiros multinacionales: Una utopía realizable*. p. 7. Se preserva el subrayado de la frase original debido a la importancia que tiene el aspecto visual de lo presentado a lo largo de toda la obra.

²¹⁸ Emilio Gopar Osorio. «Aspectos irónicos del narrador en el *Quijote* de 1605» pp. 88-89.

²¹⁹ José María Paz Gago. *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*. p. 36. La estructura morfosintáctica más utilizada en los epígrafes de *El Quijote* es la introducida por la preposición «De» más un relativo con antecedente indefinido.

²²⁰ Julio Cortázar. *Fantomas contra los vampiros multinacionales: Una utopía realizable*. pp. 7-11.

fascinante historia)»²²¹. Se repite la estructura morfosintáctica e hiperbólica y se agrega otro rasgo humorístico similar al de los subtítulos de *El Quijote*: cierra el epígrafe con una frase entre paréntesis que sirve como procedimiento paratextual que anticipa el contenido de la obra²²². Desde el principio se establece una supuesta relación de equivalencia entre el narrador y el protagonista de la historia al nombrarlo como el narrador.

Los títulos que parodian a los de *El Quijote* generan una relación intertextual a partir del criterio de estructuralidad sólo al principio de la obra. Se presentan las primeras dos escenas de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* como capítulos de *El Quijote* con títulos que evocan su morfosintaxis e intención paródica de lo heroico, para después abandonar esa estructura de manera explícita como lo anuncia el segundo título: «[...] a partir de aquí se terminan los títulos de los capítulos, puesto que empiezan numerosas y bellas imágenes para dividir y aliviar la lectura de esta fascinante historia»²²³. Como si Cortázar marcara la genealogía popular de la historia que va contar pero desecha esta estructura en favor de otras relaciones intertextuales que marcará después. Más adelante, rumbo al final del relato, el carácter quijotesco volverá a cobrar relevancia cuando Fantomas se da cuenta que sus esfuerzos por acabar con las multinacionales detrás del golpe de estado en Chile resultan insuficientes²²⁴.

La relación intertextual entre *El Quijote* y *Fantomas contra los vampiros multinacionales* es entre dos obras prosísticas, sin embargo, también hay otros vínculos

²²¹ *Ibid.* p. 12.

²²² José María Paz Gago. *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*. p. 38 en «Biblioteca Cervantes Virtual» [en línea]. Como señala Paz Gago, algo similar pasa en *El Quijote*: «[...] el autor se permite incluso construir el título refiriéndose a la numeración de los capítulos –*Que sigue al de sesenta y nueve, y trata de cosas no excusadas para la claridad de esta historia* [...]– procedimiento paratextual que inscribe en la práctica paródica que constantemente ejerce Cervantes».

²²³ Julio Cortázar. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. p. 12.

²²⁴ *Ibid.* p. 64-65.

intermediales, es decir, con trabajos de otras disciplinas artísticas. Al respecto es importante señalar que la prosa que antecede la inserción de fragmentos de cómic u otro tipo de imágenes no cierra con ningún tipo de signo de puntuación, como si la imagen formara parte del enunciado mismo, como si juntos formaran un solo signo. Con esto la intención de Cortázar se hace más evidente: no se trata de hacer un cuento ilustrado. Las imágenes se articulan con la prosa como un *fluir* continuo del relato que integra texto e imagen, lo culto y lo masivo o popular.

Un caso de relaciones intertextuales intermediales es el de las imágenes repetidas de rascacielos²²⁵, el Capitolio²²⁶, granaderos²²⁷, la marca de artículos de computación IBM²²⁸ y pistolas²²⁹, que evocan la obra artística de Andy Warhol²³⁰. En 1962 Warhol realizó una sucesión de retratos seriales de Marilyn Monroe por medio de la técnica de serigrafía, modificando ligeramente el original. Este tipo de pinturas formaron parte del movimiento llamado arte pop.

El pop parecía liberar al arte elevado del aislamiento en el que lo había mantenido encerrado la sociedad burguesa. Se suprimió la distancia del arte respecto del resto del mundo y el resto de la experiencia. Este nuevo camino parecía llevar necesariamente a la superación del abismo entre el arte elevado y bajo. Desde su nacimiento el pop declaró su intención de eliminar la separación histórica entre lo estético y lo no estético, uniendo y reconciliando el arte con la realidad²³¹.

El arte pop mantenía el impulso de las vanguardias europeas por unificar la vida con el arte, sólo que ahora lo hacía en un contexto distinto, el de la hegemonía de la cultura de masas.

²²⁵ *Ibid.* pp. 19 y 59.

²²⁶ *Ibid.* pp. 46-47.

²²⁷ *Ibid.* pp. 60-61.

²²⁸ *Ibid.* p. 63.

²²⁹ *Ibid.* pp. 64-65.

²³⁰ Ver ilustración 1 del presente trabajo.

²³¹ Andreas Huyssen. *Después de la gran división: Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. pp. 248-249.

Por lo que la intención del pop como arte de vanguardia es, según Andreas Huyssen²³², romper la barrera entre la cultura letrada y la cultura de masas a través de una propuesta lúdica. Lo cual encaja con la visión cortazariana de la literatura como juego y espontaneidad²³³.

Al hablar en concreto del *Marilyn Diptych*, Huyssen comenta:

El arte deviene entonces en la reproducción de una reproducción. No es la realidad misma la que el contenido de la obra de arte sino una realidad secundaria: el retrato del ídolo de masas como imagen cliché que aparece millones de veces en los medios masivos y que penetra en la conciencia del público masivo²³⁴.

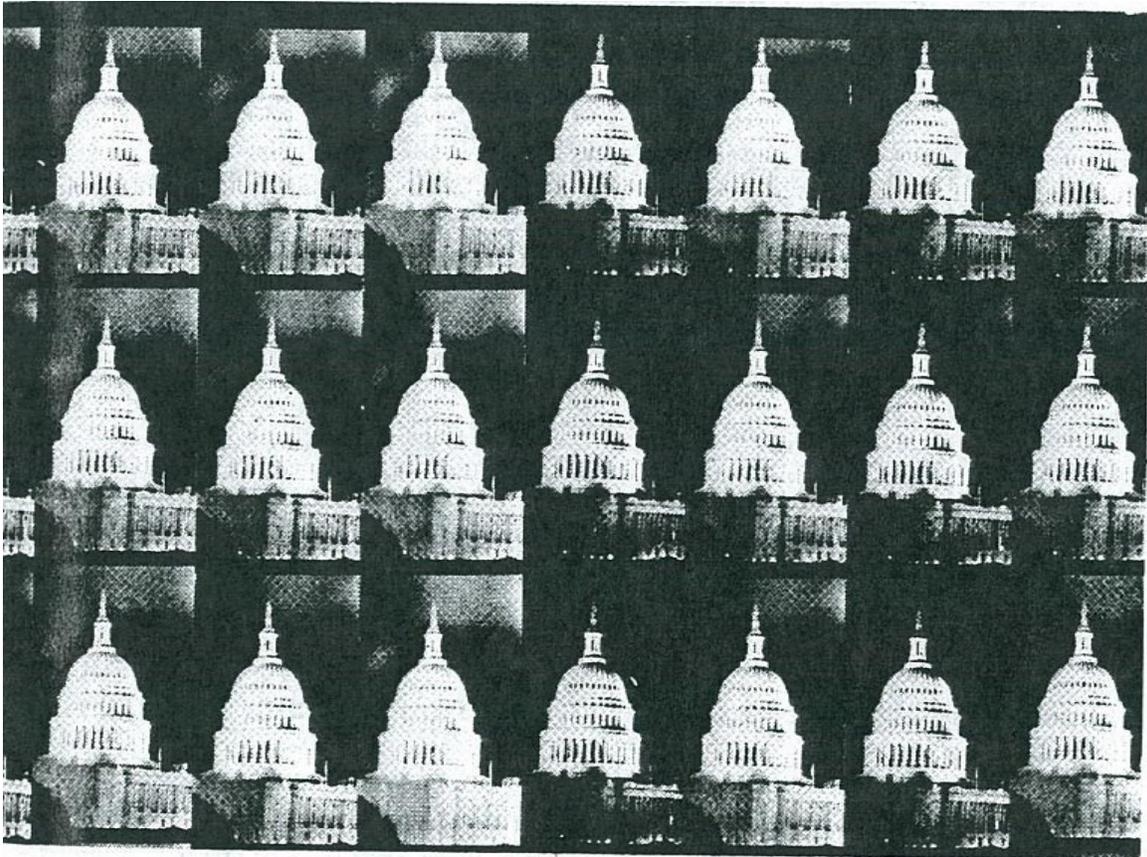
Cortázar también representa ese aspecto masivo con las ilustraciones repetidas en *Fantomas* pero su postura al respecto difiere drásticamente de la de Warhol, para quien el arte pop tiene que ver con igualar las cosas, con querer que todo mundo piense de la misma manera²³⁵. Esta tendencia a homogeneizar se presenta en *Fantomas contra los vampiros multinacionales* con una perspectiva crítica a la luz del golpe militar en Chile, donde el intento de transformación política es frenado por la maquinaria capitalista normativa.

²³² *Ibid.* p. 248.

²³³ Jaime Alazraki. «Homo Sapiens vs. Homo Ludens en tres cuentos de Cortázar» en «Archivo Julio Cortázar» [en línea]. p. 2. «El espíritu de juego asoma a lo largo de de la obra de Cortázar desde el título mismo de los libros [...]».

²³⁴ Andreas Huyssen. *Op. cit.* p. 254.

²³⁵ *Ibid.* p. 257.



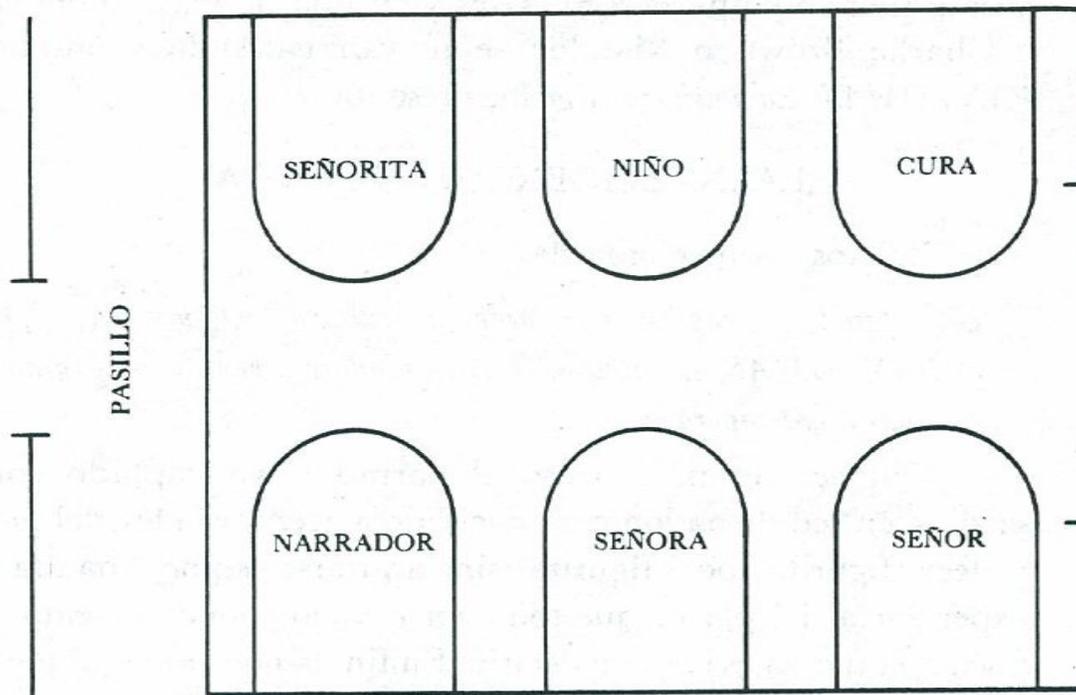
il. 3. *Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable.* p. 47.

Debido a que no se hace referencia explícita al trabajo de Warhol, la comunicatividad de estas imágenes hipotextuales dependerá del conocimiento que el lector tenga sobre arte de alta cultura. Para el lector habituado sólo a la cultura de masas la alusión pasará desapercibida. El principal nexo intertextual se da por medio de la estructuralidad, es decir, la repetición de imágenes hecha por el mismo procedimiento que además, por tratarse de una imagen, abona a la intermedialidad y a la interacción de la alta cultura con la baja cultura. De tal modo que un tema de la obra, el encuentro del Yo cultura letrada con el Otro cultura de masas, está formalizado en ésta.

La referencia al trabajo de Warhol —a través de la realización de su técnica— no es gratuita, tiene un propósito dialógico. Mientras que la primera posmodernidad norteamericana, como la llama Huysen, tiene un carácter afirmativo con respecto al capitalismo tardío; Cortázar emplea el mismo procedimiento pero sustituye a las Marilyn Moroe por policías, armas y edificios representativos del poder político y económico estadounidense, cuya multiplicidad y omnipresencia se hace patente en Latinoamérica, al acabar con toda oposición al proyecto neoliberal. Lo que nos lleva a otro tema dentro de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, la cuestión de la representación como encubrimiento, que se formaliza a través de otros hipotextos intermediales.

Otra relación intertextual intermedial que resulta un tanto arbitraria, aunque significativa para entender uno de los temas de la obra, está vinculada con la cuestión de la representación, un aspecto con el que Cortázar juega a lo largo del texto. Como ya se mencionó, el narrador tiene la perspectiva del personaje llamado «el narrador» o «Julio Cortázar» con focalización interna. El segundo capítulo inicia con prosa para explicar cómo estaban sentados los personajes en el compartimiento, «el narrador» muestra un diagrama:

O sea, que estos ñatos estaban así:



il. 4. *Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable.* p. 13.

Con respecto a los diagramas en la obra de Cortázar, Graciela Batarce señala:

El diagrama es una de las modalidades icónicas más usadas por Cortázar. [...] son espacios de representación y simbolización: áreas de encuentros, de separaciones, oposiciones de vida y muerte, lugares de reflexión, etc. El dibujo diagramático es un lugar de convivencia, que instaura límites y establece diferencias²³⁶.

En concreto, la imagen anteriormente mostrada pone en evidencia una cuestión narratológica al representar a todos los integrantes del relato en ese momento, incluido el propio «narrador»: pese a que desde el título del primer capítulo se identifica al protagonista como el narrador Julio Cortázar, éste es distinto al que narra la historia, de ahí

²³⁶ Graciela Batarce B. «Relaciones sospechosas: Interacción de la palabra y el ícono en tres libros de Cortázar» en «Archivo Julio Cortázar» [en línea]. p. 2.

que sea posible mostrar la diégesis por fuera de la perspectiva de un personaje. La diferenciación entre personaje y narrador se refuerza además por el hecho de que este último habla en tercera persona de sí mismo. Estos dos procedimientos revelan la metatextualidad de la obra y, al mismo tiempo, ponen en evidencia que personaje, narrador y autor son tres entidades distintas pese a que llevan el mismo nombre. Otra cita de Batarce sobre la obra de Cortázar puede servir para explicar lo que se muestra en este punto de la obra:

Para trascender la experiencia común es preciso ‘salir de sí’, contemplar identificándose con lo contemplado. Desplazarse a otro ‘territorio’, salir fuera para sólo mirar dentro de sí, porque la verdadera realidad, sostiene Cortázar, está en nosotros mismos²³⁷.

Lo que sucede en el mapa es muy similar a lo planteado por René Magritte en su serie de cuadros *La traición de las imágenes* (1928-1929), ahí se plasma una pipa con la inscripción en francés que en español se traduce como «Esto no es una pipa». Al respecto Michel Foucault da su interpretación:

[...] quizá la frase se refiera precisamente a esa pipa desmesurada, flotante, ideal, simple sueño o idea de una pipa. Entonces habrá que leer: «No busquéis allá arriba una verdadera pipa; aquello es su sueño; pero el dibujo que está aquí en el cuadro, [...] firme y rigurosamente trazado, ese dibujo es el que hay que tener por verdad manifiesta.»²³⁸.

De modo semejante, el diagrama nos recuerda que el personaje «narrador» representado ahí no es la misma entidad quien narra, así como tampoco ninguno de ellos es realmente el autor. Debajo de la imagen del compartimento del tren bien podría decir: «éste no es Cortázar».

²³⁷ *Ibid.* p. 12.

²³⁸ Michel Foucault. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte.* p. 28.

Los Julios Cortázar tienen distintas capacidades y posibilidades: el personaje afecta y es afectado por lo que pasa en la diégesis, experimenta un mundo en el que es posible desafiar las leyes de la física, como lo demuestra Fantomas, ahí todo lo pensable puede llegar a realizarse y, sin embargo, él está limitado por el tiempo y espacio de representación; el narrador cuenta la historia a su manera, con los matices que considera pertinentes, es capaz de representar a los personajes a través de un mapa, no está restringido a un lugar en un momento específico, ya que no posee un cuerpo, no obstante, sólo tiene injerencia en el relato a través del personaje; finalmente, aunque personaje y narrador son creaciones del autor y este último sí vive más allá de la diégesis, él está más limitado que los otros dos, para él sería imposible ir a Latinoamérica a difundir las resoluciones del Tribunal Rusell II sin que su vida peligre. De hecho, mientras que el autor Cortázar murió en 1984, personaje y narrador siguen ahí, actualizados cada que se lee el relato.

Al enfocarse exclusivamente en el personaje se observa que también éste experimenta múltiples desdoblamientos producidos por la manera en que es representado, así, hay un Cortázar mostrado por la prosa, otro por los papeles del Tribunal Rusell II (que, al mismo tiempo, hacen referencia al Cortázar autor) y uno más por las imágenes de historieta que, a diferencia de las otras representaciones del personaje, originalmente no son de la autoría del argentino sino de Gonzalo Martré y Víctor Cruz. Es el montaje dentro de la obra hecho por Cortázar autor que permite identificar a estas distintas formas de representación como una entidad.

Como se mencionó, la relevancia comunicativa²³⁹ entre *Fantomas contra los vampiros multinacionales* y *La traición de las imágenes* de Magritte puede ser mínima, arbitraria, pero revela el encubrimiento que se logra a través de las mediaciones o representaciones. Personaje, narrador y autor pueden parecer entidades distintas representadas por medios lingüísticos o visuales pero todas obedecen al interés de Julio Cortázar autor. Del mismo modo pasa con aquellos detrás de las multinacionales, cuyos intereses son impulsados por distintos medios. La propia obra cortazariana da cuenta de ello a través de elementos intertextuales e intermediales. Por ejemplo, en la siguiente página se inserta parte de una nota periodística titulada «La venta libre de equipos para asesinar / Denuncian en Washington un extraño comercio» sin la firma del autor²⁴⁰, ahí se menciona la iniciativa presentada por dos senadores estadounidenses, Lowell Weicker y Howard Baker, para formar una comisión que supervise la actividad de la CIA²⁴¹ y el FBI, luego que se descubriera la adquisición por parte de agentes de estas organizaciones de «equipo de asesinato que vendía una empresa privada» diseñado para venderlo «a agencias y autoridades del gobierno de Estados Unidos con la intención específica de aplicarlos fuera de este país».

Posteriormente se inserta un mapa donde se muestran los lugares en donde la CIA ha organizado «golpes»²⁴². Una página después aparece la foto de una carta en inglés; al pie

²³⁹ Aquí me refiero nuevamente me refiero a los términos propuestos por Manfred Pfister para su clasificación de los grados de intertextualidad, ya referidos en el apartado anterior.

²⁴⁰ Julio Cortázar. *Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable*. p. 43.

²⁴¹ Sin autor. «Basic Options on *El Mercurio*» en U.S. Department of State. Freedom of Information Act [en línea]. pp. 3 y 5. En este documento actualmente desclasificado por el Departamento de Estado de los Estados Unidos se revela que la CIA y la embajada norteamericana advierten de la nacionalización de empresas estadounidenses por el régimen de Salvador Allende. Por lo que recomiendan financiar con un millón de dólares al periódico *El Mercurio* y otros grupos opositores al presidente Allende.

²⁴² Julio Cortázar. *Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable*. p. 48. Se presenta la cita en cursivas con la intención de preservar el aspecto visual original de la obra.

de la imagen dice «*De las actas secretas de la ITT*²⁴³: carta de Hendrix y Berrelez dirigida a Gerrity, vicepresidente del consorcio»²⁴⁴. En la prosa que sigue, «Cortázar» le traduce un fragmento de la carta y luego le muestra otra (también insertada) de la «Química Hoechst»²⁴⁵ de Chile a su central de Francfort»²⁴⁶. Las últimas páginas de la obra están dedicadas a explicar por medio de un texto a doble columna el Tribunal Rusell II, su origen, integrantes, sus comprobaciones y sus resoluciones²⁴⁷.

Estas pruebas que «Cortázar» le presenta a Fantomas son en realidad hipotextos con una gran intensidad intertextual de acuerdo con todos los criterios planteados por Pfister: forman parte de uno de los temas de la obra (referencialidad), es decir, la denuncia del papel de las multinacionales en el golpe de estado en Chile. Al mostrarse las notas íntegras se evidencia el carácter de cita que tienen las referencias (comunicatividad). Se hace una reflexión de los hipotextos y la relación de estos con la trama (autorreflexividad). El hecho de que los hipotextos se presenten tal como son (selectividad), como mapas, cartas o notas periodísticas le confiere su estructura intermedial a la obra (estructuralidad). Incluso se

²⁴³ David Stout. «Edward Korry, 81, Is Dead; Falsely Tied to Chile Coup» en *The New York Times* [en línea]. lins. 6-9, 12-14. pant. 3. El periodista Jack Anderson publicó en 1972 documentos que demostraban la cooperación de la Telephone and Telegraph Corporation (ITT) con la CIA para frenar la carrera política de Salvador Allende. La CIA financió con por lo menos ocho millones de dólares, a través de la ITT, a grupos opositores al régimen de Allende. La ITT sirvió de intermediaria entre el presidente Richard Nixon y los militares que dieron el golpe de estado en Chile.

²⁴⁴ Julio Cortázar. *Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable*. p. 49.

²⁴⁵ Friedrich-Karl Kaul. «La congruencia entre el contenido y la apariencia de los sistemas de gobierno fascistas establecidos en 1933 en Alemania y en 1973 en Chile» en *Denuncia y testimonio. Tercera Sesión de la Comisión Internacional de Investigación de los Crímenes de la Junta Militar en Chile* [en línea]. lins. 12-15 y 17. pant. 2. «Hasta la subida de Salvador Allende al gobierno, 65 consorcios de la RFA habían invertido cerca de 1.000 millones de marcos DM en la economía chilena, de los cuales, cerca de 350 millones provenían de las tres empresas sucesoras del antiguo consorcio IG-Farben al que, por ser uno de los sustentadores de la dictadura nazi, se le entregó la concesión de explotar una parte de los presos recluidos en el conjunto de campos de concentración de Auschwitz, o sea, mantener sus propios campos de trabajo forzado dentro de dichos campos de exterminio. Ellas son: [...] Farbwerke Hoechst AG con "Fibro Química Chilena", "Química Hoechst de Chile Ltda." y "Tranchini y Hollemart"». Letelier argumenta que estrategias propagandísticas, políticas y económicas similares a las que llevaron al poder al partido nazi en Alemania, se implementaron con el golpe de estado en Chile.

²⁴⁶ Julio Cortázar. *Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable*. p. 50.

²⁴⁷ *Ibid.* pp. 71-77.

interpreta y polemiza el sentido de los hipotextos (dialogicidad). Ejemplo de esto último es cuando «Cortázar» le da a Fantomas su interpretación de la ITT a través de una imagen que también es un referente intertextual: «La ITT puede servirte de resumen; aunque suene como una marca de yerba de mate brasileña viene de bastante más al norte. ¿Querés que te muestre como las veo yo?»²⁴⁸.



il. 5. *Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable.* p. 45.

Esta imagen plantea una relación de intertextualidad altamente referencial, comunicativa, autorreflexiva y que contribuye a configurar la estructura intermedial de la

²⁴⁸ *Ibid.* pp. 43-44.

obra, ya que incluso dentro de la prosa se hace referencia a que representa una escena de *El perro andaluz*²⁴⁹:

—Parece el comienzo de *El perro andaluz* —dijo Fantomas, siempre tan culto. // —
Todo en nuestra América es el comienzo de ese perro, viejo, pocas veces hemos
llegado a mirar algo de frente sin que la navaja o el cuchillo vinieran a vaciarnos los
ojos²⁵⁰.

Con una imagen que evoca una escena de una película canónica de la alta cultura, Cortázar interpreta el abuso y la censura demostrados por los previos hipotextos que le sirven de pruebas. Es así como se genera un entramado complejo de alusiones visuales unido por fuertes relaciones intertextuales —según todos los criterios— que articula una de las reflexiones principales de la obra sobre el poder de las multinacionales y su capacidad de control que no es evidente porque se logra a través de diversos medios o mediaciones.

A la imagen del cuchillo se le opone la del revólver, insertada al hablar de la complicidad del gobierno estadounidense y las multinacionales en el golpe de estado en Chile²⁵¹:



il. 6. *Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable.* p. 40.

²⁴⁹ Película de 1929, escrita y dirigida por Luis Buñuel en colaboración con Salvador Dalí. Es considerada una de las obras cinematográficas más importantes del surrealismo.

²⁵⁰ Julio Cortázar. *Fantomas contra los vampiros multinacionales.* p. 46.

²⁵¹ *Ibid.* pp. 40-41.

El revolver evoca el símil que el autor ficticio Morelli propone en *Rayuela*, también de Cortázar: «usar la novela como se usa un revólver»²⁵². El escritor argentino plantea la posibilidad de que el texto aniquile al lector al hacer que éste último acepte los modelos literarios establecidos y, por ende, el orden social imperante²⁵³. La imagen establece un relación intertextual intensa por su comunicatividad (es una remisión a otra obra del escritor argentino) y por su selectividad (el símbolo del revólver).

Dicho orden imperante está figurado aquí por las múltiples formas de representación que Cortázar utiliza para contar y controlar su historia. Del mismo modo que las multinacionales cuentan con múltiples medios para imponerse sin que parezca evidente su presencia y su poder.

Aparte de la denuncia de las multinacionales, otro tema, acaso el que recorre toda la obra, es el acercamiento de la alta cultura o cultura letrada con la baja cultura o cultura de masas. Representando a la primera están las referencias a «Muerte sin fin» (poema), *El Quijote* (novela del canon literario), *La ópera de dos centavos* (obra de teatro), el arte pop (pintura vanguardista), *Un perro andaluz* (película surrealista) y la denuncia del Tribunal Rusell II (reunión de intelectuales) y, principalmente, la prosa del propio Cortázar, que por su estructura evoca a su cuento «Continuidad de los parques». En el relato la alta cultura queda representada de manera literal por un Yo, el personaje «Julio Cortázar» que entra en contacto con Otro, Fantomas, representante de la historieta en el que confluyen diversos héroes de la cultura de masas y de la cultura popular como los superhéroes, Robin Hood,

²⁵² Julio Cortázar. *Rayuela*. p. 314.

²⁵³ Santiago Juan-Navarro. «79 ó 99/Modelos para desarmar: claves para una lectura morelliana de “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar» en Florida International University. Department of Modern Languages. Publications [en línea]. p. 247.

James Bond²⁵⁴ y, como se explicará líneas adelante, el Quijote, de nueva cuenta. La cualidad de superhéroe del Fantomas cortazariano se refuerza por el hecho de que éste, a diferencia del francés y el mexicano, vuela como si fuera Superman²⁵⁵.

Al principio de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* parece que Fantomas es sólo un personaje de la historieta que lee «Cortázar» pero con la llamada de «Susan Sontag» se hace evidente que Fantomas y los escritores coexisten en el mismo nivel diegético. Esto se confirma cuando la «Amenaza elegante» irrumpe tanto en la prosa como en la casa de «Cortázar»²⁵⁶.

María de Lourdes Dávila explica cómo se enlazan ambos niveles diegéticos:

Desde un principio, los marcos entre La inteligencia en llamas y la narración de Cortázar son permeables. Sin embargo, la disolución del marco de cierre de la historieta (con un final suprimido que se explicita fuera de los confines propios de la historieta) permite la continuidad de los personajes que, expulsados del ámbito de una historieta que carece de final, pasan a formar parte de la narrativa exterior, donde la historieta citada no es más que un prólogo²⁵⁷.

Y posteriormente da su interpretación: «[...] como la entrada y salida de un cosmos reiterativo y no problemático a un cosmos problemático, en el que la resolución del conflicto no es precisamente uno de los ejes motrices del relato [...]»²⁵⁸. Lo anterior es constatable cuando Susan Sontag no quiere que «Julio Cortázar» se conforme con el *happy*

²⁵⁴ Ver apartado anterior del presente trabajo para una explicación de estos nexos.

²⁵⁵ Julio Cortázar. *Fantomas contra los vampiros multiancionales: Una utopía realizable*. p. 67. Fantomas le regala un caramelo al chico, éste lo acepta y sigue jugando mientras el enmascarado «se eleva en línea recta» hasta desaparecer.

²⁵⁶ Julio Cortázar. *Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable*. p. 30-42.

²⁵⁷ María de Lourdes Dávila. *Op. cit.* p. 136.

²⁵⁸ *Ibid.* p. 140.

end sino que vaya al fondo del asunto²⁵⁹. En este punto se hace evidente la tensión entre la obra cortazariana y el género del cómic de superhéroes.

La intertextualidad con *Fantomas. La amenaza elegante* tiene cierto grado de referencialidad. Si bien no se hace mención ni del título del cómic ni mucho menos del número de tomo, sí se preserva la estructura del medio (estructuralidad) al insertar ciertos fragmentos (selectividad) de la historieta. No obstante, el mayor grado de intensidad intertextual es por el criterio de dialogicidad. Cortázar al adentrarse a la cultura de masas, hace una crítica de ésta.

En distintos puntos del relato se revela esta tensión con la cultura de masas. Primero en el uso paródico del personaje «Julio Cortázar», un don juan frustrado que pretende conquistar a dos mujeres: la rubia italiana en el tren²⁶⁰ y a Susan Sontag²⁶¹. No tiene éxito con ninguna, de hecho, Sontag le llama «dromedario argentino»²⁶², «gaucho insípido»²⁶³, entre otros insultos. Lo anterior contrasta con la representación de las relaciones entre hombres y mujeres en la cultura de masas. Un ejemplo es el ya citado caso de James Bond o superhéroes como el propio Fantomas, acompañados de bellas mujeres que cumplen sus órdenes. No obstante, ni la «Amenaza elegante» se salva del escarnio, él también pasa por situaciones de carácter humorístico aunque de otra índole:

El narrador lo vio encaminarse hacia una ventana que no era la rota, y soltó un grito terrible para detener un vuelo que ya se advertía en el aire de discóbolo de Fantomas.
/ —¿Qué te cuesta salir por la ventana rota?—suplicó—. Y otra cosa, Fantomas: ¿Vas a proceder solo? —La soledad es mi fuerza, Julio. La soledad y mi don de transformarme infinitamente, llegar al enemigo bajo las apariencias más dispares. //

²⁵⁹ Julio Cortázar. *Fantomas contra los vampiros multinacionales: Una utopía realizable*. p. 35.

²⁶⁰ *Ibid.* p. 13.

²⁶¹ *Ibid.* p. 32.

²⁶² *Ibid.* p. 35.

²⁶³ *Ibid.* p. 36.

¿Te conté el día en que le rompí la cara a John Wayne cuando creía que yo era una inocente huérfana perdida en el infierno de Las Vegas y me llevó a su cama so pretexto de telefonar a mis afligidos padres?²⁶⁴.

La repetición del acto de romper ventanas para entrar y luego para salir de lugar, así como el absurdo encuentro con John Wayne resalta el proceder violento y absurdo del superhéroe enmascarado. La parodia continúa con las imágenes que representan diversos episodios de la misión de Fantomas²⁶⁵, el cual finalmente fracasa.

En «Cortázar y los tártaros pampeanos» el propio escritor retoma el asunto con una dosis de humor:

[...] sentí que Fantomas, con toda su inteligencia y energía, se había equivocado en la historieta de los libros quemados. Me pareció que resultaba demasiado fácil atribuir ese bibliocidio a gran escala a un mero demente, y que fuerzas disimuladas habían debido poner a Fantomas sobre una pista falsa, o en todo caso incompleta. Casi simultáneamente me dije que mi deber era acudir en su ayuda y explicarle lo que me parecía la verdad. ¿Pero cómo hacerlo? ¿Cómo llegar hasta Fantomas? La respuesta era obvia: por medio de otra historieta, puesto que era el único terreno común entre él y yo²⁶⁶.

La entrada de Fantomas rompiendo ventanas tiene además un sentido simbólico vinculado al carácter intermedial de la obra; el Otro, el personaje de cómic irrumpe con agresividad dentro del hogar del Yo Cortázar, es decir, la prosa, dominio del escritor perteneciente a la alta cultura. “La amenaza elegante” proviene de otro entorno, el de la llamada literatura popular, donde los protagonistas son hombres de acción con soluciones fáciles; mientras que el argentino habita el lugar de la reflexión, ahí todo es susceptible a problematizarse y las élites intelectuales casi sólo se entienden entre ellos (Octavio, Roberto, Susan y el propio Julio, por ejemplo) porque rara vez buscan una forma de dirigirse a otros por canales

²⁶⁴ *Ibid.* p. 25.

²⁶⁵ *Ibid.* pp. 26-28.

²⁶⁶ Julio Cortázar. «Cortázar y los tártaros pampeanos» en Universidad Nacional de Lanus [en línea]. p. 2.

distintos a los de la cultura letrada. Las ventanas son sólo para ver, su sorpresiva ruptura, tanto para entrar como para salir, es la desaparición de las fronteras entre distintos universos formales y esferas culturales.

El encuentro entre culturas no se da sin que se demuestren sus diferencias. Como pasa con la crítica a la idea de lo heroico de las historietas de superhéroes. Fantomas habla de las dificultades para un héroe como él de enfrentar un asunto tan complejo, con tantas organizaciones involucradas, con múltiples vínculos y relaciones de poder. Él preferiría optar por un procedimiento más directo que se pudiera resolver como casos anteriores pero por una conversación que tuvo anteriormente con Gabriel García Márquez intuye que eso no será posible en esta ocasión:

Yo como sabes estoy por la acción directa, y eso de las multinacionales me complica la estrategia en el ring, sin contar que son como esos gusanos que cuando más los cortas en pedazos, más se reproducen y saltan por todos lados. Anoche le propuse a García Márquez dedicarme exclusivamente a la CIA, porque la conozco mejor y además me trinca que fue ella la que me armó el asunto de Steiner, hijos de mil putas. Pero el Gabo me soltó una risotada necrofílica [...] ²⁶⁷.

En las páginas 52 a 56 se insertan dibujos en diversos estilos que, según lo narrado, son fotografías, divulgadas por la prensa, de Fantomas disfrazado en diversos lugares y situaciones. En más de una ocasión se pone en duda la integridad moral del superhéroe quien, se especula, pudo haber recibido sobornos ²⁶⁸.

Posteriormente (aunque no especifica cuánto tiempo ha pasado) «el narrador» señala que la prensa se ha enfocado en hablar de la moda retro, el nuevo boom de

²⁶⁷ *Ibid.* p. 48.

²⁶⁸ *Ibid.* pp. 54, 56.

Hollywood y el dinamismo de la libre empresa²⁶⁹. Él recibe la llamada de Susan Sontag, quien tiene pocas esperanzas en los resultados que pueda obtener Fantomas: «—Serán pocos y falsos, verás. Fantomas es admirable y se juega la vida a cada paso, pero nunca le entrará en la cabeza que los otros son legión y que solamente con otras legiones se les puede hacer frente y vencerlos»²⁷⁰.

Cuando «Cortázar» señala que lo que hace falta es un liderazgo que encabece la lucha contra «los vampiros y los pulpos que nos ahogan», Sontag lo interrumpe:

—No, Julio, no agregues «Fantomas» o cualquier nombre que se te ocurra. Por supuesto que necesitamos líderes, es natural que surjan y se impongan; pero el error (¿realmente Susan la que hablaba? Otras voces se mezclaban ahora en el teléfono, frases en idiomas y acentos diferentes, hombres y mujeres hablando de cerca y de lejos), el error está en presuponer al líder, Julio, en no mover un dedo si nos falta [...]²⁷¹.

La omisión en el verso de Gorostiza citado en el cómic entre en juego en este punto. Originalmente dice: «¡oh inteligencia, soledad en llamas!»²⁷² La palabra «soledad», que falta en el título del cómic, es retomada posteriormente en la prosa y se convertirá en un tema que resonará al final del texto; lo que Fantomas considera como su mayor fortaleza, según observa el personaje Susan Sontag, es en realidad el principal obstáculo para hacerle frente a los vampiros multinacionales. El superhéroe fracasa por su mentalidad de que «muerto el perro, se acabó la rabia». A Cortázar se le explicará que el fin de la represión capitalista en América Latina sólo se logrará cuando sus habitantes concientizados y en conjunto tomen cartas en el asunto.

²⁶⁹ *Ibid.* p. 57.

²⁷⁰ *Id.*

²⁷¹ *Ibid.* p. 58.

²⁷² José Gorostiza. «Muerte sin fin» en «Instituto de Investigaciones Filosóficas UNAM» [en línea]. lín. 9. pant. 7.

En la obra hay otros varios hipotextos pero el de mayor grado de referencialidad y metatextualidad es con el cómic de superhéroes que, por el tratamiento que se le da en la obra, se perfila como una parodia, aunque, a la vez es un homenaje²⁷³. Es pertinente recordar que el Fantomas mexicano, retomado por Cortázar, pertenece a la tradición del siglo XX de los superhéroes, ya que cuenta con tecnología sin paralelo en el mundo real, enfrentan a villanos con recursos fantásticos similares y poseen una identidad secreta²⁷⁴. En relación con este tipo de personajes, Ballesteros y Duée señalan:

[El superhéroe es] uno de los herederos directos de la literatura épica, y ha contribuido a configurar esquemas y actitudes sociales que se vincularían con las normas y presupuestos que preconizaban las visiones y conceptualizaciones del héroe épico a la comunidad que representaba en los poemas y narraciones del pasado²⁷⁵.

La tradición del héroe parodiada aquí se refuerza con los títulos dentro de la prosa cuya sintaxis remite a *El Quijote*, otra parodia, en este caso de los libros de caballería. Sin embargo, la intertextualidad con los cómics y la obra de Miguel de Cervantes no sólo está en el nivel de la referencialidad sino también en el de la estructuralidad debido a la incorporación de viñetas, en el primer caso, y de la sintaxis en el segundo. Además, el hecho de que se conserve casi intacta la historieta tergiversada denota un alto grado de selectividad. No obstante, el hecho de que la trama del tebeo se extienda y critique por medio de prosa paródica implica un alto grado de autorreflexividad al comentar la relación entre el Yo —alta cultura—, representado por «Cortázar» y sus amigos intelectuales, y el Otro —la cultura de masas, representado por Fantomas.

²⁷³ María de Lourdes Dávila. *Op. cit.* p. 136.

²⁷⁴ *Ibid.* pp. 58-59. Díaz Santillán enumera y explica las características comunes para la mayoría de los superhéroes estadounidenses que también son atribuibles al Fantomas mexicano.

²⁷⁵ Antonio Ballesteros y Claude Duée. «La construcción del superhéroe en el cómic americano. Visiones de una épica (post) moderna» en *Cuatro lecciones del cómic*. p. 68.

Fantomas contra los vampiros multinacionales alude a *El Quijote*, *Un perro andaluz*, las actas del Tribunal Rusell II y al cómic *Fantomas. La amenaza elegante*, el cual, a su vez, tiene como hipotextos «Muerte sin fin» de José Gorostiza y *La ópera de tres centavos* de Bertolt Brecht. Así, alta y baja cultura se entretajan en una compleja red intertextual. El proceso de hibridación también se da a nivel formal, al no cerrar la prosa que antecede a un fragmento de cómic o a una ilustración se genera la sensación de continuidad, una fusión de texto e imagen con la función de relatar una misma historia y romper las barreras entre el lenguaje escrito y las imágenes.

Con respecto a la figura de Julio Cortázar hay un juego que es metatextual e intertextual a la vez. Personaje de prosa, representación en el mapa, personaje del cómic y narrador son diferentes entidades que dentro del relato cumplen la misma función: aludir al autor.

Desde los títulos de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* se hace presente el tono irónico de la sintaxis propia de los libros de caballería que evoca a *El Quijote*, una novela perfilada en su inicio para el consumo masivo o ahora es la obra cumbre de la alta cultura de la lengua española. Dichos encabezados dan las coordenadas de interpretación y recuerdan lo permeables que son las fronteras culturales.

La «soledad», ausente en la alusión a «Muerte sin fin», se hace presente en la crítica a *Fantomas*, personaje de lo popular, que quiere resolverlo todo solo. La autocrítica de Cortázar no se hace esperar, aunque ésta está de manera implícita; él, ilustre hombre de la élite cultura, siempre está confundido y a la expectativa.

Por medio de este proceso de contacto, ruptura de los límites y crítica se configura un Yo representado por la alta cultura, prosa, letras y Cortázar en contacto con Otro o cultura de masas, cómic, imagen y Fantomas cuya interacción será formalizada y, así, tematizada.

4. El Otro. La cultura de masas en relación con la alta cultura

Una vez revisados los antecedentes de *Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable*, así como la discusión que se había dado hasta los años de su producción en torno a la cultura de masas y ya habiendo realizado el análisis formal, en este último capítulo se abordaran la otredad y su relación con el trabajo de Cortázar, así como los argumentos a favor de la cultura de masas o popular y las ventajas que ésta le aportaron a esta obra *nobrow* —según la terminología de Peter Swirki—, cuya finalidad era difundir las resoluciones del Tribunal Rusell II. Se analizarán los casos similares de Shakespeare y Dickens que en un contextos sociales distintos combinaron elementos de alta cultura y cultura popular. Finalmente se argumentará cómo Cortázar, autor consagrado de alta cultura, a través de la intermedialidad, tiende un puente hacia la cultura de masas, hacia el Otro, tema recurrente en la bibliografía del escritor argentino.

Las culturas occidentales tienen una obsesión por el Otro que se ha traducido en guerra, conquista, colonización y hasta genocidio en sus manifestaciones geopolíticas; esto, desde el punto de vista de los estudios culturales, se traduce en segregar o violentar todo aquello que no forma parte del Yo por una ansiedad que tiende al reduccionismo y, de ahí, a la separación del Yo y del Otro:

La frontera entre el Mismo y el Otro está custodiada por la ilusión de identidad pura, cercada por la «experiencia interior», ignorante del prefijo «ex» que acentúa la ética heterónoma, tiene por forma más conocida al empirismo, cuyo objetivo de conocimiento opera la reducción de lo Otro a lo Mismo, y luego, en el plano político el «otro» queda eclipsado por el «Otro»²⁷⁶.

A lo largo de la historia la crítica ha creado clasificaciones que *jerarquizan* las manifestaciones culturales; con base en sus símbolos, artefactos, campo de producción, circulación y consumo de signos. En América Latina se ha hablado de diversos tipos de cultura aunque se les suele separar en dos grandes grupos: categorías como cultura artística y cultura letrada en uno y, en oposición a éste, la cultura popular y la cultura de masas en otro²⁷⁷. De tal manera que es la misma élite cultural realiza la clasificación y configuran un Yo que se separa del Otro, que califican como «bajo». Un proceso similar, aunque con sus matices, pasa en Estados Unidos; a mediados del siglo XX Dwight MacDonalld propuso una división de las manifestaciones artísticas en *high, middle* y *low*²⁷⁸. Así, mientras que en la Unión Americana existen tres «niveles» de cultura para cada clase social: alta, media y baja; en Latinoamérica la diferencia es más tajante, sólo lo hecho por los géneros y medios de la élite cultural es alta cultura o arte y todo lo demás es bajo. Eso, en teoría, es a lo que puede aspirar una obra con la apariencia de cómic como *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, sin embargo, su realizador, Julio Cortázar, al ser de la élite cultural, pone en crisis esas categorizaciones.

En América Latina a lo largo del siglo XX, según Carlos Monsiváis, la idea de lo popular se traslada de lo folclórico y rural a lo urbano y lo propio de la industria cultural, es

²⁷⁶ «Alteridad». Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*.

²⁷⁷ «Cultura». Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*.

²⁷⁸ Ver Dwight Macdonald. *Masscult and Midcult: Essays Against the American Grain*.

decir, el cine junto con los demás medios masivos de comunicación²⁷⁹. Con este proceso se aminora las hostilidades de la alta cultura hacia la baja cultura, como se observa en lo escrito por autores como Jorge Luis Borges, que ve en las películas de *gangsters* la épica propia de la «urbanidad que ya no cree en los absolutos morales»²⁸⁰; mientras que Alfonso Reyes le dice a Carlos Fuentes que el western es la epopeya de nuestro tiempo²⁸¹ y Guillermo Cabrera Infante mitologiza lo cinematográfico en sus textos²⁸². No obstante, pocos autores se adentran a la realización de obras dentro de lo popular, mucho menos en el cómic. Según Peter Swirki, aún hoy la precepción imperante es que, eso Otro, lo popular, equivale a genérico y por lo tanto es considerado de mala calidad, ya que es simple, esquemático y repetitivo²⁸³. Sólo una pequeña parte de la ficción popular que pasa una especie de prueba de la antigüedad adquiere prestigio. Así, autores como William Shakespeare o Charles Dickens son universalmente aclamados por la academia²⁸⁴.

El Bardo escribió obras para todo público de variados tipos de sensibilidad al recoger elementos populares y de alta cultura²⁸⁵. Su público, que se reunía en los teatros de la época, abarcaba a los «groundlings»²⁸⁶, que rodeaban el escenario, previo pago de un penique de ese tiempo; los miembros de la corte que podían sentarse con comodidad en los balcones, las mujeres con el rostro cubierto por un antifaz, ya que era mal visto que las damas de estirpe se exhibieran en lugares de entretenimiento público y los jóvenes que

²⁷⁹ Carlos Mosiváis. *Aires de familiar. Cultura y sociedad en América Latina*. p. 44.

²⁸⁰ *Ibid.* p. 30.

²⁸¹ *Ibid.* p. 30.

²⁸² *Ibid.* p. 34.

²⁸³ Peter Swirki. *From Lowbrow to Nobrow*. p. 29.

²⁸⁴ *Ibid.* p. 29.

²⁸⁵ Rodolfo Rojo. «El teatro en Shakespeare» en *Hamlet*. p. 6.

²⁸⁶ «Groundlings». Manuel Gómez García. *Diccionario Akal de teatro*. «Literalmente, los del suelo. En el teatro isabelino, eran los espectadores que permanecían en el patio de los locales teatrales. Podrían ser equivalentes, como han señalado Ruiz Lugo y contreras, a los espectadores de la cazuela y de la galería».

deseaban una relación cercana con los actores se sentaban sobre la tarima²⁸⁷. William Shakespeare supo complacerlos a todos con argumentos repletos de acción y sensacionalismo, tramas diversas que se integran de forma orgánica, gran esplendor escenográfico en el que no se escatimaba dinero, efectos especiales a la vanguardia de la época, juegos de palabras con doble sentido, una libertad relativamente incomparable para hablar de los problemas intelectuales y morales relevantes de la época, personajes de una complejidad nunca antes vista que deja atrás a los estereotipos de repertorio del teatro medieval o el romano, dándole una nueva dimensión a la tragedia; así como un deleite con el lenguaje empleado que suplía cualquier carencia en los casos donde se trabajaba en teatros al aire libre, caracterizaba personajes e indicaba un desarrollo temático²⁸⁸. En resumen, el teatro shakesperiano era una experiencia vital, en la cual todos participaban: actores, público y autor²⁸⁹.

Charles Dickens es el primer novelista que nos brinda una visión de un mundo urbanizado. En su obra, la metrópoli de escena deviene en presencia viva²⁹⁰. La organización interior de sus textos corresponde más a la lógica del cuento, sin tener la menor concesión al diálogo con tal de mantener la dinámica de la historia²⁹¹. El escritor es más un decididor de cuentos, usa lo que todos tenemos en común, el lenguaje, y descarta complejos referentes conceptuales, rechaza la novela inglesa seria, producto de la comodidad ligada a la sala de retiro en las casas burguesas, apropiada para la lectura

²⁸⁷ Rodolfo Rojo. «El teatro en Shakespeare» en *Hamlet*. p. 7.

²⁸⁸ *Ibid.* pp. 8-12.

²⁸⁹ *Ibid.* p. 13.

²⁹⁰ Colin White. «La exploración moral del mundo urbanizado en la obra de Dickens» en *Charles Dickens 1812-1870. Homenaje en el primer centenario de su muerte*. p. 61.

²⁹¹ *Ibid.* p. 62.

individual silenciosa²⁹². Dickens solía publicar sus relatos por entregas, un sistema de divulgación que tenía drásticas consecuencias en su lectura como práctica. La gente se reunía en pequeñas tiendas para escuchar la lectura del capítulo que acababa de publicarse²⁹³. Así, el autor se dirigía a un público más extenso, compuesto de una variedad de grupos sociales, acercándose así en su diversidad al público de los dramaturgos isabelinos²⁹⁴.

Para estos autores consagrados por el canon fue posible integrar las esferas de lo «alto» y lo «bajo», son ejemplos históricos que refutan las generalizaciones que se hacen con respecto a lo popular. Del mismo modo que lo hicieron obras en las que cohabita lo culto con lo popular como *Robinson Crusoe*, *Los viajes de Gulliver*, *Don Juan*, *Huckleberry Finn* y *Don Quijote* (este último referenciado de manera deliberada en *Fantomas contra los vampiros multinacionales*) están consagradas en el canon universal²⁹⁵.

Swirki argumenta que la crítica literaria ve con prejuicio los distintos tipos de textos populares y que esto se propicia por el hecho de que desde mediados del siglo XX la industria editorial ha tenido un crecimiento sin precedentes, lo cual dificulta distinguir aquello valioso entre la gran cantidad de libros dirigidos al gran público²⁹⁶. El autor de *From Lowbrow to Nobrow* ha resumido las detracciones contra la literatura popular en cuatro diferentes²⁹⁷: a diferencia de la literatura de alta cultura, la literatura popular es producida con un fin lucrativo, por lo que sus autores crean obras complacientes, simples y repetitivas. Otro señalamiento es que la literatura popular atrae a escritores que bien

²⁹² *Ibid.* p. 63.

²⁹³ *Ibid.* p. 64.

²⁹⁴ *Id.*

²⁹⁵ Peter Swirki. *Op. cit.* p. 30.

²⁹⁶ *Ibid.* pp. 17-39.

²⁹⁷ *Ibid.* 41-42.

podrían aspirar a escribir ficción «seria». La crítica para los lectores es que, en el mejor de los casos, su lectura de literatura popular les provoca una gratificación superficial y, en el peor, puede ser emocional y cognitivamente dañina. Finalmente, la acusación mayor es su supuesto efecto en la sociedad, facilitar la implementación de políticas y regímenes autoritarios al formar una ciudadanía pasiva y apática, blanco fácil de propaganda y demagogia. En este sentido, sin embargo, Terry Eagleton señala que hasta los setenta existió una sobreestimación del efecto que tiene la cultura para el mantenimiento del poder político y que éste, en realidad, se logra preservar sólo si se cuentan con los mecanismos económicos idóneos para cooptar a parte de la población²⁹⁸.

El acercamiento de Cortázar a un género paraliterario —el cómic— cuestiona la tradición crítica de Nietzsche, Ortega y Gasset, Adorno, Horkheimer y Dorfman, ya que demuestra que, como señala Swirki²⁹⁹, la cultura de masas no representa necesariamente ni un lavado de cerebro ideológico ni una embestida cultural o la decadencia de los estándares literarios y que él, como autor, puede realizar trabajo artístico lo mismo dentro de lo «alto» que en lo «bajo».

Al combinarse en el texto elementos de la alta cultura y de la cultura de masas, *Fantomas contra los vampiros multinacionales* bien podría clasificarse como *nobrow*, obras en las que los autores buscan incorporar aspectos de ambos niveles, por lo que pueden atraer a lectores de ambos polos culturales³⁰⁰. Eco también considera la existencia de estos productos culturales creados para ser apreciado por un público vasto, que poseen características que los dotan de originalidad estructural que les permite superar los límites

²⁹⁸ Terry Eagleton. *Ideología. Una introducción*. pp. 59-60.

²⁹⁹ Peter Swirki. *Op. cit.* p. 6.

³⁰⁰ *Ibid.* p. 10. Como en los casos de Shakespeare y Dickens comentados anteriormente en este capítulo.

impuestos por los circuitos de producción y consumo en que se encuentran inmersos, de tal modo que es pertinente juzgarlos como «obras de arte dotadas de absoluta validez»³⁰¹.

En el caso de esta obra, la mezcla de elementos de alta y baja cultura es también la mixtura de texto e imagen, respectivamente; una constante cortazariana, como señala Graciela Batarce:

El proyecto constante del autor consiste en establecer relaciones esenciales con el tiempo-espacio que se expresan en la búsqueda de formas que superen el carácter sintagmático de la lengua, que rompan las barreras de la linealidad y la consecutividad [sic.], reemplazándolas por las discontinuidad; la simultaneidad y, de esa manera, volver inmediato lo lejano y acercar tiempos y espacios distantes. Este es el fundamento del concepto cortazariano de «figura»³⁰².

La incursión de Cortázar en un circuito de distribución masivo puede parecer incongruente con su afinidad por el socialismo³⁰³, ya que desde esa perspectiva sólo la literatura canónica de alta cultura es aceptable en función del proyecto político y social. Como señala Bennett, por mucho tiempo la crítica marxista, al ceñirse a los criterios y obras del canon, se hizo cómplice de la crítica burguesa, al aceptar sus valoraciones y repetir sus exclusiones; lo cual ha tenido como consecuencia limitar demasiado lo que se puede considerar como literatura³⁰⁴. Según el crítico, la segregación de la ficción popular por parte de los estudios marxistas se debe a que se le ha encasillado erróneamente dentro de la «trinidad» que forma la superestructura, no es ciencia (entendida ésta como marxismo, es decir, el análisis de las relaciones sociales) ni literatura (de acuerdo con los criterios canónicos), por lo tanto, es

³⁰¹ Umberto Eco. *Apocalípticos e integrados*. cit. p. 72. Eco cita como ejemplos la historieta *Peanuts* de Charles M. Schulz y la música jazz.

³⁰² Graciela Batarce B. «Relaciones sospechosas: Interacción de la palabra y el ícono en tres libros de Cortázar» en «Archivo Julio Cortázar» [en línea]. p. 4.

³⁰³ Julio Cortázar. «Carta a Roberto Fernández Retamar (Sobre “Situación del intelectual latinoamericano”)» en «Libros Aguilar» [en línea]. p. 52.

³⁰⁴ Tony Bennett. «Marxism and popular fiction: problems and prospects» en *Southner Review* [en línea]. p. 219. Bennett acepta excepciones como la Escuela de Frankfurt, sin embargo, en este caso, la ficción popular es víctima de generalizaciones al vérselo sólo como ideología.

ideología³⁰⁵, un área donde, desde esta postura, no se puede dar la lucha de clases³⁰⁶. De tal modo que, para los teóricos marxistas, la ficción popular debe ser enfrentada a través del conocimiento del marxismo y de una visión crítica de la literatura (entendida ésta como el canon) y no se cree posible hacer frente a la ideología desde adentro³⁰⁷. Sin embargo, esto al autor argentino bien pudo haberlo tenido sin cuidado; como señala en la «Carta a Roberto Fernández de Retamar», él no sigue dogmas y le da un alto valor a su libertad artística³⁰⁸. De tal manera que el autor argentino no sólo fue en contra de la crítica cultural occidental sino también pretende demostrar a la ortodoxia marxista; que la cultura de masas no tiene que ser necesariamente ideológica y que, por el contrario, es posible concientizar a la población de problemas sociales relevantes a través de ésta. En este sentido, Cortázar mantiene su relación con la Revolución como un artista de la tradición de la ruptura:

Los defensores del compromiso de la obra en clave realista acentuaron el poder comunicativo y la influencia de la obra de arte sobre la conciencia de los lectores. Los defensores de la tradición de la ruptura afirmaban la paridad jerárquica de la serie estética y la serie política; planteaban como su tarea la de hacer «avanzar» el arte del mismo modo que la vanguardia política hacía «avanzar» las condiciones de la revolución, y también formulaban que el compromiso artístico-político implicaba la apropiación de todos los instrumentos y conquistas del arte contemporáneo³⁰⁹.

Cortázar es un artista del segundo tipo³¹⁰, partidario de la vanguardia, debido a lo cual decide apropiarse de un medio que le permite difundir su mensaje con total independencia sin tener que preocuparse por la omnipresencia del capitalismo advertida por la crítica

³⁰⁵ Terry Eagleton. *Op. cit.* pp. 51-54. Entendiendo ideología, en este caso, como una distorsión y mistificación de la realidad que hace pasar lo injusto por justo, debida no al lenguaje sino de la estructura material del conjunto de la sociedad.

³⁰⁶ *Ibid.* p. 226.

³⁰⁷ *Ibid.* p. 227.

³⁰⁸ Julio Cortázar. «Carta a Roberto Fernández Retamar (Sobre “Situación del intelectual latinoamericano”)» en «Libros Aguilar» [en línea]. p. 52.

³⁰⁹ Claudia Gilman. *Entre la pluma y el fusil.* p. 144.

³¹⁰ Sergio Rosa Ferrero. «Literatura y música, vanguardia y revolución. *Libro de Manuel de Julio Cortázar*» en *Kamchatka. Revista de análisis cultural* [en línea]. p. 263.

dogmática. Así, medios híbridos como el cómic muestran la obsolescencia de la dicotomía entre lo culto y lo popular:

Los cruces entre lo culto y lo popular vuelven obsoleta la representación polar entre ambas modalidades de desarrollo simbólico, y relativizan por tanto la oposición política entre hegemónicos y subalternos, concebida como si se trataran de grupos distintos y siempre enfrentados. Lo que hoy sabemos sobre las operaciones interculturales de los medios masivos [...] nos aleja de las tesis sobre la manipulación omnipotente de los grandes consorcios metropolitanos³¹¹.

Por ser un artista de ruptura, Cortázar reta la concepción canónica de literatura al mezclar texto e imagen, así como prosa con cómic. De este modo genera un arte con nuevas posibilidades tanto creativas, como de difusión. Batarce analiza a profundidad este aspecto del escritor argentino:

El proceso escritura cortazariano se instaura, pues, en el cruce entre del lenguaje y del espacio (la página, el ícono). Mediante la unión de diferencias (signos heterógenos), se establece una relación transgresora de la escritura canónica y, simultáneamente, se connota una apertura a dimensiones que ésta normalmente excluye, ampliando no sólo las posibilidades de la letra sino modificando radicalmente el concepto de literatura³¹².

Al mezclar texto e imagen se simboliza «la urgente necesidad de la aprehensión del mundo por relaciones analógicas, así como el establecimiento de vínculos afectivos y mágicos que permitan recuperar la unidad perdida, el tiempo de la infancia»³¹³ con una cualidad «caleidoscópica»³¹⁴.

Existen factores históricos dentro del arte que motivaron a Cortázar a «descender» al nivel de la cultura de masas y acercarse al cómic:

³¹¹ Nestor García Canclini. *Op. cit.* p. 323.

³¹² Graciela Batarce B. *Op. cit.* p. 8.

³¹³ *Ibid.* p. 10.

³¹⁴ *Ibid.* p. 11.

[...] tanto la pintura como la escultura perdieron terreno [...]. Eran los componentes menos importantes o menos destacados de los grandes espectáculos múltiples o colectivos, llenos de movimiento, cada vez más representativo de la experiencia cultural del siglo XX: desde la gran ópera, en un extremo, hasta la película, el video o el concierto de rock en el otro. Nadie era más consciente de ello que las vanguardias mismas [...], buscaban de derribar las barreras entre color, sonido, forma y palabra; es decir buscaban la unificación de las artes³¹⁵.

La obra de Cortázar tiene una gran influencia de las vanguardias —sobre todo el surrealismo³¹⁶, en el cual estuvo presente la figura de Fantomas— sin embargo, también pareciera estar consciente de que, como señala Hobsbawm³¹⁷, la verdadera revolución cultural del siglo XX la hicieron los medios de comunicación al masificar el consumo estético.

Como señala Scott McCloud en *Understanding Comics* —un trabajo teórico hecho en forma de cómic (y que será citado como tal) que busca explicar y resaltar el potencial que tiene la historieta como medio—, una ventaja particular del cómic sobre el resto de los medios masivos de comunicación es permitir a voces individuales ser escuchadas sin tantos intereses que las obstaculicen³¹⁸. La libertad para expresarse de un realizador de historietas supera a la de un cineasta o un dramaturgo³¹⁹, ya que en su producción participa un número muy limitado de personas y su costo bajo en relación a otros medios, como el cine y la televisión, no lo hace tan dependiente de los grandes capitales.

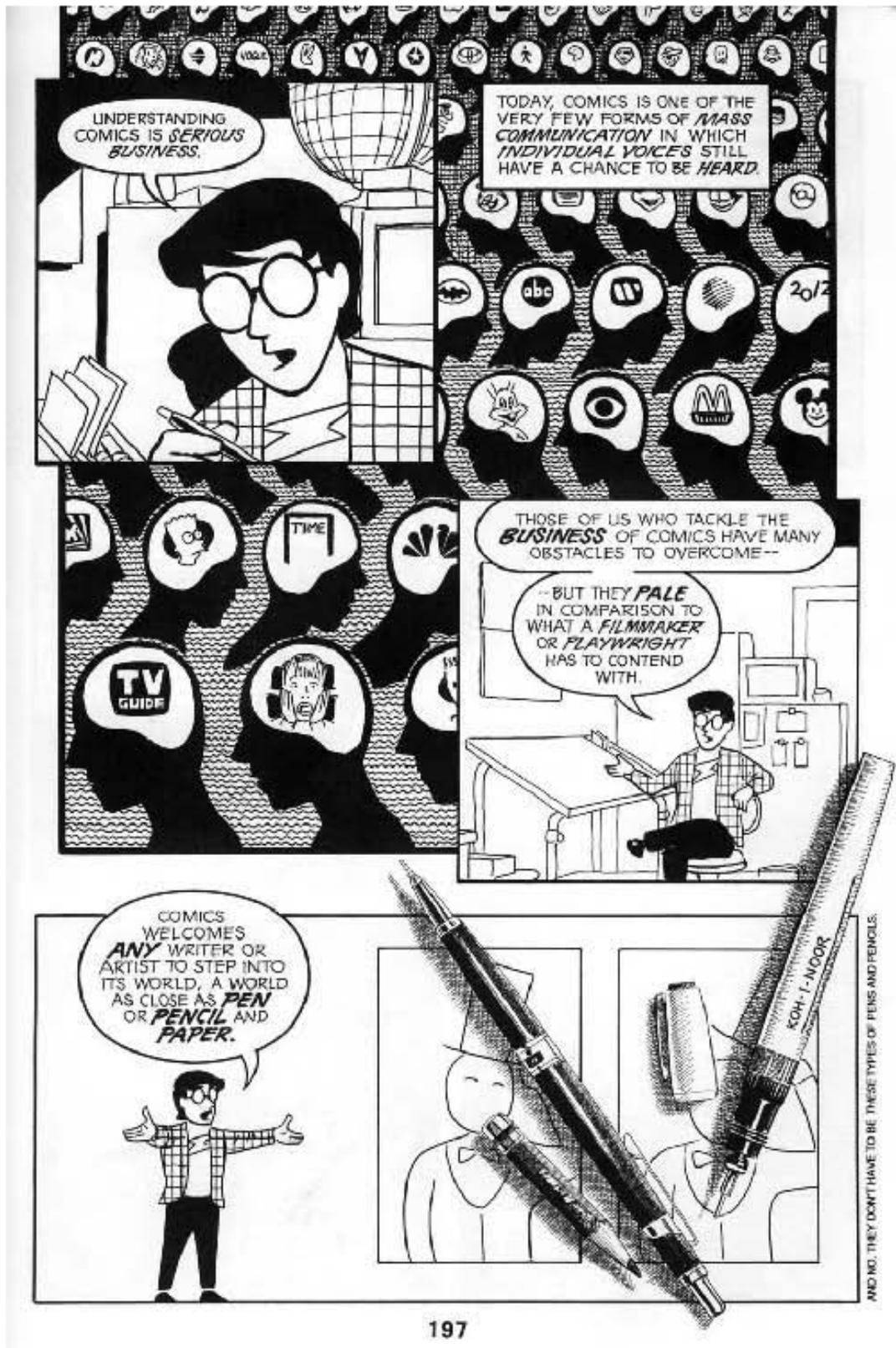
³¹⁵ Eric Hobsbawm. *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. p. 15.

³¹⁶ Jaime Alazraki. «La narrativa fantástica: Jorge Luis Borges, Filisberto Hernández y Julio Cortázar» en *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*. p. 818. Los relatos de Cortázar están marcados por la intuición de una realidad segunda completa, distinta a la racional; tal planteamiento es herencia del surrealismo.

³¹⁷ Eric Hobsbawm. *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. p. 34.

³¹⁸ Scott McCloud. *Op. cit.* p. 197.

³¹⁹ *Id.*



il. 7. Scott McCloud. *Understanding Comics. The Invisible Art*. p. 197.

Para entender el verdadero potencial de las historietas, explica McCloud con su historieta-texto teórico es preciso separar al medio de su contenido usual³²⁰, tal y como hizo Cortázar.



il. 8. Scott McCloud. *Understanding Comics. The Invisible Art*. p. 199.

³²⁰ Scott McCloud. *Op. cit.* p. 199.

Por la unión de texto con imágenes, el cómic confronta lo que W. J. T. Mitchell llama «miedo efrástico». Desde la perspectiva de Mitchell, en Occidente había existido un miedo histórico por la imagen; el crítico explica su término miedo efrástico y lo ejemplifica con planteamientos del idealismo alemán:

La expresión clásica del miedo efrástico tiene lugar en el *Laocoonte* de Lessing, donde se «prescribe una ley a todos los poetas» que «no deben considerar las limitaciones de la pintura como bellezas en su propio arte». Que «los poetas emplearán la misma maquinaria artística» que utilizan los pintores sería «convertir un ser supremo en un muñeco». Tendría tanto sentido, dice Lessing «como si un hombre, con el poder y el privilegio del habla, empleara los signos que los mudos de un harén turco habían inventado al carecer de voz»³²¹.

Mitchell profundiza en su análisis de la obra que cita y señala que, en el fondo, no sólo es el miedo a la pérdida de elocuencia sino a la castración, dejar de ser un «ser superior» y convertirse en un objeto femenino, «una muñeca»³²². Según lo anterior, las palabras no debían describir imágenes. En sentido contrario, tampoco las representaciones visuales debían ser acompañadas de lengua escrita, ya que precisamente esto fue lo que provocó superstición, la adoración de imágenes que tenían que haberse limitado a brindar placer visual³²³. Por lo tanto, el miedo efrástico es esta actitud histórica que ve como inapropiada la relación de palabra e imagen. Esta misma aversión se encuentra en las poéticas: marxiana, protestante y romántica³²⁴. La imagen queda consignada como una engañosa ilusión que amenaza tanto a la realidad, como al poeta³²⁵.

³²¹ J.W.T. Mitchell. *Teoría de la imagen*. p. 140.

³²² *Id.*

³²³ *Id.*

³²⁴ *Ibid.* p. 141.

³²⁵ *Id.*

Al miedo efrástico Mitchell opone la esperanza efrástica, «la superación de la alteridad», entrar en contacto con el otro semiótico³²⁶. Esta otredad se manifiesta en distintos niveles:

La «alteridad» de la representación visual desde el punto de vista de la textualidad puede ser cualquier cosa, desde una competición profesional (el *paragone* del poeta y el pintor) a una relación de dominación cultural, disciplinaria o política en el que el «yo» se entiende como un sujeto que ve, habla y está activo, mientras que el «otro» se proyecta como un objeto pasivo, visto y (normalmente) silencioso³²⁷.

Esto se materializa en el hecho de que la historia del arte es una representación escrita de objetos visuales. Mitchell compara a los objetos artísticos visuales con «las masas, los colonizados y todos aquellos que no tienen ni voz ni poder» que quedan a merced, por así decirlo, de la representación en el discurso³²⁸.

McLuhan, a partir de su lectura de Tocqueville respecto a que la difusión de las ideas de la Ilustración a través de la palabra impresa fue uno de los factores que detonó la Revolución Francesa³²⁹, señala que en Occidente ha prevalecido la idea de que lo racional está necesariamente vinculado con la palabra escrita por ser uniforme, continuo y secuencial y, por oposición, la imagen —en este caso, las imágenes del cómic— incita lo irracional al extremo del crimen³³⁰. Es bajo este prejuicio que es juzgado el cómic, segregado debido a que es un medio masivo de comunicación relativamente nuevo que mezcla texto e imagen, evaluado con los estándares de medios anteriores³³¹. De ahí que vaya en contra del pensamiento tradicional que ha sostenido por mucho tiempo que las

³²⁶ *Id.*

³²⁷ *Ibid.* p. 142.

³²⁸ *Id.*

³²⁹ Marshall McLuhan. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. pp. 38-39.

³³⁰ *Ibid.* p. 200. «Sólo se fijaron en la destrucción y la violencia. Por lo cual, con una lógica literaria, se pusieron a expresar que la violencia inundara el mundo. O bien atribuyeron a los tebeos la delincuencia del momento. Hasta el convicto más retrasado aprendió a gruñir: Soy así por culpa de los tebeos».

³³¹ Scott McCloud. *Understanding Comics*. p. 151.

grandes obras de arte y de literatura sólo son posibles mientras ambas áreas estén separadas y, por lo tanto, sólo se les combina, en el mejor de los casos, para el entretenimiento de las masas y, en el peor, para vil publicidad³³².

Aunque el concepto de límites flexibles entre las artes, a lo largo de su historia, nunca ha sido aceptado como un hecho, dichos límites han sido continuamente desafiados por poetas y pintores practicantes no sólo desde antes del Renacimiento, sino particularmente en el siglo XX, lo cual ha influido, y ocasionado cambios, en las artes mismas³³³.

De lo anterior es prueba *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, obra, inmersa en el auge de la interdisciplinariedad³³⁴, que mezcla imágenes y texto con el fin de que el lector ordene y de coherencia al contenido a través de su propia vista. Con respecto a esta característica de algunas obras de Julio Cortázar, Gabriela Batarce, a partir de su lectura de Debray, señala que, dentro del mundo cortazariano, ver es abreviar, poner fin a la lógica lineal de las palabras, escapar de los corredores de la sintaxis y abarcar de una vez toda su vida interior, ya que las palabras nos proyectan hacia adelante, las imágenes hacia atrás, es decir, a la reflexión, sin embargo, ese retroceso en el tiempo del individuo es un acelerador en potencia³³⁵.

La comprensión de la dinámica de las esferas culturales de lo alto y de lo bajo —o, mejor dicho, popular— como permeables y en interacción vuelve a los estudios culturales un marco disciplinario idóneo para el análisis de *Fantomas contra los vampiros*

³³² Para un resumen histórico al respecto ver Scott McCloud. *Understanding Comics*. pp. 140-151.

³³³ Valerie Robillard. «En busca de la ecfrasis (un acercamiento intertextual)» en *Entre artes: entre actos: ecfrasis e intermedialidad*. p. 27.

³³⁴ Para una breve descripción del panorama artístico de mediados del siglo XX ver Marshall Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. p. 21.

³³⁵ Graciela Batarce B. «Relaciones sospechosas: Interacción de la palabra y el ícono en tres libros de Cortázar» en «Archivo Julio Cortázar» [en línea]. p. 12.

multinacionales, una obra formada de elementos de cultura canónica, prosa, referencias poéticas y cine surrealista; y, por otro lado, elementos del cómic como género popular.

Para esta obra Cortázar crea un personaje de características similares a él que padece una doble *descolocación*, la primera de origen geográfica al ser un latinoamericano en Europa y la segunda al leerse dentro de una historieta en la que participa como un personaje idéntico a él pero que no es ni el personaje de la prosa ni el narrador ni el autor. Las realidades de prosa y cómic se trastocan y se muestran como una sola cuando el superhéroe Fantomas aparece ante Cortázar. En relación con lo anterior creo pertinente citar a Fernando Aínsa que describe el lugar del héroe en la novela moderna: «[...] el personaje de la novela moderna está “descolocado” existencialmente [...] ya no posee la situación privilegiada que lo convierte en el eje central del universo»³³⁶. Una vez más las armas del autor «son la experimentación con la forma y el juego con el desmontaje de la experiencia cotidiana, que buscan como fin último el penetrar en una realidad más profunda»³³⁷, como señala Rosa Ferrero.

En el caso del protagonista cortazariano, por su descolocación, puede entrar en la clasificación del *homo absurdus*, hombre contingente del siglo XX, producto de la abolición de las ideologías normativas, iniciada por filósofos como Kant y Nietzsche³³⁸. Específicamente, el héroe en Cortázar sufre una descolocación agravada, en un segundo grado, debido al «destierro» cultural del escritor rioplatense³³⁹, que, en el caso de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, es el personaje central, narrado por sí mismo. Aínsa

³³⁶ Fernando Aínsa. «Descolocación y representación paródica en la obra de Cortázar» en *Coloquio Internacional Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. p. 109.

³³⁷ Sergio Rosa Ferrero. *Op cit.* p. 265.

³³⁸ *Id.*

³³⁹ *Id.*

sostiene que a través de la descolocación en la obra del autor argentino se le da un sentido al sinsentido³⁴⁰. Define este elemento como:

[...] ese sentimiento de «no estar del todo» en ningún lado [que] instala a los personajes en una especie de «punto cero» inicial, fuera de toda rutina, es decir, fuera de todo mecanismo que brinde la ilusión de estar insertos en el contorno. Al tener cortado todo vínculo con la realidad inmediata, el «descolocado» se aparece como «indiferente» o «extranjero» a los problemas de los «demás», es decir, «distante»³⁴¹.

Así, el narrador de la obra en un primer momento parece avergonzado por leer historietas hasta que platica por teléfono con Susan Sontag y recibe la visita de Fantomas, situación que lleva a su cúspide el segundo nivel de descolocación, desatado por la intermedialidad entre prosa y cómic. La lectura del cómic y el encuentro con “la amenaza elegante” implican el contacto entre la alta cultura o el ámbito propiamente literario representado por el escritor Julio Cortázar y el Otro, Fantomas, héroe del tebeo, de la ficción para las masas, quien irrumpe con violencia en la casa de Cortázar, en el sentido literal, y en la prosa, en el sentido formal. Del posterior intercambio de ideas ambos se benefician y enriquecen sus perspectivas; queda claro que esfuerzos individuales no son suficientes para cambiar el entorno social, por lo que hacen falta esfuerzos colectivos. En un sentido más amplio la descolocación se manifiesta en el hecho de que Cortázar autor trabaja un género popular. Esto puede interpretarse como un llamado a los autores de alta cultura a integrarse a las «legiones», a no rechazar a ese Otro que son los medios masivos, como el cómic, y apropiarse de éstos a través de su trabajo artístico sin cometer el error de sólo usar el lenguaje del Yo sino también el del Otro.

³⁴⁰ *Ibid.* p. 110.

³⁴¹ *Id.*

La otredad es un tema central en la obra del escritor del boom latinoamericano como él mismo lo explica:

[...] algo me indicó desde el comienzo que el camino hacia esa otredad no estaba, en cuanto a la forma, en los trucos literarios de los cuales depende la literatura *tradicional* para su celebrado “pathos” [...]. La irrupción de *lo otro* ocurre en mi caso de una manera marcadamente trivial y prosaica, sin advertencias premonitorias [...]³⁴².

Roger Carmosino enlista y ejemplifica las diferentes formas en que se manifiesta la otredad dentro de la obra de Cortázar; de ellas, «la irrupción de lo extraño en lo cotidiano» se hace presente en *Fantomas contra los vampiros multinacionales* con la brusca entrada de Fantomas, primero en la forma de historieta y luego personalmente. Al respecto el crítico concluye:

Lo otro es esa parte de nosotros mismo que desconocemos o que no quisiéramos conocer o dar a conocer a los demás, porque nos hace sentir incómodos y avergonzados. Pero al mismo tiempo sabemos que no podemos ser nosotros mismos hasta que le damos la cara y hacemos una clase de pacto con ello³⁴³.

El narrador se avergüenza de lo que podría opinar la mujer rubia al verlo leer un cómic³⁴⁴, no obstante persiste en adentrarse en la historia hasta que descubre que él está involucrado.

Lo otro es un recurso para romper el clima realista de la narración y para quebrar la unidad del personaje burgués y de su mundo, pero lo más importante es que la otredad le sirve al cuentista para jugar con la ambigüedad. La atmósfera fantástica de estos cuentos surge de la condición ambigua que les da la irrupción de la otredad en lo cotidiano. La ambigüedad es otro recurso para crear apertura en la acción y romper los límites estrechos [...]³⁴⁵.

³⁴² Jaime Alazraki. «El estado actual de la narrativa hispanoamericana» en *Julio Cortázar, la isla final*. p. 67.

³⁴³ Roger B. Carmosino. «Formas de manifestación de la otredad en al cuentística de cortazariana» en *Coloquio Internacional Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. p. 149.

³⁴⁴ Julio Cortázar. *Fantomas contra los vampiros multinacionales: Una utopía realizable*. p. 13.

³⁴⁵ Roger B. Carmosino. *Op. cit.* p. 150.

La historieta es la puerta de entrada para el narrador hacia lo fantástico y que, a su vez, lo remitirá a lo dicho en el Tribunal Rusell II y a problematizar la lucha en contra de las dictaduras latinoamericanas y sus cómplices, las multinacionales. «Lo fantástico es creado no porque añada nuevos elementos, sino porque sitúa lo cotidiano en otra perspectiva»³⁴⁶.

Dentro de la clasificación propuesta por Luis Ayzaguirre para estudiar la obra de Cortázar³⁴⁷, *Fantomas contra los vampiros multinacionales* pertenece a los relatos en donde acontece una interpenetración de los planos de lo real y de lo irreal. «En los cuentos de este grupo muy especialmente, el texto se abre a *nuevos espacios*, a otras formas de ser, no necesariamente felices, aunque sí más auténticos»³⁴⁸. La solución de los crímenes denunciados por el Tribunal Rusell II no está en las pláticas, telefónicas o de otro tipo, entre intelectuales de élite ni tampoco en las acciones individuales y simplistas planteadas por la ficción popular. No obstante, al menos dentro del relato, se tiende un puente entre lo culto y lo masivo a través de la intermedialidad y la intertextualidad en distintos niveles.

Con esta obra Cortázar se refuta muchas las críticas que parte de generalizaciones hacia la cultura de masas. Demuestra una compleja metatextualidad comparable con cuentos como «Continuidad de los parques», además posee elementos de intermedialidad que la constituyen como una obra inusual en el contexto latinoamericano. Díaz Santillán hace una apta comparación entre estos dos trabajos del autor argentino:

[...] en «Continuidad de los parques», Cortázar crea varios mundos enmarcados que entran en concordancia : en primer lugar, existe un triángulo amoroso y un personaje

³⁴⁶ José Ortega. «La dinámica de lo fantástico en cuatro cuentos de Cortázar» en *Coloquio Internacional Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. p. 186.

³⁴⁷ Luis Eyzaguirre. «Modos de lo fantástico en cuentos de Julio Cortázar» en *Coloquio Internacional Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. p. 182.

³⁴⁸ *Id.*

que en un primer mundo, resulta ser el lector de la novela que más tarde lo añadiría como un personaje más que acabaría siendo la víctima de los amantes [...]»³⁴⁹.

Con respecto a la obra con el personaje de historietas Díaz Santillán escribe:

En *Fantomas contra los Vampiros Multinacionales* ocurre exactamente lo mismo; el enmarcamiento lo maneja Cortázar con la misma maestría: En un primer mundo que sirve de marco se encuentra el narrador (deficiente o personaje/narrador-lector según Hahn) y la realidad de su trayectoria de Bélgica a París, de su trabajo en el Tribunal Rusell II, de sus paseos por las plazas y las visitas a los cafés y la compra de la tira cómica y la lectura de ésta dentro del tren. El segundo, el mundo enmarcado, se presenta cuando el narrador termina por formar parte de los personajes del comic y aunque no se encuentre como elemento de enmarcación una casa como en Continuidad de los parques, se encuentra el vagón de tren en el que viaja el narrador y posteriormente su departamento en París [...]»³⁵⁰.

Para Díaz Santillán, también las imágenes insertadas dentro de *Fantomas* son «mundos comunicantes»³⁵¹. Al respecto, la autora concluye que «todos estos recursos generan que Cortázar rompa con los géneros literarios tradicionales [...]. Convierte al lenguaje en un instrumento de indagación y crítica de sí mismo y, al mismo tiempo, de la propia realidad»³⁵². Yo agregaría que la ruptura más notoria y contundente es con la segregación entre los polos culturales, aparentemente opuestos, representados por sus respectivos medios, el libro y el cómic, así como con los prejuicios que a éstos acompañan. No porque la cultura de masas tenga su auge dentro del capitalismo³⁵³ significa necesariamente que ésta tenga que estar supeditada en su contenido a la ideología del sistema económico en que se produce. McLuhan señala el infravalorado potencial satírico del cómic en una época dominada por los medios masivos electrónicos³⁵⁴. El crítico va un poco más lejos en su

³⁴⁹ Karine Díaz Santillán. *Op. cit.* p. 48.

³⁵⁰ *Ibid.* p. 49.

³⁵¹ *Ibid.* p. 51.

³⁵² *Ibid.* p. 54.

³⁵³ Umberto Eco. *Apocalípticos e integrados.* p. 60.

³⁵⁴ Marshall McLuhan. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano.* pp. 195-201.

visión de la cultura de masas y la alta cultura: «El arte culto es una especie de repetición de las hazañas, especializadas y acrobáticas, de un mundo industrializado. El arte popular es el payaso que nos recuerda toda la vida y las facultades que hemos dejado de lado en la rutina cotidiana»³⁵⁵.

El factor principal de producción de significado en *Fantomas contra los vampiros multinacionales* es la confluencia de diversos hipotextos, tanto de alta como de baja cultura. El pastiche funciona como práctica que pone al mismo nivel a los intertextos³⁵⁶ que en este caso son representativos de la alta cultura, de la cual proviene Cortázar, y del cómic de superhéroes, del cual viene Fantomas.

Cortázar le apuesta al hecho de que la cultura de masas se ha difundido entre el grueso de la población que antes había tenido un reducido acceso a cualquier tipo de cultura³⁵⁷, busca «sensibilizar al hombre contemporáneo en su enfrentamiento con el mundo»³⁵⁸, es decir, transmitir las resoluciones del Tribunal Rusell II a los habituales lectores de historietas dentro de las clases populares.

La refutación más contundente y notoria de las críticas hacia la cultura de masas de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* está en la mezcla de diversas formas de representación: prosa, historieta, esquema e imágenes; entrelazadas de manera casi continua (recordemos que en algunos segmentos hasta se omiten signos de puntuación) para formar un relato, que se prestan para un complejo juego metatextual (un Cortázar narrador, otro personaje de prosa, otro personaje de cómic, además del autor). Podría parecer que la

³⁵⁵ *Ibid.* p. 198.

³⁵⁶ Ingeborg Hoestery. *Op. cit.* p. 105.

³⁵⁷ Umberto Eco. *Apocalípticos e integrados.* p. 52.

³⁵⁸ *Ibid.* p. 64.

cultura de masas tiene que ser formulaica por naturaleza, no obstante, existen obras que, como en este caso, demuestran notorias innovaciones. Al respecto de este fenómeno, Eco aporta:

[...] no es cierto que los medios de masa sean conservadores desde el punto de vista del estilo y de la cultura. Como constituyentes de un conjunto de nuevos lenguajes, han introducido nuevos modos de hablar, nuevos giros, nuevos esquemas perceptivos (basta pensar en la mecánica de percepción de la imagen, en las nuevas gramáticas del cine, de la transmisión directa, del comic, en el estilo periodístico...) [...] ³⁵⁹.

Cortázar no ve al consumidor de productos de la cultura de masas como alguien que se relaja o «apaga su cerebro» para «descender» a un nivel que le permite distraerse como ejemplifica Eco con los radioescuchas:

El hombre de cultura que a determinadas horas escucha Bach, en otros momentos se halla propenso a conectar la radio para «ritmar» la propia actividad a través de una «música de uso», de consumo a nivel superficial. Salvo que en esta actividad (dominado por una implícita desconfianza hacia aquello que juzga un acto culpable) acepte «encanallarse» y no dirija solicitudes particulares al producto que emplea: obrando de tal forma, acepta descender de nivel, goza en hacerse «normal», igual a una masa que en su interior desprecia pero de la que experimenta la fascinación, la solicitud primordial ³⁶⁰.

El cronopio mayor confía —porque su proyecto literario de *Una utopía realizable* así lo requiere— en que el lector de historietas pondrá poner todas sus capacidades y cultura para conseguir interpretar el texto. En este sentido, coincide con el modelo de cultura de masas planteado por Eco:

[...] sólo si se adquiere conciencia del hecho de que el consumidor de comics es el ciudadano en el momento en que desea distraerse a través de la experiencia estilística propia del comic, y que por tanto el comic es un producto cultural disfrutado y juzgado por un consumidor que en dicha ocasión está especificando la propia

³⁵⁹ *Ibid.* p. 65.

³⁶⁰ *Ibid.* p. 74.

solicitud en esta dirección, pero que aporta a esta experiencia de fruición su experiencia entera de hombre educado asimismo para la fruición de otros niveles, sólo entonces la producción de comics pasará a estar determinada por un tipo de exigencia culturalmente preparada³⁶¹.

En su posición como escritor reconocido del boom latinoamericano, Cortázar hace uso de la retórica de manera eficaz, entendiendo ésta como «el arte [...] que permite a un orador, hablando al pueblo en democracia (en *plethein*), convencer a la mayoría [...]»³⁶². Su *boulēsis* (voluntad o intención)³⁶³ es doble: con el contenido, transmitir a las clases populares de América Latina las resoluciones del Tribunal Rusell II respecto a los abusos cometidos por las dictaduras de esa región para propiciar una *bouleusis* (deliberación)³⁶⁴ entre los ciudadanos y, a través de la forma, interpelar a los autores de alta cultura para que no rechacen los medios masivos y se apropien de éstos a través de su trabajo artístico. Para ello aprovechó la *kairós* (oportunidad)³⁶⁵ que representaba un medio masivo como el cómic que en ese momento gozaba de una amplia aceptación entre la gente³⁶⁶. *Fantomas* es un vehículo idóneo por ser ideológicamente afín a él (ejemplo de esto es la denuncia por la quema de libro realizada por la dictadura chilena), insignificante para la censura dictatorial por su apariencia infantil e inofensiva de «historieta» pero, al mismo tiempo, popular, atractivo a los ojos del gran público. Así, el cómic como medio masivo se convierte en una herramienta no para perpetuar regímenes autoritarios sino para combatirlos. Mientras que, por otro lado, al combinar géneros populares y cultos, como prosa y cómic, confronta al

³⁶¹ *Id.*

³⁶² Antonio López Eire. *Esencia y objeto de la retórica*. p. 20.

³⁶³ «Boulēsis». Carlos García Gual. «Glosario de términos griegos» en Aristóteles. *Ética nicomaquea. Ética eudemia*.

³⁶⁴ «Bouleusis». Carlos García Gual. «Glosario de términos griegos» en Aristóteles. *Ética nicomaquea. Ética eudemia*.

³⁶⁵ «Kairós». «[...] es primariamente una medida apropiada, una proporción adecuada, en el sentido de tiempo definido, ocasión o tiempo oportuno [...]». Francisco Lacueva. *Diccionario teológico ilustrado*.

³⁶⁶ Ver Antonio López Eire. *Esencia y objeto de la retórica*. López Eire explica los elementos que constituyen la retórica.

campo literario, sobre todo, a la crítica marxista que considera a estos medios propiciadores de la alienación. Cortázar comprende que el cómic es un medio con características propias que no necesariamente tiene que ser enajenante sino que se le puede «llenar» con cualquier tipo de contenido.

El defecto en el plan de Cortázar y de los involucrados en la producción de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* es no haber tomado en cuenta las limitantes a las que está sujeto un producto dentro de la cultura de masas. En este caso, su alto costo, debido a la impresión en papel couché, provocó que su precio de venta fuera elevado y, por lo tanto, resultó inaccesible para la gente de la clase popular. Lo anterior denota de manera clara la gran brecha entre los productores de la obra y de la mayoría de la población a la que querían llegar. Se perdió la posibilidad de difundir entre la población las denuncias hechas por el tribunal Rusell II. La obra se reeditará varios años después, sin embargo, para entonces ya había perdido todo sentido de oportunidad; Latinoamérica ya se encontraba en otro momento político, distinto al denunciado por la obra; además de que el medio del cómic ya no contaba con la popularidad de antaño. No obstante, como Navarro concluye, queda como testimonio del «debate sobre el imperialismo estadounidense y la exploración por la cultura letrada de las posibilidades contestatarias de los medios de cultura masiva»³⁶⁷.

Fantomas resulta el personaje idóneo para el híbrido cortazariano porque ha sido representado dentro de lo culto y en lo popular, primero en novelas francesas para el público masivo, luego en el cine comercial, de ahí es retomado por los poetas vanguardistas y, varios años después en México es convertido en superhéroe de historietas.

³⁶⁷ José Enrique Navarro. *Op. cit.* 9-10. pant. 11.

En una jerarquización tan rígida como la latinoamericana que sólo ve cultura alta y baja, en la cual cabe lo masivo, lo popular y lo folclórico; Julio Cortázar produce *Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable*, una obra que pretende transgredir la frontera cultural entre la élite y las masas, anticipándose a la nomenclatura *nobrow*, propuesta por Peter Swirki, quien pone como ejemplos a Shakespeare y Dickens. Al igual que ellos, Cortázar toma elementos de un género popular, en este caso el cómic, con una trama aparentemente sui generis, un superhéroe que debe frenar el plan de unos criminales, y lo mezcla con innovaciones formales y referencias que normalmente sólo se ven en el gran arte, para hablar de temas relevantes para la época.

De un modo similar a como lo hace en *Libro de Manuel*³⁶⁸, Cortázar propone un modelo de arte de vanguardia que escape de los estrechos márgenes en los que está enmarcada la alta cultura para poder lograr un mayor alcance y responder a los debates sobre la literatura, la revolución y el papel del intelectual en la Latinoamérica de los sesentas y setentas, que transforme la sociedad a través del arte, tal como lo propusieron movimientos como el situacionismo.

La mayor repercusión al romper con los esquemas culturales imperantes es que se propiciará una práctica de lectura distinta a la experimentada con la literatura canónica que tanto criticó en relatos como «Continuidad de los parques», la del lector burgués que se resguarda del mundo.

Las historietas se prestan gratuitamente a familiares, amigos y compañeros de trabajo; se hallan a disposición de los clientes en algunos negocios, por ejemplo, en las peluquerías, puestos de jugos y sitios de aseo de calzado; las compran de manera colectiva los miembros de círculos de lectura para compartir el costo y, luego, se las pasan unos a otros; se leen en voz alta a grupos que pagan por ello, sobre todo en

³⁶⁸ Sergio Rosa Ferrero. *Op. cit.* p. 262.

pueblos pequeños con altas tasas de analfabetismo; los consumidores de primera mano las alquilan a sus conocidos en el trabajo, por ejemplo; los comerciantes las alquilan para ser leídas in situ [...]; algunos vendedores de los puestos de periódicos permiten que el consumidor lea todos los títulos nuevos a cambio de una cuota mensual fija; se venden en el mercado de segunda mano, aproximadamente, por un tercio o la mitad de su valor original, o se cambian al dos por uno³⁶⁹.

Del mismo modo que los autores citados por Swirki, como Shakespeare y Dickens, Cortázar transforma la experiencia estética al masificarla. Al modelo de lectura solitaria y abstraída de la burguesía se le opone la posibilidad de que varias personas tengan acceso a una misma historieta y así poder dar pie a que se discuta su contenido y así se concientice a las personas de su contexto político y social a partir de lo dicho en el Tribunal Rusell II para propiciar una organización y participación activa de éstas. Así, dentro de envoltura de historieta se encuentra la propuesta cortazariana de un arte que, sin complejos anacrónicos ni prejuicios de clase, verdaderamente se comunique con el Otro, la sociedad, no con un lenguaje que le sea ajeno sino buscar un terreno común y así lograr incidir en ésta.

³⁶⁹ Harold E. Hinds y Charles M. Tatum. *No solo para niños, La historieta mexicana en los años sesenta y setenta*. pp. 23-24.

Conclusión

La alta cultura rechaza al Otro, la cultura de masas o baja cultura, por considerarlo como un instrumento al servicio de las clases en el poder, un medio para el engaño y control masivo o aquel que desatará la rebelión de las masas que amenaza con desestabilizar el mundo. En cualquier caso, desde una perspectiva paternalista que toma distancia de «las masas» se advierte un efecto nocivo para las clases bajas. Por otro lado, los argumentos a favor de la cultura de masas son que simplemente se trata de un nuevo modelo cultural, resultado de las innovaciones de los instrumentos que lo producen. En lugar de ver a las masas sólo como entes pasivos incapaces de cuestionar los contenidos que se les presentan, se presenta la posibilidad de que estos medios se usen para la concientización, reflexión y organización que lleve a resolver problemáticas relevantes.

Mientras que Nietzsche, Adorno y Horkheimer no sólo diferencian alta cultura y cultura de masas, sino que además las ven como opuestas por sus efectos supuestamente inherentes; en posturas como las de Eco, Canclini y Swirki se observa un rasgo en común, separar al medio de su contenido, no ven en los medios de la cultura de masas nada intrínseco en su naturaleza que le impida difundir obras de cualquier índole o calidad, tal como lo hacen los medios propios de las bellas artes. De hecho, para McCloud, el cómic como medio masivo puede ser particularmente efectivo, ya que involucra casi sólo a

aquellos con un interés meramente creativo en la obra, su producción no es tan costosa como en otros medios y los elementos para su realización son accesibles.

La mezcla cultural entre lo alto y lo bajo es posible. Esto es constatable en múltiples instancias en el siglo XX. Concretamente en el cine existen como ejemplos las películas de Charles Chaplin y Buster Keaton, dirigidas a un público masivo con planteamientos que apelan al modo de vida de las clases populares de la mano de una visión crítica. Ya desde siglos antes en medios consagrados de la alta cultura, como los son la literatura y el teatro, hubo autores como William Shakespeare y Charles Dickens que lograron mezclar elementos de ambos «niveles» culturales y así lograron una recepción distinta de sus obras. Es en esa tradición donde Julio Cortázar se inserta para llevar su mensaje político al mayor público posible, cosa que no es realizable desde la alta cultura literaria. «¿De qué nos sirven las bibliotecas enteritas si sólo les están dadas a unos pocos?» le dice «Susan Sontag» a «Cortázar» en *Fantomas contra los vampiros multinacionales* y agrega que es la gente quien debe organizarse para hacer frente a las multinacionales vampíricas, sin esperar héroes solitarios que las enfrenten.

Las prácticas de lectura en torno al cómic en la Latinoamérica del siglo XX eran distintas a las de la alta literatura. Las historietas se distribuían en puestos donde se compran revistas y periódicos, no en librerías. Un solo ejemplar podía pasar por múltiples manos, ya que eran prestadas e intercambiadas con regularidad, a diferencia de los libros que suelen permanecer en los estantes de sus dueños. Es más, no era raro encontrar cómics en consultorios y peluquerías para que cualquiera los pudiera leer. De tal modo que la apariencia como de historieta del *Fantomas* cortazariano le permitiría llegar al público de

clases pobres, relegado de los ámbitos de alta cultura y, quizá, la información contenida ahí llegaría a más personas que con un libro.

En la obra intermedial de Cortázar confluyen muchas de las preocupaciones del autor: las dictaduras latinoamericanas, el compromiso del escritor con la sociedad y la irrupción de lo fantástico en lo cotidiano. A través del contenido de *Fantomas*, se hace una labor política, difundir el trabajo del Tribunal Rusell II, mientras que con su *forma* hace evidente la distancia entre los autores de alta cultura y la cultura de masas pero, al visibilizarla por medio del pastiche de cómic y literatura, busca acortar dicha distancia transitoriamente. De ahí que no sólo se puede hablar de intermedialidad sino también de intertextualidad que relaciona otros trabajos artísticos como *Un perro andaluz*, «Muerte sin fin» y hasta *El Quijote*, con el cual tiene un vínculo contextual al ser una novela donde también confluye lo culto y lo popular.

El vínculo entre alta y baja cultura es recíproco. *Fantomas. La amenaza elegante*, el cómic —y, por lo tanto, baja cultura— en el que se basa Cortázar para *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, contenía varias referencias de alta cultura y otras relacionadas con lo popular, centradas en la figura del protagonista Fantomas, continuador de una tradición de héroes ficticios populares. Visto desde esta perspectiva, lo que Cortázar hace es devolver el gesto entre esferas culturales, su *Fantomas* contiene al cómic y agrega otras referencias del ámbito de lo culto como la película *Un perro andaluz* y la novela de *El Quijote*.

En la serie *La amenaza elegante* no se repite el experimento intermedial llevado a cabo por Cortázar pero es innegablemente que él dejó su marca en el cómic. En el ya citado

número 658, después de exponer la corrupción de gobernantes y empresarios en una nación centroamericana, Fantomas concluye respondiéndole una pregunta a su agente Piscis: «— Señor, ¿conseguirán obtener mejores condiciones de vida? —Por ahora será difícil. La historia nos demuestra que los pueblos logran sus conquistas poco a poco. Sin embargo se ha iniciado la lucha, y si no desisten triunfarán, ¡eso no lo dude!»³⁷⁰. Tal como si el enmascarado hubiera aprendido sobre la importancia de la organización colectiva en su aventura con Cortázar, Sontag, y los demás autores.

Si lo único que quería Cortázar era difundir por medios populares las resoluciones del Tribunal Rusell II, él podría haber contactado un ilustrador y un editor para realizar un cómic. Lo interesante, y que vale la pena resaltar, es que no lo hizo así, prefirió realizar un híbrido en el que se preserva su Yo de alta cultura, de prosa y de activismo político y lo pone en contacto con el Otro, un medio masivo de carácter popular, supuestamente sólo para el entretenimiento. Al integrar prosa y cómic, Julio Cortázar formaliza y pone en evidencia la distancia entre el Yo y el Otro, representados por el propio Cortázar y sus colegas artistas, por un lado, y Fantomas, representativo de la cultura de masas, por otro.

Cortázar no sólo plasma en *Fantomas* la manera que él tiene para representar al mundo, la prosa, además se inserta a sí mismo. Dentro de la obra existe un juego metatextual, al supuestamente ceder su autoridad de autor y dejarse convertir en representado, Cortázar pone en evidencia un engaño, el difundido por los medios controlados por las clases en el poder. El escritor se representa como un personaje pero nunca deja de estar en control del mundo planteado dentro del texto. Del mismo modo, los

³⁷⁰ Francisco Jiménez y Víctor Cruz. *Fantomas. La amenaza elegante*. Vol. 2. No. 658. México: Novaro. 1985. p. 32.

dueños del capital, a través de los medios masivos, pueden controlar la percepción de la realidad.

Con *Fantomas*, Cortázar no sólo pone de manifiesto los múltiples medios de los que se valen los «vampiros multinacionales» para imponer sus intereses a la sociedad de manera encubierta sino que además pretende demostrar que es posible contrarrestar dicho dominio a través del trabajo artístico en medios masivos. Al hacer esto, el autor argentino forma un frente de un solo hombre. Los demás autores del Boom latinoamericano tomaron su distancia los medios masivos de comunicación. Cortázar con esta obra parecía más cercano al arte pop, sin embargo, tampoco estaba en sintonía con lo planteado en ese movimiento. Warhol con el arte pop afirma el modo de producción capitalista, mientras que Cortázar incorpora el arte pop en *Fantomas* para hacer una crítica. Esto permite afirmar que Julio Cortázar es en ese momento un escritor a la vanguardia, que lleva los procedimientos del movimiento artístico del momento a un siguiente nivel, el de la crítica. Pone en contacto a la alta cultura con la baja cultura con el propósito de las vanguardias históricas de acercar el arte a la vida y volverlos uno.

Cortázar percibe el sentido de oportunidad de publicar una obra con la apariencia de cómic que tan en boga estaba a mediados del siglo XX, y, del mismo que lo hizo Shakespeare en su momento, aglutinar a todo tipo de público, además de buscar otra clase de práctica de lectura, similar a la que alentaba Dickens con sus novelas por entregas; una historieta que pase por muchas manos y sea leída e incluso discutida entre varias personas. El autor argentino escoge la figura de Fantomas, personaje ideal para su relato porque con la misma facilidad con que se introduce a las casas de la gente, pasa de la literatura popular

al cine, a la poesía surrealista y, de ahí, al cómic; es un símbolo de lo permeable, de lo artificial que es la barrera entre la alta cultura y la cultura de masas.

El fracaso que implicó el hecho de que *Fantomas contra los vampiros multinacionales* no fuera adquirido por el público de menos recursos económicos pese a que se distribuyó en kioscos como una historieta revela dos cuestiones: 1) se tenía el medio, el personaje, la historia y el canal distribución; todo lo necesario para llegar al público popular pero se descuidó la materialidad, un aspecto determinante para las prácticas de lectura. El papel couché en el que se imprimió la obra, aparte de no ser el que se suele utilizar para las historietas, encarecía los costos de producción y, por lo tanto, los de venta. Esta desatención de la materialidad muestra algo que contradice el sentido mismo de la obra, la gran brecha entre la alta cultura letrada de los tribunales políticos y la baja cultura consumidora de medios masivos y sometida por las dictaduras. Los realizadores no sólo desconocían cómo se produce un cómic sino que tampoco estaban plenamente conscientes de las carencias de la gente a la que querían llegar.

Se perdió la ventana de oportunidad de llevar el mensaje contestatario del Tribunal Rusell II a los más pobres, sin embargo queda algo que determina el compromiso de Cortázar con el arte y la libertad. La elección de un medio masivo por parte del autor argentino es muy significativa en un sentido político. Para la ortodoxia marxista de mediados del siglo XX está vedada la industria cultural como espacio para la expresión por considerársele un terreno ideológicamente acaparado por el capitalismo. En este contexto *Fantomas* es un gesto de libertad artística. Cortázar está comprometido a contribuir para cambiar la situación en Lationamérica pero lo hace en sus términos. Si ya de por sí el acto de publicar un cómic —supuesta herramienta propagandística de Disney— es revelador,

aún más lo es la conclusión a la que se llega dentro de la obra, la idea de que el caudillismo no es la solución para los problemas de los pueblos latinoamericanos, que un liderazgo coercitivo no bastará para lograr la justicia social sino que es necesaria la acción colectiva de individuos concientizados que procedan por voluntad propia. Cortázar es muestra de ello al no caer ni en el dogmatismo marxista ni en el de la literatura solemne. Con *Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable* rompe varias fronteras: entre alta y baja cultura, representador y representación, literatura y cómic, letra escrita e imagen.

Índice de ilustraciones.

1	Warhol, Andy. <i>Marilyn Diptych</i> (1962).	17
2	Martré, Gonzalo y Víctor Cruz en Julio Cortázar. <i>Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable</i> . México: Excélsior. 1975.	54
3	En Julio Cortázar. <i>Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable</i> . México: Excélsior. 1975.	72
4	En Julio Cortázar. <i>Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable</i> . México: Excélsior. 1975.	74
5	En Julio Cortázar. <i>Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable</i> . México: Excélsior. 1975.	79
6	En Julio Cortázar. <i>Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable</i> . México: Excélsior. 1975.	80
7	McCloud, Scott en Scott McCloud. <i>Understanding Comics. The Invisible Art</i> . Nueva York: HarperCollins. 1993.	100
8	McCloud, Scott en Scott McCloud. <i>Understanding Comics. The Invisible Art</i> . Nueva York: HarperCollins. 1993.	101

Bibliografía

- Adorno, Theodor. «Transparencias cinematográficas». Trad. Breixo Viejo en scribd.com <<http://www.scribd.com/doc/106251468/Theodor-W-Adorno-Transparencias-cinematograficas>> [14/03/2014 02:15 p.m.]
- Adorno, Theodor y Max Horkeimer. *Dialéctica de la Ilustración* en marxists.org <<http://www.marxists.org/espanol/adorno/1944-il.htm>> [14/03/2014 01:27 p.m.]
- Aínsa, Fernando. «Descolocación y representación paródica en la obra de Cortázar» en Université de Poitiers. Centre de recherches Latino-Américaines. *Coloquio Internacional Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Madrid: Fundamentos. 1986.
- Alazraki, Jaime. «Cortázar, entre el surrealismo y la literatura fantástica» en «Archivo Julio Cortázar del Centre de Echerches Latino-Américaines Poitiers, France» [en línea] <<http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Cortazar/fiche.php?Code=3.056&Cle=catalogue>> [26/11/2014 03:28 p.m.]
- _____. «Homo Sapiens vs. Homo Ludens en tres cuentos de Cortázar» en «Archivo Julio Cortázar del Centre de Echerches Latino-Américaines Poitiers, France» [en línea] <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Cortazar/image.php?Id_img=198&Code=2.004> [23/12/2014 12:00 p.m.]
- _____. «El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica» en Jaime Alazraki, Ivar Ivask y Joaquín, ed. *Julio Cortázar, la isla final*. Madrid: Ultramar. 1983.
- _____. «La narrativa fantástica: Jorge Luis Borges, Filisberto Hernández y Julio Cortázar» en Dario Puccini y Saúl Yurkievich, coord. *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica. t. II*. México: FCE. 2010. 1811 pp.

- Ballesteros González, Antonio y Claude Duée. «La construcción del superhéroe en el cómic americano. Visiones de una épica (post) moderna» en Ballesteros González, Antonio y Claude Duée, coord. *Cuatro lecciones del cómic*. España: Universidad de Castilla-La Mancha. 2001.
- Bartace, Gabriela B. «Relaciones sospechosas: interacción de la palabra y el icono entre libros de Cortázar» en «Archivo Julio Cortázar del Centre de Echerches Latino-Américaines Poitiers, France» [en línea] <<http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Cortazar/fiche.php?Code=2.014&Cle=catalogue>> [30/07/2014 12:00 p.m.]
- Benet, Vicente José. «Cuerpos en serie» en Vicente José Benet y Eloísa Nos, ed. *Cuerpos en serie*. Castellón de la Plana: Universidad Jaume. 1999.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert. México: Itaca. 2003.
- Bennett, Tony. «Marxism and popular fiction: problems and prospects» en *Southern Review*, vol. 15 no. 2, Baton Rouge: LSU Press. 1982 pp. 218-233 en RMIT University [en línea] <<http://mams.rmit.edu.au/gm6ygsctw20n.pdf>> [15/05/14 02:24 p.m.]
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Trad. Andrea Morales Vidal. Buenos Aires: Siglo XXI. 1988.
- Brecht, Bertolt. *La ópera de dos centavos*. Trad. Annie Reney y Onofre Lovero. Buenos Aires: Ediciones Losange. 1957.
- Bretón, Andre. *Primer manifiesto surrealista* en «Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay» [en línea] <http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/B/Breton,%20Andre%20-%20Primer%20Manifiesto%20Surrealista.pdf> [22/11/2014 06:42 p.m.]
- Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Trad. Juan de la Dehesa. Alcalá: Universidad de Alcalá. 1807.
- Carmosino, Roger B. «Formas de manifestación de la otredad en al cuentística de cortazariana» en Université de Poitiers. Centre de recherches Latino-Américaines. *Coloquio Internacional Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Madrid: Fundamentos. 1986.

- Clüver, Claus. «Intermediality and Interart Studies» en slashdocs.com [en línea] <<http://www.slashdocs.com/mtkupn/intermediality-and-interart-studies.html>> [19/03/2014 06:38 p.m.]
- Cortázar, Julio. «La noche boca arriba» en *Final de juego* en «Lecturas indispensables» [en línea] <<http://lecturasindispensables.blogspot.mx/2013/08/cuentos-final-del-juego-cortazar.html>> [27/11/2014 02:09 p.m.]
- _____. *Rayuela* en Red ILCE: Un espacio para el fomento del aprendizaje y la cultura digitales [en línea] <red.ilce.edu.mx/sitios/micrositios/cortazar_aniv/pdf/8_Cielo_Rayuela_libro.pdf> [09/10/2013 08:00 p.m.]
- _____. «Carta a Roberto Fernández Retamar (Sobre “Situación del intelectual latinoamericano”）」 en Saúl Sosnowski, ed. Libros Aguilar [en línea] <<http://www.librosaguilar.com/uploads/ficheros/libro/primeras-paginas/200401/primeras-paginas-obra-critica-3.pdf>> [27/05/2014 06:12 p.m.]
- _____. *Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable*. México: Excélsior. 1975.
- _____. «Axólotl» en *Los relatos 1: Ritos*. Buenos Aires: 1976 en *Escribirte* [en línea] <<http://www.escribirte.com.ar/textos/196/julio-cortazar-axolotl.htm>> [26/11/2014] 09:55 p.m.]
- _____. «Cortázar y los tártaros pampeanos» en Universidad Nacional de Lanús [en línea] <<http://www.unla.edu.ar/greenstone/collect/archived/index/assoc/HASHf07f/43bf0db.e.dir/doc.pdf>> [06/10/2013 09:19 p.m.]
- Dávila, María de Lourdes. «Alguien se pierde en el laberinto cosmiológico de *Fantomas*, ¿pero quién?» en *Iberoamericana* No. 29, Berlín/Hamburgo/Frankfurt/Madrid: Instituto Ibero-Americano/GIGA/Iberoamericana/Vervuert. 2008. pp. 123-142.
- Debord, Guy y Gil J. Wolman. «Métodos de tergiversación» en *Acción directa en el arte y la cultura*. Trad. Industrias Mikuervo. [en línea] <<http://www.sindominio.net/ash/presit02.htm>> [04/07/2014 07:30 p.m.]
- Desnos, Robert. *Velada Fantomas*. Trad. Ricardo Ibarlucía. en *Diario de Poesía* Año 22 No. 75, Buenos Aires: 2007 [en línea]

<http://cetc.teatrocolon.org.ar/sites/default/files/Velada%20Fantomas.pdf>

[22/11/2014 02:11 p.m.]

Díaz Santillán, Karine. *Julio Cortázar: Creador y político en Fantomas contra los vampiros multinacionales*. México: Tesis. UNAM. 2005.

Dorfman, Ariel y Armand Mattelart. *Para leer al Pato Donald. Comunicación en masa y colonialismo*. 21ª ed. México: Siglo XXI. 1998.

Eagleton, Terry. *Ideología. Una introducción*. Trad. Jorge Vigil Rubio. Barcelona: Paidós Ibérica. 1997.

Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Andrés Boglar. Barcelona: Lumen. 1968.

_____. «James Bond: una combinatoria narrativa» en *Análisis estructural del relato*. 11ª ed. Trad. Beatriz Dorriots. México: Ediciones Coyoacán. 2011.

Estrada, Socorro. «La destrucción de la Argentina en un libro inédito de Cortázar» en *Clarín*. Buenos Aires 11/02/2004 [en línea] <http://edant.clarin.com/diario/2004/02/11/s-03002.htm> [26/11/2014 07:02 p.m.]

Elkann, Alain. *Alberto Moravia. Mi vida en conversación con Alain Elkann*. Trad. Alicia Gadea. Madrid: Espasa-Calpe. 1991

Eyzaguirre, Luis. «Modos de lo fantástico en cuentos de Julio Cortázar» en Université de Poitiers. Centre de recherches Latino-Américaines. *Coloquio Internacional Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Madrid: Fundamentos. 1986.

Finger, Bill y Mooney, Jim. *Batman* No. 48. Vol. 1. Nueva York: DC. 1948.

Fisher, Stanley. *Is there a text in this class?* Cambridge: Harvard University. 198.

Foucault, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. 3ª ed. Trad. Francisco Monge y Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama. 1993.

García Canclini, Nestor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo. 1989.

García Gual, Carlos. «Glosario de términos griegos» en Aristóteles. *Ética nicomaquea. Ética eudemia*. Trad. Julio Pallí Bonet. Madrid: Gredos. 1985.

Genette, Gerard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. en wordpress.com [en línea] <http://literaturaargentinaii.files.wordpress.com/2012/12/genette-palimpsestos-i-a-vii.pdf> [08/10/2013 12:57 a.m.]

- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2003.
- Gómez Carro, Carlos. «La otredad de lo uno. Julio Cortázar en la metamorfosis de Fantomas» en Ana María Peppino Barale, coord. *Narrativa gráfica: Los entresijos de la historieta*. México: UAM. 2012. pp. 181-194.
- Gómez García, Manuel. *Diccionario Akal de teatro*. 2ª ed. Madrid: Akal. 2007.
- González Treviño, Ana Elena. «Dichas y desdichas de la fragmentación» en Adriana de Teresa Ochoa, coord. *Tránsitos y umbrales en los estudios literarios*. México: UNAM/Bonilla Artigas. 2012. pp. 19-31.
- Gopar Osorio, Emilio. «Aspectos irónicos del narrador en el Quijote de 1605». México: Tesis. UNAM. 2011.
- Gorostiza, José. *Muerte sin fin* en Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Nacional Autónoma de México [en línea] <<http://www.filosoficas.unam.mx/~morado/gorostiza.htm>> [23/09/2013 8:50 p.m.]
- Hernán Errázuriz, Luis. «Dictadura militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural» en Latinamerican Studies Association [en línea] <lasa-4.univ.pitt.edu/larr/prot/fulltext/vol44no2/errazuriz_44-2.pdf> [04/07/2014 12:22 p.m.]
- Hinds, Harold E. Jr. y Charles M. Tatum. *No solo para niños. La historieta mexicana en los años sesenta y setenta*. Trad. Franciso Ledesma. México: Instituto Cultural de Aguascalientes. 2007.
- Hobsbawm, Eric J. *Rebeldes Primitivos. Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*. Trad. Joaquín Romero Maura. Barcelona: Ariel. 1983.
- _____. *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Trad. Gonzalo Pontón. Barcelona: Crítica. 1999.
- Hoestery, Ingeborg. *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*. Indiana: Indiana University Press. 2001.
- Holt, J. C. «The Origins and Audience of the Ballads of Robin Hood» en Stephen Knight edición, selección e introducción. *Robin Hood. An anthology of scholarship and criticism*. Cambridge: D.S. Brewer. 1999. pp. 211-232.

- Jacob, Max. «Écrit pour la S.A.F.» en *Les Soirées de Paris* No. 26-27. París: 1914 citado en Nadja Cohen «Fantômas ou le mythe de “l’homme moderne” chez les poètes des années 1910 et 1920» en «Belphégor. Littératures populaires et culture médiatique» [en línea] <<http://belphegor.revues.org/126>> [22/11/2014 05:35 p.m.]
- Jameson, Fredric. «La lógica cultural del capitalismo tardío». Trad. Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo en “Centro de Asesoría y Estudios Sociales” [en línea] <http://www.caesasociacion.org/area_pensamiento/estetica_postmaterialismo_negri/llogica_cultural_capitalismo_tardio_solo_texto.pdf> [03/06/2014 05:56 p.m.]
- Jímenez, Francisco y Cruz, Víctor. *Fantomas. La amenaza elegante*. Vol. 2. No. 658. México: Novaro. 1985.
- Juan-Navarro, Santiago. «79 ó 99/Modelos para desarmar: claves para una lectura morelliana de “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar» en Florida International University. Department of Modern Languages. Publications. [en línea]. <<http://www.sjuannavarro.com/files/continuidad.pdf>> [28/12/2014 07:38 p.m.]
- Kaul, Friedrich-Karl. «La congruencia entre el contenido y la apariencia de los sistemas de gobierno fascistas establecidos en 1933 en Alemania y en 1973 en Chile» en Jacobo Söderman prólogo. *Denuncia y testimonio. Tercera Sesión de la Comisión Internacional de Investigación de los Crímenes de la Junta Militar en Chile*. México: Centro Documental Blest. 2003 [en línea]. <<http://www.blest.eu/biblio/comision/cap1.html>> [28/12/2014 03:55 a.m.]
- Knight, Stephen. «Introduction» en Stephen Knight edición, selección e introducción. *Robin Hood. An anthology of scholarship and criticism*. Cambridge: D.S. Brewer. 1999. pp. xv-xxiii.
- Lacueva, Francisco. *Diccionario teológico ilustrado*. Barcelona: CLIE. 2001. 622 pp.
- Lee, Frank. *Creating the Cover of Your Graphic Novel*. Nueva York: The Rosen Publishing Group. 2012.
- López Eire, Antonio. *Esencia y objeto de la retórica*. México: UNAM. 1996.
- Martré, Gonzálo y Cruz, Víctor. *Fantomas. La amenaza elegante*. Vol. 2. No. 19. México: Novaro. 1967.

- _____. *Fantomas. La amenaza elegante*. Vol. 2. No. 85. México: Novaro. 1972.
- _____. *Fantomas. La amenaza elegante*. Vol. 2. No. 138. México: Novaro 1973.
- _____. *Fantomas. La amenaza elegante*. Vol. 2. No. 201. México: Novaro 1975.
- McCloud, Scott. *Understanding Comics: The Invisible Art*. Nueva York: HarperCollins. 1993.
- Macdonald, Dwight. *Masscult and Midcult: Essays Against the American Grain*. Nueva York: NYRB Classics. 2011.
- Mariátegui, José Carlos. «*Nadja* de André Bretón» en *Obra Completa t. 6: El artista y su época*. 5ª Edición. Lima: Amauta. 1986.
- McLuhan, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Trad. Patrick Ducher. Barcelona: Paidós Ibérica. 2009.
- Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen*. Trad. Yaiza Hernández Vázquez. Madrid: AKAL. 2009.
- Monsiváis, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama. 2000.
- Nagy, Josph Falaky. «The Paradoxes of Robin Hood» en Stephen Knight edición, selección e introducción. *Robin Hood. An anthology of scholarship and criticism*. Cambridge: D.S. Brewer. 1999. pp. 411-428.
- Navarro, José Enrique. «Adversidades transatlánticas: Vida editorial de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, de Julio Cortázar» en *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura* No. 29 [en línea] Nueva York: Lehman College. 2012. <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v29/navarro.html>> [22/09/2013 01:35 a.m.]
- Nietzsche, Friedrich. *Consideraciones intempestivas*. Colección Obras completas de Federico Nietzsche. t. II. Trad. Eduardo Ovejero y Maury. Madrid: M. Aguilar Editor. 1932.
- Novell, Noemí. «Amor entre espinas: Los géneros populares y las teorías literarias» en Adriana de Teresa Ochoa, coord. *Tránsitos y umbrales en los estudios literarios*. México: UNAM/Bonilla Artigas. 2012. pp 159-175.

- Ortega, José. «La dinámica de lo fantástico en cuatro cuentos de Cortázar» en Université de Poitiers. Centre de recherches Latino-Américaines. *Coloquio Internacional Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Madrid: Fundamentos. 1986.
- Ortega y Gasset, José. La rebelión de las masas en Seminario de Filosofía del Derecho [en línea] <<http://www.seminariodefilosofiadelderecho.com/Biblioteca/O/rebellion.pdf>> [03/06/2014 01:44 p.m.]
- Pardo, José Luis. «Prólogo» en Guy Debord *La sociedad del espectáculo*. 2ª Ed. Trad. José Luis Pardo. Valencia: Gallimard. 2002.
- Pfister, Manfred. «Concepciones de la intertextualidad». Trad. Desideiro Navarro en *Criterios* No. 31. La Habana: 1994. pp. 85-108.
- Rosa Ferrero, Sergio. «Literatura y música, vanguardia y revolución. Libro de Manuel de Julio Cortázar» en *Kamchatka. Revista de análisis cultural* No. 3. Valencia: Departamento de Filología Española. Universitat de València. 2014. pp. 261-286 [en línea] <<http://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/3751/3358>> [12:40 p.m.]
- Rojó, Rodolfo. «El teatro en Shakespeare» en William Shakespeare. *Hamlet*. 2ª Ed. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello. 2001.
- Sin autor. «Basic Options on *El Mercurio*» en U.S. Department of State. Freedom of Information Act [en línea] <<http://foia.state.gov/searchapp/DOCUMENTS%5CNSCChile3%5C00009C55.pdf>> [28/12/2014 02:46 p.m.]
- Paz Gago, José María. «Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa» en Biblioteca Cervantes Virtual [en línea] <<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12604390887041538532624/024249.pdf#search=>>> [31/03/2014 02:55 p.m.]
- Priego Ramírez, Ernesto. *Watching the Watchmen: El cómic como narrativa gráfica*. México: Tesina. UNAM. 2000.
- Robillard, Valerie. «En busca de la ecfrasis (un acercamiento intertextual)» en Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli, ed. *Entre artes: entre actos: ecfrasis e intermedialidad*. México: UNAM, 2011.

- Roloff, Volker. «Teatralidad y deseo visual —Formas lúdicas e intermediales en el surrealismo español» en Mechthild Albert, ed. *Vanguardia española e intermedialidad: Artes escénicas, cine y radio*. Madrid: Iberoamericana. 2005.
- Santana, Raúl. «Crítica de Raúl Santana» en «Movimiento Arte Contemporanea» [en línea] <http://movimientoartecontemporanea.com/site-media/publicacoes/alberto_cedron_critica_raul_santana.pdf> [26/11/2014 07:48 p.m.]
- Schmidt-Welle, Friedhelm. «El estado actual de los estudios culturales latinoamericanos» en Adriana de Teresa Ochoa, coord. *Tránsitos y umbrales en los estudios literarios*. México: UNAM/Bonilla Artigas. 2012. pp. 47-65.
- Sontag, Susan. *Al mismo tiempo*. Trad. Aurelio Major. México: Random House Mondadori. 2007.
- Soto Díaz, Rubén Eduardo. «La historieta mexicana está de luto» en *Periodistas en español.com* 28/11/2014 [en línea] <<http://periodistas-es.com/la-historieta-mexicana-esta-de-luto-4562>> [28/11/2014 10:45 p.m.]
- Stout, David. «Edward Korry, 81, Is Dead; Falsely Tied to Chile Coup» en *The New York Times* 30/01/2003 [en línea] <<http://www.nytimes.com/2003/01/30/world/edward-korry-81-is-dead-falsely-tied-to-chile-coup.html?pagewanted=1>> [28/12/2014 02:29 a.m.]
- Swirki, Peter. *From Lowbrow to Nobrow*. Londres: McGill-Queen's University Press. 2005.
- Szurmuk, Mónica y Robert McKee Irwin, coord. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI. 2009. 332 pp.
- Van, Luis. «Autores» en «Mundo Fantomas» [en línea] <<http://mundofantomas.blogspot.mx/p/los-autores.html>> [29/11/2014 01:03 a.m.]
- _____. «Base de datos de historietas» en «Mundo Fantomas» [en línea] <<http://www.vshills.com.mx/f/>> [28/11/2014 11:04 p.m.]
- _____. «El clásico por excelencia: La inteligencia en llamas» en «Mundo Fantomas» [en línea] <<http://mundofantomas.blogspot.mx/2013/10/el-clasico-por-excelencia-la.html>> [30/12/2013 12:43 a.m.]
- Walz, Robin. «Serial Killings: Fantômas, Feuillade, and the Mass-Culture Genealogy of Surrealism» en *The Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film and Television*. No. 37. Madison/Austin: University of Texas Press. Marzo 1996. pp. 51-57 en Fantomas

- Lives [en línea] <<http://www.fantomas-lives.com/fanto47.htm>> [03/12/2013 08:45 p.m.]
- _____. «The Fantômas Films: Louis Feuillade» en Fantomas Lives [en línea] <<http://www.fantomas-lives.com/fanto4f.htm>> [21/11/2014 08:32 p.m.]
- Walz, Robin y Smith, Elliot. «Fantômas: The first pulp fiction» en Fantomas Lives <<http://www.fantomas-lives.com/fanto21.htm>> [22/11/2014 02:04 a.m.]
- _____. «Fantômas & The Avant-Garde» en Fantomas Lives <<http://www.fantomas-lives.com/fanto5.htm#top>> [22/11/2014 02:53 p.m.]
- _____. «Interviews and reviews about Robin Walz's Pulp Surrealism: Insolent Popular Culture in Early Twentieth-Century Paris» en Fantomas Lives <<http://www.fantomas-lives.com/fanto23.htm>> [23/12/2013 03:39 p.m.]
- White, Colin. «La exploración moral del mundo urbanizado en la obra de Dickens» en Marie González Padilla, presentación. *Charles Dickens 1812-1870. Homenaje en el primer centenario de su muerte*. México: UNAM. 1971.