

## **Del texto y de la imagen: la escritura transgénica en *Fantomas contra los vampiros multinacionales* de Julio Cortázar**

**Marie-Alexandra Barataud**

Université de Limoges

**Resumen:** *Fantomas contra los vampiros multinacionales* es una de las obras menos conocida de Julio Cortázar. Y eso a pesar de marcar un cambio en la escritura del autor que se abrió a la realidad histórica de América latina. El proyecto literario y político de “utopía realizable” que vincula la obra y que se anuncia desde el mismo subtítulo *Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable narrada por Julio Cortázar*, hacen de esta obra un objeto peculiar y aparte tanto por su meta doble: una literaria y otra política, como por su hibridez.

En este breve relato, Julio Cortázar se involucra en la reescritura de un cómic mejicano publicado en Novaro en 1975 que es ya la adaptación gráfica de las aventuras del legendario bandido francés (de Souvestre et Allain). En dicha obra, Julio Cortázar mezcla con habilidad narración (en varios niveles), collages (de tiras del cómic original del que es uno de los protagonistas, de grabados o de fotografías) y elementos de la realidad (las conclusiones del Tribunal Russel II añadidas en apéndice son el ejemplo más vivo del proceso) creando un relato ficticio anclado en la realidad del autor y de América latina.

En este trabajo, estudiaremos los diferentes aspectos de la reescritura analizando los niveles de narración que el autor superpone. Esta reflexión nos llevará a interrogarnos sobre el proyecto tanto literario como político de “utopía realizable” que hace de esta obra-adaptación un objeto literario híbrido cuyo género intentaremos percibir.

**Palabras clave:** Cortázar, *Fantomas*, collage, polifonía, reescritura.

*Fantomas contra los vampiros multinacionales* es sin duda alguna una de las obras menos conocida y menos estudiada de Julio Cortázar y, eso, a pesar de ser una obra híbrida<sup>1</sup> de una gran calidad narrativa y gráfica.

En esta obra bastante breve (unas setenta y siete páginas), Julio Cortázar se involucra en crear un espacio de narración basándose para esto en la reescritura de un episodio del tebeo mexicano *Fantomas. La amenaza elegante*, otra reescritura de la famosa serie francesa. El proyecto de esta obra fuera de lo común para un autor literario reconocido como tal por las instituciones oficiales, abarca un proyecto doble: propone a la vez una meta política y un objetivo literario que se unen en la creencia de su autor en lo que llama la “utopía realizable”.

Para este fin, crea una obra heterogénea e híbrida que mezcla en una misma narración varios niveles narrativos, collages (de tiras del tebeo mexicano del cual es uno de los protagonistas, de grabados o de fotos) y elementos de su realidad biográfica a escala histórica (el Tribunal Russel II de Bruselas cuyas conclusiones aparecen en apéndice es el ejemplo más vivo) lo que da a luz un relato ficticio aferrado en la realidad del autor y de América latina.

---

<sup>1</sup>Designamos voluntariamente la obra *Fantomas contra los vampiros multinacionales* de Julio Cortázar con el término globalizador y neutro de “obra” a lo largo de nuestro estudio justificándolo por no tener, hasta ahora, posibilidad de clasificación genérica reconocida como tal.

Todas las citas provienen del mismo volumen: Julio Cortázar, *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, México: Excelsior, [1ª edición] 1975, y sólo aparecerán en nota de pie de página las páginas a las que nos referimos.

Subrayamos aquí que los vínculos hipertextuales que hemos realizado remiten a la página web siguiente: <http://www.literatura.org/Cortazar/Fantomas/index.html> que propone una versión de *Fantomas* en html y otra en pdf. En ambos casos, tanto la paginación como la presentación no coinciden con el texto original al que nos referimos en todas nuestras notas pero permite, por lo menos, visualizar el tipo de inserciones y de mezcla genérica que estudiamos.

Nuestro trabajo tendrá entonces que tomar en cuenta este doble nivel de la reescritura para proponer un análisis de los diferentes aspectos de la escritura, reescritura y adaptación de Cortázar sin olvidar los varios niveles de la narración que se superponen, se chocan y se encuentran para mezclarse mejor en la obra. Esa primera aproximación a la obra y las primeras reflexiones a las que nos llevará nos abrirá paso a la cuestión del proyecto inicial del autor al escribir esta obra, proyecto de “utopía realizable” anunciado desde el mismo subtítulo, y que hace de esta obra-adaptación de Cortázar un objeto literario aparte e híbrido del que intentaremos percibir algunos rasgos genéricos y transgenéricos.

## 1) Aspectos de la reescritura polifónica

### a) *La reescritura de un tebeo que ya adaptado de una serie literaria policíaca*

*Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable narrada por Julio Cortázar* es una obra que consiste en la reescritura de un tebeo mexicano, como ya lo hemos mencionado. Este tebeo fue publicado por la Editorial Novaro en febrero de 1975<sup>2</sup>. Se trata de uno de los episodios de la serie “Fantomas, La amenaza elegante” y más precisamente, el número [201](#) titulado “La inteligencia en llamas” elaborado por Gonzalo Martré e ilustrado por de Victor Cruz<sup>3</sup>. Cortázar tardó apenas unos meses para adaptarlo y dar a publicar su texto (por Excelsior en junio de 1975) de modo que el tebeo se ofreció a él como soporte adecuado para explorar otras experiencias literarias y dar parte al mismo tiempo de un evento político fundamental: la divulgación de las actas de tribunal Rusell II.

La reescritura de Julio Cortázar se hace a partir de la reescritura-adaptación libre de los artistas mexicanos de la famosa serie francesa de novelas populares policíacas de Pierre Souvestre et Marcel Allain<sup>4</sup> que ponen en escena al bandido Fantomas cuyo rostro permanece un enigma puesto que solía usurpar identidades y/o disfrazarse (genio del crimen, como se suele llamarlo) perseguido sin tregua por el Inspector a la Seguridad de París: Juve, su mayor enemigo, y por el periodista Fandor<sup>5</sup>.

Sin embargo, la adaptación al español se vuelve reescritura ya que el episodio mexicano no existe en la versión francesa de las aventuras de *Fantomas*. En un principio, los tebeos de la Editorial Novaro<sup>6</sup> coincidían con las historias publicadas por Souvestre et Allain: eran adaptaciones más o menos fieles de las historias francesas en tebeos traducidos. Se mantenía entonces el lado criminal del robo de obras de arte así como la presencia del policía que lo perseguía cuyo nombre fue sustituido por Gerard<sup>7</sup>. A lo largo del tiempo y con la fama creciente de la serie popular (tanto en Francia como en México), el protagonista de *Fantomas* mexicano se modificó, alejándose del

<sup>2</sup> La cobertura del *Fantomas* de Cortázar es idéntica a la de la reedición mexicana del número 201 de la serie *Fantomas, la amenaza elegante* del mes de junio de 1975 pero es un poco diferente de la cobertura original (de febrero de 1975) con respecto al formato y al aspecto gráfico puesto que la revista decidió en aquel entonces un cambio de diseño para sus publicaciones así como un cambio en el equipo de realización de las aventuras de *Fantomas* (dibujante y guionista). De hecho, la cobertura de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* la realizó Oswald.

<sup>3</sup> A partir de enero del 69, frente al éxito de la serie, la Editorial Novaro, empezó a publicar *Fantomas* de manera bimensual con un formato de treinta y dos páginas.

<sup>4</sup> Serie de treinta y dos episodios publicada a partir de 1911 y hasta 1913; después de la muerte de su compañero, M. Allain sigue escribiendo y publicando una serie de ocho aventuras que parecen primero en periódicos y después en libros.

<sup>5</sup> No señalamos el papel de Hélène (hija de *Fantomas* y novia de Fandor) puesto que no aparece en el tebeo mexicano.

<sup>6</sup> La editorial Novaro empezó a publicar la serie de *Fantomas* (sin acento en la o) en marzo de 1966.

<sup>7</sup> Al contrario de Juve, el inspector Gerard no tiene ningún colaborador. Es un protagonista que tiene menos importancia que el de Juve en la versión francesa original. Además Gerard es un policía muy tradicional que no se disfraza como lo hace a menudo Juve. Entonces, no hay ninguna posibilidad en la versión mexicana de confundirlo con *Fantomas*.

protagonista francés (“maître de tout et de tous” como se califica a sí mismo). La adaptación se hace reescritura: sigue siendo un ladrón (con un gusto peculiar para el Arte, como vamos a comprobarlo) pero muta a un filántropo millonario que tiende a tener rasgos de Robin Hood. En episodios más tardíos, se opone a la corrupción de los Grandes del mundo a favor de los desafortunados excepto las obras de Arte inestimables que se las guarda para sí mismo como tesoro.

El Fantomas mexicano aparece entonces como una amalgama de Fantômas, de Arsène Lupin y de los superhéroes americanos como Batman. En efecto, como este último, tiene un refugio secreto<sup>8</sup> y evoluciona rodeado de toda clase de instrumentos super sofisticados y de alta tecnología<sup>9</sup>. No iremos más allá en el análisis del héroe mexicano porque tardaríamos demasiado pero vamos a señalar un último elemento puesto que aparece en el trabajo de Cortázar y que es una de las características atractivas del personaje: su equipo se compone esencialmente de mujeres que llevan cada una como nombre uno de los doce signos del zodiaco<sup>10</sup>.

El parangón del héroe de Martré y la adaptación-creación cortazariana se hacen similares desde la tapa hasta el modo de vestir de Fantomas. Lleva una máscara blanca, un esmoquin azul oscuro, una capa negra y guantes blancos y es así como aparece en [la tapa](#) de Cortázar que tiene una relación evidente con la [tapa original](#) del cómic mexicano de febrero. A pesar de todo, Cortázar quiso apropiarse el tebeo puesto que elige la versión de junio para la tapa de su obra, otra y al mismo tiempo idéntica, pero guardando el ambiente del tebeo original. No obstante le añade en el título lo que será su proyecto: la “utopía realizable” o sea un proyecto complejo tanto literario como político en el que la narración múltiple tiene un papel central.

#### *b) Una narración con múltiples niveles*

El dédalo cortazariano y su narración triple en que el lector entra de antemano se ubica en las voces del autor-narrador (narrativa omnipresente, omnipotente y omnisciente), del narrador-protagonista del tren (“el narrador”<sup>11</sup>, Julio) y la del protagonista Julio Cortázar del tebeo *Fantomas* comprado por el narrador-protagonista. Esos tres niveles de narración se mezclan, se chocan, se superponen a lo largo de la obra.

Al principio de la reescritura de Cortázar, seguimos los pasos de un protagonista llamado desde la primera línea “el narrador”<sup>12</sup>. Éste se encuentra en Bruselas, acaba de asistir a la segunda sesión del tribunal Russell y está a punto de tomar el tren para París cuando decide comprarse alguna revista o algún periódico para leer durante el viaje. Al final sólo encuentra revistas mexicanas y acaba comprándose “una revistita llena de colorinches en cuya tapa un gentleman de capa violeta y máscara blanca se lanzaba de cabeza hacia el lector como para reprocharle tan insensata compra”<sup>13</sup>. Pero acaba reconociendo que “Pero las revistas de tiras cómicas tienen eso, uno las desprecia y demás pero al mismo tiempo empieza a mirarlas y en una de esas, fotonovela o Charlie Brown o Mafalda se te van ganando y entonces *Fantomas. La amenaza elegante*, presenta LA INTELIGENCIA EN LLAMAS”<sup>14</sup>. Este narrador-protagonista todavía sólo protagonista aceptará la ley del juego impuesto por el tebeo: “leer figurita por figurita sin apurarse como manda la experiencia del placer”<sup>15</sup>. Mediante el tebeo el protagonista llamado “narrador” justificará su denominación sobre todo, en un primer tiempo, como narrador lector puesto que da parte de lo que lee. Este narrador-protagonista del tren aún anónimo sirve en un principio para embragar la

<sup>8</sup> En el tebeo mexicano, este refugio siempre aparece protegido y disimulado por la niebla que lo rodea.

<sup>9</sup> El profesor Johannes Semo aparece como el consejero científico de Fantomas. Y es él quien inventó, entre otras cosas de interés, un robot llamado C-19 para asistir a Fantomas. Su único (y bien cómico) problema es que se revela incapaz de pronunciar el nombre de su creador.

<sup>10</sup> Aparecen, por ejemplo, en las tiras del tebeo pegadas por Julio Cortázar [Libra](#) (p. 25-26) y [Piscis](#) (p. 52).

<sup>11</sup> “Narrador” es la denominación con la que aparece el protagonista identificado como siendo Julio más adelante en el texto.

<sup>12</sup> p. 7.

<sup>13</sup> p. 13.

<sup>14</sup> p. 13-14.

<sup>15</sup> p. 14.

[introducción del tebeo en el texto](#) al aceptar el pacto literario del tebeo. Pero a lo largo de la lectura, cuando ya no aparecen elementos del tebeo en el texto y que hemos identificado al protagonista del tren como Julio Cortázar (gracias a [los dibujos](#)<sup>16</sup> del tebeo en un primer tiempo, y luego gracias a [Octavia Paz](#), que es, así como [Susan Sontag](#) o Moravia, un protagonista tanto del tebeo como de la ficción de Cortázar, que lo nombra diciendo “Julio”<sup>17</sup>) es cuando, en un segundo tiempo, aparece como tal en el *hic et nunc* de la narración. Sin embargo Fantomas, cayó en la trampa de las apariencias ilusorias, los malos no eran los verdaderos malos: hay que cambiar el final de la historia y es Cortázar autor-narrador quien se encarga de esto. El autor pasa a una reelaboración del final de la historia que es otro nivel de la narración en el que para que no haya una ruptura introduce imágenes o documentos en blanco y negro logrando así una homogeneidad texto-iconografía a pesar de un cambio radical de función de esas integraciones en el texto. En efecto, éstas sirven para explicitar, ilustrar y enriquecer el relato. Permiten, por ejemplo, la representación visual de las transformaciones de Fantomas como es el caso en las páginas [52 hasta 56](#) donde el texto anuncia que “[...] y poco a poco las agencias de noticias fueron difundiendo los diferentes procedimientos gracias a los cuales Fantomas se había abierto camino en las fortalezas de aluminio y cristal de las sociedades multinacionales”<sup>18</sup>. Y el relato describe esas apariencias que los grabados o tiras ilustran como lo vemos en las páginas 52 y 53.

Pero, estos collages también pueden servir el propósito de [denuncia de los Estados Unidos](#) en la situación política y social de América latina subrayando por su ausencia de color la negrura de los acontecimientos y su carácter secreto (en el sentido de sin decir). Susan Sontag es la primera en destacar la importancia de esas imágenes en el final de la nueva historia que está escribiendo Cortázar-autor al declarar al narrador-protagonista: “Lástima que yo no sea buena dibujante, porque me pondría en seguida a preparar la segunda parte de la historia, la verdadera. En palabras será menos interesante para los lectores”<sup>19</sup>. Y sus palabras coinciden precisamente con la introducción de una foto-denuncia de pistola en blanco y negro, la primera de la serie que Susan anuncia (haciéndose el eco del autor).

Entonces el lector se enfrenta a dos ficciones que se superponen: la ficción del tebeo que ya se acabó y la del relato-ficción de las nuevas aventuras de Fantomas (que después de haberse equivocado en la designación del culpable va a intentar actuar hacia la verdad) y en ésta última, como para convencer aún más al lector de la complejidad de la obra (ahora doble), aparecen elementos de la realidad autobiográfica del autor.

### *c) Una narración con un narrador que no asume su función*

#### *- Realidad y ficción*

Julio Cortázar, autor, mezcla dos niveles de narración: el de la ficción y el de la realidad. Durante este período, el autor ya se despertó y se involucró en la realidad histórica y política de América latina e intenta relacionar objetivo literario y deber de participación a la vida política y social de los países latinoamericanos en crisis en aquel entonces. Cortázar regresaba de las cesiones

---

<sup>16</sup> p. 29.

<sup>17</sup> p. 39.

<sup>18</sup> p. 52.

<sup>19</sup> p. 40.

más bien decepcionantes del Tribunal Russell<sup>20</sup>, y se le ocurrió utilizar el soporte del cómic para contar otra historia en la que aparecería la Historia, la de la opresión en América latina.

Y si volvemos a la obra justo antes de llegar a París, el narrador-protagonista del tren integra la narración de su lectura en el *hic et nunc* del tren. De hecho, la ficción del tebeo fantomas ingresa en la realidad del tren verbigracia cuando el cura se indigna al enterarse de la destrucción masiva de las biblias<sup>21</sup>. Las dos realidades se superponen y se mezclan: la frontera entre ficción y realidad del narrador-protagonista se desvanece. Nos encontramos en el fantástico cortazariano y esta apertura hacia algo borroso deja presagiar que la realidad de Fantomas está a punto de entrar en la realidad del narrador-protagonista, Julio del tren. De modo que nos convida a un juego de doble entre realidad y ficción y de espejos entre autor y narrador.

- El concepto de doble

Si nos referimos al episodio de ensoñación en el tren, la voz narrativa es la del narrador-autor Cortázar y evoca el Tribunal Russel y la vuelta a la vida cotidiana “al salir de todo eso”<sup>22</sup>. Pero cuando leemos ““no se borra”, pensó el narrador, “en todo caso a mí no se me borra” [...]”<sup>23</sup>, tenemos la sensación de que las dos voces se responden, que el narrador-protagonista del tren le está contestando al narrador-autor. Julio, narrador-protagonista del tren, presenta rasgos comunes<sup>24</sup> con su autor (participación en Bruselas al Tribunal Russell II, domicilio en París, relaciones amistosas con los autores mencionados en el texto, la cantidad de trabajo que siempre lo espera al regresar de viaje, el gusto por el cultismo, las mujeres y el tabaco). Esos elementos participan de la confusión entre el autor de la obra, Julio Cortázar y el narrador-protagonista de la ficción que lleva el mismo nombre. Se trata de un narrador-autor omnisciente que toma el papel de narrador aun cuando anuncia a Cortázar-protagonista como narrador es calificado de narrador pero éste no ejerce sus funciones: asistimos a una especie de desdoblamiento físico y funcional que se inscribe dentro del proyecto literario casi surrealista del autor como lo comprobaremos en los collages operados por Cortázar.

---

<sup>20</sup> El primer Tribunal Russell tuvo lugar por la iniciativa del filósofo inglés del mismo nombre y se preocupó entre los años 1966 y 1967 de los crímenes cometidos por el ejército estadounidense en Vietnam. A partir de 1971, Lelio Basso que era senador socialista independiente se dedicó a la creación de un segundo Tribunal Russell que presidía. Dedicó una peculiar atención a la constitución del Tribunal permanente de Popoli que se desarrolló en Bolonia en julio de 1979. Cf. artículo consultable en su sitio internet: [www.fondazionebasso.it](http://www.fondazionebasso.it).

“I lavori del Tribunale Russell II si svolgono in tre sessioni distinte. La prima si tiene a Roma nella primavera del 1974; la seconda a Bruxelles nel gennaio del 1975 e la terza di nuovo a Roma nel gennaio del 1976. Oltre al Brasile e al Cile (il tribunale viene fondato a due mesi dal golpe di Pinochet), gli altri paesi interessati sono: Bolivia, Santo Domingo, Puerto Rico, Haiti, Uruguay, Paraguay, Guatemala, Colombia e Argentina.”, Manolo Paredro, “Un’utopia realizzabile: l’incontro tra Fantômas e Julio Cortázar”, Monica Dall’Asta, *Fantômas: la vita plurale di un antieroe*, Pozzuolo del Friuli (UD): Principe Costante, 2004, p. 216.

<sup>21</sup> p. 24.

<sup>22</sup> p. 20.

<sup>23</sup> p. 20-21.

<sup>24</sup> Julio Cortázar, *Cartas III*, Madrid: Edición a cargo de Aurora Bernárdez, Alfaguara, 2002 [2000]; Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego [La fascinación de las palabras]*, La Flèche (Sarthe): Folio, Collection Folio/Essais, 1986 [Ed. originale 1984]; Miguel Herráez, *Julio Cortázar: una vida de exiliado*, Valencia [España]: Edición Institució Alfons el Magnànim, Col.lecció Debats, 2005; Saúl Yurkievich, *Julio Cortázar: mundos y modos*, Barcelona: Edhasa, Colección Ensayo, 2004.

## 2) La utopía realizable

### a) *Un proyecto literario*

- Adaptación literaria de un cómic que era una novela: y entonces ¿qué género para *Fantomas*?

Cortázar al reescribir el tebeo mexicano constituyendo de este modo su propia obra tiene que operar una selección de las tiras que incluye o no en su creación. Lo interesante y característico del autor es que explica su modo de selección en el seno mismo de la ficción. En efecto, en el momento de la conversación telefónica entre Julio y Susan Sontag, el autor quita una parte de la conversación y se justifica gracias a los pensamientos del narrador-protagonista Julio:

Lo malo en este tipo de diálogo, solía decirse el narrador, es que prolongan muchas páginas porque se componen sobre todo de monosílabos, gritos, preguntas espasmódicas, inicios de explicación cortados por nuevas preguntas, y tendencia recíproca a insultarse por falta de rapidez mental. Todo eso sucedió tal cual, pero podía resumirse de todas maneras en una frase de Susan [...] <sup>25</sup>.

En todo caso es relevante observar que todas las tiras del tebeo pegadas en el texto de Cortázar se ven introducidas por una frase inacabada y/o dos puntos: o sea que las viñetas del tebeo no intervienen en el texto a modo de ilustración sino a modo de continuación ilustrada y narrada de la historia y de la narración principal del principio de la obra. En efecto, si observamos la primera aparición de una página completa del tebeo en el texto cortazariano <sup>26</sup>, el pasaje “textual” del uno al otro no se nota: “En fin, la cuestión era que: el misterio empezó cuando el director de la biblioteca de Londres hizo un terrible descubrimiento” <sup>27</sup>. El pasaje del texto de la narración cortazariana al texto del tebeo no se nota sino gráficamente. Y cuando la realidad del tebeo y la de la ficción se superponen desaparecen las tiras del tebeo. Cortázar, al reinventar el final de la aventura de *Fantomas*, opta por una serie de collages en blanco y negro (dieciséis en total) que ilustran su relato y su proyecto literario y político. Operan como asociaciones libres entre discurso literario y elementos iconográficos descomponiendo el espacio de la obra cortazariana para crear una atmósfera de collage surrealista.

- Unos rasgos surrealistas

En el momento en que el narrador-protagonista del tren cae en un estado de somnolencia, vuelve a pensar en los acontecimientos del Tribunal Russel II al que se menciona en varias ocasiones. Y es precisamente al aludir a éste que aparece el primer collage fotográfico en blanco y negro saturado de surrealismo: un fotomontaje con rascacielos que se repiten <sup>28</sup>. La foto sirve de transición y de anuncio puesto que deja presagiar la llegada de otros documentos en blanco y negro. Dicho fotomontaje aparece cuando el narrador-protagonista evoca la náusea sentida a causa de la repetición de los testimonios de torturas y abusos de las Actas del Tribunal y parece ilustrar esta repetición hacia la náusea: sentimos una especie de saturación debida a la multiplicación y a la omnipresencia de esta imagen que ocupa el espacio completo de la página. El fuerte impacto visual que conlleva al malestar del lector vuelve a aparecer en la introducción de una foto sacada de la película surrealista de Luis Buñuel *Un perro andaluz* <sup>29</sup> y con ésta el proyecto literario del autor reanuda infaliblemente con su proyecto político como lo subrayan *Fantomas* y el narrador-protagonista que se hace el eco de su autor cuando *Fantomas* concluye al hablar del Tribunal Russell:

<sup>25</sup> p. 23

<sup>26</sup> p. 14.

<sup>27</sup> p. 14.

<sup>28</sup> p. 19. Manolo Paredro señala tratando de esta foto que: “Sono collage in bianco e nero che reffigurano, moltiplicandoli, i simboli del potere e della repressione delle multinazionali.”, Manolo Paredro, *op. cit.*, p. 225.

<sup>29</sup> p. 40.

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

– Todo en nuestra América es el comienzo de ese perro, viejo, pocas veces hemos llegado a mirar algo de frente sin que la navaja o el cuchillo vinieran a vaciarnos los ojos.<sup>30</sup>

Este diálogo (como el anterior) denuncia el papel de los Estados Unidos en la situación de América latina criticando la ceguera de los americanos frente a los regímenes dictatoriales para así dominarlos.

b) *Un proyecto político*

- La noción cortazariana del “portarse bien”

Ya en el largo pasaje de la ensoñación del narrador-protagonista en el tren y de las reflexiones que se hace después, aparecen varias referencias al tribunal Russel yuxtapuestas a las de “portarse bien”. La percepción de una mirada autocrítica del autor se desprende aquí: lo está pensando el narrador-protagonista como si justificara las decisiones y acciones de su autor, Julio Cortázar. Uno de los dos está tomando todas las responsabilidades de sus actos ya que según el narrador-protagonista, “portarse bien” es pensar en ello pero no decirlo y, sobre todo, no escribirlo, lo que está haciendo precisamente el autor de la ficción. Y Cortázar-autor subraya la importancia de este “no hacer” al diferenciarlo gráficamente con itálicas. Dichas líneas son la justificación y confesión de la escritura, las razones profundas de un narrador-autor. Destaca entonces una doble narración para una doble ficción: lo piensa y lo escribe: Julio Cortázar autor-narrador que se da cuenta de que hay una doble realidad al recordar la cantidad de latinoamericanos exiliados (lo que remite al principio del relato) y todos los testimonios del Tribunal. De hecho, realiza su impotencia puesto que “el Tribunal Russell no tiene un brazo secular y no puede ejecutar su condena”<sup>31</sup>, reflexión que se hace el eco de las palabras de Fantomas que admite haber hecho lo que podía sabiendo que no bastaría para cambiar las cosas.

- La actitud latinoamericana: observaciones

Esa actitud resignada la encontramos también en los americanos. Julio-protagonista y Susan Sontag, en su conversación telefónica, subrayan esta ceguera hipócrita en la anáfora de la expresión indefinida “se sabe”. Indisputablemente están hablando de lo flojos que son los latinoamericanos y de su máximo error: “El error es tener ahí delante de las narices cosas como la realidad de todos los días, como la sentencia del Tribunal Russell, ya que anduviste en eso y me sirve de ejemplo, y seguir esperando a que sea siempre otro el que lance el primer llamado”<sup>32</sup>. Y Susan quien detalla su demostración aparece como enterada desde el principio del final de la historia:

– Sí, Julio, pero todo eso se sabe también de otras maneras, se sabe por el trabajo o la falta de trabajo [...]. Eso se sabe hasta en el canto de los pájaros, en la risa de los chicos, en el momento de hacer el amor. Esas cosas se saben, Julio, las sabe un minero o un maestro o un ciclista, en el fondo todo el mundo las sabe, pero somos flojos o andamos desconcertados, o nos han lavado el cerebro y creemos que tan mal no nos va simplemente porque no nos allanan la casa o nos matan a patadas...<sup>33</sup>

Así que tiene una posición clave en la actitud del artista puesto que es ella quien “le obliga a Cortázar a recapacitar y a darse cuenta de su papel”<sup>34</sup>.

Estamos precisamente en el momento fundamental de definición y divulgación de la importancia y de la meta del tribunal Russell, de la denuncia de los responsables y, por medio del

<sup>30</sup> p. 46.

<sup>31</sup> Ana Merino, “Fantomas contra Disney”, in *Revista latinoamericana sobre la historieta*, vol 1, n° 4, diciembre de 2001, pp. 203-224, [http://www.rlesh.110mb.com/04/04\\_merino.html](http://www.rlesh.110mb.com/04/04_merino.html).

<sup>32</sup> p. 58.

<sup>33</sup> p. 58-59.

<sup>34</sup> Ana Merino, “Fantomas contra Disney”, *op. cit.*

fantástico, Cortázar logra introducir fotos repetitivas y representativas de la omnipresencia y omnipotencia estadounidense, los culpables, cuya imagen se hace violenta (pistolas, policías) y simbólica (IBM, rascacielos, capitol de Washington) hasta la náusea causa de la desmultiplicación y de la saturación visual que conlleva en cada página (entre la página 58 y la 65). Y como si se necesitara una prueba verbal y transcrita, el narrador declara: “En este teléfono pasaban cosas raras, además de las palabras venían imágenes más bien borrosas pero reconocibles”<sup>35</sup>.

A esas interferencias visuales, se añaden interferencias telefónicas que, por su parte, se hacen el eco de la voz popular latinoamericana diseminada y confusa que se une al proyecto político del autor al definir la utopía a través de la voz telefónica de un personaje anónimo: “Lo bueno de las utopías – dijo claramente una voz afrocubana que resonaba como un cascabel –, es que son realizables. Hay que entrar a fajarse, compañero, del otro lado está el amanecer, y yo te planteo que...”<sup>36</sup>, frase que queda en suspenso, sin terminar subrayando así su realización posible (aunque no se sepa cómo), un nuevo amanecer (lleno de esperanza).

- ¿Todos los juegos, el juego?<sup>37</sup>

*Fantomas contra los vampiros multinacionales* se cierra con el juego de un niño rubio que Cortázar y Fantomas están observando desde lejos “en el sol de la mañana [que] caía sobre su pelo rubio”<sup>38</sup>. Este niño que no para de jugar y de intentar ganar con sus piedritas es una clara imagen (metonimia) de la abnegación de la infancia: el juego es algo muy serio (como es el caso para los niños y para Cortázar como ya se sabe) y hace falta seguir intentando para poder, algún día, lograr alcanzar la meta. Fantomas y Cortázar que están mirándole jugar pueden ver en la abnegación de este niño una metáfora humana de lo que podría ser su proyecto político: esa utopía política en la que creen y para la que actúan entre mundo real y ficticio. Esa utopía realizable pero aún no realizada que pide buen dosis de abnegación y muchos esfuerzos para pocos resultados como lo notan ambos y todos en el relato.

Pero es juego conclusivo y sentencioso: lo importante es probar y volver a intentar una y otra vez. Se trata de algo realizable pero todavía no realizado, un embrión de esperanzas hacia el porvenir.

### 3) Fantomas: un objeto literario no identificado

Para llegar a esta conclusión, Cortázar exploró todas las materias y los soportes a su alcance para crear una obra sumamente intertextual cuya hibridez narrativa, gráfica, técnica, cultural impide encerrarla e integrarla dentro de un género predeterminado que reduciría sus riquezas. De hecho, la heterogeneidad cultural se verifica, por ejemplo, en la exploración de una intertextualidad que se inicia en la literatura medieval hispánica (*El Quijote* de Miguel de Cervantes, 1605) hasta la literatura norteamericana (*Fahrenheit 451* de Ray Bradbury<sup>39</sup>, 1953).

<sup>35</sup> p. 59.

<sup>36</sup> p. 66.

<sup>37</sup> Recordamos que en la visión y vida (personal y literaria) del autor, el juego es algo sumamente serio, grave y profundo en el que tiene que involucrarse cualquier hombre. En este trabajo, aparece una pluralidad de juegos que tienen lugar en varios niveles de la narración y a los que ya aludimos: 1) el tebeo como lectura infantil adaptada para adultos; 2) el juego de voces; 3) el juego de dobles; 4) el juego de narración que mezcla ficción e Historia; 5) los juegos de fotomontajes: los collages; 6) el juego metafórico del niño (que vamos a analizar); 7) el juego cortazariano de experimentación literaria: el hápax con el que concluiremos este trabajo. Entonces de la pluralidad de juegos, nace la unidad literaria.

<sup>38</sup> p. 67.

<sup>39</sup> Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, Saint-Armand, Editions Denoël, Collection Folio Science-Fiction, 1995.

a) *Un “bibliocidio” que remite a otros auto de fe*

La referencia titular a la quema de libros “la inteligencia en llamas” hace pensar, de inmediato en *el Quijote* y sus castigos de fuego<sup>40</sup> (en el capítulo VI). En efecto aquí también nos es contada una epopeya: la aventura de un justiciero; y este aspecto medieval se ve reforzado por la primera letra del primer párrafo en carácter mayor y por la presentación de los dos primeros capítulos cuyos [paratextos titulares](#) remiten a la tradición clásica. En el primero, podemos leer: “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”<sup>41</sup> lo que anuncia el programa de las primeras páginas. En el segundo capítulo, el autor indica: “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 fascinante historia)”<sup>42</sup>. De esta forma, y con un cambio gráfico, se anuncia al lector los sucesos por venir, el final de los paratextos titulares y el receptor se ve incluso enterado de que van a aparecer imágenes que tienen una función doble.

El “Bibliocidio” también aparece en la novela de Ray Bradbury con la incineración voluntaria de libros a fin de aniquilar los conocimientos exteriores y sobre todo la posibilidad de pensar y reflexionar por sí mismo. Dixon Moya escribe, tratando de esta temática, que: “La incineración de libros (que recuerda tanto la novela de Bradbury, *Fahrenheit 451*) sería apenas un sofisma tras el cual se esconde toda una invasión cultural en América Latina, propiciada por los agentes de la Globalización mercantil”<sup>43</sup> lo que resume metafóricamente la situación latinoamericana que Cortázar denuncia en su obra.

b) *una narración atípica*

El autor creó entonces un objeto literario no identificado cuya transgenericidad se ha vuelto su máximo logro. Este transgénero novedoso<sup>44</sup> se nutre tanto de los diferentes niveles narrativos que hemos analizado y de sus diferentes papeles como de la variedad de los collages, de su integración en el texto y de su papel. De hecho, se trata de un texto con un formato de publicación que lo acerca a los tebeos mexicanos<sup>45</sup> pero que en el texto no respeta ni sus normas ni su forma de narración. Sin embargo, la elección por parte de Cortázar de este tipo de obra como base de su relato, subraya y reafirma las convicciones de Susan que realizó la fuerza de los cómics: “El personaje de Susan reconoce las posibilidades del cómic como medio de comunicación para llegar a todo el mundo. [Entonces Julio] hace la conexión entre el malo del cómic (un tal Steiner) y los condenados por el tribunal porque los condenados son los verdaderos cerebros del mal”<sup>46</sup>. El soporte original para este autor sirve la realización de una obra que Ana Merino califica de “ensayo-cuento”<sup>47</sup> cuando Annabel Audureau le prefiere la palabra “roman”<sup>48</sup>.

<sup>40</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, cap. VI, Ed. de Luis Andrés Murillo, Madrid, Clásicos Castalia, quinta edición, 1978, p. 109-121.

<sup>41</sup> p. 7.

<sup>42</sup> p. 12.

<sup>43</sup> Dixon Moya, “Cuando Cortázar conoció a Fantomas”, <http://www.quintadimension.com/article230.html>.

<sup>44</sup> Transgénero novedoso pero no nuevo en la obra de Cortázar que ya inició sus experimentaciones literarias en este dominio en unas obras anteriores como por ejemplo en su novela *Rayuela* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1973(15ª edición) [1963]) y que seguirá empleando en obras posteriores como es el caso en su cuento “recortes de prensa” (*Queremos tanto a Glenda*, Madrid: Alfaguara, 1997, [1980]).

<sup>45</sup> Formato de 80 páginas, 16,8 x 23,5 cm con una encuadernación simple con dos cierres.

<sup>46</sup> Ana Merino, “Fantomas contra Disney”, *op. cit.*

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Annabel Audureau, Communication : « La fonction de dénonciation de l’image dans *Fantomas contra los vampiros multinacionales* de Julio Cortázar », 132e congrès, Arles, 2007 et *Fantômas : un mythe moderne au croisement des arts*, thèse sous la direction d’Alain-Michel Boyer, 2007.

Además la concentración de los cuatro niveles de narración destacados por Gérard Genette en *Figures III*<sup>49</sup> en el texto de Cortázar refuerza nuestra argumentación. En efecto, Julio Cortázar-actor no actúa en la narración, se encuentra fuera del relato que narra y es por eso por lo que podemos calificarlo libremente de extradiegético. Por su parte, el narrador-protagonista del tren, antes de empezar a ser una voz y a intervenir en la trama de la historia, es un protagonista que lee y que sólo transmite las informaciones contenidas en lo que ha leído o lo que está leyendo: es un narrador-lector que, en este sentido, se inscribe dentro de la narración intradiegetica. Pero al avanzar en el texto, cuenta su propia historia (se trata del momento en que ya no existe frontera entre el lector del tebeo y la realidad del protagonista del tren) y es precisamente cuando se vuelve intra-homodiegetico. Simultáneamente un narrador heterodiegetico cuenta la historia de otros protagonistas sin formar parte de esta historia. Esto sólo es posible en la medida en que, en el texto, existen momentos en que cuenta una historia que no es la suya y en la que, por supuesto, no participa. Es el caso, por ejemplo, cuando cuenta lo que hizo Fantomas y cómo aparece en los periódicos. Fantomas sigue actuando a pesar de su equivocación inicial y el narrador-protagonista del tren se vuelve heterodiegetico puesto que ya no interviene el tebeo para transcribir los datos: él tiene que narrar.

Pero a pesar de escribir una obra cuyo género es un objeto no identificado, Cortázar no abandona su estilo propio de escritura, su gusto por el juego y su seriedad (ya estudiados) así como su riqueza fantástica que sirve de vínculo entre los momentos claves de su relato.

### c) *El fantástico cortazariano*

El tiempo cortazariano le es propio: la relación que se establece entre los diferentes acontecimientos y/o los diferentes momentos de la narración no suelen respetar una cronología o un orden preestablecido. En efecto, en el momento de la conversación telefónica entre Julio y Susan Sontag, asistimos a un acontecimiento proleptico que podríamos calificar de fantástico. Susan está hablando con Julio y se da cuenta de que no está al corriente de lo que está contándole mientras que se supone que Fantomas lo llamó a él antes que a ella<sup>50</sup>. Hasta ahora, Julio era un lector que transmitía los datos de su lectura: era un lector pasivo con un pacto de retranscripción de las informaciones que leía y veía en el tren. Pero de repente, se vuelve actor y en cuanto no haya leído el tebeo, no estará enterado de los acontecimientos. Entonces, nos damos cuenta de que los dos niveles de ficción: el del tebeo y el de la realidad del narrador-protagonista se están superponiendo: lo del tebeo va a formar parte de la historia que va a seguir:

Il fumetto viene preso per vero, i personaggi del racconto creadono alle finzioni che vi sono rappresentate, le fanno proprie e in questo modo le trasformano in realtà. Il risultato di questa importazione di materiale fittizio nel mondo-del-raconto è l'alterazione del precario equilibrio su cui si regge la credibilità del racconto stesso.<sup>51</sup>

Es el pasaje entre dos realidades: de la realidad del tren y de la ficción del tebeo, pasamos a una realidad mixta que incorpora a Fantomas en su seno.

### d) *El humor del autor: tratar algo serio con un soporte original y buena dosis de autocrítica y autoirrisión*

Al ser fantástico, intertextual, transgenérico y diversificado, el texto de Cortázar no deja de ser lo que él mismo calificaba de “divertimento”<sup>52</sup> cuya meta era seria y objetiva: ayudar al Tribunal Russell tanto en la transmisión de las informaciones divulgadas como en la denuncia abierta de los acontecimientos. Pero esta posición no impide una serie de guiños humorísticos por parte del autor.

<sup>49</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris: Editions du Seuil, 1972, p. 209 et suivantes.

<sup>50</sup> p. 25.

<sup>51</sup> Manolo Paredro, *Op. cit.*, p. 224.

<sup>52</sup> Julio Cortázar, *Cartas III*, *op. cit.*, p. 1579.

De hecho, Martré y Cruz, los dibujantes mexicanos, al introducir a Cortázar como protagonista de su cómic se olvidaron pedirle permiso para utilizar su nombre. Decidió entonces devolverles esta gracia al utilizar su tebeo para escribir una historia que sería otra que la propuesta por el trabajo de los dos artistas<sup>53</sup> (y va más allá puesto que en su ficción crea un nuevo protagonista que es su propio personaje, el narrador, Julio, con el que tiene una relación de doble complementario, crítico).

De igual modo, el autor se vuelve irónico cuando apunta las preferencias de Libra en el momento de echar las llamadas: “A Libra no debían gustarle demasiado los hermosos e inteligentes libros del narrador, pues a pesar del orden de llamadas indicado por Fantomas, el primero en manifestarse fue el penúltimo”<sup>54</sup>. Estos comentarios irónicos y de auto irrisión corresponden perfectamente a las reflexiones que el autor tiene sobre su propia obra en el seno de esta misma lo que constituye otra característica cortazariana.

## Conclusión

En breves palabras, la obra analizada reúne en su seno los rasgos típicos de la escritura del autor argentino y de sus experimentaciones estilísticas, gráficas y literarias, o sea la hibridez y el juego genérico.

Causa de la falta de vocablo justo para calificarla y clasificarla, nos vemos condenados, como lo fue Genette en su tiempo para el *Quijote*, a concluir que el género en el que se inscribe *Fantomas contra los vampiros multinacionales* de Julio Cortázar no es exactamente un hápax<sup>55</sup> sino más bien el prototipo de un nuevo género cuya definición y denominación quedan por crear y determinar.

---

<sup>53</sup> Nos referimos a comentarios propios del autor en su correspondencia, *Ibid.*

<sup>54</sup> p. 26-27.

<sup>55</sup> La Real Academia Española lo define como “En lexicografía o en crítica textual, voz registrada una sola vez en una lengua, en un autor o en un texto”.