

María de Lourdes Dávila*

⇒ Alguien se pierde en el laberinto cósmico de *Fantomas*, ¿pero quién?

The comic book is part of that plan [...] but you've read too much already [...] I have you right where I want you [...] (R. Crumb en Carlin/Wagstaff 1983: 47).

Quien ha mirado hondo dentro del mundo adivina sin duda cuánta sabiduría se reúne en la superficialidad de los hombres [...] (Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, 2000b: 90-91).

En junio de 1975, tan sólo cinco meses después de que Julio Cortázar participara en el Tribunal Russell de Bruselas, se publicó en México *Fantomas contra los vampiros multinacionales: una utopía realizable narrada por Julio Cortázar*, que incluía un apéndice con los resultados de las investigaciones del tribunal sobre violaciones a los derechos humanos.¹ Un año más tarde, en su entrevista con Saúl Sosnowski, Cortázar afirmaba:

Mirá, *Fantomas* nació con una intención muy concreta. En México, como en cualquier país del mundo en general, los *comics* tienen un prestigio, una fuerza en la imaginación popular enorme, la gente los devora [...] Se me había ocurrido que si podía hacer una edición muy popular, que no sólo se vendiera en librerías sino en quioscos, con la sentencia del Tribunal Russell, un resumen de sus trabajos, de sus ideales, y un ataque a fondo en el cuerpo del relato sobre lo que constituye el tema del trabajo del Tribunal, eso podía llegar a tocar capas de la población que en general son impermeables hasta este momento por ese trabajo, por un lado, de lavado de cerebro, y por otro lado, de barrera de información controlada por las agencias de noticias norteamericanas en América Latina (en: Sosnowski 1976: 54).

Las palabras de Cortázar parecen proponer una “guía de lectura” nerviosamente clara: (1) nos enfrentamos a un texto con un formato “popular”, (2) seleccionado por su

* María de Lourdes Dávila es profesora en New York University. Es autora de *Desembarcos en el papel. Formas del lenguaje visual en la literatura de Julio Cortázar. Además de publicar crítica literaria (mayormente en el área de cultura popular y estudios visuales), es traductora al español de trabajos de ficción y no ficción, y escritora de cuentos cortos. Ahora trabaja en la traducción de una novela corta (Corner of the Dead) y en un libro de ensayos críticos sobre fotografía y literatura. Correo electrónico: lourdes.davila@nyu.edu.*

¹ El texto se encuentra en <<http://www.literatura.org/Cortazar/Fantomas/fl.html>> (10.10.2007), pero no contiene el apéndice.

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). Es decir, tras la selección del formato popular de la historieta se encuentra un fin político –difusión política, educar a las masas– que prevalecerá sobre otros tipos de valoración del texto. Y si él mismo añade que es “imprescindible” mantener “el cuidado de que lo político no destruya lo estético y lo literario, sino que realmente se consiga una especie de fusión” (en: Sosnowski 1976: 54), la preocupación que revela su entrevista con Sosnowski es precisamente la carga política y no la artística. 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 masas”.

¿Cómo leer *Fantomas*? ¿Cómo explorar esa zona de intersección de lo político y lo artístico, de la alta cultura y la cultura popular? La importancia de esta historieta radica en la inestabilidad de su lectura. Texto “imperfecto” si se lee como un texto político insertado en un formato popular para asegurar su difusión (Luchting 1988-1989). Texto “imperfecto” también si se busca en él una innovación artística que pueda compararse o que supere las experimentaciones iniciales del género mismo o los juegos posteriores realizados por artistas plásticos y escritores desde principios y mediados del siglo xx. Texto “simple” si tomamos su “desire for the visual”, su “desire for its semiotic other” como fuerza motriz del texto (McCracken 2001: 144).² Esta entrada apresurada en la zona de lo popular podría verse quizá como la única posibilidad para hilvanar un momento específico en el desarrollo intelectual y político de Cortázar. Porque Cortázar, a un mismo tiempo, disfruta de la disolución de los sistemas y los lenguajes (y de todas las nuevas posibilidades que el lenguaje de lo popular puede darle a su creación), y se enfrenta al vértigo de la pérdida de las utopías políticas. La historieta, y, en específico, la figura del superhéroe, parece ser el único espacio posible y seguro en ese momento, no sólo para un lector figurado, sino para un autor que desea presentar un debate entre lo popular y lo intelectual, entre imagen y palabra, entre utopía y distopía.

Sin lugar a dudas, desde el punto de vista político y artístico cuestionamos de inmediato la legitimidad del género y de su utilización desde la cultura de élite. Los “enemigos de la cultura de masas” sostienen que los medios de dicha cultura “se dirigen a un grupo heterogéneo” para difundir una cultura “homogénea”; “alientan una visión pasiva y acrítica del mundo”; captan sólo “el nivel superficial de nuestra atención”; imponen “símbolos y mitos de fácil universalidad”; desarrollan “una acción socialmente conservadora [...] bajo el signo del más absoluto conformismo” (Eco 1997: 56-57). En Latinoamérica, la crítica de Dorfman, contemporáneo de Cortázar, es simbólica de este tipo de crítica (aunque recordemos que su crítica se dirige mayormente a los cómics estadounidenses). Los defensores de la cultura de masas subrayan la presencia real de una voz popular, el acceso a la cultura, la amplitud de difusión, el carácter democrático que la

² Es importante señalar que el texto de Cortázar no presume de ser sólo una historieta. Cortázar trabajó de lleno dentro del género del cómic con el pintor Alberto Cedrón para producir en 1980 *La raíz del ombú*, el cual no se publicó hasta 2004 (Buenos Aires: Fundación Internacional Argentina).

hace posible, el estímulo por obtener más información, y el hecho de que, “como constituyentes de un conjunto de nuevos lenguajes, han introducido nuevos modos de hablar, nuevos giros, nuevos esquemas perceptivos. Bien o mal, se trata de una renovación estilística que tiene constantes repercusiones en el plano de las artes llamadas superiores, promoviendo su desarrollo” (Eco 1997: 65). En este grupo podemos encontrar en Latinoamérica a críticos como Monsiváis y García Canclini, quienes proponen las historietas como manifestaciones de una precaria modernidad, o como “actuaciones” o “desafíos enmascarados” por los que “a partir de las metáforas, irrumpen, lenta o inesperadamente, prácticas transformadoras inéditas” (García Canclini 1990: 326-327). En el primer caso, se subraya cómo los géneros masivos fijan su sentido y anclaje en estructuras fijas y reiterativas desde centros hegemónicos; en el segundo caso, se afirma que los géneros masivos no excluyen la posible individualidad dentro de la producción masiva y procuran la ruptura y renovación de las artes superiores.

No cabe duda de que *Fantomas* es un texto político, y que su formato popular forma parte de un gesto artístico que busca suplir la intención política. Éste es el marco general de lectura dentro del cual nos movemos en un laberinto de preguntas. ¿Por qué escogió Cortázar este medio popular en específico? ¿Por qué su publicación en México? ¿Por qué usar la historieta *Fantomas* si no era ni la más conocida ni la de mayor venta en México a mediados de la década de los setenta? ¿Qué tratamiento recibe el mito del superhéroe tras la figura de *Fantomas*? ¿Qué otros mitos son necesarios para sostener el mito del superhéroe, y qué ocurre al alterar sus códigos? ¿Cómo podemos leer las modificaciones, no tan sólo del mito del superhéroe, sino de la estructura de la historieta en general? ¿Cómo refleja esta historieta la inestable postura política de su autor? ¿Quiénes son verdaderamente los lectores de *Fantomas*? ¿Cómo se determina el “valor” de su experimentación? Pero, sobretodo, ¿en qué orden debemos hacernos estas preguntas? ¿A cuál de ellas debemos adjudicarle más o menos peso?

Cortázar y la experimentación popular

La utilización del formato popular en *Vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969) marca la entrada de Julio Cortázar y de su arquitecto visual, Julio Silva, a la cultura popular. En estos libros “almanaques” los sistemas lingüísticos verbales y visuales provocan un movimiento de ruptura que refleja no sólo la fragmentación y parcelación de la realidad de los medios populares (Dorfman 1980: 17-42), sino también el fraccionamiento, la disyunción y la desmontabilidad de la realidad posmoderna, sus lenguajes y sus signos. En ambos sentidos, se revela una fascinación por las posibilidades de invención e inclusión inherentes en el formato popular, aunque el resultado, como bien puede percatarse cualquier lector, no son libros ni sobre la cultura de masas ni dirigidos a ellas. Todo lo contrario: están escritos claramente para un lector iniciado capaz de entrar en el “juego de la cultura popular”. Y si bien lo popular es la constante que se mantiene a lo largo de toda la lectura, lo cierto es que esos libros fueron posibles porque se nutrieron a un mismo tiempo de la cultura popular y de las experimentaciones del arte moderno con la cultura popular (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 titu-

lares 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). Es decir, los almanaques cortazarianos reflejan la simbiosis entre la fascinación de Cortázar y Julio Silva por la cultura “estrictamente” popular, su nostalgia por los almanaques antiguos y la ciencia-ficción de Julio Verne (en el caso de *Vuelta al día en ochenta mundos*), su cuidadoso conocimiento de y la ironía por los “almanaques modernos” (las revistas como *Selecciones*, que dieron paso a *Último round*), y la experimentación de escritores y pintores, desde su sitio de “arte superior”, con formatos, objetos, imágenes y temas de la cultura popular.³

Es desde este punto de vista, el modo como las artes “superiores” se dejan nutrir por las artes “inferiores”, el modo como la simbiosis de arte mayor y arte menor provoca también la experimentación interartística, el modo como Cortázar cabalga, a sabiendas, entre un territorio artístico compuesto y el territorio popular, que debemos comenzar a considerar la incursión de Cortázar en el género de la historieta. La historieta, como medio popular, cuenta absolutamente con raíces populares; en sus inicios (finales del siglo XIX, principios del XX) se nutrió al menos de tres formas del ámbito popular: los experimentos literarios de Busch y Töpffer, la amplia tradición folklórica de los paneles narrativos y la tradición sofisticada de la ilustración fantástica (Varnedoe/Gopnik 1990: 154-159). Pero aunque la historieta, en sí misma, pertenece indiscutiblemente a la cultura de masas, en sus orígenes recibió también la influencia de elementos presentes tanto en las caricaturas populares del siglo XIX, como en las artes “superiores”. Y los escritores y pintores que marcaron su influencia en el género de la historieta, de Poe a Jarry, a Lewis Carroll, a Duchamp (Carlin/Wagstaff 1983: 13-15), son conocidos precursores de la literatura fantástica, el sinsentido y el absurdo en Cortázar.⁴ Asimismo, de muchas maneras, los géneros de la tira cómica y de la historieta han influenciado la cultura del arte moderno y contemporáneo en las artes plásticas, en pintores cuya relación con la literatura de Cortázar es innegable. Pablo Picasso se inspiró en las tiras cómicas estadounidenses (Inge 1979: 635) y en las tiras cómicas catalanas (Varnedoe/Gopnik 1990: 179-180) al realizar gran parte de su obra (ver, por ejemplo, *Sueño y mentira de Franco* o *Guernica*); Miró y los surrealistas muestran una afinidad con la tira cómica de George Herriman (*Krazy Kat*) en sus paisajes, figuras antropomórficas y teatros pictóricos (ver, por ejemplo, *Perro ladrando a la luna*⁵). Y, obviamente, el movimiento del arte pop de los años sesenta (en especial Warhol y Liechtenstein), se caracterizó, en una de sus vertientes, por la apropiación de la iconografía y el estilo del arte de la tira cómica. En este último caso, tras la apropiación de los medios existentes de comunicación visual, se entrevé un proceso complejo que revela el papel que juegan los símbolos culturales en la creación de las convenciones que mantenemos sobre la realidad:

³ Ver Dávila (2001: capítulo 2).

⁴ La simbiosis entre las artes “superiores” e “inferiores” relacionadas con las historietas y el dibujo gráfico ha dado lugar a por lo menos dos exposiciones importantes en los Estados Unidos, una en el Whitney Museum of American Art en 1983, y la otra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en 1991.

⁵ “En el dibujo original [de *Perro ladrando a la luna*], el perro y la luna efectúan un diálogo a través de nubecillas. ‘Boub, boub’, ladra el perro. ‘Je m’en fous tu sais’, responde la luna (‘¿sabes?, me importa un bledo’). Miró comentó que estaba ‘realizando un cierto tipo de tira cómica’” (Varnedoe/Gopnik 1990: 176).

In a society where “everything that was directly lived has moved away into a representation” (Guy DeBord, *The Society of the Spectacle*) reality exists more on the level of the sign than its referent. The copies of copies that characterize post-modernism reflect the loss of originality and the absence of a sense of a locus of truth in contemporary culture. As Jacques Derrida explains in “Structure, Sign and Play”, “in the absence of a center of origin, everything becomes discourse”. Because reality has been homogenized on the level of the sign, the exchange of images has become the symbolic structure through which our seemingly entropic social, cultural, and economic existence is unified. The comic image is perfectly suited to this exchange because it is able to perform endlessly without exhaustion [...] The combination of painting and comics emphasizes the omnipresent role of the sign in our society while simultaneously establishing its critique (Carlin/Wagstaff 1983: 55-56).

Warhol manipuló las imágenes y los signos de la tira cómica en sus obras para demostrar con este gesto la superficie discursiva de una realidad que otorga preferencia a sus símbolos sobre sus “objetos”. Su representación de imágenes históricas (como la silla eléctrica) y celebridades refleja asimismo su obsesión con la transparencia de la identidad cultural y personal, donde el hombre pierde su humanidad para terminar convirtiéndose en signo: “In the information age the image (from comic book to Coke bottle) becomes the agent through which the individual is fixed as a subject for ideological representation [...] Perhaps the closest he [Warhol] came to making a statement in his art was to suggest that in a society where everything lies on the surface, one must play along” (Carlin/Wagstaff 1983: 60).

Este juego de múltiples signos a nivel de la superficie, y la capacidad reiterativa de las imágenes de los mitos de la cultura popular, constituyen elementos fundamentales del juego visual/verbal de *Fantomas*. Además de citar un episodio de la historieta mexicana (*La inteligencia en llamas*, con argumento de Gonzalo Martré y dibujos de Víctor Cruz), Cortázar utiliza la fotografía para “asaltar” al lector, desde la superficie del discurso, con símbolos icónicos de la maquinaria repetitiva de represión, tortura y dominio económico y político. Conocemos obviamente la repetición de imágenes fotográficas realizada por Warhol en sus telas. Los signos de la cultura se desdobl原因 en múltiples copias que habitan la superficie de la tela; Warhol indica así su tendencia a tratar lo “moderno” como una superficie que revela su significado y valor en virtud de su misma artificialidad (Harrison/Wood 1993: 684). Pero dicha superficialidad, que es su primer mensaje, denota también toda una historia cultural: la locura del desenfreno urbano, el triunfo del comercialismo y de los mitos de la cultura popular. Cortázar utiliza esta técnica de repetición de signos visuales para sublimar en el texto la representación de las compañías multinacionales y de la represión. Al igual que en Warhol, las imágenes son una representación de lo obvio. La primera vez que se utiliza este tipo de imagen, en la página 19 (una imagen repetida de los rascacielos neoyorquinos), la historieta citada no ha terminado aún. De hecho, la imagen repetida en la página podría verse como una “nube de pensamiento” del narrador, extrañado de su realidad de ficción inmediata por los acontecimientos del Tribunal Russell. Esta entrada al espacio de la historieta de una imagen que le es extraña mina permanentemente el campo visual del relato, lanza el discurso a una vertiginosa dispersión visual de referentes relacionados con el informe del tribunal: la Casa Blanca de Washington, los rascacielos neoyorquinos, los paramilitares, los sistemas informáticos IBM y las ametralladoras, al igual que reproducciones de artículos de periódicos o documentos confidenciales que corroboran la mano criminal de las multinacio-

nales y del gobierno de Estados Unidos. Se codifica así en imágenes la significación del relato: la historia y el terror están y no están inscritos en la superficie de la imagen. Más que posible evidencia (aunque sin dejar de serlo), las imágenes pretenden ser la navaja en el ojo que observa (*collage* de Cortázar, que el personaje de Fantomas relaciona inmediatamente con *El perro andaluz*). La historieta es sólo un pretexto, contexto y paratexto en un entramado complejo de alusiones visuales.

Sin embargo, al jugar con la historieta, Cortázar se mantiene dentro de sus confines genéricos. Es decir, parte del género de la historieta como marco inicial y final de lectura. Más allá de la parodia que realiza del género, el relato acepta narrativamente, como veremos aquí, los límites finales de este género impuro. A nivel visual, las historietas se construyen con una serie de encuadres que sugieren una sucesión cinematográfica y siguen, hasta cierto sentido, “leyes de montaje”. A diferencia del cine, sin embargo, las historietas poseen encuadres visibles; junto con la pretensión de una secuencia, es visible la condición de ruptura. Y, de hecho, en muchos cómics esta visibilidad lleva a los artistas a jugar con la noción de límite y superficie. En algunos casos, personajes en movimiento traspasan los límites de su encuadre para enfatizar un comentario espacial o temporal visible; en otros casos, ciertas imágenes quedan “fuera” del encuadre o de la “secuencia” y por lo tanto “fuera” también de su cosmos narrativo. El artista a veces se dibuja a sí mismo (o a una parte de sí mismo) dentro del cómic, señalando así la división arbitraria entre la representación y la realidad. En otros casos, los personajes se reconocen a sí mismos como personajes dentro de la secuencia y hablan con el creador o con el lector sabiendo que son personajes encerrados dentro de un dibujo. En cualquier caso, como señala Eco, “los diversos elementos formales de la narración [...] funcionan como condiciones de la acción, pero emergen como explícitos en la conciencia del lector” y pueden ser utilizados como “objeto de ironía o de variación humorística” (1997: 159). El género se da a conocer públicamente como ficticio y utiliza sus elementos formales para comunicarse abiertamente con el lector.

De hecho, el encuadre del narrador enfatiza la ruptura formal y la separación del mundo interno y externo de la historieta. Los autores de las historietas se valen de un narrador no omnisciente, con una visibilidad marcada por encuadres dentro de los encuadres de la historieta, para mantener la secuencia lógica en un cosmos limitado de palabras, para unir una historieta con otra en una serie, o simplemente para comunicarse directamente con el lector y hacer todo tipo de comentarios. Al hablar de la historieta mexicana de la década de los treinta y los cuarenta, Rubenstein señala estas interrupciones visibles del narrador/autor como un elemento estratégico esencial de comunicación entre el autor y el lector de las historietas (Rubenstein 1998: 19-25); el autor desea que el lector se identifique con el creador, lo insta a contribuir con sus propias historias, lo invita a “hacerse presente” en el texto. El lector observa el sistema y lo reconoce a un tiempo como suyo y como ajeno. Autor y lector se sitúan alternativamente tanto dentro como fuera del cosmos producido.

Cortázar explota al máximo estas características del género de la historieta al diseñar la arquitectura de su propia “historieta”. Hemos observado ya cómo Cortázar comienza citando un episodio real de Fantomas. La división en encuadres permite desde un principio la entrada y salida de los personajes de ese cosmos citado. En la página 17, por ejemplo, dicha “entrada” es visual: Cortázar utiliza una imagen pre-existente en el cómic para que sea la “nena platinada” del tren observando lo que “sucede” en Roma. Esta primera

fusión de la historieta con el relato cortazariano continúa a lo largo de todo el texto; los personajes del relato exterior son los mismos que los de la historieta (Susan Sontag, Cortázar, Octavio Paz, Moravia) y se enfrentan a los mismos accidentes narrativos. Los personajes, entonces, entran y salen de los encuadres de la historieta hasta que la narración del relato exterior y de la historieta citada en su interior se funden en una sola. Y como los personajes de la historieta citada son personajes “reales” o representaciones de personajes reales, la historieta “cobra realidad” y los personajes “cobran ficción”. El proceso de “ficcionalización” conlleva un distanciamiento de la realidad que convierte a los escritores en imágenes tan veraces o ficticias como el personaje de Fantomas. A su vez, el relato externo “pretende ser real”, porque el narrador es Julio Cortázar, que acaba de terminar su participación real en el Tribunal Russell. La Historia y dos niveles de ficción comparan así la superficie textual, se informan entre ellos, actúan visiblemente al unísono.

Asimismo, y esto es quizá posible gracias a su estructura, las historietas construyen mundos secundarios que nos devuelven de continuo al nuestro, cuyos metatextos son en muchas ocasiones reflejo de los problemas históricos contemporáneos a su creación. En las historietas de superhéroes americanos, por ejemplo, los superhéroes entran en guerra con japoneses, alemanes e italianos en los años cuarenta, se enfrentan al Ku-Klux-Klan después de la guerra y contribuyen a combatir la guerra contra las drogas a finales de la década de los sesenta y principios de los setenta (Baron-Carvais 1982). En las historietas mexicanas de los años cincuenta a los setenta, la referencialidad incluye el movimiento migratorio hacia la ciudad, la oposición entre ciudad y campo, y el proceso dispar de modernización con nueva tecnología, transportación y diferencias de sexo frente a una lucha por mantener tradiciones conservadoras, con personajes específicamente mexicanos y “patriotas” (Rubenstein 1998). Esto lleva en las historietas a una homologación superficial de “lo real” y “lo ficticio”, que permite lograr un escapismo particular, producido no por la negación sino por la extracción del contexto real de los problemas y la presentación de una fácil o imposible solución. Se trata de un juego con los límites de la ficción y la referencialidad y con los diversos códigos culturales. Y Cortázar, como veremos, no fractura la ilusión final del género.

¿Por qué una historieta en México? ¿Por qué Fantomas?

“En México, el cómic es un artículo de la primera necesidad” (Hinds/Tatum 1992: 1). Durante los años sesenta y los setenta los cómics ocuparon el segundo lugar entre los medios de comunicación de masas, después de la radio. Hinds y Tatum estiman que entre 1970 y 1971 se producían mensualmente entre veintiocho y treinta millones de ejemplares de libros de historietas y fotonovelas, alrededor de cincuenta y seis millones entre 1976 y 1977, y unos ochenta millones entre 1981 y 1982. “These figures indicate that the number of comic books and photonovels produced grew faster than the rate of population growth [...] in a decade comic-book production had nearly tripled, while population only increased about forty percent” (Hinds/Tatum 1992: 5). Hinds y Tatum citan también los motivos más reconocidos tras dicha 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, una forma de escape

que entretiene. No importa cuáles sean los motivos, “[...] Mexico and Japan have become the world’s only comic-book cultures” (Hinds/Tatum 1992: 7).

Si la difusión fue una de las intenciones principales tras la realización de *Fantomas*, entonces es obvio por qué Cortázar seleccionó publicar su historieta en México. Sin embargo, 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 cada una (Hinds/Tatum 1992: 7). Dentro del mercado de difusión de historietas, el libro de Cortázar podría haber pasado casi desapercibido y, de hecho, sus ventas fueron decepcionantes (Luchting 1988-1989: 209).

Por otro lado, no es tan obvio, siguiendo este patrón sociológico, por qué Cortázar seleccionó *Fantomas, la amenaza elegante*, como punto de partida. La publicación de *Fantomas*, desde sus inicios a principios de los años sesenta hasta principios de los ochenta, estuvo a cargo de la editorial Novaro, del grupo industrial Editorial Argumentos (Silva *et al.* 2007), que publicaba mayormente traducciones al español de cómics norteamericanos y cuyos títulos (al menos 53 en cualquier momento dado), no presentaron nunca una competencia seria a los libros de historietas mexicanos de mayor fama (como *Kalimán*, *Tamkún*, *Chanoc* o *El Payo*) (Hinds/Tatum 1992: 8). De hecho, en el amplio estudio que realizan Hinds y Tatum sobre la historieta en México durante la edad de oro de *Fantomas*, y en el capítulo donde comparan *Kalimán*, el superhéroe mexicano por excelencia, con otros superhéroes mexicanos y norteamericanos, el nombre de *Fantomas* no aparece.

Entonces, ¿por qué *Fantomas*? Es cierto que ya Cortázar había aparecido como personaje en *La inteligencia en llamas*, y que ese episodio (de febrero de 1975, casualmente) le daba una entrada fácil al género.⁶ De igual o mayor peso, sin embargo, es la identidad del personaje mexicano *Fantomas*, su relación con el *Fantômas*⁷ francés, antihéroe criminal de las novelas populares de Pierre Souvestre y Marcel Allain, publicadas en Francia mensualmente de febrero de 1911 a septiembre de 1913, con su adaptación en las películas mudas de Louis Feuillade de mayo de 1913 a abril de 1914 (Walz 1996), y la influencia del personaje francés en poetas y pintores relacionados con el surrealismo. Porque *Fantômas*, símbolo de la multiplicidad de identidades, de la maldad gratuita, de la transgresión moral y de la perversidad diabólica, ejerció una atracción sin par sobre pintores y poetas de la vanguardia artística en Francia: Juan Gris utilizó la portada de uno de los libros en su naturaleza muerta, *Pipa y periódico* (1915); René Magritte utilizó su iconografía repetidamente e incluso escribió varios textos sobre el “Rey del Terror”; Max Jacob, Guillaume Apollinaire y Blaise Cendrars lo incorporaron en sus producciones artísticas, y los primeros dos, inclusive, fundaron la Société des Amis de *Fantômas*.⁸ La versión dramática del poema “El lamento de *Fantômas*”, de Robert Desnos, se presentó en la radio en Francia y en Bélgica en 1933 (con Antonin Artaud como director, Kurt Weill como compositor y Alejo Carpentier como director del grupo), y el personaje de *Fantômas* aparece inclusive en *Los pasos perdidos* (1985: 74).

⁶ De hecho, de acuerdo a Hilda Zacour, quien escribió argumentos para *Fantomas*, Cortázar contribuyó con varios argumentos para la historieta (entrevista por correo electrónico).

⁷ *Fantomas* perdió el circunflejo en México.

⁸ “*Fantômas & The Avant-Garde*”, <<http://www.fantomas-lives.com/fanto5.htm>> (01.07.2003).

Debido a que Fantômas “is anyone and no one, everywhere and nowhere”⁹, puede ser utilizado como figura surreal por todos sin pertenecerle a nadie; traspasa fácilmente su encuadre novelístico hasta adquirir ubicuidad mítica. Walz (1996) propone cuatro características del personaje de Fantômas –y su adaptación al cine– que fascinaron a los surrealistas e influenciaron su obra: desplazamiento de la identidad, desviación constante, objetos insólitos y horror sublime. De estas cuatro, las primeras dos se transfirieron al personaje mexicano de Fantomas y son, como veremos, esenciales en el discurso sobre Fantomas en Cortázar. ¿Quién es Fantômas?

The character’s ephemeral identity oscillates between being a figure of condensation, in which all crimes and murders are committed by the same Fantômas, and a figure of displacement, as the actual identity of Fantômas continually slides from one mysterious personage to another. Whereas the use of masks and aliases was a stock feature of nineteenth-century French detective fiction and melodrama, in *Fantômas* this motif was taken to new heights, for there was no “someone else” behind the mask. [...] Fantômas is simultaneously anyone, everyone, and no one (Walz 1996).

La desviación constante surge del desplazamiento producido por múltiples identidades evasivas que aparecen y desaparecen constantemente. Fantômas *es* la sustitución inasible; su identidad depende no de una esencia sino de una performatividad que entra en escena en un mundo urbano para buscar en esa escenificación su carga significativa (Franco 1998: 39).

Las imposturas del Fantômas francés pueden ocurrir ya sea como parte del devenir del relato o simplemente como compulsión psicológica. En el primer caso, el personaje asume una identidad dada para agenciar un crimen, produciendo el conflicto motriz del relato, o para procurar un escape (del Inspector Juve, que lo persigue en cada relato y que tiene una capacidad similar de impostura). En el segundo caso, las transformaciones de Fantômas se convierten en oficio del sinsentido, el misterio y el terror puro, sin relacionarse necesariamente con el desarrollo de la trama. El Fantomas mexicano utiliza su capacidad de impostura ilimitada mayormente dentro del devenir del relato, como recurso narrativo. Es decir, por lo general sus transformaciones se llevan a cabo en función del desarrollo del relato, para llevar adelante la trama y resolver un conflicto ya existente o beneficiarse de un crimen posible. 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 personajes.

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

⁹ “Who is Fantômas”, <<http://www.fantomas-lives.com/fanto2.htm>> (01.07.2003).

lleva al vértigo. Si en el caso francés ese juego se concentra en el 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).

Se trata entonces de un mundo de superficies y disfraces que revelan tras ellos la maldad y la inexistencia del orden. Umberto Eco señala esta inexistencia del orden como otro motivo tras la seducción que ejerce el discurso de Fantômas sobre los surrealistas:

Se i surrealisti impazziranno per le avventure di Fantômas sarà perché quivi riconosceranno la sagra della gratuità dissennata, in cui la società non si riconosce piú come luogo aperto e irresponsabile di una combinatoria di funzioni senza scopo (Eco 1998: 17).

Es decir, no existe un orden inicial o final en el cosmos que atraviesa Fantômas con sus múltiples personalidades. Esta característica se transfiere también al Fantomas mexicano, y es de suma importancia para el discurso cortazariano. En las historietas norteamericanas de superhéroes de este periodo, existe una fe ciega en el orden propuesto por la visión utópica de la democracia; la democracia como sistema contiene en sí misma la progresión hacia una utopía inherente. Aun cuando el superhéroe aparente ser un personaje marginalizado, su “máscara” esconde, de modo más o menos visible, los intereses del Estado. Así, los lectores pueden identificarse con el héroe sin llegar a reconocer hasta qué punto éste es una representación “comestible” de los ideales del Estado. En las historietas norteamericanas, entonces, el superhéroe encarna al Estado, sigue sus intenciones y proporciona la restitución del orden proveniente de una ruptura inicial del sistema (Dorfman 1980: 134 y ss.).

Es imposible determinar hasta qué punto los lectores de historietas son capaces de reconocer la restitución del orden como el triunfo de los objetivos del Estado asumidos en la identidad del superhéroe. Sin embargo, el Fantomas mexicano se desenvuelve en un mundo de caos que carece de un orden previsto, aun cuando en apariencia exista una estabilidad superficial que se pone en juego en cada relato. En otras palabras, la posible estabilidad superficial no es señal de orden, y Fantomas, quien tiene libertad de acción precisamente porque el mundo carece de orden, no actúa, como Superman, Batman o los demás superhéroes norteamericanos, para restituir un orden apoyado por el gobierno, sino, al igual que el Fantômas francés, para demostrar su agudeza y su capacidad de burla. Para muchos lectores latinoamericanos, el Fantomas mexicano nació precisamente en una sociedad que no sólo desconfiaba del gobierno y sus poderes, sino que en muchos casos se oponía a él y era consciente de sus crímenes:

In that part of the world the kids sort of despised the American super-heroes for being too simple-minded, quite self-righteous and an accessory of the political power structure. Comics that set out to maintain the “goodness” of the “ever-good-saintly” government, weren’t of much appeal for children able to read comics amid a very convulsive social and political situation in countries where the governments were most of the time dictatorships or quasi-dictatorships that were only looking out for their reactionary elites and also outright killing generations of youth that were opposing their policies [...] It’s in this context (the inability of American super-heroes to capture, I would say, Iberoamerican kids’ imaginations and the rebellious, anarchist and anti-establishment attitude of these latter [...]) that Fantômas made his entry onto the scene [...] (Camacho 2003: s. p.).

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. Este desorden cósmico altera la sintaxis usual de los episodios de superhéroes: los episodios de Fantomas por lo general comienzan con un hurto realizado por Fantomas, o con su planificación de un nuevo método para aumentar su riqueza. Sin embargo, debido a que las estratagemas, burlas y hurtos de Fantomas se realizan en contra de personajes cuyo poder es de alguna manera “inmoral”, los lectores pueden considerar a este “ladrón” como su superhéroe.

Es importante completar, antes de continuar, las diferencias entre el personaje francés *Fantômas* y el personaje mexicano Fantomas. *Fantomas, la amenaza elegante* comenzó en 1962 como una adaptación bastante fiel de las historias de Souvestre y Allain. Para 1969, sin embargo, Fantomas había cambiado su carácter en varios puntos esenciales:

The Mexican version became really indigenous in 1969 [...] Starting in this year, the Elegant Menace, as he was also known in Mexico, became some sort of hero, even if he operated outside the law and was motivated by the acquisition of wealth, as he progressively turned into an urban high tech Robin Hood. He was a connoisseur of the finer arts, familiar with the latest technological innovations and was always surrounded by his scantily clad female “helpers” without names (he addressed them using the names of astrological signs). Most Mexican popular heroes are outlaws as the population distrusts both the police and the government. [...] The ideas of stealing from the rich and giving to the poor, as well as dispensing justice in favor of the dispossessed have always been very well received among Mexicans. So Fantomas evolved into such a hero. We never saw his face since he always wore, for no discernible reason, a white mask that completely covered his head and face, with small openings for his eyes, although capable of reflecting his moods. The cape, gloves and top hat would come later. He had no civilian identity, but he was a master of disguise [...] Brains were his main weapon (Camacho 2003: s. p.).

El superhéroe mexicano pierde el vicio de la maldad como empresa, que sustituye con un vicio elegantemente equívoco: el de amasar riquezas. Sus giros o trucos son intelectuales, de hecho, muchas veces literarios:

¿Cuántos ladrones conoces que puedan citar a Shakespeare, Plato, García Márquez y Luis Buñuel? [Fantomas] se vale mayormente de [...] acertijos, escapes, burlas [...] en fin, éstos son sus recursos más amplios, de hecho no son sólo artimañas mentales sino también culturales, por ejemplo: en varios ejemplares de la revista, al llegar a su refugio dice una clave de entrada, esa clave siempre es una cita de un escritor famoso (Marco Antonio Zamorano, en: Dávila 2000b).

En muchos de los números de finales de la década de los ochenta, Fantomas actúa para vengarse de *vendettas* personales que tiene contra presidentes corruptos, vendedores de armamentos o banqueros. En esos casos, Fantomas no se limita a robar, sino que también revela públicamente la verdad que se esconde tras cada disfraz (Francisco Guerrero, en: Dávila 2000a).

En el momento en que Cortázar escribe su historieta, a mediados de la década de los setenta, Fantomas es básicamente un ladrón con aristocracia intelectual y artística, que trabaja privadamente y por deleite propio (aun cuando, obviamente, se beneficien terceros), que utiliza su cerebro y su capacidad de impostura ilimitada para realizar sus inves-

tigaciones, 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 haciendo lo mejor que sabe hacer: robar. Es cierto que sus tretas se juegan casi siempre contra quienes atentan contra su sentido de moral (que lo acercan más a un héroe como Robin Hood que a uno como Superman); pero su “moralidad personal” (que incluye siempre una ganancia “ilegal” de bienes) no coincide punto por punto con la del orden existente y es posible dentro de un mundo cuyo orden carece de sentido. 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 orden.

Al hablar de las diferencias importantes entre los relatos de superhéroes usuales y los relatos de Fantomas, no queremos insinuar que Fantomas traspasa los límites de la “narrativa consoladora” y “escapista” propia de la narrativa popular, que con su maquinaria gratificadora (basada en soluciones preconstituídas, juegos iterativos, definiciones precisas del bien y el mal) permite una denuncia de las contradicciones sociales para después resolver la crisis producida por medio de la figura de un “superhombre”, al tiempo que evita la propagación del mal (ver Eco 1998: 11 y ss.). Todas estas características se dan en Fantomas. En cada uno de sus episodios, puede delinearse un drama entre opresores y oprimidos (conscientes o no) cuya resolución se encuentra en manos de Fantomas. Lo que lo diferencia de los superhéroes (sean éstos del tipo de Robin Hood o de Superman), es, en primer lugar, el triunfo de una ganancia personal gratuita que queda fuera de cualquier marco moral; en segundo lugar, la ausencia de pretensión de la existencia de un “orden” social que sea verdaderamente un orden y, en tercer lugar, la ausencia de pretensión de que la sociedad, gracias a sus acciones, se dirija hacia una utopía social.

El Fantomas de Cortázar y el mito del superhéroe

Como ya se ha mencionado, muchas de las características del héroe mexicano se transfirieron al Fantomas de Cortázar. Dado que la trama considera la posición de los intelectuales frente a una situación política, es necesario un héroe para quien no sea “inusual” hablar de Bertolt Brecht, llamar por teléfono a Octavio Paz o visitar a Susan Sontag y a Cortázar. Dado que la trama está dirigida a revelar los abusos reales del gobierno estadounidense y las compañías multinacionales, y dado que la audiencia no es del todo inocente y no posee una fe ciega en el gobierno, el superhéroe no puede ser una representación (explícita o disimulada) de los intereses o la moral del gobierno, tiene que mantenerse ajeno a sus instituciones. Dado que una de las “intenciones” visibles del texto cortazariano es revelar la red múltiple, subrepticia, o invisible para muchos, del terror que yace bajo la superficie de un mundo en apariencia moderno y en orden, la estructura del texto necesita un cosmos similar con un personaje cuya capacidad de impostura ilimitada le permita realizar sus investigaciones, también de forma subrepticia. Es perfecta entonces la selección del personaje de Fantomas, cuya capacidad de engaño puede sobrepasar la capacidad de disfrazar el mal con el bien de las corporaciones, los gobiernos y sus instituciones.

Es al nivel de la parodia donde nos percatamos del palimpsesto del Fantomas de Cortázar. Junto con la fascinación que ejerce este personaje sobre el autor, encontramos tam-

bién otra, que Cortázar comparte con los artistas e intelectuales que han “citado” a personajes de historietas en sus obras: “Comic book imagery was valuable to art now not as a passport into another world but as a *lingua franca* of clichés, one dimensional types: the superhero, the lovelorn girl, the teenager” (Varnedoe/Gopnik 1990: 183). Cortázar, como es obvio, no utiliza a Fantomas sólo como figura de su propia historieta, sino como símbolo del superhéroe popular; así, no se siente incómodo al añadirle características que no le pertenecen. El Fantomas de Cortázar vuela por los cielos como Superman (pero no puede “controlar” su vuelo y rompe los vidrios de las ventanas), obra como resultado de un llamado de ayuda y no por instinto propio, y su motriz principal no es ni la burla ni la adquisición de riquezas. Cortázar construye un Fantomas que combina a propósito el mito de Fantomas con el mito genérico del superhéroe, de las estructuras narrativas que lo apoyan y de las ideologías que éstas suscitan.

Al discutir el personaje de Superman, Eco explica cómo el mito del superhéroe, “dotado con poderes superiores a los del hombre común, es una constante de la imaginación popular, desde Hércules a Sigfrido, desde Orlando a Pantagruel y a Peter Pan” (Eco 1997: 226). Según Eco, a diferencia de los mitos “tradicionales”, cuya imagen queda prefijada en “características eternas” y “vicisitudes irreversibles”, con una historia ya definida por un desarrollo determinado que “constituye la fisonomía del personaje de forma definitiva”, “el personaje de los cómics nace en el ámbito de una *civilización de la novela*”:

El personaje mitológico de los cómics se halla actualmente en esta singular situación: debe ser un arquetipo, la suma del compendio de determinadas aspiraciones colectivas, y por tanto debe inmovilizarse en una fijeza emblemática que lo haga fácilmente reconocible (y es lo que ocurre en la figura de Superman); pero por el hecho de ser comercializado en el ámbito de una producción novelesca por un público consumidor de novelas, debe estar sometido a un desarrollo que es característico, como hemos indicado, del personaje de novela (Eco 1997: 229-230).

Es éste el peso del superhéroe: ser siempre uno en el tiempo y ser maleable a los accidentes temporales. La integridad última del mito del superhéroe depende directamente de la integridad de un cosmos narrativo que la apoye, un armazón narrativo y personal que, a pesar de sus posibles múltiples variaciones, deberá ser reiterativo. El “accidente histórico” que plantean los relatos de superhéroes puede variar, la estructura de la historieta puede tener cierta elasticidad, pero la subsistencia del superhéroe como figura depende del soporte estructural y de su integridad como figura. En otras palabras, los mitos de superhéroes dependen de la plasticidad inamovible del superhéroe y de un proceso de enmarcaje preciso donde el cosmos narrativo mantenga su cohesividad. Y gracias a esta cohesividad, el mito logra naturalizarse dentro de la red cultural.

En el momento en que comienzan las variaciones a dichos armazones, la plasticidad del superhéroe se vuelve visible. Y es esto precisamente lo que hace Cortázar en su “historieta”. Como sabemos, el texto de Cortázar se divide entre la historieta (*La inteligencia en llamas*) que lee un narrador llamado Cortázar, y la “realidad del narrador”, que, al igual que el autor, acaba de participar en el Tribunal Russell. La historieta como tal “finaliza” con la “resolución” del conflicto de la historieta, que, de hecho, no aparece dentro de la historieta sino como parte del diálogo entre Sontag y Cortázar fuera de ella (“Pongo mi tercera pierna en el fuego que ni Steiner ni sus cómplices murieron en el incendio. Fantomas cayó en la peor trampa, la de creer que su misión había terminado”

[Cortázar 1975: 35].) 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 prólogo” (40).

En un primer nivel, la continuidad de la figura de Fantomas se convierte en un recurso narrativo que no podemos pasar por alto; aun dentro del nivel de la parodia, el proceso de desenmascarar y revelar la verdad se lleva a cabo con la contribución del personaje de Fantomas y sus esquemas operativos. En un segundo nivel, que es sumamente obvio para cualquier lector iniciado, Fantomas aterriza en un cosmos narrativo ajeno que no puede controlar donde, a través de un proceso de parodia que revela su incapacidad de ir más allá de los patrones que conoce, se convierte en una caricatura, revela su plasticidad. Igual que Don Quijote, se convierte en un héroe degradado y patético, incapaz de subsistir en un mundo novelesco que no se adapta punto por punto al cosmos de su historieta. La degradación del héroe implica su caída de un sitial mítico, donde había podido encarnar sin conflictos leyes previsibles. En el texto cortazariano, este proceso continúa con un juego de imágenes que representan visualmente los nuevos disfraces que se logran no tan sólo *por* él sino *contra* él: Fantomas se transforma en un millonario paralítico (52), un indigente inofensivo y soñador (53), un ladrón de la indemnización de la junta militar chilena (54), o el interlocutor hirsuto y mal vestido de Ford (55), pero las imágenes anacrónicas utilizadas para su impostura señalan el desfase y la imposibilidad de los métodos de Fantomas. Su proceso de caricaturización conlleva también la pérdida de su identidad como personaje: al perder su “maldad” (la ganancia personal como motriz principal), y ganar una capacidad imperfecta de vuelo, Fantomas se desinfla como personaje y se convierte en todos los superhéroes, en su suma plastificada, desde donde revela también su superficialidad como mito.

En este nivel, entonces, el texto pone en clara evidencia lo que la cultura popular puede optar por obviar. La cultura popular, en su “superficialidad escapista”, no anima en sí misma un juego entre los símbolos y sus significados. Es decir, podríamos hablar de signos que han perdido su referencia o de referencias sublimadas y naturalizadas a tal punto que pierden su importancia o se vuelven invisibles para un lector “popular”. Lo que no quiere decir que sean verdaderamente invisibles, sino que el lector asume su invisibilidad como parte de su lectura. Obviamente, no hablamos aquí de un lector crítico, que busca, y encuentra con facilidad, cómo los patrones mitológicos de la cultura popular reflejan también la condición de los patrones sociales. Lo que hace Cortázar entonces es revelar el mito como superficie plástica incapaz de cambio o desarrollo en un cosmos narrativo alterado.

Sin embargo, la parodia no llega al punto de suprimir al héroe sino que titubea entre una crítica y su aceptación:

—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 solamente con otras legiones se les puede hacer frente y vencerlos.

—Bah, si es cuestión de número pensá en Fidel y el Che, y hasta en Cortés o Pizarro si vamos al caso. Además, Fantomas es un justiciero solitario, si no fuera así nadie le dibujaría las historietas, te das cuenta. No tiene vocación de líder, nunca será un jefe de hombres.

—Por supuesto, y yo no se lo reprocho. A nadie hay que reprocharle que haga lo suyo enteramente solo. El problema es otro, porque nuestra realidad no es Steiner o una pandilla suelta, lo sabes de sobra. Y hasta que mucha gente comprenda esto, y haga también lo suyo a su manera, nos seguirán friendo como renacuajos (57).

¿A qué se debe esta concesión a los “métodos aislados de Fantomas”? Podríamos tomar la conversación entre Sontag y Cortázar como un indicio de la situación política a la que se enfrenta el escritor, desde mediados de los años sesenta en adelante, y que el caso Padilla pondrá sobre el fuego. El caso Padilla (su encarcelamiento y su posterior “confesión”) sacudió a los intelectuales aliados a la Revolución cubana y los dividió en dos bandos. Las protestas contra lo sucedido fueron inmediatas. Entre los escritores que firmaron la primera carta contra el régimen cubano se encontraba, de hecho, Susan Sontag. Julio Cortázar se “negó a firmar un primer pedido de explicaciones por juzgarlo ofensivo para con la revolución cubana [léase: para Fidel Castro], e intervino de manera activa para que el texto fuera otro [...] Luego, se negó a firmar los documentos que siguieron” (Goloboff 1998: 205). El caso, que en muchos sentidos giró en torno al “individualismo” frente a la “comunidad de la revolución” degeneró en una situación sumamente penosa para Cortázar, quien se vio forzado a establecer su posición como intelectual y revolucionario, con el derecho de hacer literatura y hacer revolución “a su manera”.

Pero la defensa de los métodos de Fantomas, y su supervivencia como héroe, refleja también la suposición de un lector popular para quien la destrucción de Fantomas y sus patrones sería menos que agradable. Si eliminamos esta variable, eliminamos quizá entonces también uno de los motivos tras la utilización de la historieta. Por lo tanto, aunque el relato degrada y caricaturiza al héroe, lo somete a un proceso de crítica, no se claudica del todo su artificio. El género de la historieta es llevado a su límite sin ser destruido. Si Fantomas se vuelve una caricatura de sí mismo, un héroe plastificado, se humaniza también dentro del relato para unirse a los otros que luchan contra los vampiros multinacionales. Basta con observar el final del texto: Fantomas no triunfa, pero tampoco se siente del todo vencido (“Fantomas había bajado la cabeza, pero la máscara blanca no impidió que el narrador viera una lenta, hermosa sonrisa que era como un inventario de dientes blanquísimos” [Cortázar 1975: 66]). En lugar de sucumbir ante un cosmos narrativo alterado, como lo hiciera Don Quijote cuando no pudo mantener su propio engaño de héroe caballeresco, en lugar de ser expulsado del acontecer narrativo, Fantomas recupera su heroicidad para participar, al final del relato, en el “amanecer” de una nueva utopía:

El narrador vio que Fantomas, de pie en el tejado de la casa de enfrente, miraba también al niño. Con un perfecto vuelo de paloma bajó a su lado, buscó en sus bolsillos y sacó un caramelo. El niño lo miró, aceptó el caramelo como la cosa más natural, e hizo un gesto de amistad. Fantomas se elevó en línea recta y se perdió entre las chimeneas.

El niño siguió jugando, y el narrador vio que el sol de la mañana caía sobre su pelo rubio (66-67).

Por otro lado, la caricaturización del mito de Fantomas implica también la caricaturización del mito del superhombre. La crítica a las estructuras que apoyan la mitificación de un héroe como Fantomas es fácil; después de todo, se trata de la creación totalmente

ficticia de un héroe, aun cuando ésta refleje el deseo sublimado de los lectores. Sin embargo, dichas estructuras son las mismas que apoyan la mitificación de todo líder. Eco (1998: 53) cita a Gramsci para demostrar cómo el superhombre nietzscheano y los superhéroes de los relatos populares comparten los mismos modelos. En ambos casos, se trata de la génesis de un hombre que se supera a sí mismo, se convierte en superhombre y en líder. En las palabras de Nietzsche:

Yo os enseño el superhombre. El hombre es algo que debe ser superado. ¿Qué habéis hecho para superarlo? (2000a: 36).

Vosotros los solitarios de hoy, vosotros los apartados, un día debéis ser un pueblo: de vosotros, que os habéis elegido a vosotros mismos, debe surgir un día un pueblo elegido: –y de él, el superhombre [...] “Muertos están todos los dioses: ahora queremos que viva el superhombre”– ¡sea ésta alguna vez, en el gran mediodía, nuestra última voluntad! (2000a: 126).¹⁰

El texto cortazariano alude directamente a la creación de un superhombre, no al hablar de Fantomas, sino al hablar de la acción que deben tomar en contra de los “vampiros multinacionales”. Y lo hace en palabras que parecen comentar, casi punto por punto, el discurso nietzscheano:

¿Pero tú crees que un día terminaremos por encontrarnos, por reunirnos? Por supuesto estoy de acuerdo contigo, Susan, si llegáramos a eso frente a los vampiros y los pulpos que nos ahogan, si tuviéramos un jefe, un...

–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 [...] el error está en presuponer al líder, Julio, en no mover ni un dedo si nos falta, en esperar sentados que aparezca y nos reúna y nos dé consignas y nos ponga en marcha (Cortázar 1975: 58).

Es obvia la relación que se establece entre Fantomas (que “no tiene vocación de líder, nunca será jefe de hombres”) y los líderes de hombres (que se acababan de mencionar: “pensá en Fidel y el Che, y hasta en Cortés o Pizarro”). En el primer caso, la existencia del superhéroe presupone una clase popular inerte que esperará sublimar sus deseos en la figura del superhéroe; en el segundo caso la existencia del líder presupone la existencia de una clase popular que actuará únicamente como resultado de las consignas del líder, o de una clase de “intelectuales” que ignorarán su responsabilidad porque no son ellos los verdaderos líderes. En este pasaje, es el concepto mismo del líder como superhombre, y no del superhéroe, el que se pone bajo crítica. Porque el lenguaje utilizado, un líder que “nos reúna y nos dé consignas y nos ponga en marcha”, no es el lenguaje del superhéroe que actúa aislado, es el lenguaje utilizado para los líderes de cualquier revolución popular.

¹⁰ Los superhéroes de los relatos populares integran también la culminación del desarrollo del héroe de hombre a superhombre: “Pero desde el punto de vista mitopoyético, el hallazgo tiene mayor valor: en realidad, Clark Kent personifica, de forma perfectamente típica, al lector medio, asaltado por los complejos y despreciado por sus propios semejantes: a lo largo de un obvio proceso de identificación, cualquier *accountant* de cualquier ciudad americana alimenta secretamente la esperanza de que un día, de los despojos de su actual personalidad, florecerá un superhombre capaz de recuperar años de mediocridad” (Eco 1997: 227).

Fantomas o Superman pueden producir una socarrona sonrisa entre los doctos. Su plasticidad mitopoyética es inmediatamente visible y criticable dentro de su obvio escapismo. El mito del líder revolucionario, como Fidel o el Che, por otro lado, puede resultar “invisible” o “invencible”: es más fácil observar críticamente a Superman, que a fin de cuentas no existe, que revelar el proceso de mitificación de cualquier otra figura que utilicemos como nuestra “estrella revolucionaria”. El punto no es sacar a nuestro mito de su pedestal, quitarle la fuerza que posee y que le otorgamos, sino señalar cómo la maquinaria que nos lleva al deseo de una figura como Fidel o el Che, a su mitificación, es la misma que conduce a la cultura popular a producir sus héroes. Ambas producciones se rigen por esquemas y estructuras similares. Ambas se producen como resultado de necesidades históricas reales y específicas, que dependen de la masa popular como un elemento básico. Ambas se nutren de un mito cristiano (donde el líder no es un hombre, sino un dios), que se transforma en un mito nietzscheano (donde el líder es el hombre “mejorado”, el “hombre nuevo” convertido en superhombre) que se transforma a su vez para llevar a la vertiente popular de la historieta o la vertiente revolucionaria. Al provocar esta otra lectura, el texto cabalga a sabiendas entre un lector popular y un lector culto, demostrando cómo la “superficialidad” de los mitos de masas es capaz de revelar patrones que rigen no sólo a la cultura de masas, sino también a la cultura de élite. Esta comparación, a su manera, revela también la angustia de Cortázar frente al concepto del líder en la revolución cubana.

Al revelar el sistema consciente o inconsciente, conceptual o no, del mito del superhombre, cuyo valor posible es producir una respuesta inmediata que una a los participantes de una cultura dada, el texto de Cortázar hace visible también la existencia de otro espacio mítico necesario para la subsistencia del superhéroe, el superhombre, el líder: el mito de las masas. La superficie textual comporta entonces el enfrentamiento de mitos diversos pero relacionados, que forman en conjunto parte de la cultura: el mito del superhombre en cualquiera de sus manifestaciones (superhéroes, líderes políticos, intelectuales) y el mito de las masas, reformistas si pasivas o revolucionarias si activas. La subsistencia de un mito depende de la existencia del otro. El mito del superhéroe aislado se nutre del mito de las masas inertes y necesitadas, el mito del líder o el superhombre se nutre del mito de las masas “revolucionarias” que sigan las consignas de ese líder. Cuando el personaje afrocubano afirma que “Lo bueno de las utopías [...] es que son realizables. Hay que entrar a fajarse, compañero, del otro lado está el amanecer [...]” (66), no podemos tomar esa afirmación como un reflejo simple de la inocencia del deseo cortazariano, sino como el reflejo complicado de los deseos de nuestra cultura, manifestables en sus mitos y visibles en el texto. Obviamente, el relato señala su preferencia por la segunda serie de mitos. La resolución del conflicto de la historieta cortazariana depende de la sustitución del mito de las masas inertes por el mito de las masas revolucionarias, lo cual parecería imposible dentro de los confines de cualquier historieta. Y, paradójicamente, se vuelve enteramente posible dentro de los confines de una historieta. El relato la hace posible porque la caricaturización del héroe y su consecuente “humanización” producen un vacío que se “llena” al elevar las voces individuales latinoamericanas al espacio antes ocupado solamente por el superhéroe. Más aún, el texto pretende no sólo la posibilidad de masas “revolucionarias”, sino de masas informadas y capaces de actuar individualmente y con iniciativa, en un espacio utópico donde los medios de difusión sean libres (recordemos que un locutor de radio “transmite” por teléfono los resultados del Tribunal

Russell, las voces individuales de las masas y las imágenes de represión al final del texto). Si una de las intenciones de Cortázar es dar a conocer los resultados del Tribunal, lograr la difusión de conocimiento a los pueblos que “están alienados, mal informados, torcidamente informados, mutilados de esa realidad que sólo unos pocos conocen” (58), entonces el texto mismo se convierte en esa “utopía realizable” a la que alude el título: espacio futuro, lugar del deseo, espacio de la palabra, cosmos del relato.

Fantomas: laberinto cosmiómico

Fantomas contra los vampiros multinacionales propone varias trayectorias de lectura. El texto puede leerse partiendo de una perspectiva histórica, política o artística, o asumiendo una lectura “popular” o “intelectual y crítica”. Cada una de estas lecturas, como hemos visto, lleva por vías fundamentalmente diversas. Obviamente, no es nada inusual observar un cruce entre lenguajes artísticos, políticos, históricos. Lo que sí es inusual es unir todas estas perspectivas en un texto que pretende producir a un mismo tiempo una lectura “popular” y una lectura “intelectual”, simplemente porque los patrones de escritura y de lectura, como conocemos, difieren marcadamente. Es el continuo vaivén de una lectura a la otra lo que produce el laberinto cosmiómico de *Fantomas*. *Fantomas*, como superhéroe, es a un mismo tiempo invulnerable y vulnerable; es único e indivisible como personaje y la representación simbólica de todos los superhéroes; es personaje de historieta y sucesor de un personaje novelístico anterior. La historieta citada dentro del relato cortazariano puede leerse como el inicio del relato, como un prólogo, o como una cita de arte pop. El juego de entrada y salida de los encuadres de la historieta puede leerse como una convención más del género de la historieta, llevado a sus límites, o 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 motivos del relato (Eco 1998: 13). Todo el texto puede leerse como una parodia del género, donde incluso el final puede verse como su última burla, o puede leerse dentro de los límites del juego del humor propio de la historieta, sin efectuar una transgresión final con el género. Puede leerse también como un mundo secundario que se sostiene por sí mismo a pesar de las modificaciones, o como un mundo secundario que sucumbe al alterar las jerarquías de poder propias de la historieta. Los personajes pueden leerse como los personajes usuales que *Fantomas* utiliza en su historieta o como una caricaturización y burla de la clase intelectual. Los títulos con que se inicia el relato pueden leerse como la usual seducción de la cultura popular a un lector que necesita conocer lo que sucede desde el título mismo, o como una parodia total del género que nos recuerda la parodia cervantina de las novelas de caballería. El tratamiento de la difusión política en el texto puede verse como un tratamiento superficial que al menos logra “nombrar” o como un signo que impone la responsabilidad en el lector de continuar su aprendizaje. Y así con cada uno de los elementos del texto. Debido a la particular estructura de cierre de la historieta cortazariana, debido a que Cortázar optó por resolver el conflicto dentro de la historieta misma para “satisfacer una lectura popular”, ambas lecturas se dan a un mismo tiempo. ¿Hasta qué punto es posible, para un “lector crítico”, realizar una “lectura popular”? ¿Hasta qué punto es posible, para un “lector popular”, entrever una “lectura crítica”? ¿Hasta qué punto es posible realizar ambas lecturas a un mismo tiempo? Y, ya sea desde una perspectiva “popular” o

“crítica”, ¿qué responsabilidad tiene cualquier lector de “profundizar” en las significaciones del texto cuando el texto se presenta como “popular”, con un juego de signos en su superficie? ¿Podemos decir que el intento de Cortázar es una imposibilidad y que quizá él fue el primero en perderse en su propio laberinto? Sí, alguien se pierde y se perderá siempre en el laberinto cosmicómico de Fantomas, ¿pero quién?

Bibliografía

- Baron-Carvais, Annie (1982): “Les super-héros au secours de l’Amérique”. En: *Raison Présente*. Paris: Éditions Rationalistes, pp. 49-59.
- Camacho, Manuel (2003): “Notes from Friends of Fantômas”. En: <<http://www.fantomas-lives.com/fanto7p.htm>> (01.07.2003).
- Carlin, John/Wagstaff, Sheena (eds.) (1983): *The Comic Art Show: Cartoons in Painting and Popular Culture*. New York: Fantagraphics Books.
- Carpentier, Alejo (1985/¹1953): *Los pasos perdidos*. Madrid: Cátedra.
- Cortázar, Julio (1975): *Fantomas contra los vampiros multinacionales: una utopía realizable narrada por Julio Cortázar*. México, D. F.: Excélsior.
- Dávila, Lourdes (2000a): “Entrevista con Francisco Guerrero, diseñador de la sede de Fantomas en Internet” (manuscrito).
- (2000b): “Entrevista con Marco Antonio Zamorano, diseñador de la sede de Fantomas en Internet” (manuscrito).
- (2001): *Desembarcos en el papel. La imagen en la literatura de Julio Cortázar*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Dorfman, Ariel (1980): *Reader’s nuestro que estás en la tierra: ensayos sobre el imperialismo cultural*. México, D. F.: Nueva Imagen.
- Dorfman, Ariel/Mattelart, Armand (1971): *Para leer al Pato Donald: comunicación de masas y colonialismo*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Eco, Umberto (1997) [¹1968]: *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen (Fabula, segunda edición).
- (1998) [¹1978]: *Il superuomo di massa: retorica e ideologia nel romanzo popolare*. Milano: RCS Libri S.p.A., “Saggi Tascabili”.
- Franco, Jean (1998): “Comic Stripping: Cortázar in the Age of Mechanical Reproduction”. En: Alonso, Carlos J. (ed.): *Julio Cortázar: New Readings*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 36-56.
- García Canclini, Néstor (1990): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D. F.: Grijalbo.
- Goloboff, Gerardo Mario (1998): *Julio Cortázar, la biografía*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Harrison, Charles/Wood, Paul (eds.) (1993): *Art in Theory: 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell.
- Hinds, Harold E. Jr./Tatum, Charles M. (1992): *Not Just for Children: The Mexican Comic Book in the Late 1960s and 1970s*. Westport/London: Greenwood.
- Inge, M. Thomas (1979): “Introduction”. En: *Journal of Popular Culture* (“The Comics as Culture”), XII, 4, pp. 631-639.
- Luchting, Wolfgang A. (1988-1989): “Después de todos los juegos, éste...”. En: *Explicación de textos literarios* (“Otro Round: estudios sobre la obra de Julio Cortázar”), XVII, 1-2, pp. 204-215.
- Martré, Gonzalo/Cruz, Víctor (1975): *Fantomas, la amenaza elegante presenta: La inteligencia en llamas*. México, D. F.: Novaro.

- McCracken, Ellen (1981): “*Libro de Manuel and Fantomas contra los vampiros multinacionales: Mass Culture, Art, and Politics*”. En: Minc, Rose S. (ed.): *Literature and Popular Culture in the Hispanic World: A Symposium*. Gaithersburg: Hispamérica/Montclair State College, pp. 69-77.
- (2001): “Hybridity and Postmodernity in the Argentine Meta-Comic: The Bridge Texts of Julio Cortázar and Ricardo Piglia”. En: Paz-Soldán, Edmundo/Castillo, Debra A. (eds): *Latin American Literature and the Mass Media*. New York: Garland, pp. 139-151.
- Nietzsche, Friedrich (2000a): *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza.
- (2000b): *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza.
- Reynolds, Richard (1994): *Superheroes: A Modern Mythology*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Rubenstein, Anne (1998): *Bad Language, Naked Ladies, and Other Threats to the Nation*. Durham, NC/London: Duke University Press.
- Silva, José Luis, et al. (2007): “Fantomas, The Elegant Menace”. En: <<http://www.fantomas-lives.com/fanto8.htm>> (01.07.2007).
- Sosnowski, Saúl (1976): “Entrevista con Julio Cortázar”. En: *Hispamérica*, Vol. 13, pp. 51-68.
- The Fantomas Website (2007): “Fantômas & The Avant-Garde”. En: <<http://www.fantomas-lives.com/fanto5.htm>> (10.10.2007).
- Varnedoe, Kirk/Gopnik, Adam (1990): *High and Low: Modern Art and Popular Culture*. New York: Museum of Modern Art.
- Walz, Robin (1996): “Serial Killings: Fantômas, Feuillade, and the Mass-Culture Genealogy of Surrealism”. En: <<http://www.fantomas-lives.com/fanto47.htm>> (10-10-2007).
- Watts, Richard J. (1989): “Comic Strips and Theories of Communication”. En: *Word and Image*, 5, 2, pp. 173-180.