

BORGES AL CUADRADO (O DE CÓMO UN GRUPO DE SUPERHÉROES IMPIDIÓ QUE EL MUNDO SE CONVIRTIERA EN TLÖN)^{1*}

Lucas Martín Adur Nobile

1. INTRODUCCIÓN: BORGES Y LA CULTURA DE MASAS O HISTORIA DE UNA IDA Y UNA VUELTA

Algo se ha reflexionado ya sobre las relaciones de lectura, apropiación y uso que establece Borges con géneros y tópicos que se pueden considerar como pertenecientes a la “cultura de masas”.² Menos es lo que sabemos sobre la relación complementaria, es decir, sobre los modos en que, desde los medios y géneros que suelen tradicionalmente adscribirse a esta cultura de masas, se ha leído y versionado la obra y la figura de Jorge Luis Borges. Esta relación, sin embargo, existe y adopta múltiples formas. Además de las transposiciones cinematográficas de sus relatos o guiones (que han sido objeto de estudios específicos, cfr. Cozarinsky, Cédola), podemos recordar aquí, para mencionar unos pocos ejemplos: la historieta argentina

1 Una versión previa y abreviada de este trabajo se presentó en el 1er Congreso Internacional de Historietas Viñetas Serias, realizado en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, Argentina, en septiembre de 2010.

2 Como marco general para la relación literatura/cultura de masas cf. Steimberg (*Semiótica*) y Amar Sánchez. Para el caso específico de Borges, pueden considerarse los estudios sobre la relación de su obra con el género policial (cf. por ejemplo Fernández Vega, Parodi y Louis *Jorge Luis Borges*), el cine (cf. Cozarinsky, Speranza, Oubiña y Aguilar y Jelicié) y la ciencia ficción (Abraham).

Perramus (1985), de Juan Sasturain y Alberto Breccia, que cuenta a Borges entre sus personajes principales;³ el capítulo “Lisa, the Iconoclast” de la serie animada *The Simpsons* (temporada siete, emitido originalmente el 18 de febrero de 1996), cuyo argumento recuerda al de “Tema del traidor y del héroe”;⁴ la miniserie televisiva *Por el nombre de Dios* (producida por Pol-ka, en 1999), cuya premisa inicial (la búsqueda del centésimo nombre de Dios) proviene del cuento “La muerte y la brújula”⁵ y, por último, las parodias radiales de Diego Capusotto a las entrevistas de Borges con Soler Serrano.⁶

En este trabajo nos proponemos analizar un caso particular de la relación entre la literatura de Borges y los medios masivos. Se trata de “Crawling from the Wreckage”, arco argumental que abarca los números del 19 al 22 de la serie *Doom Patrol* (1989)⁷ y que constituye una transposi-

3 En este caso, como en el de Capusotto que mencionamos luego, el objeto de apropiación no ha sido la obra de Borges sino su “figura de autor”. Robin Lefere ha estudiado el proyecto consciente y sostenido de construcción de una “automitografía” por parte de Borges, que se juega en diversos planos (textual, paratextual, editorial, autobiográfico, 9) y que ha alcanzado una notable difusión a través de los medios masivos de comunicación. La ceguera, la erudición y el amor por los libros son algunos de los rasgos de la imagen del autor que circula en los productos de la cultura de masas.

4 Debo el señalamiento de esta relación a Hernán Ronsino (comunicación personal). Al igual que Ryan, Lisa descubre que el héroe de su comunidad es un impostor, pero decide guardar el secreto. El relato de Borges tiene como uno de sus hipotextos fundamentales el cuento de Chesterton “The Sign of the Broken Sword”. Si bien es posible que el capítulo de *Los Simpson* sea directamente un hipertexto de este cuento inglés, por la estructura del episodio y especialmente por su desenlace, parece más probable que la reescritura esté, al menos, “mediada” por el texto de Borges. A diferencia del Padre Brown, que se limita al silencio, Lisa y Ryan deciden contribuir activamente a la gloria del héroe-traidor. Sobre las relaciones de “The Sign...” con “Tema...” y el contraste entre las decisiones y motivaciones de Ryan y de Brown, cfr. Alonso Estenoz.

5 En rigor, la serie retoma la hipótesis de Lönnrot que en el desenlace del cuento se revela como equivocada: la idea de que existe una secta que se encuentra buscando el nombre de Dios y llega a asesinar para alcanzar sus objetivos. Esta suposición, se nos dice en el relato, será la difundida por la prensa y por una “edición popular” de la *Historia de la secta de los Hasidim* (Borges 501). La serie televisiva no trabaja sobre el texto completo sino sobre una mención lateral y “popular”.

6 En un segmento del programa “Lucy en el cielo con Capusottos”, emitido por la radio *Rock&Pop* durante 2009, se parodian las entrevistas que Soler Serrano realizó al escritor en 1976 y 1980 para el programa *A Fondo*, de la TVE. En la parodia, se pregunta a Borges por cuestiones como el “pogo”, la “ola”, el trencito del carnaval carioca, entre otras.

7 Los números que nos ocupan fueron escritos por Grant Morrison y dibujados por Richard Case. Los entintadores fueron Carlos Garzón (nº 19) y Scott Hana (nº 20-22). En

ción del relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (*Sur* 68, mayo de 1940, recogido en *Ficciones* en 1944) al cómic de superhéroes.

Podemos definir transposición, en términos amplios, como el cambio de soporte, lenguaje o medio de una obra determinada, el que implica transformaciones temáticas, retóricas y/o enunciativas (cf. Steimberg, *Semiótica* 115).⁸ Dado que en el caso que estudiaremos el pasaje intersemiótico va de un texto de llamada “alta cultura” a un medio masivo, es necesaria una aclaración suplementaria. Como señala Steimberg, existió cierta tendencia en la crítica a leer las transposiciones de la literatura al cine o a la historieta en términos de un “empobrecimiento” de la obra “original” (*Semiótica* 96, 115).⁹ En este trabajo, consideraremos la transposición como una interpretación crítica del texto fuente, “una estrategia de intervención hermenéutica y una política de lectura” (Grüner 114). En este sentido, el texto transpuesto no debe pensarse en términos de “fidelidad” a un original (entendido como sagrado, inmodificable) sino como lectura creativa que permite percibir (e incluso producir) nuevos sentidos en el texto fuente, abriendo la posibilidad de otras interpretaciones (cf. Steimberg, *Semiótica* 98-100 y Grüner 115-16). En este marco, procuraremos leer cuáles son las transformaciones y los nuevos sentidos que la transposición “produce” con respecto al relato de Borges.

2. LAS INVASIONES INGLESAS

Antes de detenernos en los números de *Doom Patrol*, permítasenos decir algunas palabras acerca del contexto en que se inserta esta serie. A lo largo de la década del 80, el cómic estadounidense de superhéroes experimenta una profunda renovación, tanto en sus aspectos gráficos como en sus temas y estructuras narrativas (Barbieri, 128-29; Scolari 213-26). En el plano

adelante, las referencias al cómic se realizarán por nombre de la serie, número y página.

8 Este fenómeno puede relacionarse con el de la hipertextualidad, tal como ha sido definido por Gerard Genette (14-15), en tanto la relación transpositiva implica también un hipotexto o texto fuente del que deriva, por una serie de transformaciones formales y temáticas, el texto transpuesto. Sin embargo, Genette centra su estudio en casos de transposición intrasemiótica (entre obras literarias), por lo que no focaliza los efectos del cambio de soporte (Steimberg, *Semiótica* 115).

9 El autor señala que la operación inversa, es decir, la transposición de un producto mediático a la literatura no fue, por el contrario, objeto de juicios de valor acerca de su “fidelidad representativa” (Steimberg, *Semiótica* 96).

de la escritura, esta renovación está relacionada con la irrupción de una oleada de guionistas de origen británico, entre los que pueden mencionarse a Alan Moore, Neil Gaiman, Grant Morrison y Peter Milligan (Scolari 131-41). Estos autores abandonan los clásicos conflictos entre héroes y villanos y comienzan a incorporar cuestiones que no eran frecuentes: la política, la sexualidad, la ecología, las problemáticas filosóficas y teológicas. La narración se vuelve más compleja e incluye reflexiones metatextuales sobre el propio lenguaje del cómic y las convenciones del género (Scolari 144). Otro rasgo característico de estos autores es la inclusión consciente y constante de referencias intertextuales. Si bien la incorporación de elementos propios del cine o la literatura puede considerarse, en cierto sentido, constitutiva del lenguaje de las historietas (cf. Barbieri 14), estos guionistas británicos incluyen alusiones hasta entonces poco frecuentes.¹⁰ De este modo, las referencias a productos de la cultura de masas (cómic, canciones y películas) se cruzan con ciertas tradiciones populares europeas (leyendas, mitos, cuentos infantiles) y obras literarias de la “alta cultura” (Joyce, Shelley, Blake, Juvenal, por mencionar algunos nombres).¹¹

La obra de Borges ocupa un lugar destacado entre las referencias intertextuales que manejan estos autores. El escritor argentino ha sido reconocido por los propios guionistas como una influencia importante (cf. Morrison, citado en Ruch y Gaiman, *passim*) y alusiones más o menos explícitas a su persona y a su obra pueden encontrarse en sus producciones. Estas van desde menciones a modo de homenaje como la de *Skreemer* (1989) de Peter Milligan, Brett Ewins y Steve Dillon, que bautiza “Borges” a un personaje secundario, hasta una verdadera apropiación de elementos de la poética de Borges como la que realiza Neil Gaiman para la serie *The Sandman* (1989-1996).¹² Existe incluso otra transposición de un relato

10 “Un considerable número de cómics estadounidenses recientes, y en particular las historietas –antes para un público infantil– de los *superhéroes*, están llenas de referencias culturales, y no pocas veces son de ardua lectura y comprensión tanto a nivel de imagen como de historieta contada y por el modo de contarla.” (Barbieri 128-29; Scolari 301).

11 Joyce (y en particular su *Finnegan’s Wake*) es una referencia constante en *Skreemer* de Milligan, Ewins y Dillon (1989). Shelley aparece como personaje en la *Doom Patrol* y en *Invisibles*, ambos con guión de Morrison. Epígrafes de Blake y Juvenal se encuentran en *Watchmen* (1986-1987) de Alan Moore y Dave Gibbons.

12 Sousa e Paula ha estudiado la presencia en *The Sandman* de las imágenes del laberinto, el libro y la biblioteca que provienen de la narrativa de Borges. Cf. también Solnick.

de Borges, publicada dos años antes que la de Morrison y Case. Se trata del episodio “*Wavelength*”, de la serie *Swamp Thing* n° 62 (Veicht y Alcalá, 1987), donde un extraterrestre descubre un *aleph* y tiene una visión que es una reescritura explícita de la famosísima enumeración de “El Aleph”.¹³

3. DOOM PATROL: “THE WORLD’S STRANGEST HEROES”

Grant Morrison comienza a escribir la serie regular de *Doom Patrol* en febrero de 1989. Como había hecho Moore en *Swamp Thing* y él mismo estaba haciendo con *Animal Man*, el escocés retoma un grupo de personajes creados por otros autores (Arnold Drake, Bob Haney y Bruno Premiani son los guionistas y el dibujante de *My Greatest Adventure* –n° 80 de junio de 1963– donde aparece por primera vez el grupo) para redefinir sus identidades y motivaciones. La patrulla condenada original constaba de tres miembros (Robotman, Negative Man y Elasti Girl) liderados por el enigmático Niles Caulder, un científico brillante e inválido. Su característica, frente a otros grupos superheroicos, era que se trataba de *outsiders* que, si bien ponían sus poderes al servicio de la comunidad, se sentían marginados por sus diferencias. La serie concluyó en 1968 (*Doom Patrol* n° 121) con la muerte de todos los protagonistas. Existieron otras encarnaciones entre 1977 y 1989, impulsadas por el guionista Paul Kupperberg. En ellas, aunque se busca establecer vínculos con los personajes originales, la historieta se acercó más a un cómic de superhéroes tradicional y los protagonistas perdieron el rasgo de “marginados” que había caracterizado su primera versión.

Grant Morrison se hace cargo de los guiones después de que oportunamente Kupperberg narrara, en los números anteriores, la muerte de muchos de los integrantes del equipo. El arco argumental que analizaremos, el primero escrito por Morrison, se titula, como dijimos, “Crawling

13 Esta transposición merecería un estudio independiente, pero dejamos al menos señalada su existencia como un antecedente del cruce entre superhéroes y relatos de Borges. *Swamp Thing* fue la serie pionera en la renovación del género superheroico, en el período en que Alan Moore se hizo cargo de los guiones (desde *Saga of Swamp Thing* n° 20, 1983, hasta *Swamp Thing* n° 64, 1987). Morrison reconoce el trabajo de Moore como un modelo y una inspiración para sus propia producción (cf. *Doom Patrol* n° 45, donde el retrato de Moore aparece en una viñeta con el epígrafe “Our founder”). Es por lo tanto significativa la existencia de una transposición de un relato de Borges en un cómic que Morrison conocía y admiraba.

from the Wreckage” y constituye un nuevo punto de partida para la serie. El guionista se propuso darle un enfoque totalmente distinto, que volviera a lo que consideraba el “concepto fundamental” de la *Doom Patrol*:

When I sat down to work out what I wanted to do with this book, I decided straight away that would attempt to restore the sense of the bizarre that made the original Doom Patrol so memorable. I wanted to reconnect with the fundamental, radical concept of the book—that here was a team composed of *handicapped* people [...] This was a group of people with serious physical problems and, perhaps, one too many bats in the belfry. My feeling about the recent incarnation of the Doom Patrol was that, quite simply, they were too normal. (Morrison, “And now...” 28)

La etapa de Morrison será, sin embargo, mucho más que una “vuelta a los orígenes”. Implicará una radicalización que supera con mucho las aventuras de los 60. El guionista introduce personajes como el grupo de supervillanos autodenominados “la hermandad de Dadá”, cuyo nombre es suficientemente elocuente, o “Danny la calle”, una calle viviente, homosexual y con la capacidad de teletransportarse.¹⁴ En la etapa de Morrison, la *Doom Patrol* se presenta, desde el proyecto de su líder (el milagrosamente reaparecido Niles Caulder), como un grupo dedicado especialmente a abordar problemas que tengan que ver con la locura y lo anormal. No los villanos superpoderosos o las invasiones extraterrestres que enfrentan la mayoría de los héroes, sino el tipo de cosas que uno podría leer en el *National Enquirer*. Caulder enumera a Joshua Clay, uno de los miembros auxiliares del grupo: “A chicken that lays an egg with the face of Christ imprinted on the shell, inhuman voices whispering through the static on an empty radio waveband. Don’t these things fascinate you, Joshua?” (*Doom Patrol* 19: 7). Además de la originalidad y rareza de los argumentos, *Doom Patrol* se vuelve, con Morrison, un cómic “en segundo grado”, autorreflexivo y plagado de alusiones intertextuales que parecen burlarse de la división entre “alta” y “baja” cultura:

14 Steven Shaviro afirma que “[Grant Morrison] perverts and reinterprets the original book [...] that appeared from the mid-60s to the early 70s (in the so-called Silver Age of comics). The old book advertised itself as ‘the world’s most bizarre heroes’; it concerned a group of social and genetic misfits who put their strangeness to use by becoming superheroes. Morrison picks up on the theme of refusing and resisting social norms, and gives it mind-blowingly kinky new twists. The changes are enormous: the old book’s naive earnestness is replaced by the tongue-in-cheek provocations of a sly hipster” (10).

In exemplary postmodern fashion, Morrison vandalizes, appropriates, and recycles the most diverse, incongruous sources. And not just old comics. Burroughs and Borges, for instance, are frequently in evidence. A single page of *Doom Patrol* may also contain allusions and references to Gnostic heresies, pop music, and chaos theory, to Thomas De Quincey and Andy Warhol and Jack Kirby, to the Brothers Grimm and Salvador Dalí and Mr. Ed, to X-Ray Spex and My Bloody Valentine and T. S. Eliot and Terence McKenna. The comic shows an amazing capacity for sucking up and regurgitating the detritus of Anglo-American (and world) culture. It annihilates categories of high and low, proper and improper, subjecting all distinctions to a continual play of absorption, mimicry, frantic accumulation, and prodigal display. (Shaviro 11)

Es en este complejo marco de diálogo del cómic con otras manifestaciones culturales donde debemos insertar “Crawling from the Wreckage”. El cuento de Borges no es la única referencia presente en estos números. Siguiendo la distinción propuesta por Genette (11-15), podemos afirmar que si bien “Tlón...” funciona como hipotexto, convive con numerosas referencias intertextuales a bandas de rock,¹⁵ tratados de alquimia,¹⁶ cuentos de los hermanos Grimm¹⁷ y, especialmente, a *Der Struwwelpeter*, de Heinrich Hoffman, de donde proviene, según se explicita en el cómic, la inspiración de los “hombres tijera” (*Doom Patrol* 21: 17). Este libro infantil constituye un intertexto fundamental del nº 20 de la *Doom Patrol*, titulado “Cautionary Tales”. *Der Struwwelpeter* narra, justamente, una serie de “historias ejemplares” donde los niños que realizan prácticas consideradas inapropiadas reciben un castigo. De modo análogo, en el cómic, los hombres tijera “castigan” a un niño que esconde revistas pornográficas y a un ladrón. Además, las últimas viñetas del nº 20 “citan” gráficamente dos de los relatos del libro: “The Dreadful Story of Harriet and the Matches” y “The Story of Little Suck-

15 Las referencias aparecen en el nombre que adoptan algunas de las personalidades de la esquizofrénica Crazy Jane. “Driver 8” es una canción de R.E.M y “Hangman’s Beautiful Daughter” es el título de un disco de Incredible String Band. Para ésta y las siguientes alusiones nos han resultado útiles las anotaciones de William Sherman y John Bullough en *Doom Patrol.online*

16 El nombre de uno de los héroes (“Rebis”) es, según afirma Niles Caulder, el nombre que daban los alquimistas medievales al matrimonio químico.

17 En las primeras palabras del espíritu negativo a Larry Trainor: “I am the Spirit in the Bottle” (*Doom Patrol* 19: 13) hay una clara alusión al relato “El espíritu en la botella” (*Der Geist im Glas*).

a-Thumb” (Hoffman 10: 21; cf. con imagen 1, viñetas 4 y 7).

Por otra parte, Morrison no se limita a transponer la historia de Borges sino que, al tratarse del primer arco argumental de una nueva etapa de la serie, presenta a los personajes principales y comienza a delinear la identidad del nuevo grupo. En este sentido, podemos hablar, con Steimberg, de una “transposición-emisión”, que rompe con la “servidumbre temática”, para introducir cambios y definirse “en términos de su independencia con respecto al supuesto mensaje del texto-fuente” (“Las dos direcciones” 4).

La relación hipertextual entre “Crawling from the Wreckage” y el relato de Borges es, sin embargo, evidente y ha sido reconocida por el propio autor. En una entrevista concedida a *Amazing Heroes* nº 176, cuando el entrevistador señala las obvias referencias a “Tlön...” presentes en la historia de Orqwith, Morrison responde:

I had a dream where I was on a train going through a horrible bone-like station. The name on the platform said “Orqwith,” so I’d thought I’d use it. Also, part of this dream was that this fictitious world was infiltrating parts of itself into our world. But like you say, it’s got a lot to do with stealing work of a blind Argentinian writer [...] I think he’s wonderful. I just have baths in this sort of thing. That was one of the things I wanted to introduce in *Doom Patrol*. All those strange paradoxes and philosophical curious. (citado en Ruch)¹⁸

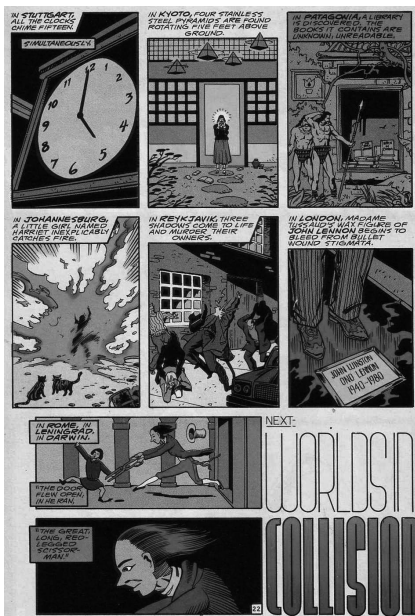


IMAGEN 1. *Doom Patrol* nº 20 (marzo 1989), p.22. Morrison, Case y Hanna.

18 El interés de Morrison por la obra de Borges es persistente. En un cómic con un guión suyo publicado recientemente, *Batman Inc.* 3 (marzo 2011), Batman viaja a la Argentina, donde trabaja junto al héroe local, El Gaucho, en un caso que incluye

La inspiración que esta saga encuentra en Borges fue también objeto de diversos comentarios, especialmente en blogs y publicaciones online (Bullhoug y Sherman, Ruch, Fiore y Accorsi), pero estos se limitan, en general, a constatar la relación entre ambos textos y señalar los paralelos argumentales. Lo que nos proponemos aquí es estudiar las transformaciones y los nuevos sentidos que se producen en el pasaje intersemiótico.

4. CIENCIA FICCIÓN Y ESPECTACULARIZACIÓN

Un primer desplazamiento que nos interesa analizar está vinculado a la cuestión genérica. En el prólogo de *El jardín de senderos que se bifurcan*, Borges caracteriza “Tlön” como “pieza fantástica”. Sin embargo, si seguimos a Carlos Abraham, este carácter “fantástico” sería resultado de una serie de transformaciones. El crítico sostiene que varios relatos de Borges tienen como hipotextos cuentos de ciencia ficción, pero que el autor ha procurado ocultar estas fuentes textuales, eliminando “las marcas genéricas más identificables (como la presencia de máquinas y la ambientación futurista), convirtiendo así textos de ciencia ficción en textos de literatura fantástica” (97).¹⁹ La reescritura de Borges se caracterizaría entonces por la omisión de descripciones científicas y de elementos biológicos bizarros y la elección de entornos “canónicos” (no extraterrestres ni futuristas, cf. Abraham 118-22). En el caso de “Tlön”, Abraham detecta la presencia de dos hipotextos que Borges reescribe o refunde: *Out of the Silent Planet* de C.S. Lewis y *Star Maker* de Olaf Stapledon. Sin embargo, “Borges no escribe sobre un viaje espacial que conlleva el descubrimiento de un planeta, sino sobre el descubrimiento de textos relativos al planeta” (50). De este modo,

elimina los ingredientes típicos de la ciencia ficción, como los extraterrestres (los reemplaza por culturas humanas exóticas), el viaje espacial (al tratarse de la transformación de un mundo en otro, no se necesita ningún

asesinatos y niños desaparecidos. Una de las pistas que siguen los lleva a Espartaco Extranó, un escritor famoso, que ha sido asesinado por tres ciegos. Sin embargo, El Gaucho explica a Batman que, en realidad: “His murder, like his life, like his work was a complex fiction [...] an elaborate puzzlebox [...] A dense and allusive literary hoax [...] Extranó was the creation of the Florida Group of *avant garde* poets including Jorge Luis Borges” (*Batman Inc* 3: 20).

19 Este ocultamiento de los hipotextos de ciencia ficción se explicaría para Abraham por los reparos de Borges frente a ese género y el escaso capital simbólico del que gozaba en el campo cultural argentino.

viaje) y la existencia de un nuevo planeta (Tlön no es explorado, sino imaginado). Es decir, elimina los elementos que considera “poco literarios” o “simples convenciones de género”, y conserva las ideas narrativas que considera válidas. (Abraham 122)

En el propio relato puede leerse lo que parece una explicitación de estos borramientos:

Las revistas populares han divulgado, con perdonable exceso, la zoología y la topografía de Tlön; yo pienso que sus tigres transparentes y sus torres de sangre no merecen, tal vez, la continua atención de todos los hombres. Yo me atrevo a pedir unos minutos para su concepto del universo. (Borges 435)

El narrador del cuento prefiere entonces detenerse en la compleja cosmovisión de los filósofos de Tlön, dejando las maravillas más evidentes a las revistas populares. El cómic, en cambio, al fin y al cabo una “revista popular”, da lugar a estos elementos desplazados, recuperando, al menos parcialmente, el componente de ciencia ficción que estaba latente en el relato de Borges. La presentación de Orqwith incluye descripciones de la zoología, topografía y otras maravillas de ese extraño mundo:

Beyond the Ossuary, the half life of the city continues. Sleepwalkers drift among marvels wrought in the bone of the unnumbered dead. Empty orbits contain electric bulbs that light and go dim in response to changes in air pressure or humidity. Here, the skull of a consumptive child becomes part of a great machine for calculating the motions of the stars. Here, a yellow bird frets within the ribcage of an unjust man. Around every corner is some fresh wonder: the weeping clock, the water gardens, the hymning birds, the mechanical orchards. (*Doom Patrol* 22: 2)

Esto, desde luego, se ve complementado por el componente gráfico propio del lenguaje del cómic (cf. Barbieri 21). La heterogeneidad de Orqwith y sus habitantes no sólo es dicha sino también mostrada. Los dibujos de Richard Case dejan ver un mundo donde proliferan las estructuras óseas y los artefactos extraños (imagen 2*). En este sentido, la puesta en relieve de estos elementos propios de la ciencia ficción funciona en el marco de lo que podemos llamar una “espectacularización” del relato en su transposición al cómic. Como ha señalado Barbieri, la acción y el movimiento son componentes fundamentales en el cómic de superhéroes, el cual “muestra más que cualquier otro una acentuación de los elementos dinámicos y espectaculares” (219). El género requiere entonces un ritmo narrativo y un despliegue gráfico del que



IMAGEN 2. *Doom Patrol* nº 22 (mayo 1989), p.2. Morrison, Case y Hanna.

Morrison demuestra una consciencia clara y a la vez cierta distancia. Sin resignar los componentes de especulación metafísica y paradojas filosóficas que son una parte importante del hipotexto, el cómic incorpora grandes dosis de acción y de acontecimientos extraordinarios que hacen al número “more interesting to draw”.²⁰ La transposición vuelve el relato más espectacular, en el doble sentido de incorporar la dimensión visual (del latín *spectaculum*, “lo que se ofrece a la vista”) y de aparecer como desmedido, exagerado.

Esto puede percibirse con claridad si contrastamos los modos de irrupción del mundo imaginario en el real. La intrusión de Tlön es sutil y gradual. Está marcada por la aparición de ciertos objetos (una brújula, un “cono de metal reluciente del diámetro de un dado”) que el narrador contempla con inquietud. El texto resulta ambiguo con respecto al carácter de

20 En el número 26 de *Animal Man* (serie de DC escrita por Morrison paralelamente a *Doom Patrol*), que constituye una profunda y original reflexión sobre el lenguaje del cómic y las convenciones del género superhéroe, Grant Morrison se introduce a sí mismo como personaje-autor y dialoga con el protagonista (Buddy Baker, *Animal Man*). Irónicamente, en un número que consiste en una larga conversación, el guionista sostiene repetidas veces que es necesario incorporar acción (héroes, villanos, peleas) para que el episodio sea gráficamente más interesante. Así, por ejemplo, en un momento, Morrison lanza una piedra a un estanque, y emergen cinco superhéroes con diferentes trajes, muy llamativos. A la viñeta siguiente desaparecen en una especie de implosión. Buddy pregunta: “What have you done to all those people?” Morrison contesta: “They’re not part of the story. I only put them in to make this conversation more interesting to draw” (*Animal Man* 26: 12-13).



IMAGEN 3. *Doom Patrol* n° 20 (marzo 1989), p.18. Morrison, Case y Hanna.

esta intrusión. Por momentos todo parece parte de un plan, extrañísimo pero no sobrenatural, de una “dinastía de solitarios” para “cambiar la faz del mundo”, mediante la diseminación de textos y objetos que postulan un mundo ficticio (Borges 441-43). Sin embargo, la “materia” de algunos objetos (como el cono hecho de “un metal que no es de este mundo”, 442) parece apuntar hacia una interpretación de los hechos en clave fantástica, donde el mundo imaginado efectivamente estaría invadiendo la realidad diegética.

La irrupción de Orqwith, en cambio, es decididamente fantástica y mucho más agresiva que la de Tlön.²¹ Comienza con una lluvia de peces en un basural, incluye sombras que cobran vida para asesinar a sus dueños, una estatua de Lennon que sangra y la aparición de los misteriosos hombres tijera (imágenes 1, 3 y 5). En un mundo diegético donde lo

sobrenatural es moneda corriente (superpoderes, resurrecciones, extraterrestres, etc.) no tendría sentido plantear la ambigüedad. El lenguaje del cómic parece propiciar, como dijimos, una representación más vistosa de los sucesos.

Los idiomas de los mundos fantásticos son otro punto donde observar la espectacularización. En Borges, el lenguaje aparece ejemplificado sólo brevemente por una oración (“*hlör u fang axaxaxas mlö*”, 435), traducida al castellano y al inglés y acompañada de una reflexión metalingüística.

21 “Orqwith’s assault on the intersubjective realm is a tad more aggressive. Instead of bright shiny ideological trojan horse-artifacts infiltrating the landscape, we get a downpour of fish [...] and the Scissorsmen” (Fiore).

Por el contrario, la “lengua” de los hombres tijera aparece insistentemente mostrada, puesta en boca de los personajes en todos sus diálogos, sin ninguna explicación o traducción. La extrañeza de enunciados indescifrables como “Eider with alder”, “Here be no dragonet” o “Effete paling” (ver imagen 5) contribuye a acentuar la extrañeza de sus hablantes.

El mismo procedimiento se verifica si contrastamos el hallazgo del tomo de la enciclopedia de Tlön con el del “libro negro” de Orqwith. El volumen XI de *A First Encyclopaedia of Tlön* es encontrado casualmente por “Borges” en un hotel de Adrogué. Allí lo había recibido Herbert Ashe, quien había muerto “de la rotura de un aneurisma”. Si bien su contenido produce “vértigo”, materialmente no presenta particularidades. Es un tomo en octavo mayor, redactado en inglés, de lomo de cuero amarillo, con la inscripción *Orbis Tertius*. Por el contrario, la historia de Orqwith está narrada en un libro completamente negro, escrito en un alfabeto táctil, que es comparado al Braille (¿alusión a la ceguera de Borges?) y en un código basado en una secuencia de números imaginarios, que sólo puede descifrarse gracias a los superpoderes de Crazy Jane (*Doom Patrol* 21: 13). El libro llega a manos de los héroes por intermedio del servicio de inteligencia estadounidense. En el número anterior hemos visto que su último poseedor ha muerto quemado, sosteniendo el ejemplar en sus manos mientras gritaba “¡Scissorsmen!” (*Doom Patrol* 19: 21), en una imagen sin duda más impactante que la de la rotura de un aneurisma (imagen 3).



IMAGEN 4. *Doom Patrol* n° 19 (febrero 1989), p. 21. Morrison, Case, Garzón.

5. LA SEDUCCIÓN Y LA VIOLENCIA DEL ORDEN

Otro punto que nos interesa examinar son las causas que explican, en cada caso, la irrupción de los mundos imaginados en la realidad diegética. El peligro de Tlön, como ha señalado Louis, “ne vient pas du fait d’être une fiction que l’on prend pour une réalité, parce qu’elle imiterait trop bien celle-ci, mais d’être une fiction que l’on préfère à la réalité” (*Borges face au fascisme* 85). Su irrupción se debe, al menos en parte, al poder de fascinación que ejerce sobre la humanidad la postulación de un orden. El narrador finaliza su relato

con la constatación de que el mundo real está cediendo ante el imaginario porque “anhelaba ceder”: “Hace diez años, bastaba cualquier simetría con apariencia de orden —el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo— para embelesar a los hombres. ¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado?” (442).

Aunque la irrupción de Orqwith es, como dijimos, más agresiva, la transposición también permite leer el componente de “seducción” que proviene de ofrecer respuestas a los anhelos humanos. Recordemos que la primera página de *Doom Patrol* 20 nos muestra un sacerdote descreído, que deambula por un basurero buscando una confirmación de su fe, que finalmente encuentra en un cartel que dice “Have Faith in God” (*Doom Patrol* 20: 1). El sacerdote sonríe, parece haber hallado lo que ansiaba. A continuación, la lluvia de peces que ya mencionamos y que culmina con una heladera gigantesca que cae sobre él y lo mata (imagen 4). Del mismo modo que Tlön, Orqwith parece funcionar como una respuesta a la bús-

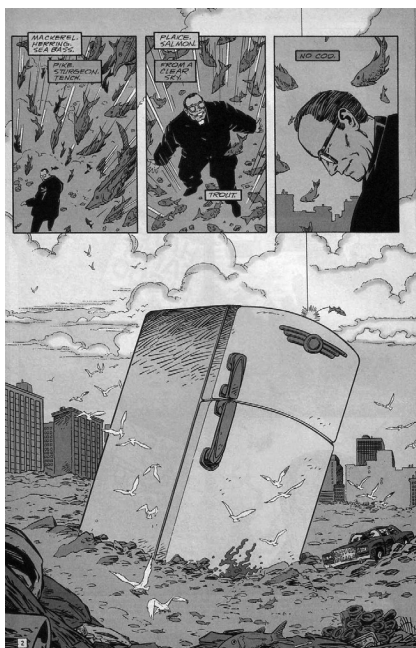


IMAGEN 5. *Doom Patrol* n° 20 (marzo 1989), p.1. Morrison, Case y Hanna.

queda de sentido de la humanidad, pero en este caso la seducción está unida a la violencia y los milagros desembocan rápidamente en catástrofe. Según explica Crazy Jane:

Orwith is a city of miracles. A city of glass labyrinths and observatories made of bone. According to Black Book, our reality is just a pale shadow of the splendour of Orqwith. The city grows by implanting parts of its own reality into that of other worlds, you see. It infiltrates them, bit-by-bit. First in small ways, then in catastrophic fashion. Until, finally, it engulfs them. And they become Orqwith. (*Doom Patrol* 21: 14)

El aspecto más violento del ingreso del mundo imaginario en el real se plasma fundamentalmente en los hombres tijera, quienes literalmente recortan a las personas de modo que se ven transportadas contra su voluntad a Orqwith. Aquí también podemos leer una forma de la “espectacularización” propia del género que suele requerir el conflicto entre héroes y villanos. Sin embargo, la presencia de estos personajes en la transposición no deja de funcionar en el marco de una interpretación del relato de Borges. Entre la crítica se ha señalado la posibilidad de leer “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” como una reflexión ficcional sobre los modos de implementación y los efectos de los sistemas totalitarios.²² Los hombres tijera, definidos como una versión de la Inquisición (*Doom Patrol* 21: 15), son los agentes de la violencia que subyace en la implementación de cualquier “nuevo orden” totalitario. Esta violencia no está explicitada en el cuento de Borges, pero la transposición de Morrison permite leerla “entre líneas” en el modo en que un mundo va desplazando al otro: “El contacto y el hábito de Tlön *han desintegrado* este mundo [...] ya la enseñanza de su historia armoniosa [...] *ha obliterado* la que presidió mi niñez [...] Entonces *desaparecerán* del planeta el inglés y el francés y el mero español” (Borges 443, énfasis mío).

22 Fiore define a Tlön como “a totalitarian episteme, it literally *forces* everything to make sense”. Louis ha señalado la existencia de textos contemporáneos al de Borges que buscan ficcionalizar los sistemas totalitarios insistiendo sobre la puesta en escena de una nueva codificación de la realidad por esos sistemas, como en *Brave New World* de Huxley (*Borges face au fascisme* 113). La crítica señala sin embargo que no debe leerse “Tlön” como reenviando directamente a ningún régimen de la época sino en términos de una “sugestión alegórica” (116).

6. ¿POR QUÉ HAY ALGO EN VEZ DE NADA?

El desenlace de “Crawling from the Wreckage” (*Doom Patrol* 22) constituye uno de los desplazamientos más interesantes que la transposición propone con respecto al texto de Borges. Mientras que éste concluye con la profética certeza de que “El mundo será Tlön”,²³ en el cómic, la Patrulla Condenada logra impedir la instauración de Orqwith y volver las cosas a una relativa “normalidad”. Esto puede explicarse, al menos en parte, por la necesidad de Morrison de seguir utilizando para futuras historias a sus personajes y el mundo diegético en el que se mueven. Pero el modo en que los héroes alcanzan la victoria es muy peculiar y merece un breve análisis.

La resolución del conflicto se da, en principio, en dos planos. Los héroes entran en Orqwith a enfrentar a los hombres tijera mientras, en el mundo “real”, Niles Caulder irrumpe en la casa de Reinmann, uno de los autores del libro negro. El cómic presenta estas situaciones apelando a una suerte de montaje paralelo que abarca la primera mitad del número 22. Las páginas 3-6, 9-11 y 13 narran las peripecias de Crazy Jane, Rebis y Robotman (Cliff Steele) en Orqwith, donde el combate entre héroes y villanos repite los modelos esperables en un cómic de superhéroes: luchas, uso de poderes especiales, persecuciones. Intercaladas con estas escenas de acción, las páginas 7-8 y 12 muestran a Caulder dialogando con Reinmann. El modo de vencer a los hombres tijera es descubierto casi simultáneamente en ambos planos por Caulder (12) y por Crazy Jane (13): Orqwith es una ficción que debe ser enfrentada a su propia irrealidad. Como Tlön, Orqwith es “un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres” (Borges 442). La solución entonces no requiere superpoderes sino lógica. Hacia el final del número, después de la victoria, el líder de la *Doom Patrol* reflexionará: “We were lucky that the whole crisis was man-made and founded on human logical processes” (*Doom Patrol* 22: 21).

En la segunda mitad del número (13-20), la narración se centrará exclusivamente en los superhéroes, ya que pese a haber dado con la respuesta, Caulder no tiene forma de ingresar a Orwith. La acción vuelve a dividirse recurriendo al montaje paralelo. Por un lado Cliff Steele y Crazy Jane

23 Una afirmación casi idéntica aparece en boca de uno de los creadores del libro negro “Soon the whole world will be Orqwith” (*Doom Patrol* 22: 12)

continúan luchando contra los hombres tijera utilizando sus poderes, mientras que Rebis intentará llegar hasta el Osario, donde residen los dos sacerdotes de Orqwith, el honesto y el mentiroso, para forzarlos a enfrentarse a la irrealidad de su mundo. El contraste es marcado. Durante tres páginas, ambas secuencias avanzan en paralelo, con viñetas intercaladas (*Doom Patrol* 22: 16-18, imagen 6⁴). Sin embargo, cuando Rebis consigue ingresar al Osario (*Doom Patrol* 22: 19), el diálogo que mantendrá con los sacerdotes ocupa toda la página, relegando la pelea de Cliff y Jane. La dialéctica y la paradoja desplazan a los superpoderes. Rebis formula ante los dos sacerdotes “the fundamental problem of philosophy”: “Why is there something instead of nothing?” (*Doom Patrol* 22: 12 y 19).²⁴ Pese a que al principio los interpelados alegan su ignorancia Rebis deduce silogísticamente: si el mentiroso dice no saber la respuesta y está mintiendo quiere decir que la sabe. Vuelve a formularle la pregunta y éste responde: “There is something instead of nothing”. Esta afirmación en boca de un mentiroso equivale a su contraria, por lo tanto Rebis concluye “Then you can’t possibly exist” y en ese momento Orqwith se esfuma sin dejar rastros (*Doom Patrol* 22: 19-20).

Este desenlace deja claro que la solución del problema de Orqwith es de orden intelectual. Los poderes resultan hasta cierto punto superfluos: Caulder desde su silla de ruedas ha alcanzado la solución del enigma al

Este desenlace deja claro que la solución del problema de Orqwith es de orden intelectual. Los poderes resultan hasta cierto punto superfluos: Caulder desde su silla de ruedas ha alcanzado la solución del enigma al



IMAGEN 6. *Doom Patrol* n° 22 (mayo 1989), p. 17. Morrison, Case, Hanna.

24 Se trata de una pregunta ya formulada por Leibniz (*Principios de la naturaleza y de la gracia fundados en razón*, 1714) y retomada en distintos lugares por Heidegger.

mismo tiempo que los tres héroes. Hemos hablado de la “conciencia irónica” de Morrison sobre las convenciones del cómic de superhéroes. La acción típica del género queda relegada a un lugar secundario, que aporta dinamismo y espectacularidad visual pero no tiene un peso verdaderamente definitivo en la resolución de la historia. El montaje paralelo entre los diálogos filosóficos y los combates de los héroes funciona como un modo de transponer el elemento especulativo (que como vimos, es central en el relato) sin resignar del todo lo propio de la historieta superheroica.

7. ¿RELEER A BORGES DESDE LA CULTURA DE MASAS?

Esperamos haber demostrado que la transposición de Morrison, Case y Hanna constituye una verdadera interpretación crítica del relato de Borges. Como hemos señalado, la tendencia, condicionada al menos parcialmente por el lenguaje propio del cómic, parece ser a espectacularizar y explicitar ciertos puntos que en “Tlön...” aparecían con mayor ambigüedad o sutileza (la relación con la ciencia ficción, la reflexión sobre los totalitarismos, etc.). De ese modo, el cómic “descubre al texto de origen como posible comienzo de nuevos sentidos” (Grüner 122), que de otro modo hubieran sido difícilmente perceptibles.

En su *Semiótica de los medios masivos*, Steimberg sostiene:

Puede suceder que las artes *mayores* estén siendo pensadas desde las *menores*. La novela, desde el folletín. La literatura en su conjunto, desde el cine o la historieta. El arte, desde la transposición, ese juego intertextual que desde hace más de un siglo está socavando los géneros y los motivos de un arte verosímil, original, centrado y que en los medios masivos ha encontrado un lugar de multiplicación, de estallido y de imprevisibilidad. (106)

En este sentido, es posible que el estudio de éste y otros “casos” de transposición de la obra de Borges a la cultura de masas permita un abordaje desprejuiciado sobre un autor central del siglo XX, que estimule a revisar ciertas lecturas cristalizadas y a renovar nuestra mirada sobre su obra.

Lucas Martín Adur Nobile
Universidad de Buenos Aires / Conicet

OBRAS CITADAS

- Abraham, Carlos. *Borges y la ciencia ficción*. Buenos Aires: Quadrata, 2005.
- Accorsi, Andrés. “Doom Patrol vol. 1”. 2011. 365 cómics por año. *El blog de reseñas de Andrés Accorsi*. 25 de febrero de 2011. <<http://365comicsxyear.blogspot.com/2011/01/24-01-doom-patrol-vol1.html>>.
- Aguilar, Gonzalo y Emiliano Jelicié. *Borges va a al cine*. Buenos Aires: Librería, 2011.
- Alonso Estenoz, Alfredo. “The Words that Are Not There: Chesterton in Borges’s ‘The Theme of the Traitor and the Hero’”. *Variaciones Borges* 32 (2011): 21-40.
- Amar Sánchez, Ana María. “Vínculos, usos y traiciones. La cuestión teórica”. *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- Barbieri, Daniele. *Los lenguajes del cómic*. 1991. Barcelona: Paidós, 1993.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Vol. 1. Buenos Aires, Emecé, 2002.
- Bullough, John y William Sherman. “Annotations”. 1995. *Doom Patrol*. Web. 18 de julio de 2010. <http://rpi.edu/~bulloj/Doom_Patrol/>.
- Cédola, Estela. *Cómo el cine leyó a Borges*. Buenos Aires: Edicial, 1999.
- Cozarinsky, Edgardo. *Borges en/y/sobre cine*. Madrid: Fundamentos, 1981.
- Fernández Vega, José. “Una campaña estética. Borges y la narrativa policial”. *Variaciones Borges* 1 (1996): 27-66.
- Fiore, David “Morrison & Borges–Orqwith + Uqbar, Tlon, Orbis Tertius”. 2004. *Blogcritics*. 10 de julio de 2010. <<http://blogcritics.org/books/article/morrison-borges-orqwith-uqbar-tlon-orbis/>>.
- Gaiman, Neil. *Journal*. 28 de julio de 2011. <<http://www.neilgaiman.com/>>.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. 1982. Madrid: Taurus, 1989.

- Hoffman, Heinrich. *Struwwelpeter: Merry Tales and Funny Pictures*. 1945. 22 de julio de 2011. <<http://www.gutenberg.org/files/12116/12116-h/12116>>.
- Lefere, Robin. *Borges: entre autorretrato y automitografía*. Madrid: Gredos, 2006.
- Louis, Annick. *Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvres*. París: L'Harmattan, 1997.
- . *Borges face au fascisme*. Vol. 2. París: Aux lieux d'être, 2007.
- Morrison, Grant. "And now, a word from the author...". *Doom Patrol* 20 (1989): 28-29.
- Morrison, Grant (guión), Richard Case (dibujos) y Carlos Garzón (entintado). *Doom Patrol* 19 (1989).
- Morrison, Grant (guión), Richard Case (dibujos) y Scott Hanna (entintado) (1989). *Doom Patrol* 20 (1989)
- . *Doom Patrol* 21 (1989).
- . *Doom Patrol* 22 (1989).
- Morrison, Grant (guión), Chas Troug (dibujos) y Mark Farmer (entintado). *Animal Man* 26 (1990).
- Morrison, Grant (guión), Yannick Paquette (dibujos) y Michel Lacombe (entintado). *Batman Inc.* 3 (2011).
- Oubiña, David. "El espectador corto de vista: Borges y el cine". *Variaciones Borges* 24 (2007): 133-52.
- Parodi, Cristina. "Borges y la subversión del modelo policial". *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. Ed. Rafael Olea Franco. México: El Colegio de México, 1999.
- Ruch, Allen. "Borges: Influence and References. Grant Morrison". 2004. *The Garden of Forking Paths*. 20 de julio de 2010. <http://www.the-modernword.com/borges/borges_infl_morrison.html>.
- Scolari, Carlos. *Historietas para sobrevivientes. Cómic y cultura de masas en los años 80*. Buenos Aires: Colihue, 1998.
- Shaviro, Steven. *Doom Patrols*. Londres: Serpent's Tail, 1997.

- Solnick, Sam. "Tuning Forks and Forking Paths: Borges' Gifts to Neil Gaiman". 2011. *Alba London*. 26 de julio de 2011. <<http://albalondres.com/2011/06/tuning-forks-and-forking-paths-borges%E2%80%99-gifts-to-neil-gaiman/>>.
- Sousa e Paula, Leonora Soledad. "Imaginary Places and Fantastic Narratives: Reading Borges Through *The Sandman*". *The Sandman Papers*. Ed. Joe Sanders. Seattle: Fantagraphics Books, 2006.
- Speranza, Graciela. "El arte narrativo y el cine". *Fuera de campo. Literatura y arte argentino después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Steimberg, Oscar. *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. 1993. Buenos Aires, Atuel, 1998.
- . "Las dos direcciones de la enunciación transpositiva: el cambio de rumbo en la mediatización de relatos y géneros". *Figuraciones* 1 (2003). 5 de julio de 2011 <<http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=49&idn=1&arch=1>>.
- Veicht, Rick (guión y dibujo) y Alfredo Alcalá (entintado). *Swamp Thing* 62 (1987).

Todas las imágenes son copyright de DC Comics. Se reproducen aquí únicamente con fines académicos.

