

BORGES AL CUADRADO (O DE CÓMO UN GRUPO DE SUPERHÉROES IMPIDIÓ QUE EL MUNDO SE CONVIERTA EN TLÖN)

Lucas Martín Adur Nobile
Profesor de Enseñanza Media y Superior en Letras
FFyL-UBA, Conicet
lucasadur@filo.uba.ar

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”¹. Menos es lo que sabemos sobre la relación complementaria, es decir, los modos en que autores y géneros que suelen tradicionalmente adscribirse a la “cultura de masas” han utilizado la obra y la figura de Jorge Luis Borges². Esta relación sin embargo existe y adopta múltiples formas. Además de las transposiciones cinematográficas de relatos o guiones de Borges (cfr. Cozarinsky 1981), podemos recordar aquí, para mencionar unos pocos ejemplos: la historieta argentina Perramus, de Sasturain y Breccia, que cuenta a Borges entre sus personajes; el capítulo “Lisa, la iconoclasta” de la serie animada Los Simpsons (temporada siete, emitido el 18 de febrero de 1996) cuyo argumento y estructura recuerda al de “Tema del traidor y del héroe”³; la miniserie televisiva Por el nombre de Dios (Pol-ka, 1999), que según promocionaron sus productores toma su idea inicial (la de la búsqueda del centésimo nombre de Dios) del cuento “La muerte y la brújula”⁴ y las recientes parodias radiales de Diego Capusotto a las entrevistas de Borges con Soler Serrano⁵.

¹ Como marco general para la relación literatura/cultura de masas cfr. Amar Sánchez (2000). Para el caso específico de Borges, pueden considerarse, entre otros, los estudios sobre la relación de su obra con el género policial (cfr. por ejemplo Fernández Vega 1996, Louis 1997), el cine (Cozarinsky 1981, Speranza 2006, Oubiña 2007) y la ciencia ficción (Abraham 2005)

² En muchos casos, el objeto de apropiación no ha sido la obra de Borges sino su “figura de autor”. Lefere (2005) señala que existe en Borges un proyecto consciente y sostenido de construcción de una “automitografía” que se juega en diversos planos (textual, paratextual, editorial, autobiográfico, etc.) 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 de Borges que circula en los productos de la cultura de masas.

³ Debo el señalamiento de esta relación a Hernán Ronsino. Al igual que Ryan, Lisa descubre que el héroe de su comunidad es un impostor, pero decide guardar el secreto. El relato borgeano tiene como uno de sus hipotextos fundamentales el cuento de Chesterton “The sign of the broken sword”. Es posible que el capítulo de Los Simpson sea directamente un hipertexto del cuento inglés, pero por la estructura del episodio parece más probable que esa lectura esté, al menos, “mediada” por el cuento de Borges.

⁴ En rigor, toma 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

En este trabajo nos proponemos analizar un caso particular de la relación entre literatura borgeana y cultura de masas: la transposición de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (Sur 1940, recogido en Ficciones en 1944) al comic-book de superhéroes. Se trata de “Renaciendo de las cenizas”, arco argumental que abarca los nº 19 a 22 de Doom Patrol, publicados por DC comics entre marzo y mayo de 1989, con guión de Grant Morrison, dibujos de Richard Case y entintado de Scott Hanna⁶.

Para la noción de “transposición” seguimos la propuesta de Eduardo Grüner, quien la considera como una de las formas de la intertextualidad (2001:116). Este autor define la “transposición” como “una estrategia de intervención hermenéutica y una política de lectura” (2001:114). La transposición supone

un comienzo que por el solo hecho de existir señala que lo que aparecía como origen (el Texto sagrado de ciertas hermenéuticas y ciertas formas de exégesis, que no podía transformarse, siempre igual a sí mismo), era ya a su vez un comienzo, una transposición de otros textos anteriores o simultáneos.⁷ (Grüner 2001:116)

En tanto interpretación crítica, la transposición no debe pensarse entonces en términos de “fidelidad” a un original (entendido como sagrado, inmodificable) sino como lectura creativa que permite percibir (más aún: produce) nuevos sentidos en el texto fuente, abriendo a su vez la posibilidad de otras lecturas⁸. Procuraremos leer entonces cuáles son los sentidos que la transposición de Morrison “produce” con respecto a su hipotexto. Pero antes de detenernos en este caso en particular, permítasenos decir algunas palabras acerca de la renovación del cómic americano durante la década del ochenta y su relación explícita con la obra de Borges

Las invasiones inglesas (y borgeanas)

popular” de la Historia de la secta de los Hasidim (Borges 2002:501). La serie televisiva no trabaja sobre el texto completo sino sobre una mención lateral y “popular”

⁵ 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.

⁶ En adelante, las referencias al cómic se realizarán por nombre de la serie, número y página. Vg: Doom Patrol 19, 20.

⁷ Grüner utiliza estos términos en el sentido que les da Edward Said: “origen alude a lo que –como Dios– desde siempre estuvo allí, y es entonces del orden de lo divino, lo sagrado mítico, lo privilegiado e intocable; comienzo es lo que empezó y volverá a empezar (...) pertenece al orden de lo secular, lo producido, lo incesantemente interrogado y reexaminado.” (Grüner, 2001:115)

⁸ “Y no es que... esa transposición haga hablar a aquellas fuerzas silenciosas, como si ellas hubieran estado siempre allí, esperando calladamente que no sé qué sollicitación externa las convocara a manifestarse: no, la transposición las produce como fuerzas, como silencio, y entonces las hace hablar. O mejor: es porque las hace hablar que las muestra como un silencio que no sabíamos que estaba allí” (Grüner, 2001:115)

A lo largo de la década del ochenta, el cómic norteamericano de superhéroes se vio profundamente renovado, tanto en lo formal como en su temática, por 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 (cfr. Scolari 1998). 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, la relación entre autores y personajes, y entre diferentes series⁹. Otro rasgo característico de estos autores es la inclusión consciente y constante de referencias intertextuales en sus historias. Si bien la intertextualidad y la hipertextualidad pueden considerarse, en cierto sentido, constitutivas del cómic de superhéroes (Sousa e Paula, 2006:235), estos guionistas británicos incluyen alusiones hasta entonces poco frecuentes. 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 que se adscriben generalmente a la “alta cultura” (Joyce, Shelley, Blake, Juvenal, por mencionar algunos nombres)¹⁰.

La obra de Borges ocupa un lugar destacado entre las referencias intertextuales que manejan estos autores británicos. El argentino no solo ha sido reconocido por los propios autores como una influencia importante (ver infra para el caso de Morrison) sino que alusiones más o menos claras a su persona¹¹ y a su obra pueden encontrarse en sus propias producciones. Sousa e Paula (2006) ha estudiado la apropiación que se realiza en la serie *The Sandman*, escrita por Neil Gaiman, de ciertos elementos de la narrativa borgeana (el laberinto, el libro, la biblioteca). Podemos también considerar brevemente la presencia de Borges en *Swamp Thing* n° 62 (Veitch: 1987). Todo el número consiste en un relato retrospectivo que Metron, una suerte de “intelectual” extraterrestre dedicado a descifrar los misterios del universo, realiza a Darkseid, soberano del planeta Apokolips y uno de los más poderosos “villanos” del universo DC. Metron narra su encuentro con la Cosa del Pantano (quien estaba deambulando por el

⁹ En este sentido es ejemplar el trabajo de Grant Morrison como guionista de la serie *Animal Man* (n° 1 al 26, 1988-1990) que incluye el descubrimiento del protagonista de su condición de personaje de comic y un diálogo final entre el héroe y Grant Morrison acerca del rumbo que tomó la serie. Cfr. Scolari, 1998: 144

¹⁰ Joyce (y en particular su *Finnegan's Wake*) es una referencia constante en *Skreemer* de Peter Milligan, 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* de Alan Moore.

¹¹ Cfr. por ejemplo *Skreemer* (Milligan y Ewins, 1989) donde uno de los personajes se llama “Borges”.

espacio por motivos que no vienen al caso) y explica cómo, con su ayuda, logró acceder a “la fuente”, definida como “el centro de todo el universo”. Tras relatar las peripecias que le permitieron acceder a la fuente, Metron detalla lo que encontró allí, a lo largo de tres páginas, divididas en nueve viñetas la primera y dieciséis las otras dos. Se trata de una reescritura de la famosa enumeración de “El Aleph” (Borges 2002:625). Copiamos algunos fragmentos donde esto es notorio:

A medida que me acerco al inefable climax de mi historia, aumenta mi desesperación como narrador. Describir la fuente... ¿Cómo expresar el hecho de haber visto todo el infinito en un gigantesco instante? (...) Lo que vieron mis ojos era simultáneo y ocupaba un único punto, por lo que solo puedo referirme a las maravillas de aquel caudal de información en las que pude concentrarme y que puedo recordar. Lo vi todo, alteza, desde las grandes estructuras galácticas hasta los microbios más pequeños... Los vi desde todos los ángulos... Vi una calle de Chicago y miré por todas las ventanas. Miré desde todas las ventanas, vi todas las calles del mundo, de todos los mundos (...) Mientras, seguí a una araña que tejía su plateada red en el rincón más oscuro de la gran pirámide. Sentí el pulso de toda la sangre bombeada por todas las venas y todas las arterias de todos los seres vivos (...) Vi mi rostro, vi nuestro rostro, alteza (Veicht, 1987:15-17)¹²

En uno de los fragmentos, el homenaje se hace evidente: “En un desván de Buenos Aires me senté a escribir a máquina con un genio ciego” (Veicht, 1987:16). La reacción de Darkseid explicita directamente la relación hipertextual, al reprochar a Metron el haber confundido “la fuente” con un mero Aleph: “¡Vaya con el intelectual de pacotilla! Tú no has entrado en la fuente: ese transmisor te ha engañado con un aleph. Los alephs son puntos desde los que se pueden observar todos los puntos del tiempo y del espacio.” (Veicht 1987:18). No estamos ante un simple homenaje sino ante una transposición al comic de una de las más notables páginas borgeanas. Esta reescritura merece un análisis más detenido que el que podemos darle aquí, quede la mención como ejemplo de la presencia de Borges en otros comics de superhéroes de la época.

La patrulla condenada

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

¹² Recordemos algunos fragmentos borgeanos pertinentes: “Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor (...) ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? (...) Lo que vieron mis ojos fue simultáneo (...) vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide (...) vi la circulación de mi oscura sangre (...) vi mi cara y vi mis vísceras, vi tu cara” (Borges, 2002: 624-2-625)

Greatest Adventure nº80 de junio de 1963 donde aparece por primera vez el grupo) para darle una perspectiva novedosa y muy personal.

La patrulla condenada original constaba de tres miembros (Robot Man, Negative Man y Elasti Girl) liderados por el enigmático Niles Caulder, The Chief, un científico brillante e inválido. Su característica, frente a otros grupos superheróicos, 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 concluirá en 1968 (Doom Patrol nº 121) con la muerte de todos los personajes principales. Existieron otras encarnaciones de la Doom Patrol, entre 1977 y 1989, impulsadas por el guionista Paul Kupperberg. En ellas, aunque se busca establecer vínculos con los personajes originales, la serie se acercó más a un cómic de superhéroes tradicionales, perdiendo el componente de “marginados” que había caracterizado su primera versión.

Grant Morrison se hace cargo de la serie después de que oportunamente Kupperberg “liquidara” a algunos de los personajes en números anteriores. El arco argumental que analizaremos, el primero de la etapa Morrison, se titula justamente “Renaciendo de las cenizas”. El guionista escocés se propone darle a la serie un enfoque totalmente distinto, que vuelva a lo que el consideraba el “concepto fundamental” de la Doom Patrol:

Cuando me senté a pensar en lo que haría con la colección decidí enseguida que intentaría devolver la atmósfera extravagante que hizo de la Doom Patrol original algo tan memorable. Quería volver a conectar con el concepto fundamental del grupo, un equipo compuesto por personas incapacitadas de alguna forma. Un grupo con serios problemas físicos y psíquicos, con sus mentes repicando como campanas. Mi impresión sobre la última encarnación de la Patrulla Condenada es que, simplemente, eran demasiado normales. (Doom Patrol 19:1)

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 sesenta, que incluye ideas tan extrañas como el grupo de supervillanos autodenominados “la hermandad de Dadá” o el personaje “Danny la calle”, literalmente una calle viviente, homosexual y con la capacidad de teletransportarse¹³. En manos de Morrison, la Doom Patrol se vuelve un cómic “en segundo grado”, autoreflexivo y

¹³ 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.” (1997:10).

plagado de alusiones intertextuales que parecen burlarse de la división entre “alta” y “baja” cultura:

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 Dali 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 1997:11)

Es en este complejo marco de diálogo del cómic con otras manifestaciones culturales donde debemos insertar “Renaciendo de las cenizas” que constituye, al menos parcialmente, una transposición de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. A modo de ejemplo, además de la relación hipertextual con Borges, podemos encontrar referencias a bandas de rock¹⁴, alquimistas¹⁵ y cuentos infantiles (“El espíritu en la botella”¹⁶ de los hermanos Grimm y Der Struwelpeter de Heinrich Hoffman¹⁷).

De Tlön a Orqwith. Una transposición parcial

En la etapa de Morrison, la Doom Patrol se presenta, desde el proyecto de su líder, 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. Niles enumera a Joshua Clay, uno de los miembros del grupo: “Una gallina que pone un huevo con la cara de Cristo impresa en la cáscara. Voces inhumanas en una onda vacía de radio ¿Esas cosas no te fascinan Joshua?” (Doom Patrol 19:7). El primer “caso” al que hará frente esta Patrulla es el de los “hombres tijera”, misteriosos habitantes de Orqwith, un mundo imaginario, creado por

¹⁴ En ambos casos, las referencias aparecen en el nombre que adopta alguna de las personalidades de 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 esta y las siguientes alusiones nos han resultado útiles las anotaciones de William Sherman y John Bullough en Doom Patrol.online

¹⁵ El nombre de uno de los héroes (“Rebis”) es, según afirma Niles Caulder, el nombre que daban los alquimistas medievales al matrimonio químico.

¹⁶ En las primeras palabras del espíritu negativo a Larry Traidor: “Soy el espíritu de la botella” “El fuego invisible que trabaja en secreto entre las raíces” (Doom Patrol 19:13).

¹⁷ Más que una referencia intertextual, este libro es otro de los hipertextos que la historieta reescribe. Ver infra.

un grupo de filósofos, que está irrumpiendo en el mundo real¹⁸. Al tratarse del primer arco argumental, Morrison simultáneamente desarrolla el conflicto de los hombres tijera e introduce (o reintroduce con variantes en algunos casos) a los personajes principales. En este sentido proponemos hablar de una “transposición parcial”. Los vínculos entre los filósofos que crearon Orqwith y los “tlönistas” son nítidos, pero la idea de un robot con cerebro humano, de una demente con sesenta y cuatro personalidades distintas, cada una con un superpoder y la de un hermafrodita habitado por energía negativa no parece tener relación con el relato borgeano. Morrison juega también con otros hipotextos: *Der Struwwelpeter*¹⁹, de donde proviene la idea de los “hombres tijera” y los comics anteriores de la *Doom Patrol*, de los que retoma muchos personajes²⁰.

¹⁸ Ofrezco una breve síntesis del cómic. Luego de que muchos de sus miembros murieran, abandonaran o resultaran seriamente heridos, la Patrulla Condenada parece deshecha. En el n° 19 se presentan los miembros que protagonizarán la nueva etapa de la serie: Cliff Steele (Robotman), Joshua Clay (Tempest) y Niles Caulder (The Chief), miembros de formaciones anteriores del grupo, a los que se suman Kay Challis (Crazy Jane) y Rebis (que es una fusión de Larry Traidor, el primer Negative Man, con la doctora Eleanor Poole). El número concluye con un hombre que sale de un auto en llamas con un libro negro en la mano gritando “Hombres tijeras”. Excepto esta mención del libro, que se mostrará significativa, recién puede comenzarse a hablar de transposición a partir del n°20. Aquí se empiezan a presentar sucesos muy extraños alrededor del mundo, que incluyen por ejemplo una lluvia de peces, tres sombras que cobran vida y asesinan a sus dueños y un niño que es “recortado” del mundo, quedando una silueta en blanco. Estos extraños acontecimientos parecen relacionarse con los “hombres tijera”, uno seres sin rostro, que hablan de un modo peculiar y tienen tijeras gigantes en lugar de manos. En el siguiente número se revelará que tanto los hombres tijera como los extraños sucesos que acompañaron su irrupción fueron provocados por un libro (el libro negro que aparecía al final del n°19). Este es definido como una “metaficción” que cuenta la historia de un grupo de filósofos que “deciden inventar un mundo llamado Orqwith que existe en un plano de realidad que se cruza con el nuestro. Quieren crear una alternativa al mundo materialista. Describen toda la historia y la geografía de Orqwith en un libro.” (*Doom Patrol* 21:13) Luego, ese libro empieza a invadir la realidad. Ante la constatación de que el libro negro relata exactamente lo que está sucediendo en la realidad diegética, Crazy Jane, Rebis y Cliff Steele se dirigen hacia Orqwith mientras Niles Caulder busca a sus autores. En el último número de la saga, los tres héroes enfrentan a los hombres tijera utilizando sus poderes hasta que Rebis logra una victoria “filosófica” enfrentando a los monarcas de Orqwith a su propia irrealidad. De ese modo, Orwith se desvanece y todos los que habían sido afectados por su violenta irrupción en el mundo real, vuelven sanos y salvos a sus hogares. El paralelo argumental entre cómic y cuento es evidente. Además, tanto “el libro negro” como “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” son “metaficciones” y ambas incluyen una posdata.

¹⁹ Crazy Jane afirma que “los hombres tijera” fueron inspirados por *Der Struwwelpeter* de Heinrich Hoffman (*Doom Patrol* 21:17). El libro narra distintos “castigos” que sufren los niños por conductas o prácticas consideradas inapropiadas. Del mismo modo, los hombres tijera del cómic castigan a un chico por esconder “revistas sucias” y a un hombre por robar. Además hay alusiones explícitas. Las dos últimas viñetas del n° 20 reproducen una de las ilustraciones del libro de Hoffman, correspondiente al relato “La historia del pequeño chupa-dedo”, donde se relata como un sastre con una gran tijera corta los pulgares de un niño desobediente. En el mismo n° (p.20) los hombres tijera cortan los pulgares de un médico. La combustión espontánea que sufre “una niña llamada Harriet” en el final del n°20 parece también “reescribir” una de las historias del libro: “La terrible historia de Paulina y los cerillos”.

²⁰ En rigor, la relación que un comic establece con los textos anteriores que se ocuparon de los mismos personajes es una relación muy compleja que, hasta donde sabemos, no ha sido adecuadamente teorizada. La asimilamos aquí a la noción de hipertextualidad en tanto Genette considera entre las formas de hipertextualidad la de continuación o prolongación, tanto autógrafa como alógrafa (Genette 1989:201-ss).

La relación entre “Renaciendo de las cenizas” y el relato borgeano ha sido reconocida por el propio autor²¹ y estudiada por algunos críticos, especialmente en blogs o artículos publicados en Internet (cfr. Sherman, Ruch y Fiore 2004). Pese a que estos trabajos contienen observaciones interesantes, no encontramos en ellos ni un detenido examen de la relación entre los textos ni un análisis de la “lectura” a la que somete Morrison al relato borgeano. Proponemos organizar en tres puntos las principales operaciones de la interpretación crítica que se desprende de esta transposición.

Ciencia ficción y espectacularización

En su estudio sobre Borges y la ciencia ficción, Abraham (2005) sostiene que Borges se ha ocupado de ocultar las fuentes textuales en sus reescrituras de la ciencia ficción. Uno de los procedimientos en este sentido sería el borramiento de marcas genéricas: “[Borges] elimina 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” (Abraham 2005:97)²². La reescritura borgeana se caracterizaría entonces por la eliminación de descripciones científicas y de elementos biológicos bizarros y la elección de entornos canónicos (no extraterrestres ni futuristas, cfr. 2005:118-122). En el caso de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, 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.” (Abraham 2005:50). 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 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

²¹ Grant Morrison reconoció a Borges como una de las principales influencias para su versión de la *Doom Patrol* en una entrevista concedida a *Amazing Heroes* n°176 (febrero de 1990). Cuando el entrevistador Mike Maddox 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 curios.” (citado en Ruch).

²² 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.

convenciones de género', y conserva las ideas narrativas que considera válidas (Abraham 2005:122)

En el propio relato puede leerse lo que parece una explicitación de estos borramientos que señala Abraham: "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 2002:435).

La exposición de la cosmovisión de Tlön, que ocupa un porcentaje significativo del texto, es desplazada en la transposición de Morrison a favor de otros elementos que recuperarían parcialmente el componente de ciencia ficción "silenciado" en el relato borgeano. La presentación de Orqwith incluye descripciones de la zoología, topografía y otras maravillas del extraño mundo, que Borges dejaba a las "revistas populares":

Más allá del osario, continúa la media vida de la ciudad. Sonámbulos caminan entre maravillas de hueso. Los huecos contienen bombillas que se encienden y apagan según la presión y la humedad. La calavera de un niño forma parte de una máquina que calcula los movimientos estelares. Un pájaro amarillo corroe las costillas de un hombre injusto. Tras cada esquina hay un milagro: el reloj llorón, los jardines de agua, los huertos mecánicos. (Doom Patrol 22:2)

Esto, desde luego, se ve complementado por el componente gráfico propio del lenguaje del cómic (cfr. Barbieri 1993). La heterogeneidad de Orqwith y sus habitantes no solo es dicha sino también mostrada. Las ilustraciones de Richard Case dejan ver un mundo donde proliferan las estructuras óseas y los artefactos extraños. La transposición no resigna totalmente lo referido a sistemas de pensamiento y paradojas filosóficas (ver infra) pero el medio parece imponer lo que llamaremos una "espectacularización" de ciertos elementos presentes en el relato²³. Esto puede percibirse fácilmente si contrastamos los modos de irrupción del mundo imaginario en el real. La irrupción 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 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 2002:441-443). Sin embargo, la

²³ Steimberg señala la oposición entre las transposiciones que acentúan los mecanismos verosimilizadores del texto transpuesto y aquellos que, inversamente, se despliegan a partir de su fractura. (1998:100). Entre los múltiples recursos de "desverosimilización" Steimberg menciona la "exageración" (1998:101) que, sin coincidir exactamente, guarda relación con lo que aquí denominamos "espectacularización".

“materia” de algunos objetos (como el cono hecho de “un metal que no es de este mundo”, Borges 2002:442) parece apuntar hacia una interpretación sobrenatural de los hechos, donde el mundo imaginado efectivamente estaría invadiendo la realidad diegética.

La irrupción de Orqwith, en cambio, no deja lugar a dudas. Es decididamente fantástica y mucho más agresiva que la de Tlön²⁴. Comienza con una lluvia de peces en un basural e incluye sombras que cobran vida para asesinar a sus dueños y una estatua de Lennon que sangra, además de la aparición de los misteriosos “hombres tijera”. En un mundo diegético donde lo sobrenatural es moneda corriente (superpoderes, resurrecciones, extraterrestres, etc.) no tendría sentido plantear la ambigüedad. Además, como dijimos, el componente gráfico del cómic parece propiciar una representación más espectacular de los sucesos²⁵.

Los lenguajes de los mundos fantásticos son otro punto interesante para observar la espectacularización. En Borges, el lenguaje aparece ejemplificado solo brevemente por una oración (hlör u fang axaxaxas mlö, 2002:435), traducida al castellano y al inglés y acompañado de una reflexión filosófica (2002:435). La lengua de los hombres tijeras, en cambio, aparece insistentemente mostrada, desplegada a lo largo del cómic, sin ninguna explicación o traducción. El empleo constante de expresiones como “Narra el armamento”, “En el hiato floral”, o “Rozando la fiebre absceso” contribuye a acentuar el carácter extraño de sus hablantes.

Para mencionar otro ejemplo de “espectacularización”, podemos contrastar el hallazgo del tomo de la enciclopedia de Tlön con el del “libro negro”. 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” (Borges 2002:433). Si bien su contenido produce “vértigo”, materialmente no presenta particularidades²⁶. Por el contrario, la historia de Orqwith está narrada en un libro completamente negro, escrito en “un alfabeto táctil, como el braille” (¿alusión a la ceguera de Borges?), en un “sistema de código basado en una secuencia de números

²⁴ “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 Scissormen.” (Fiore 2004)

²⁵ A esto podemos sumar el hecho de que Morrison como guionista parece aprovechar cada oportunidad para introducir breves pero múltiples escenas “extrañas” del tipo que justifican la irrupción de Orqwith. Cfr. por ejemplo “El culto del libro no escrito” o “Los hombres de N.A.D.I.E” (Doom Patrol n° 30-33 y 35-36 respectivamente)

²⁶ Es un tomo en octavo mayor, redactado en inglés, de lomo de cuero amarillo, con la inscripción Orbis Tertius.

imaginarios” y solo puede descifrarse gracias a los superpoderes de Crazy Jane (Doom Patrol 20:13). Llega a manos de los héroes a través del servicio de inteligencia norteamericano. Su último propietario había muerto quemado, sosteniendo el libro abierto en sus manos calavéricas mientras gritaba “¡Hombres tijera!” (Doom Patrol 19: 21), en una imagen sin duda más impactante que la de la rotura de un aneurisma.

La seducción y la violencia del Orden

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.” (Louis, 2007:85). La irrupción de Tlön 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?” (Borges 2002:442).

Aunque la irrupción de Orqwith es, como dijimos, más agresiva, la transposición de Morrison 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 “algún rastro, alguna evidencia de lo divino”. Allí encuentra un cartel que dice “Ten fe en Dios”. El sacerdote sonríe, parece haber encontrado lo que ansiaba. A continuación, la mencionada lluvia de peces, que culmina con una heladera gigantesca que cae sobre él y lo mata. Como Tlön, Orqwith parece funcionar como una respuesta a la búsqueda 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:

Orqwith es una ciudad de milagros, de laberintos de cristal y observatorios de hueso. Según el libro negro, nuestra realidad es solo una sombra del esplendor de Orqwith. La ciudad crece implantando partes de realidad en otros mundos, los infiltra poco a poco. Y luego de forma catastrófica. Hasta tragárselos. Y convertirse en 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 un avatar de la “espectacularización” propia del género superheroico 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 cuento borgeano. 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 totalitarios²⁷. Los hombres tijera, definidos como “una versión de la Inquisición” (Doom Patrol, 21:15)²⁸, son los agentes de la violencia que subyace en la implementación de cualquier “nuevo orden” totalitario. Esta violencia no está explicitada en el relato borgeano, 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 2002:443, destacado nuestro).

¿Por qué hay algo en vez de nada?

El desenlace constituye uno de los desplazamientos más interesantes que la transposición de Morrison propone con respecto al texto borgeano. Mientras que este concluye con la profética certeza de que “El mundo será Tlön”²⁹, 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 a sus personajes y el mundo diegético en el que se mueven para futuras historias. Pero el modo en que los héroes alcanzan la victoria es muy peculiar.

El conflicto se juega en principio en dos planos paralelos. Dentro de Orqwith, Cliff Steele, Crazy Jane y Rebis se enfrentan a los hombres tijera mientras en el mundo

²⁷ Fiore (2004) 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 (Louis 2007:113). 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” (Louis 2007:116).

²⁸ Pese a que, como dijimos, el hipotexto para los hombres tijera es fundamentalmente *Der Struwwelpeter*, podemos recordar que en la descripción de Tlön se mencionan iglesias, sectas y persecuciones religiosas.

²⁹ Una afirmación casi idéntica aparece en boca de uno de los creadores del libro negro “El mundo pronto será Orqwith” (Doom Patrol, 22:12)

“real” Niles Caulder encuentra a uno de los autores del libro negro. En Orqwith el combate entre héroes y villanos repite los modelos esperables en un cómic de superhéroes: luchas, uso de poderes especiales, escapes. Sin embargo, tanto Caulder como Crazy Jane descubren, casi simultáneamente, el modo de vencer: Orqwith es una ficción que debe ser enfrentada a su propia irrealdad. Como Tlön, Orqwith es “un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres.” (Borges 2002:442). La solución entonces no requiere superpoderes sino lógica³⁰.

Aquí la acción vuelve a dividirse en dos. Cliff Steele y Crazy Jane seguirán luchando contra los hombres tijeras utilizando sus poderes, mientras que Rebis intentará llegar hasta la catedral, donde residen los dos sacerdotes de Orqwith, el honesto y el mentiroso, para plantearles la pregunta que deshará su mundo³¹. El contraste es marcado. Durante dos páginas, ambas secuencias se muestran en paralelo, con viñetas intercaladas (Doom Patrol, 22:16-18). Sin embargo, cuando Rebis consigue ingresar, 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 “el problema fundamental de la filosofía” (Doom Patrol 22: 12): “¿Por qué hay algo en vez de nada?”³² (Doom Patrol, 22:19). 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 sabe la respuesta. Vuelve a formularle la pregunta y este responde: “Hay algo en vez de nada”. Esta afirmación en boca de un mentiroso equivale a su contraria, por lo tanto Rebis concluye “Entonces no existes” y en ese momento Orqwith se esfuma sin dejar rastros (Doom Patrol, 22:19-20). Quizás este desenlace metafísico le fue sugerido a Morrison por un aspecto de la filosofía de Tlön “Los [libros]de naturaleza filosófica invariablemente contienen la tesis y la antítesis, el riguroso pro y el contra de una doctrina. Un libro que no encierra su contralibro es considerado incompleto.”(Borges 2002:439). Más allá de esto, lo indudable es que Morrison se preocupa por destacar que la solución del problema de Orqwith es de orden intelectual. Los superpoderes resultan hasta cierto punto superfluos: Caulder desde su silla de ruedas ha alcanzado la solución del enigma al

³⁰ Tras la victoria, El Jefe reflexionara: “Tuvimos suerte de que la crisis se basara en procesos humanos lógicos” (Doom Patrol, 22: 21)

³¹ En cuanto a Caulder, aunque ha dado con la respuesta no tiene modo de ingresar al mundo fantástico. Se reunirá con los otros héroes tras la resolución del problema.

³² Se trata de una pregunta ya formulada por Leibniz (Principios de la naturaleza y de la gracia fundados en razón) y retomada en distintos lugares por Heidegger.

mismo tiempo que los tres héroes. 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 desaparición de Orqwith. Podemos considerar que la opción por un desenlace filosófico, que se asocia a algunas disquisiciones sobre la ontología de la realidad y la ficción presentes en el cómic³³, funciona como un modo de trasponer el elemento especulativo, que era central en el relato de Borges

¿Releer a Borges desde la cultura de masas?

Esperamos haber demostrado que la transposición de Morrison constituye una verdadera interpretación crítica del relato borgeano. 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 2001:122), que de otro modo hubieran sido difícilmente perceptibles. Quizás el estudio de otros “casos” de transposición de la obra borgeana 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 la mirada sobre una obra ante la cual, en ocasiones, la crítica tiende a parecer repetitiva y agotada.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAHAM, Carlos: *Borges y la ciencia ficción*. Buenos Aires, Quadrata, 2005.
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María: “Vínculos, usos y traiciones. La cuestión teórica” en *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2000.
- BARBIERI, Daniele: *Los lenguajes del cómic*. Barcelona, Paidós, 1993.
- BORGES, Jorge Luis: *Obras Completas I*. Buenos Aires, Emecé, 2002.
- BULLOUGH, John y SHERMAN, William: “Annotations” en *Doom Patrol*.online.
http://rpi.edu/~bulloj/Doom_Patrol/, s/d. Consultado 18-7-2010
- COZARINSKY, Edgardo *Borges en/y/sobre cine*. Madrid, Fundamentos, 1981.

³³ Pensamos por ejemplo en el modo en que los héroes ingresan a Orqwith, donde se cita un koan zen: “Primero hay una montaña. Luego no hay montaña. Luego sí” (*Doom Patrol*, 21:24) y en las discusiones posteriores a la traducción del “libro negro”(Doom Patrol, 21: 15-ss).

- FIORE, David: "Morrison & Borges — Orqwith + Uqbar, Tlon, Orbis Tertius" en blogcritics. <http://blogcritics.org/books/article/morrison-borges-orqwith-uqbar-tlon-orbis/>, 2004. Consultado 10-7-2010
- FERNÁNDEZ VEGA, José: "Una campaña estética. Borges y la narrativa policial", en Variaciones Borges 1. Pittsburg, Universidad de Pittsburg, 1996
- HOFFMANN, Heinrich [1845]: Der Struwwelpeter. Palma de Mallorca, José J. de Oñaleta, 1987.
- LEFERE, Robin: Borges: entre autorretrato y automitografía. Madrid, Gredos, 2005.
- LOUIS, Annick : Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvres. Paris, L'Harmattan, 1997.
- LOUIS, Annick: Borges face au fascisme 2. Paris, Aux lieux d'être, 2007.
- MORRISON, Grant y otros: Doom Patrol 19-22, Nueva York, DC Comics, 1989. Citamos por la edición española DC Premiere 14-15, Barcelona, Zinco, 1992.
- OUBIÑA, David: "El espectador corto de vista: Borges y el cine" en Variaciones Borges 24, Pittsburg, Universidad de Pittsburg, 2007.
- RUCH, Allen: "Borges: Influence and References. Grant Morrison" en The Modern Word. http://www.themodernword.com/borges/borges_infl_morrison.html, s/d. Consultado 20-7-2010.
- SCOLARI, Carlos: Historietas para sobrevivientes. Cómic y cultura de masas en los años 80. Buenos Aires, Colihue, 1998.
- SHAVIRO, Steven (1997) Doom Patrols.Londres, Serpent's Tail, 1997. Existe una version online disponible en <http://www.dhlgren.com/Doom/>
- SPERANZA, Graciela: "El arte narrativo y el cine" en Fuera de campo. Literatura y arte argentino después de Duchamp. Barcelona, Anagrama, 2006.
- SOUSA E PAULA, Leonora Soledad: "Imaginary Places and Fantastic Narratives: Reading Borges Through The Sandman" en Joe Sanders (ed) The Sandman Papers. Fantagraphics Books, Canada, 2006.
- VEICHT, Rick y otros: Swamp Thing 62. New York, DC Comics, 1987. Citamos por la edición española: La cosa del pantano 9-10. Barcelona, Zinco, 1991.