

18. D. 5

JORNADA  
=

**Primeras  
Jornadas Internacionales  
de  
Literatura Argentina /  
Comparatística**

**Actas**

CAPALZO, A.

*Cuento/historieta... "El fin"*

*Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires  
18 - 20 octubre, 19.*

## Espacios de la trasposición cuento/historieta: "El fin" (Borges, Breccia, Sasturain)

Armando Capalbo  
Universidad de Buenos Aires

"Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas", escribió alguna vez Borges. (1) Tal vez por eso, tras recorrer los confines del mundo de la lengua y de las lenguas, su obra rebasa sus propios límites para fundirse en nuevos mundos estéticos, ávidos de placer por lo infinito. Muchas han sido las apropiaciones de los textos borgeanos, en la literatura y en otras artes, entonaciones variadas de Borges, sobre Borges, a partir de Borges. Mundos significativos que, dentro de sus respectivos marcos, reescriben a Borges para reescribir una única matriz local (la argentina) dentro del ámbito universal. En este sentido, la historieta supo abreviar en Borges de la mano de Alberto Breccia y Juan Sasturain, quienes crearon un nuevo universo a partir del borgeano. Este procedimiento entra en lo que ha sido definido como trasposición (2) uno de cuyos valores capitales estriba en que "permite indagar los modos mediante los cuales la cultura de nuestro tiempo establece vínculos entre el arte y prácticas aparentemente distanciadas, fijando sentidos y adjudicando jerarquías en la lectura social de relatos y obras dramáticas" (3). Esta dupla autoral se aboca a un pormenorizado desglose traspositivo de "El fin" de Borges, relato incluido en *Ficciones*, serie de cuentos publicada en 1944. A su vez, este ejercicio es presentado bajo el título de *Versiones*, junto con trabajos similares a partir de Rulfo, Onetti, Carpentier, y García Márquez. Es así como encontramos primero al universo de Borges; luego, un contexto latinoamericano de perfil definido; por fin, el trabajo de apropiación de Breccia/Sasturain, quienes reescriben libremente en busca de una continua producción de sentido. Así, el presente trabajo intentará mostrar cómo -en el caso de "El fin"- Breccia/Sasturain dan cuenta de temas inherentes a la escritura borgeana, a partir del trabajo de enunciación que se desprende de este nuevo registro discursivo.

"El fin" nos adentra, una vez más, en el mundo del *Martín Fierro*. Por un lado, Borges ancla su escritura en uno de sus axiomas fundamentales: la literatura es inagotable, dado que un libro lo es; de ahí que en ella los precursores prefiguraran a sus

sucesores, para ser al mismo tiempo regenerados por ellos. Esto le permite elaborar un continuum intertextual con el texto de Hernández, en busca de una productividad semántica que excede los bordes del poema. Poema que se actualiza a través de la escritura de Borges. Por otra parte, esta recursividad centrífuga permite que el relato -que amaga un sesgo de realismo o al menos de objetividad- sea desmitificado como marca nacional para elevarse a categorizaciones universales. La voz enunciativa del relato tiende, mayoritariamente, a puntualizar cómo el héroe busca fatalidades personales, sintiéndose predeterminado. Remisión obligada a la propia voz de Borges, afianzada en la certeza de que existen pocos argumentos posibles, y entre ellos está el del hombre que se enfrenta con su destino. En la trasposición, Breccia/Sasturain asumen el axioma a través de una personal elaboración del texto. La estética brecciana apunala sostenidamente el trabajo sobre el texto borgeano. Una combinatoria de líneas gruesas tienden a delinear los rostros bastos de los personajes y sus atributos, mientras que el paisaje de la llanura aparece como una masa indeterminada de luces y sombras, masa que por momentos ambigua el límite con el cielo. Los cielos son extraños, degradados de color; la llanura es casi un contorno que deslíe la línea de horizonte (4). Es llamativo el uso del encuadre en esta obra. Los elementos iconográficos que aparecen en las viñetas complementando a la palabra -excedencia pleonástica necesaria dentro de las leyes del género-, generan una relación entre los encuadres cuyas leyes de montaje (sintaxis específica) abarcan el uso de abundantes panorámicas alternadas con planos medios, primeros planos, y planos detalle (5). Esta economía da cuenta de la economía léxico-narrativa que propugnó Borges a partir de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". La continuidad del relato icónico busca su amparo en la voz del narrador: las marcas enunciativas señalan una fuerte preponderancia de la voz de un narrador externo que pocas veces cede la palabra a Recabarren, testigo de los acontecimientos. Recabarren pareciera que lleva el discurso de su mano, prodigando una versión de los hechos, matizada por pequeñas intervenciones del Negro, de Fierro, e incluso del chico. Lo mismo ocurre con el punto de vista que articula el relato: otra vez es el narrador externo quien establece el circuito de lectura del texto completo. La selección que hace Sasturain del cuento de Borges no se limita tan sólo a un mero recorte o síntesis del texto. Por el contrario, Sasturain elige un triple procedimiento: la fractura y reacomodamiento del texto, la dialogización de secuencias narrativas, y la inclusión de un sólo balloon que es cita de otro texto. A su vez, lo elidido verbal aparece en muchos casos como síntesis visual (por ejemplo, el duelo, viñetas 40 a 42). La elección de los procedimientos narrativos cohesiona el registro iconográfico, mientras sostiene la voz enunciativa. El entramado de la relación texto/imagen manifiesta ciertas diferencias con el texto borgeano:

\* Entre las v. 5 y 7, se establece un diálogo que no existe en el cuento; ambas sirven de marco al plano detalle de la v. 6 que ancla el presente del relato.

\* En la v. 9, el chico verbaliza lo que en el cuento dice el narrador externo sobre el moreno. Por otra parte, si bien Breccia recupera mucho del lenguaje filmico en cuanto a planos, encuadres y montaje, se observa una ambigüación del raccord entre ésta y la v. 10.

\* En la v. 10 hay un agregado de Breccia/Sasturain: el lector del comic no sabe que Recabarren está postrado (saber que el texto provee), pero las palabras del chico dan pistas de que, por lo menos, es un hombre que no puede valerse por sí mismo.

\* En el cuento, lo visto por Recabarren se explicita a través del narrador en 3ra., pero en las v. 11 y 12 la enunciación icónica simula aposentarse en la mirada del pulpero, para volver en la 12 al narrador en 3ra. (así accedemos a un doble registro: el de la imagen icónica que sustenta tanto viñeta como texto, y el del discurso que conserva la 3ra. persona que justifica la 1ra. persona del enunciador, subjetiva de Recabarren).

\* Flashback (v. 14 a 16) en tanto la situación pasada se revive por el enunciado icónico que registra el presente de la situación anterior. Es visual, pero el texto en sí es un racconto, de la misma manera que en Borges. Vemos así el presente del pasado, en su factualidad, desde la iconicidad propuesta. Pero la voz over corresponde al presente del relato. Por eso de la v. 16 a la 17 termina el flashback visual, pero el racconto sigue para concluir sobre la imagen de la v. 17 (presente del relato).

\* La v. 15 incluye al mismo Breccia dentro del relato, que evidencia la presencia autoral más allá de la voz narrativa. Al mismo tiempo, es un homenaje a la idea borgeana del autor como soñador de sus propios relatos. Así, la literatura no sería sino el espacio de recuperación de todos los sueños de la humanidad. Para Borges el mundo es como un libro en el que el hombre trata de entender el significado de su vida, siendo a la vez autor y protagonista, por ejemplo, "La Biblioteca de Babel".

\* Al acercarse el duelo, Fierro increpa al Negro. En el comic aparece de pie (v. 32) por detrás del Negro (v. 32 y 35), y en una actitud tensa (v. 32), propia de quien se prepara para un duelo. El cuento, en cambio, propone a un Fierro fatigado que se levanta para cuadrarse ante el Negro y hablarle con voz cansina.

\* Las v. 37, 38, y 39 retoman la voz enunciativa del Negro, para ralentarla en la enunciación icónica durante tres cuadros. La imagen se vale de una panorámica y de un primerísimo primer plano, para desembocar en un plano detalle, figurando entonces un montaje expresivo de fuerte dramatismo. Lo que en el cuento se atribuye al narrador externo, se está desplazando a la voz del moreno: el vocativo Fierro que jerarquiza -situando la génesis del texto- el diálogo por el cambio del enunciador.

\* Las v. 40, 41 y 42 están trabajadas: a) desde una simultaneidad explícita entre el texto borgeano (descripción del narrador externo que busca homologarse en el punto de vista de Recabarren) y la zona izquierda de los cuadros en el comic (el enunciado icónico permite reconstruir el duelo); b) desde la presencia de Recabarren que vuelve a adueñarse del relato. Lo descriptivo de la acción es visto en forma simultánea con el narrador. El desdoble de la función narrativa se da en dos planos: el del narrador descriptor (enunciado icónico) y el del narrador filosófico que sigue permeando el texto.

\* Las v. 44, 45, y 46 reescriben el final borgeano: la historieta nos ofrece una nueva figura que toma el caballo y parte. Sabemos que el muerto es Fierro, por ende quien toma su lugar es el Negro. Refuerzo del tema del doble (víctima y victimario son uno), dejando tácito al predicado que vemos como una figura oscura que monta y se aleja. Mientras Borges elige describir la ocupación del otro por el uno, Breccia/Sasturain eligen una estetización diletante del acto final del Negro.

No hay duda de que el mayor acento de la dupla Breccia/Sasturain ha sido relevar el material significativo de la escritura borgeana plasmándolo en un nuevo soporte mixto. Desde este punto de vista, los autores tuvieron en cuenta marcas tangenciales de lo borgeano: la creencia en que el universo es una molécula monádica en la que cualquier parte implica el todo (6), o la idea del encuadre borgeano como multiplicaciones ad infinitum (remarcado en la situación del Negro con Fierro, sostenida desde la mirada de Recabarren que a su vez es mirado por el narrador externo). Caso particular sería el manejo del tiempo, del ritmo de la historieta: la problemática temporal -verdadero acicate para Borges- busca su resolución traspositiva mediante la ausencia del mecanismo de entrega y devolución en cada viñeta (menos la 5 y la 26), la parálisis icónica de Recabarren (el ya inmóvil es el que aparece siempre en la misma posición) "que queda inmobilizado ante la llanura infinita (círculo que simboliza la divinidad) y que ve los hechos como los contemplaría Dios, fuera del tiempo" (7), el pleonasma léxico/icónico en algunas viñetas, o la idea del eterno retorno presente en la figura del Negro que ocupa el lugar del otro (configuración del presente como forma de toda vida que Borges toma de Schopenhauer). Esta última mención, encastrada en el devenir temporal, también es "una variante de la noción platónica del tiempo cíclico y de la repetición de todas las cosas y todos los actos, alegando variadamente que cada hombre es dos hombres, que todos los actos humanos contienen o proyectan sus opuestos, o que el mundo se compone de un número limitado de posibilidades que, una vez agotadas, tienen que comenzar a repetirse" (8). ¿Qué mejor síntesis que la última viñeta, con el jinete que se pierde, casi con la intención de volver a aparecer en la llanura infinita de la viñeta primera?

Un cambio de soporte no es un mero artilugio de estilo. El peso de las trasposiciones radica en la potencialidad discursiva que llevan en germen, ya que permiten la reactualización de las lecturas y la activación de un proceso de semiosis ilimitada. En este sentido podemos postular:

\* Que el trabajo realizado por Breccia/Sasturain está montado sobre una lectura atenta de la obra de Borges; hecho que les permite sobrepasar(se) "El fin", dando cuenta de la voluntad escrituraria borgeana.

\* Que el manejo de los dibujos, la selección de los textos, y el armado final de la historieta se presentan como un todo sin fisuras; a excepción de cierta morosidad machacona, resultante de las redundancias de algunos cuadros y la construcción deliberada de algunas secuencias (v. 37 a 39).

\* La historieta afirma el estatuto ficcional de lo que se presentará a través de la voz del narrador externo, reubicando al texto en un lugar que, sin ser el mismo del cual parte el texto de Borges, pretende dar cuenta de sus mismos intereses.

\* El trabajo traspositivo tiene como base medular el manejo de las instancias enunciativas que son reelaboradas tanto desde el registro textual como desde el icónico.

\* Quizá lo más llamativo sea que, proponiéndoselo o no, Breccia/Sasturain efectivizan a partir de la propia materia significativa, uno de los presupuestos que subyacen en la textualidad de "El fin": que un autor actual intente continuar el *Martín Fierro*. Paradójicamente, lo que la escritura borgeana postula como condición de plausibilidad, es resemantizado desde otro registro estético.

Por último, si en el caso de las trasposiciones el cambio de la materia significativa es acompañado por un cambio de discurso social, no resulta extraño advertir cómo la obra de Breccia/Sasturain abre un nuevo circuito para la lectura de Borges, desplazado ya de la torre de cristal de la literatura culta, y mucho más cercano a planteamientos metafísicos que superan el marco del relato gauchesco. A su vez, la mediatización del dibujo permea la fuerza elocutiva del relato, haciendo del texto de Borges una trasposición de corte contemporáneo que suma a una fácil lectura la posibilidad de decodificación de significados de raigambre ancestral. La competencia de Breccia/Sasturain rinde así homenaje a Borges. El gran demiurgo de las letras argentinas, el más importante de nuestros escritores, que hoy se hubiera quizá asombrado al ver cómo sus espejos, sus mundos literarios, sus fantasmagorías, sus perplejidades, se siguen multiplicando de la mano de nuevos y viejos medios de comunicación entre los hombres.

## NOTAS

- (1) La frase pertenece a "La esfera de Pascal", en *Otras inquisiciones*, Sur, B.A., 1952. Para el presente trabajo se utilizará la edición de las *Obras completas* de Jorge Luis Borges, Emecé, B.A., 1974.
- (2) Seguimos en este trabajo los lineamientos planteados sobre las nociones de trasposiciones de la literatura en Steimberg, Oscar: "Producción de sentido en los medios masivos, las trasposiciones de la literatura", en *Lenguajes*, nro. 8, Nueva Visión, B.A., 1980.
- (3) op. cit., pág. 20.
- (4) Mucho se ha escrito sobre la estética brecciana. Su exclusivo análisis excede los límites de este trabajo. Aún así, se ha consultado el Prólogo a *Versiones* de Breccia/Sasturain, Doedytores, B.A., 1993, escrito por Fernando García.
- (5) Téngase en cuenta que si bien el comic se ha nutrido de mucho del lenguaje y de los procedimientos fílmicos, a partir de ellos ha elaborado su propia noción de montaje y puesta en cuadro. Véanse, por ejemplo, las observaciones de Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona, 1968.
- (6) Luis Haras dice textualmente: "Para Borges -como para el Pascal de *Deux infinias*, que veía a cada átomo como un sistema solar y a cada sol como un satélite- el universo es una molécula monádica en la que cualquier parte implica el todo"; en *Los nuestros*, Sudamericana, B.A., 1981, pág. 159. Este planteo tiene relación en Borges con la problemática del doble, el círculo, el infinito, y la noción de que cada uno lleva en sí su opuesto. De allí, el sistema complejo que configura el autor: hacia adentro, donde el

hombre enfrenta su otredad permanente; hacia afuera, donde la relación con el universo es homóloga a la humana. Obviamente, se desprende también la cuestión de los espejos en Borges y de la abolición de las categorizaciones tradicionales del tiempo y del espacio.

- (7) Barrenechea, Ana María: "De la diversa entonación (sudamericana) de algunas metáforas (universales)", conferencia pronunciada en el Simposio Internacional de la Universidad de Puerto Rico, febrero de 1987, reproducida en *Espacio de crítica y producción*, nro. 6, Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A., B.A., oct-nov. 1987.
- (8) Luis Harss, op. cit., pág. 156.