

APROPIACIONES ANTIBORGIANAS Y CORPORALIDAD EN LA NOVELA GRÁFICA *PERRAMUS* DE SASTURAIN Y BRECCIA

Javier de Navascués

Departamento de Filología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Navarra,
Campus Universitario s/n, Pamplona 31009 Navarra, España

jnavascu@unav.es

Anti-Borgian appropriations and corporeality in the graphic novel *Perramus* by Sasturain and Breccia

Abstract: The graphic novel *Perramus*, published between 1982 and 1989, with a script by Juan Sasturain and drawings by Alberto Breccia, is a canonical work in its genre in Latin America and one of the main texts that dealt with the subject of the military dictatorship in Argentina in the 1980s. In it, an anonymous character known by the nickname of *Perramus* has various adventures in a city, Santa María, dominated by the sinister regime of the *Mariscals*. *Perramus* integrates graphic experimentation with the political content of its stories, in this case linked to a left-wing Latin Americanist programme. One of the findings of the work is the inclusion of Jorge Luis Borges as one of its protagonists. The treatment of the Argentinean writer as a character and the ways in which Sasturain's script transforms his public image and his ideas about literature and politics are studied. *Perramus*, while glorifying Borges as the hero of the story, manipulates Borges' immanentism. Instead, the graphic novel is characterised by its political content and expressionist aesthetics, based on the hyperbolic characterisation of human bodies. Thus, the henchmen lack solid contours, without being pure skeletons: they symbolise the destruction of living matter. In contrast, other characters represent the human body in a carnivalesque manner through exaggeration of its proportions or scatological humour. In all cases, the physical processes of the characters are exalted: reproductive, excrementitious, degenerative, etc. These literary and visual resources are intended to legitimise the graphic novel genre within "high" culture.

Keywords: Breccia and Sasturain; Borges; Argentine comic; dictatorship; grotesque

Resumen: La novela gráfica *Perramus*, publicada entre 1982 y 1989, con guion de Juan Sasturain y dibujos de Alberto Breccia, es una obra canónica en su género en América Latina y uno de los principales textos que trataron en los años ochenta el tema de la dictadura militar en Argentina. En ella un personaje anónimo al que se le conoce con el sobrenombre

de *Perramus* pasa distintas aventuras en una ciudad, Santa María, dominada por el siniestro régimen de los Mariscales. *Perramus* integra la experimentación gráfica con el contenido político de sus historias, en este caso vinculado a un programa latinoamericanista de izquierda. Uno de los hallazgos de la obra es la inclusión de Jorge Luis Borges como uno de sus protagonistas. Se estudia el tratamiento del escritor argentino como personaje y los modos con que el guion de Sasturain transforma su imagen pública y sus ideas acerca de la literatura y la política. *Perramus*, al mismo tiempo que glorifica a Borges como héroe del relato, manipula el inmanentismo borgiano. En su lugar, la novela gráfica se caracteriza por su contenido político y su estética expresionista, basada en la caracterización hiperbólica de los cuerpos humanos. Así, los esbirros carecen de sólidos contornos, sin ser esqueletos puros: simbolizan la destrucción de la materia viva. Frente a ellos, otros personajes representan de modo carnavalesco el cuerpo humano a través de la exageración de sus proporciones o del humor escatológico. En todos los casos, se exaltan los procesos físicos de los personajes: reproductivos, excrementicios, degenerativos, etc. Estos procedimientos pretenden legitimar el género de la novela gráfica dentro de la alta cultura.

Palabras clave: Breccia y Sasturain; Borges; cómic argentino; dictadura militar; grotesco

1. Introducción

Will Eisner, en su clásico ensayo sobre el cómic como arte secuencial, subraya cómo la corporalidad se convierte en un transmisor fundamental de actitudes y emociones en los personajes (Eisner 2003: 103-104). Tan importante es la reproducción de posturas y expresiones que puede ser fuente de no pocas dificultades para el dibujante, continúa Eisner, de modo que, si se renuncia a los diálogos, el reto es aún mayor: «The use of expressive anatomy in the absence of words is less demanding because the latitude for the art is wider» (Eisner 2003: 106). Este tipo de desafíos los superó ampliamente el ilustrador argentino Alberto Breccia (1919-1983), autor de una amplia trayectoria entre la que se encuentra *Perramus*, sobresaliente novela gráfica publicada entre 1982 y 1989 con guion de Juan Sasturain.

Juan Sasturain, hombre de letras y periodista, había colaborado en distintos medios gráficos cuando contactó con Breccia para trabajar en aquel proyecto de marcada finalidad política, ya que trataba de la reciente dictadura militar en el país de ambos. Aparte de la saga que nos ocupa, Sasturain trabajó con Breccia en otros proyectos gráficos de contenido político (*Norte/Sur* y *Los derechos humanos*), y en adaptaciones de cuentos literarios congregados en torno al título de *Versiones*. Durante la década de los ochenta, mientras escribía los guiones de *Perramus*, dirigió la revista *Fierro*, una publicación fundamental en la historieta argentina. En ella fueron apareciendo los episodios de la novela gráfica.¹

A su vez, Alberto Breccia, o Breccia, el viejo (como lo llama Sasturain para distinguirlo de su hijo Enrique, también dibujante), es conocido por haber trabajado con el gran guionista Héctor G. Oesterheld en series como *Sherlock Time*, *Ernie Pike* o *Mort Cinder*, además de haber realizado una nueva versión de la clásica *El Eternauta*.

¹ Las primeras entregas de *Perramus* se publicaron en la revista francesa *Circus* en 1982. Después aparecieron en Italia, Suecia, España, Holanda, Alemania y Estados Unidos hasta que empezó a salir en *Fierro*, en 1985.

Al margen de estas colaboraciones, Oesterheld y Breccia incursionaron juntos en cómics de intención propagandística, como las biografías del Che (1967) y Evita (1970). La ejecución gráfica realizada por Alberto Breccia en estos últimos trabajos era mucho más convencional que la que, por ejemplo, había empleado antes en la serie *Mort Cinder* (1962-1964). La determinación del mensaje, dirigido a un público más amplio, requería menos exigencia que en aquella pieza maestra de la historieta argentina. En este sentido, Breccia podía ser versátil. Desde luego, poco tiene que ver su dibujo en *Evita* con la evolución de la ilustración en la saga de *Perramus*, donde el dibujante se acomoda a la historia progresivamente delirante y compleja que le iba proponiendo Sasturain.² Si en casos como las biografías de Evita y el Che, la historieta se pudo convertir en un medio de dominio de las clases populares a través de mensajes sencillos en el plano gráfico y narrativo (Dorfman y Mattelart 1972), este no sería el caso de *Perramus*. Aquí Breccia-Sasturain no exaltaban a ciertas figuras míticas de la política argentina o, dado el contexto histórico, denunciaban una opresión del Estado desde una estética realista de fácil comunicación. Por el contrario, iban a integrar la experimentación gráfica con el contenido político, en este caso vinculado a un programa latinoamericanista de izquierda.³ Este giro, a su vez, implica una apuesta por un cómic de autor, no tan dirigido al público masivo sino a un tipo de lector más refinado. Se produce así una notable paradoja: el mensaje incorpora discursos de amplio espectro político pero el sofisticado entramado visual y el guion, que aglutina numerosas referencias culturales, apuntan a un receptor educado en la cultura letrada. Por eso, *Perramus* se ofrece como una muestra de un género discursivo nacido en la cultura de masas, pero interesado por encontrar nuevas formas de comunicación que se abra a otros públicos. Estos postulados explican la inserción de ciertos elementos propios de la llamada «alta» cultura de los que trataremos en el presente trabajo.

2. *Perramus*: del olvido al desencanto

Pero, antes de seguir, debemos poner en claro las trazas fundamentales de la historia que refiere *Perramus*. La novela se divide en cuatro partes, la primera de las cuales se titula «El piloto del olvido». El primer episodio comienza en la brumosa ciudad de Santa María, que se encuentra sometida a una siniestra dictadura. El guion sigue las aventuras de un hombre a quien la culpa por haber traicionado a sus compañeros, luchadores en la oposición al régimen de los Mariscales, le hace desear el olvido de todo su pasado. Gracias a Margarita, una prostituta con la que se acuesta en un

² Breccia y Sasturain eran entonces suegro y yerno. La complicidad de ambos es patente en la obra. Para detalles sobre la colaboración de ambos, puede verse la entrevista de Valenzuela (2013) y el libro del propio Sasturain.

³ Tomo el concepto del estudio de Gilman (2003), para quien las relaciones en América Latina entre cultura y política en los años sesenta y setenta en el siglo pasado desarrollaron posicionamientos hegemónicos de los intelectuales ante un compromiso de izquierda antiimperialista y reivindicadora de un programa revolucionario específico. Este latinoamericanismo, nucleado en torno a los procesos de Cuba y Chile, engendra una efervescencia cultural (revistas, redes, congresos de intelectuales, etc.) y un canon literario nuevo (el *Boom*), pero irá sufriendo quiebres a partir de la década del setenta. *Perramus* refleja todo este proceso, desde la denuncia del inicio hasta el desencanto de la última parte, pasando por la mitificación de ciertos estereotipos discursivos y figuras públicas como el Che.

burdel llamado El Aleph, de pronto ignora mágicamente quién es y comienza una nueva vida. Santa María, Margarita, El Aleph: el lector ya habrá intuido la densa intertextualidad literaria que se esconde en el guion, desde Onetti a Borges pasando por Goethe.

En ese momento, los esbirros que aterrorizan la ciudad entran en el burdel y reclutan al amnésico protagonista. Debe embarcar con ellos en un buque cuya misión es arrojar cadáveres al Río. Como ni él mismo sabe responder cuál es su nombre, le bautizan con el tipo de abrigo que lleva puesto: Perramus. En el barco conoce a su primer amigo y compañero de andanzas: un fornido afrouruguayo llamado Canelones. Tras matar a todos los esbirros del barco, se fugan a una isla misteriosa gobernada por un extraño personaje que tiene un transparente parecido con Henry Kissinger: Mister Whitesnow. Allí se enteran de que este individuo planea deshacerse en el futuro de los Mariscales para seguir gobernando a la distancia Santa María. Las historias empiezan a acumularse y en una de ellas Perramus conoce a otro amigo, un sujeto que responde al mote de El Enemigo, un melancólico aviador que hace de contrafigura del cómico y brutal Canelones. Por fin regresa a Santa María junto a Canelones y El Enemigo, y contacta con un improbable «Borges»⁴, quien se revela como cómplice secreto de la lucha contra la dictadura.

En la segunda parte, «El alma de la ciudad», ya está consolidado el grupo protagonista con los tres personajes enteramente ficcionales (Perramus, Canelones y El Enemigo) y uno extraído de la vida «real», «Borges». Todos se encuentran jugando a las cartas, al truco, cuando de pronto se hace un apagón general. Por la ventana se divisan, borrándose, los contornos de la ciudad. «Borges» sentencia entonces que este fenómeno se debe a que el alma de Santa María se está perdiendo por culpa del régimen opresivo de los Mariscales. El «alma», aquí, no es un concepto metafísico, sino la perduración en la memoria colectiva de ciertas figuras y personajes. «Mientras ellos la piensen y la sientan, Santa María seguirá existiendo» (Sasturain y Breccia 2016: 110), asegura el maestro. Así pues, la compañía de los amigos debe preservar el alma de Santa María buscando a quienes la conservan dentro de su vida y defendiéndolos de la dictadura. Los siguientes ocho episodios son otras tantas fábulas en las que Perramus y sus compañeros buscan a esos seres arquetípicos guiados por las herméticas pistas que les proporciona «Borges». Se trata de una sucesión de pruebas que de forma tragicómica (a veces bizarra) combina el simbolismo literario con la sátira social y política. Así, el rastreo se dirige a prostitutas, jubilados, payasos, futbolistas, sátiros sexuales, etc.

La tercera parte, conocida como «La Isla del guano», da inicio con una irónica vuelta de la Historia. «Borges» acaba de recibir el Premio Nobel en Estocolmo. De regreso junto a sus tres amigos, su avión es secuestrado por los esbirros de los Mariscales de Santa María. La única posibilidad para no ser encarcelados es aterrizar en la isla del grotesco Mr. Whitesnow, quien ahora la gobierna con la ayuda de sus siete enanitos. La aventura real empieza aquí, ya que Mr. Whitesnow proyecta inundar

⁴ A partir de aquí distinguiré la figura de Borges en tanto que autor «real» del «Borges» ficticio de *Perramus* que irá entre comillas.

el mercado internacional con el guano que produce su isla. Ahora bien, este guano no viene de animales, sino del que producen los propios habitantes humanos de la isla. El excremento, fuente de riqueza en la que se involucran potencias ajenas a esa isla, representa simbólicamente a toda América Latina. Mr. Whitesnow, obvio tramsunto de los Estados Unidos, se enfrenta a otros personajes no menos estrafalarios como el empresario López Plástico, en medio aparecen los grotescos enanitos o un grupo de *freaks*, conocido como C.I.C. (Circo Isleño Clandestino).

La cuarta y última parte, «Diente por diente», ya se sitúa en un periodo de paz posterior a la dictadura de los Mariscales. Las fechas de composición, entre 1988 y 1989, remiten al final del alfonsinismo, cuando la transición democrática del país es un hecho y las investigaciones sobre la represión militar han entrado en un punto muerto. Sin embargo, el inconformismo persiste ahora que, en apariencia, se ha logrado la paz social. En esta ocasión, la aventura vuelve al esquema estructural de la segunda parte de *Perramus* y toma el modelo de la *queste*, es decir, la búsqueda de un objeto sagrado que salvará a la comunidad, al modo de las novelas de caballerías del Santo Grial. Aquí «Borges» y su amigo Gabriel García Márquez piden a Perramus y sus compañeros que viajen por el mundo tras la huella de los repartidos dientes de la calavera de Gardel. Se trata de rearmar la sonrisa del cantante y con ello, devolver la esperanza perdida a la ciudad de Santa María. Una vez más «Borges» asume la voz retórica del latinoamericanismo de izquierda para reclamar una acción que transforme la realidad social: «En estas horas difíciles, angustiosas para nuestros pueblos hermanos una de las tareas, junto con otras tantas imposterables, tal vez sea reconstruir... esa sonrisa gardeliana, revivirla, para que la Argentina y Latinoamérica vuelvan, aunque sea míticamente, a sonreír» (Sasturain y Breccia 2016: 256). En este parlamento, pronunciado en Medellín (y no, por ejemplo, en una universidad británica o norteamericana) la voz del personaje mezcla estilemas propios del Borges escritor «real» (ese «tal vez» que ya detectó la crítica estilística de Barrenechea) con expresiones que recuerdan al discurso político de la época («pueblos hermanos», «horas difíciles», etc.). El resultado es sobresalientemente irónico.

Se inicia en este último tramo un ciclo de aventuras que Breccia ilustra con un trazo mucho más suelto y alegre que en las entregas anteriores. Su dibujo se vuelve menos heredero del expresionismo, y los blancos y grises superan a los negros, antes omnipresentes. El tono festivo del guion introduce personajes históricos con una frecuencia mayor: Frank Sinatra, Fidel Castro, María Kodama, Osvaldo Pugliese, García Márquez. Al mismo tiempo desfilan otros en los que la sátira o el humor desplazan a los esbirros de Santa María: el general Raimundo Fragote ya no es un Mariscal fantasmagórico sino un milico ridículo. Otros dan cuenta del cosmopolitismo de la historia: la *Coquette* en París; Richard Lone Stone, el navegante solitario, en Inglaterra y Sadao Masako en Japón. Al final los héroes recobran todos los dientes de la calavera, pero, al parecer, nada ha cambiado en la sociedad argentina. La gente sigue igual de infeliz. Perramus se enfrenta al maestro «Borges», como ya ocurrió en la segunda parte, «El alma de la ciudad». ¿Para qué sirvieron tantas

aventuras que solo triunfaron en un nivel simbólico? «Lo único que existe es el camino. No se llega a ninguna parte. Nada termina [...] Ahí está el sentido, no en el final» (Sasturain y Breccia 2016: 489), le responde «Borges».

3. Borges desencadenado

Como se sabe, la utilización de «Borges» como «persona» insertada en una ficción ya la propuso por primera vez el propio autor en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». A partir de ahí, incluso antes, las autocitas y autorretratos proliferan. Borges llevó a cabo una minuciosa labor de autofiguración a lo largo de toda su obra, encaminada a establecer en torno a su figura una suerte de inmortalidad literaria (Lefere 2005). Después de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» algunos rivales suyos como Marechal en *Adán Buenosayres* o Sábato en *Sobre héroes y tumbas* lo incluyeron en sus novelas como contrafigura de las estéticas que ellos mismos propugnaban. En los años ochenta del siglo pasado, cuando se publicó la saga de *Perramus*, las versiones borgianas empezaron a multiplicarse. No hablamos tan solo de la famosa transfiguración del Jorge de Burgos en *El nombre de la rosa*, sino de otras muy disímiles entre sí: Juan Manuel de Prada, Juan Bonilla, Fernando Iwasaki, Jorge Manzur, Luís Fernando Verísimo y muchos otros se sintieron atraídos por la posibilidad de tratar con «Borges» en sus relatos y novelas (Pellicer 2009).

Un manojo de atributos físicos y psicológicos suele adjudicarse al personaje «Borges» en este tipo de narraciones: su ancianidad y su infaltable ceguera, las manos cruzadas sobre el bastón, su discreta elegancia, su apostura frágil, su erudición y su ironía. En *Perramus* aparecen todas estas cualidades, corregidas y aumentadas, tal y como sucede en las referencias al juego de naipes del truco con el que se abre «El alma de la ciudad». Además, destacan de un modo más vistoso que en los textos literarios, ya que Breccia afina el dibujo del personaje y lo retrata desde distintos ángulos, muchos de ellos extraídos de las numerosas fotografías suyas que se divulgaron en sus últimas décadas de vida.

Sin embargo, muchos rasgos del Borges biográfico se desfiguran o directamente invierten su significado. Borges, por ejemplo, detestaba a Gardel, a diferencia del «Borges» de *Perramus*. También es imposible pensar en una amistad suya con García Márquez, un escritor con el que marcó evidentes distancias. El caso más notable de inversión es el de su ceguera, puesto que el «Borges» de Sasturain/Breccia finge no ver. Con viveza criolla, su discapacidad visual es un modo de aparentar una fragilidad que, en realidad, no tiene. En el episodio final de «El alma de la ciudad» pone una zancadilla a Perramus con el bastón, quien, de inmediato, cae al suelo. No solo no es ciego, sino que no es tan vulnerable e incluso puede ser físicamente agresivo.

Muchas de estas desviaciones del patrón original responden a la apropiación de un «Borges» que se quiere «popular», mucho más próximo al campo intelectual de los autores de la saga. «La vida y la muerte faltaron en mi vida», confesaba Borges (2005: 177) en el prólogo de *Discusión*. El «Borges» de Sasturain/Breccia, por el contrario, se atreve a conspirar, agrede a un soldado, recibe palizas y es encerrado en un calabozo. No hay en este fabricado «Borges» oposición entre libros y vida.

Si los detractores de Borges siempre le censuraron que fuera una criatura volcada en los libros y cerrada a la experiencia vital (Pauls 2004: 30-31), la versión del cómic deconstruye esta imagen y, manteniendo ciertas notas características y manipulando otras, nos la devuelve más ajustada a los requerimientos ideológicos del guionista y el dibujante: «Borges», resistente a todo gobierno dictatorial de derecha. No se puede ser menos fiel a la imagen pública del escritor argentino durante el Proceso militar de su país.

Ya no se tratará de amoldarse a un texto, como en otras adaptaciones literarias al cómic que Breccia llevó a cabo, sino de copiar una imagen y, acto seguido, traicionarla. Dos pasos son necesarios para la puesta en escena del «Borges» de cómic. En primer lugar, para que la representación sea reconocible, hay que reproducir los rasgos distintivos de Borges, desde la caracterización física a la cita admirativa de sus versos o sus frases célebres (fig.1). Después, se da la vuelta al retrato y se le atribuyen significados opuestos. La apropiación de la figura número uno del canon argentino, icono cultural de la nación, es, al mismo tiempo, homenaje y parodia.



Figura 1

De hecho, el «Borges» de Sasturain-Breccia parodia al Borges «real», cuando invoca frases conocidas de su autorrepresentación de escritor y las introduce en un contexto nuevo. En la primera parte cree que va a ser detenido por los Mariscales y alude a un verso de su «Poema conjetural»: «Yo, que soñé con un destino de letras venir a terminar así» (Sasturain y Breccia 2016: 92).⁵ En la viñeta siguiente, sin embargo, se dirige a Perramus y le dice: «En fin, no hagamos literatura. Usted puede escapar, amigo Perramus». Irónicamente Borges en *Perramus* no huye ante la amenaza de la barbarie

⁵ Como se recordará, Borges evoca estos conocidos versos: «Yo, que estudié las leyes y los cánones/ yo, Francisco Narciso de Laprida, / cuya voz declaró la independencia/ de estas crueles provincias, derrotado, / de sangre y sudor manchado el rostro, / sin esperanza ni temor, perdido/ huyo hacia el Sur por estos arrabales últimos» (Borges 2005: 867).

como en sus versos, sino que la afronta con valentía y resignación. Y para colmo, concluye su actuación renunciando a la «literatura». En realidad, todos los lugares comunes de la imagen pública de Borges son objeto de transformación. ¿Cómo no vulnerar el tópico del injusto reconocimiento internacional de la Academia sueca? En *Perramus* «Borges» recibe el Nobel, pero la obra por la que se le reconoce el galardón se titula *Fricciones*. Frente a *Ficciones*, las «Fricciones». Como reza el *Diccionario* de la RAE, *fricción* es «Rozamiento entre dos cuerpos en contacto, uno de los cuales está inmóvil». Obviamente la acción de rozar implica con cierto humor una parodia del propio proyecto borgiano de ignorar o eludir la representación de ciertas realidades físicas como el sexo. *Perramus* desmonta el programa irrealista de Borges para proponer otro en el que la creación se empeña en intervenir dentro del tiempo histórico sin descuidar la dimensión corporal. Se propone, pues, una reescritura de Borges en función de una exaltación del plano «real». Sasturain y Breccia se alejan de las interpretaciones tradicionales inauguradas por el estudio seminal de Barrenechea (1957). Para ellos no se trata de un escritor enredado en problemas metafísicos y sin asidero en la realidad histórica. El propio «Borges» se encarga de declararlo de forma abierta cuando contesta a los periodistas sobre su posición acerca del régimen de los Mariscales: «Mire, alguna vez me preocuparon los gobiernos que hacen desaparecer algunos libros de las estanterías... luego comprendí que era más grave hacer desaparecer los lectores de sus casas» (Sasturain y Breccia 2016: 192). Frente a las visiones predominantes en los ochenta de un Borges «idealista», favorecido por las propias intervenciones orales del escritor o las interpretaciones canonizadas por la academia, *Perramus* reproduce otro Borges, un «Borges», diríamos, monstruosamente peronista. Podría decirse que esta versión anticipa lecturas que, a partir de los años noventa, fueron impulsadas por estudios como el de Balderston (1993). Estos casos buscaron resituar a Borges en un contexto histórico, aunque, por supuesto, sin las licencias con las que juegan Sasturain y Breccia.

Otros guiños a la literatura canónica argentina nos arrojan luces acerca del espacio que tiene «Borges» en la ficción gráfica de Sasturain y Breccia. En concreto, de forma más o menos disimulada, el guion de Sasturain alude a Sábato, Arlt y Marechal, tres autores no precisamente amados por Borges. Sábato aparece homenajeado explícitamente en el nombre del futbolista que se niega a ser sobornado en un partido contra la selección oficial (Sasturain y Breccia 2016: 135). Recordemos, además, que Breccia es autor de una adaptación gráfica del *Informe sobre ciegos*. Las lecturas de Roberto Arlt se intuyen en la predilección por las ambientaciones prostibularias, los espectáculos grotescos (como ocurre con el torneo sexual de «El alma de la ciudad») o la caracterización de seres deformes. Los siete enanitos de «La isla del guano» espejean a los siete locos de Arlt. Unos y otros forman parte de una alocada conspiración mundial dirigida por un iluminado (Whitesnow o el Astrólogo). Pero de los tres, Leopoldo Marechal es quizá la sombra más reconocible a pesar de su disfraz. Ya fue detectado por uno de los primeros y privilegiados lectores de la saga, Osvaldo Soriano (2016 [1986]: 10), quien afirmaba que *Adán Buenosayres* se escondía en la inspiración de algunas escenas. Los variados relatos de *Perramus* componen un

fresco satírico de Santa María, al modo de la *Cacodelphia marechaliana*. Si el viaje de Adán por la ciudad subterránea se ordenaba en torno a siete círculos que representaban a los siete pecados capitales, la misma secuencia guía secretamente las aventuras de los protagonistas en «El alma de la ciudad». En el episodio final de esta parte, Perramus descubre que «Borges» ha ido planeando que él y sus dos amigos vayan resolviendo seis pruebas vinculadas a cada uno de los pecados y que la última que han de solucionar es la de la soberbia. También Marechal sitúa a la soberbia como el último y más profundo pecado en su recinto infernal.⁶

Por otro lado, la trama de «El alma de la ciudad» se cimenta en el esquema de *Megafón, o la guerra*, la última novela de Marechal y la más intencionadamente política de las suyas. En ella un grupo de activistas extravagantes conducidos por un no menos sorprendente líder, autodidacta y juguetero, emprende una serie de *happenings* burlescos. Para ello requieren la presencia de personajes representativos de la sociedad argentina a quienes culpan de la actual postración nacional. El objeto de toda esta sucesión de episodios «bélicos», pero no violentos, es devolver al país una energía y una toma de conciencia perdidas después de la caída del peronismo. El plano simbólico es crucial para la consecución de estos objetivos que, por supuesto, no se cumplen en la novela marechaliana ni en *Perramus*.

Un último punto enlaza a *Perramus* con Marechal a través de formas rechazables para Borges: el humor escatológico. Las referencias cómicas en *Adán Buenosayres* a actos fisiológicos como defecar, orinar o ventosear llamaron la atención en su día, e incluso formaron parte de las primeras críticas negativas de la novela dentro de los cenáculos de *Sur*, próximos a Borges. El cómic de Sasturain y Breccia asume este tipo de humor, que se explica por la influencia del *underground*, pero también por las huellas marechalianas con las que coincide en el plano estético y político.

4. Apropiación y carnavalización de los cuerpos

Perramus glorifica a Borges como héroe del relato, pero manipula el inmanentismo borgiano e incluso rinde un homenaje menos evidente a un rival como Marechal. Además, como estamos viendo, la novela gráfica se caracteriza por dos puntos denostados por Borges para la literatura: el mensaje político y la truculencia expresiva, basada aquí en la caracterización hiperbólica de los cuerpos humanos. El barroquismo expresivo de Breccia se revela en sus desnudos contorsionistas, abundantes de carnes o enflaquecidos hasta extremos inverosímiles.

Así, los esbirros de los Mariscales carecen de sólidos contornos sin llegar a ser esqueletos puros. Tienen una carnalidad fina, sin apenas epidermis. En la viñeta aterradora de la primera página manejan un Ford Falcon (fig. 2). Ahí Breccia aplica

⁶ Se puede aducir aquí que el hipertexto de Sasturain sea la *Divina Comedia*, y no tanto Marechal, pero hay que valorar también el hecho de que la *Cacodelphia marechaliana* tiene una intención cómica y satírica que está ausente en Dante. Para colmo, la historieta muestra a Borges trazando un mapa al estilo de su cuento «La muerte y la brújula». El objeto del mapa es guiar a sus amigos por Santa María para que localicen a los personajes que tienen que salvar. Es decir, el intertexto borgiano es transparente para un lector avezado, pero la huella de Marechal y sus siete pecados capitales se disimula, no emerge de un modo tan claro. Por eso mismo la irrupción del intertexto marechaliano es aún más subversiva.

su estética de la redundancia al repetir viñetas mudas, casi sin alteraciones en el dibujo, un procedimiento que venía empleando con éxito desde finales de la década anterior (Turnes 2019: 186-187). En medio de la noche se ofrece una imagen de los represores como mensajeros de la muerte en una envoltura de cuerpos semimuertos y deshumanizados. Más adelante su apostura fantasmal es aceptada sin sorpresa por los seres humanos «normales» (fig. 3). Perramus, Canelones o Margarita no ven en ellos ningún motivo de extrañeza. La vida ordinaria incluye a estos seres macabros con la misma naturalidad que a los demás personajes humanos. Se diría que todos aceptan resignadamente que haya esbirros encargados de controlar los cuerpos de los demás y destruirlos si le interesa al poder. A su vez, los sicarios se sirven de los cuerpos de otros (la fuerza de Canelones y Perramus) para hacer desaparecer los cuerpos de las víctimas del régimen.

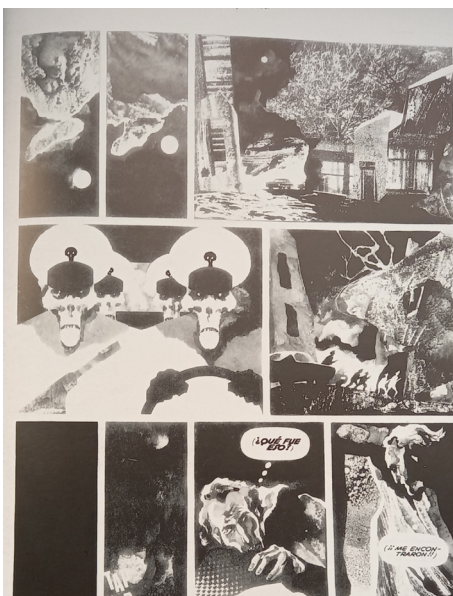


Figura 2

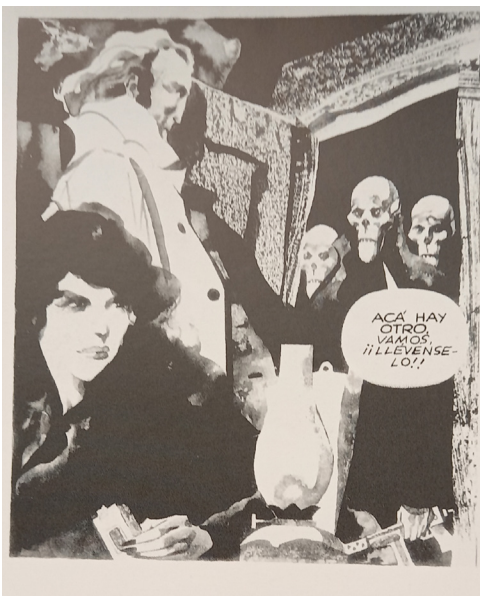


Figura 3

Estos seres cadavéricos no solo representan simbólicamente a unos individuos perversos. Volvamos a fijarnos en la viñeta inaugural de *Perramus*: mientras los esbirros aparecen manejando el Ford Falcon, el vehículo popularmente asociado a la represión, ellos mismos anuncian la destrucción de los otros y su propia destrucción. Son proféticos heraldos de la muerte. El lector sabe ya a dónde van y lo que van a hacer. Pero, además, constituyen un signo de lo que ellos mismos van a terminar siendo: cadáveres. Desde el momento en que ya se conoce que el Proceso militar concluyó históricamente, se intuye que los esbirros también serán aniquilados.

A partir de la tercera parte, ambientada en la isla de Mr. Whitesnow, el tono va haciéndose menos trágico e ingresa el humor mediante la desafortunada representación de los cuerpos. Frente a los enflaquecidos esbirros que expresan la muerte hasta el

extremo, otros personajes representan de modo carnavalesco el cuerpo humano vivo a través de la exageración de sus proporciones y el humor escatológico. En todos estos casos, se exaltan los procesos físicos de los personajes: reproductivos, excrementicios, degenerativos, etc. Es fácil relacionar las imágenes grotescas de *Perramus* con la tradición carnavalesca examinada por Bajtín. Aunque la asimilación con las formas populares de la Edad Media no tendría, *strictu sensu*, mucho sentido en un cómic de finales del siglo XX, es posible detectar ciertos aspectos bajtinianos como la creatividad, el anticonvencionalismo o una concepción relativista de las cosas.⁷ Después de los cadavéricos sicarios de las dos primeras partes, viene una espectacular manifestación de cuerpos monstruosos que mueven a la risa grotesca. Triunfa el humor escatológico aquí y allá: estatuas hechas de excrementos, laxantes con efectos monstruosos y hasta un diluvio de mierda que arroja una bandada de cormoranes sobre la isla (fig.4).



Figura 4

Tanta desmesura en las representaciones corporales no impresionaría demasiado a Borges (sí, en cambio a Marechal, por cierto) como tampoco los presupuestos

⁷ Sobre los elementos supervivientes de lo grotesco medieval desde el siglo XVII en adelante, Bajtín observa que, a pesar de la pérdida del marco ideológico fundamental, sobreviven ciertas funciones, ya que la carnavalización «ilumina la osadía inventiva, permite asociar elementos heterogéneos, aproximar lo que está lejano, ayuda a librarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar con ojos nuevos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo y en consecuencia permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo» (Bajtín 1990: 37).

ideológicos que fundamentan el relato: la defensa de las ideas populistas de izquierda. «Borges» y sus amigos se presentan de nuevo como combatientes de un gobierno represor. Al final se impone el orden presuntamente democrático, pero en realidad todo parece volver a empezar, a pesar de la muerte de los tiranos. Existe una oposición revolucionaria, pero es de pandereta; está prohibido el circo, pero la isla no se diferencia mucho de un circo; hay competencia económica entre los poderes yanquis y los locales, pero en ambos los objetivos son los mismos. Al presunto liberador del pueblo isleño, nada menos que Mr. Whitesnow, se le levanta una estatua hecha de excrementos. La revolución ha triunfado y, sin embargo, continúan los viejos defectos del sistema. Como dice Canelones en la última viñeta: «Demasiados monumentos, demasiados homenajes, demasiados enanos» (Sasturain y Breccia 2016: 322). Esta institucionalización del deshecho humano es un anticipo del desencanto de la cuarta parte.

La última vuelta de tuerca acerca de las representaciones corporales se incorpora en «Diente por diente». Según recordamos, la intriga se cifra en la búsqueda de los dientes del difunto Gardel por parte de Perramus y sus amigos. Ciertamente la necrofilia alrededor del genial cantante recuerda a la mitología peronista; es obvio el paralelo con la desaparición de los cadáveres de Perón y Eva, así como la mitificación de sus reliquias. Con todo, Sasturain elabora un relato que bordea el escepticismo con respecto a los procesos mitificadores en las comunidades políticas. En el caso de Eva, la propaganda, en su afán hagiográfico, había desencarnado a Eva, como el propio Breccia conocía bien, ya que su *biopic* gráfico de 1970 junto a Oesterheld había descuidado con intención la decrepitud física de su protagonista. El cáncer de Eva se describía allí con un carácter casi místico, despojado de todo el proceso de degradación física que trae consigo la enfermedad. Como ha señalado Genschow, en aquella historieta sobre Evita el distanciamiento de la enfermedad y sus consecuencias inmediatas, a veces repulsivas, se habían pasado por alto, como ocurría en otras biografías noveladas más próximas al peronismo (Genschow 2018: 49). Ahora bien, en *Perramus*, en un momento histórico en el que no se sienten obligados a evocar directamente a Eva Duarte, Sasturain y Breccia se sumergen en las vicisitudes de la corporalidad deteriorada con todas sus consecuencias. La sacralización del cuerpo heroico desaparece y es sustituida por una reflexión irónica sobre el destino de los grandes proyectos humanos. Como hipóstasis macabra del cuerpo humano destinado a la muerte, la calavera desdentada de Gardel remite a una tradición iconográfica fácilmente reconocible. De un lado, el famoso *To be or not to be* al que se alude de forma gráfica (fig. 5); de otro, el tema de la *vanitas* barroca del siglo XVII, naturaleza muerta presidida por una calavera que indica alegóricamente la caducidad de los placeres mundanos. Este tópico se refleja en bodegones en los que siempre figura una calavera y expresa la fugacidad de todos los afanes humanos ante el paso del tiempo y la llegada de la muerte. De modo semejante, recuperar la sonrisa de los porteños en plena democracia es una misión imposible, un afán vanidoso. La calavera sonrío para siempre, pero los seres vivos no. En las últimas páginas de *Perramus* se recuperan los dientes de la calavera. Sin embargo, los habitantes de Santa María no

recobran la sonrisa, es decir, la aventura no ha servido para nada. Como le explica el escéptico «Borges» a Perramus, la búsqueda del talismán suple a la realización efectiva de la transformación de la realidad. «¿Qué le puede dar Ítaca al que la ha buscado como Ulises durante tanto tiempo? Le ha dado el camino, lo vivido hasta llegar a ella. Ahí está el sentido, no en el final» (Sasturain y Breccia 2016: 489). Importa la aventura por sí misma, el gesto de cumplir una misión, más allá de que se transforme la realidad histórica.



Figura 5

5. Conclusiones

Volvamos a Borges. ¿Por qué se le incluye como personaje de una novela gráfica? ¿Qué sentido tiene deconstruir su obra y su imagen en un medio asociado a la cultura popular? ¿No hubiera sido más apropiado el empleo de un texto literario, como ya se había hecho en otras ocasiones? Una respuesta la proporciona Mariana Casale (2010: 216-223) cuando apunta que, para los años ochenta, cuando se publica *Perramus*, Borges es un icono argentino en la línea de Maradona, Evita o Gardel. También para la cultura popular. Muchas alusiones de la saga tienen que ver con lo que conocía el público semiletrado sobre él: la negativa de la Academia a darle el Nobel, las declaraciones provocativas con las que montaba polémicas, o su faceta de conferencista. Ya desde fines de los años setenta Borges se había convertido en una figura pública en la Argentina. Habían pasado los tiempos en que la mayoría del campo intelectual de izquierda lo motejaba de «cipayo» o «vendepatria» y se le criticaba su falta de compromiso político. En las décadas anteriores su escepticismo era visto desde sectores populistas y de izquierda como un conjunto de ingeniosas invenciones sin mayor trascendencia, y su proyección internacional solo reflejaría las manipulaciones liberales en el campo cultural. «No puede ser sino humillante para los argentinos que un escritor como Borges sea tomado por el paradigma intelectual argentino en el exterior», escribía en 1969 un airado Blas Matamoro (1999: 249).

Unos quince años más tarde la situación cambió sustancialmente. Buena parte de la izquierda intelectual bajó las armas frente a Borges. Es significativo, por ejemplo, que Gelman justificase las disculpas de Borges por no haberse enterado a tiempo de

los crímenes del régimen de Videla y cómo se habría redimido al firmar en plena dictadura una carta de apoyo a las Madres de mayo (Gelman 1999: 333-335). Importantes ensayistas y críticos como Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia o María Teresa Gramuglio, entre muchos otros, reivindicaron su obra y propusieron nuevas lecturas sobre ella. Entretanto, Borges concedía cientos de entrevistas en la prensa, la radio y la televisión; sus conferencias se volvían multitudinarias; la gente le paraba por la calle. El transporte al estrellato lo vivía con tranquila naturalidad y se mostraba hospitalario con quienes se acercaban, incluso cuando algún desconocido lo visitaba en su propia casa.⁸ Sus declaraciones sobre casi todo, unas veces provocadoras, otras irónicas, siempre ingeniosas, ocupaban los titulares de los periódicos y se recibían con admiración. Como icono de masas, los medios de comunicación argentinos vendían el retrato de un gurú que el interesado aceptaba entre resignado y complacido.

Esta imagen de maestro sapiencial es la que impera en *Perramus*. Más allá de las apropiaciones de la figura del autor que hemos repasado, Sasturain y Breccia se valen de la «postura literaria» de Borges y la utilizan para dar vida a su historia.⁹ En la novela gráfica las declaraciones de «Borges» delante de sus seguidores no son siempre comprendidas por sus interlocutores, pero están respaldadas por el prestigio de quien las pronuncia. No en vano las últimas viñetas de la novela reproducen un paseo del protagonista con «Borges» en el que este le explica de modo magisterial el sentido de su última aventura. «En *Perramus* le atribuimos [a Borges] el considerarse el tutor intelectual de la Argentina... el Maestro», reconocía Breccia (2006: 2) en una entrevista. Por eso, como también hemos señalado, la incorporación de Borges es a la vez parodia y homenaje.

La militancia populista de los autores no fue un obstáculo, más bien al contrario. Esto sucedió por dos razones. Por un lado, Breccia (2006: 2) aseguraba que Borges era querido por la gente común, por encima de los reparos elitistas de algunos intelectuales de izquierda. Por otro, al identificar a Borges como icono cultural argentino, las misiones que su avatar encomienda a sus amigos tienen como objetivo recuperar la identidad colectiva de un pueblo sometido a la represión (Casale 2010: 221-223). Por supuesto aquí de nuevo la novela gráfica se apropia de los mensajes borgianos.

La cuestión de la intertextualidad borgiana se relaciona con los parámetros con los que se desea legitimar el género discursivo de *Perramus*. El cómic, conforme se va innovando y aspirando a ser novela gráfica, aspira a ser algo más que un mero entretenimiento de masas. Pretende ingresar en el canon de la alta cultura, convertirse en

⁸ El librero y editor Claudio Pérez Míguez (2016) recuerda cómo, con 15 años, se presentó en la casa del escritor con la atrevida petición de entrevistarle para un trabajo de clase. Borges no solo accedió, sino que aceptó después la invitación del adolescente de presidir una asociación juvenil que llevaba su nombre. Anécdotas como esta eran frecuentes y dan una idea del grado de popularidad que alcanzó Borges en sus últimos años.

⁹ Empleo el término de «postura literaria» de acuerdo con Meizoz (2007), para quien la postura es un concepto que aglutina las distintas estrategias de autorrepresentación de un escritor, tanto en el plano retórico (*ethos* le llama Meizoz), como en el contextual. Esto es, se atiende una doble dimensión, ya sea la de la conducta pública (premios, talleres, entrevistas, discursos, homenajes, etc.), ya a las «pistas» textuales que delatan la presencia auctorial.

el «novenio arte». En esa línea se deben leer ciertas declaraciones del propio Sasturain, para quien el cómic, la historieta, debe recibirse como una forma «seria» de la cultura:

Esa terminación [el sufijo de «historieta»] entre diminutiva y cariñosa hace de la historieta algo menor y no demasiado importante, cosa de pibes [...] Sin embargo, las relaciones entre la historia-madre y la historieta-hija suelen ser mucho más complejas. En algunos casos, como en la actualidad, la piba debe apurar el paso para emular las violentas hazañas cotidianas de la madre [...] Tal vez se trate [...] de darle a la historieta definitiva carta de adultez (Sasturain 1984: 2).

Beatriz Sarlo (2015: 32-35) habla del «espacio Borges», paradigma de valoración que convierte en culturalmente valioso cualquier producto estético que señale algún tipo de relación con el maestro de *El Aleph*. En el caso de la novela gráfica, hay precedentes anteriores de esta práctica en otros nombres canónicos del género como Hugo Pratt (Navascués 2017: 179) y la posterior trayectoria de la revista *Fierro*, dirigida por Sasturain, demuestra el interés que tenía este en estrechar los lazos entre la literatura y el cómic.¹⁰ Así se comprende el recurso de una abundante intertextualidad junto a la presencia como artista invitado de uno de los maestros de este procedimiento en el siglo XX.

Algo análogo se puede decir del empleo sobredimensionado de una técnica propia del cómic: la representación visual de los cuerpos. Tanto en el aspecto gráfico como en el discursivo, es decir, tanto en las ilustraciones como en el guion, la corporalidad está cargada de significaciones otorgadas por la tradición cultural, desde las alusiones pictóricas a las historias carnavalescas. Aunque unas y otras no formen parte en absoluto del programa estético del autor de *El aleph*, Sasturain y Breccia lo toman como un referente para imbuir de un aura prestigiosa su propio discurso. Su desmontaje no es superficial ni inocente. Son buenos conocedores de su modelo y moldean sus ideas y sus textos a su gusto, con análoga irreverencia a la demostrada por el propio Borges con sus predecesores.

Referencias bibliográficas

- BAJTÍN, Mijaíl (1990), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza.
- BALDERSTON, Daniel (1993), *Out of Context. Historical References and the Representation of Reality in Borges*, Durham: Duke University Press.
- BARRENECHEA, Ana María (1957), *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, México: El Colegio de México.
- BORGES, Jorge Luis (2005) [1996], *Obras completas, I*, Barcelona: RBA.
- DORFMAN, Ariel – MATTELART, Armand (1972), *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- EISNER, Will (2003), *Comics and Sequential Art*, Tamarac (Florida): Poorhouse Press.
- CASALE O'RYAN, Mariana (2010), *The Making of Jorge Luis Borges as an Argentine Cultural Icon*, tesis doctoral, Universidad de Manchester.
- GELMAN, Juan (1999) [1993], «Borges o el valor», en LAFFORGUE, M. (ed.), *Antiborges*, Buenos Aires: Javier Vergara, 333-335.

¹⁰ Así sucedió con la serie «La Argentina en pedazos» constituida por adaptaciones de textos de Echeverría, Viñas, Cortázar, Rozenmacher o el propio Borges, entre otros.

- GILMAN, Claudia (2003), *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- GENSCHOW, Karen (2018), «La historieta como (re)producción mítica: El Che y Evita en la versión de Oesterheld/Breccia», en CARRILLO ZEITER, K. – MÜLLER, Ch. (eds.), *Historias e historietas: representaciones de la historia en el cómic latinoamericano actual*, Madrid: Iberoamericana, 17-57.
- LEFERE, Robin (2005), *Borges, entre autorretrato y automitografía*, Madrid: Gredos.
- MARECHAL, Leopoldo (2013) [1948], *Adán Buenosayres*, ed. de Javier de Navascués, Buenos Aires: Corregidor.
- MARECHAL, Leopoldo (1999), *Obras completas*, Buenos Aires: Perfil.
- MATAMORO, Blas (1999) [1969], «Detrás de la penumbra está Inglaterra», en LAFFORGUE, M. (ed.), *Antiborges*, Buenos Aires: Javier Vergara, 199-249.
- MEIZOZ, Jérôme (2007), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Ginebra: Slatkine Érudition.
- NAVASCUÉS, Javier de (2017), «Borges, Pratt y Corto Maltés: convergencias y malas lecturas», *Variaciones Borges* 43, 159-179.
- PAULS, Alan (2004), *El factor Borges*, Barcelona: Anagrama.
- PELLICER, Rosa (2009), «Vida y obra del otro Borges», *Variaciones Borges* 27, 127-148.
- PÉREZ MÍGUEZ, Claudio (2016), «Entrevista inédita con Borges: “Soy un anarquista conservador”», *El país*, 16/6/2016 [disponible en <https://elpais.com/cultura/2016/06/14/actualidad/1465900278_877505.html>, 2/11/2022].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española* [disponible en <www.rae.es>, 27/9/2022].
- SARLO, Beatriz (2015), «Borges después de Borges», en ADRIAENSEN, B. – BOTTERWEG, M. – STEINMEIJER, M. – WIJNTERP, L. (eds.), *Una profunda necesidad en la ficción contemporánea: la recepción de Borges en la república mundial de las letras*, Madrid: Iberoamericana, 31-44.
- SASTURAIN, Juan (1984), «Sobre el concepto de historieta”, *Fierro* 2, 2.
- SASTURAIN, Juan (2014), *Breccia el viejo*, Buenos Aires: Colihue.
- SASTURAIN, Juan – BRECCIA, Alberto (2016), *Perramus. Integral*, Turín: 001 ediciones.
- SORIANO, Osvaldo (2016) [1986], «Una pesadilla argentina», en SASTURAIN, J. – BRECCIA, A., *Perramus. Integral*, Turín: 001 ediciones, 9-10.
- TURNES, Pablo (2019), «Breccia negro: testimonio de un autor», *Cuadernos del Centro de estudios de Diseño y Comunicación* 74, 181-190.
- VALENZUELA, Andrés (2013), «Breccia se reinventa todo el tiempo» (entrevista a Juan Sasturain), *Página 12*, 8/ 12/ 2013 [disponible en <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/18-30770-2013-12-08.html>>, 28/10/2022].