

LECTURA Y RE-ESCRITURA; LA MITOPOIESIS DE
"LA CASA DE ASTERION" DE BORGES

POR

NICOLAS EMILIO ALVAREZ
Auburn University

La mitopoiesis de "La casa de Asterión" comportó esencialmente la lectura de dos textos por parte de Borges, uno de origen pictórico, el otro mitográfico, y luego la re-escritura de ambos en un relato unitario. Tenemos así la transposición a la literatura de un tema pictórico junto a la reformulación mitificante de un mito. Nuestro estudio se dirige a analizar la trascendencia que ambos genotextos tuvieron en el proceso de re-escritura borgeano, con lo cual se comprobará que dichos textos proveyeron la temática central y modularon el proceso de desmitificación/mitificación y la técnica narrativa general. Asimismo, "La casa de Asterión" es un texto compuesto de forma tal que se "re-escribe" entre la primera y segunda lectura y hemos de ver que su relectura y la lectura de los genotextos le imparten a la ficción una perspectiva nueva¹.

La narración se compone de un título, un epígrafe que reproduce una cita de la *Biblioteca* de Apolodoro, cinco párrafos narrados en primera persona y un

¹ Los estudios y comentarios que se han hecho sobre este cuento han resaltado generalmente aspectos filosóficos, simbólicos, temáticos e incluso su filiación a la literatura fantástica, véanse Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Borges*, 2da. ed. (Madrid: Gredos, 1974) 36-38, 294-301, *passim*; Emilio Carilla, *Estudios de literatura argentina* (Siglo XX), 2da. ed. (Tucumán, Argentina: Universidad Nacional de Tucumán, 1968) 23-37; Manuel Ferrer, *Borges y la nada* (Londres: Tamesis, 1971) 146-48; Milton Frago, "The House of Asterion' a God's Fall into Ignorance," Wayne H. Finke, ed. *Estudios de Historia, Literatura y Arte Hispánicos ofrecidos a Rodrigo A. Molina* (Madrid: Insula, 1977) 165-72; Marta Gallo, "Asterión, o el Divino Narciso," *Revista Iberoamericana* 100-01 (1977): 683-90; Barbara K. Gold, "Labyrinths in Borges' 'House of Asterion'", *Helios* 8 (1981): 49-50; Alicia Jurado, *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, 3ra. ed. (Buenos Aires: Eudeba, 1980) 113-14; Roberto Reis, "Para una definição do fantástico," *Chasqui* 6 (1977): 37-43; Nicolás Rosa, "Borges o la ficción laberíntica," *Nueva novela latinoamericana II: La narrativa argentina actual*, compilación de Jorge Lafforgue (Buenos Aires: Paidós, 1972) 140-46, 163; José María Ruscalleda Bercedoniz, "Acercamiento estructural a 'La casa de Asterión' y 'La otra muerte' de Jorge Luis Borges," *SinN* 2.1 (1980) 69-75; Carter Wheelock, *The Mythmaker; A Study of Motif and Symbol in the Short Stories of Jorge Luis Borges* (Austin: University of Texas Press, 1969), 27-29, 147-49, *passim*.

colofón narrado en tercera persona. Se inicia el relato al aludir Asterión a unas supuestas acusaciones las cuales él parece atribuir al aislamiento en que vive; comenta sobre la singularidad de su casa, desmiente que él sea un prisionero y menciona una incursión hecha al mundo exterior de su casa, del cual regresó asustado ante la reacción inusitada de la gente con quien se topó. Señala luego su naturaleza única, se jacta y a la vez se lamenta de ser analfabeto, atribuyéndolo a su índole impar. Agrega entonces que su juego preferido es el de inventar la existencia de otro Asterión que lo viene a visitar y a quien él le muestra lo intrincado del recinto. Asterión alega, además, que su casa es infinita y que es el mundo. Y que si bien al recorrer el mundo exterior ha visto un templo y el mar, éstos también son infinitos. Termina el recuento autobiográfico con la alusión a los nueve hombres que cada nueve años entran en su casa y caen muertos. Declara que uno de ellos profetizó que alguna vez vendría su redentor, quien Asterión confía que lo lleve a un lugar con menos galerías y puertas. Y se pregunta cuál sea la naturaleza de su redentor. El cuento concluye con el colofón "El sol de la mañana reverberó en la espada de Bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre. —¿Lo crearás, Ariadna? —dijo Teseo—. El minotauro apenas se defendió"².

Al término de la lectura, el lector se percata sorprendido de que ha sido objeto de una narración deliberadamente engañosa, cuyas características más generales pasamos a exponer. Desde el título se le oculta al lector la índole del mitologema y la identidad del protagonista al emplearse la palabra *casa* en lugar de *laberinto* y al minotauro denominársele Asterión, nombre que no es del conocimiento general. El engaño se extiende al epígrafe, pues en la cita que hace Borges de la *Biblioteca*, referente al nacimiento del minotauro, se suprime precisamente la palabra minotauro, la cual forma parte del sintagma mitográfico citado. El monólogo autobiográfico comprendido en los cinco párrafos iniciales obstaculiza también la identificación del mitologema puesto que los acontecimientos relatados le son de difícil identificación al lector al ser narrados desde la perspectiva inédita del minotauro, en tanto que la técnica narrativa en

² Jorge Luis Borges, *Obras completas 1923-1973* (Buenos Aires: Emecé, 1974) 570. Citaremos por esta edición poniendo el número de la página correspondiente entre paréntesis. El cuento se publicó originalmente en *Los Anales de Buenos Aires* en 1947 y luego fue recogido en *El Aleph* (1949); desde entonces se ha convertido en un relato muy conocido de la cuentística borgeana acaso debido a su proverbial brevedad y a la popularidad del mito que elabora. Al referirnos en lo adelante al *lector*, utilizamos la concepción del *lector real* sostenida por Seymour Chatman, *Story and Discourse* (Ithaca: Cornell University Press, 1978): "Whether the narrative is experienced through a performance or through a text, the members of the audience must respond with an interpretation: they cannot avoid participating in the transaction. They must fill in gaps with essential or likely events, traits and objects which for various reasons have gone unmentioned" (28). Véase Wolfgang Iser, *The Act of Reading* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980) 107-18.

primera persona contrasta con la narración conocida en tercera persona del mitologema. La desorientación del lector se incrementa incluso por una nota al calce—introducida estratégicamente al comienzo del primer párrafo—la cual propone que el texto de la narración es una transcripción de un manuscrito original manejado por un editor, quien fue el que introdujera dicha nota al calce y quien luego al lector le cabe presumir que haya sido el que insertara unos corchetes en el texto. El examen de la mitopoiesis del cuento aclarará estas modalidades del discurso narrativo.

La mitopoiesis del relato tuvo dos fuentes primarias de inspiración. Una, un cuadro del pintor inglés George Frederick Watts (1817-1904) sobre el tema mitológico del monstruo cretense intitulado *The Minotaur*; otra, la versión mitográfica del tema registrada en la *Biblioteca*, obra enciclopédica sobre la mitología griega, atribuida a Apolodoro de Atenas (c. 144 a. de. C.). En el epílogo a *El Aleph*, Borges puntualizó el origen plástico de su inspiración: “A una tela de Watts, pintada en 1896, debo *La casa de Asterión* y el carácter del pobre protagonista” (629). En efecto, la pintura de Watts presenta la efigie monstruosa del minotauro, cabeza de toro y cuerpo humano, casi de espaldas al espectador y recostado sobre un parapeto de su laberinto, atisbando un horizonte marino, difuso y desierto. El minotauro tiene a un pájaro apresado en su manaza izquierda y aparece presentado como un centinela solitario en actitud expectativa. Apuntemos que el carácter alegórico y fantástico del arte pictórico de Watts ha sido resaltado por varios críticos de arte³, entre otros Chesterton, cuyo libro sobre el pintor inglés Borges conocía, quien calificó la pintura del minotauro de “brutal and magnificent picture”⁴.

The Minotaur de Watts fue sin duda seminal al proporcionarle a Borges una perspectiva totalmente inédita del tema mitológico porque en el cuadro el minotauro es la figura central, única; asimismo Borges enfocó la atención del lector sobre su minotauro al otorgarle la protagonización del cuento y al convertirlo en el narrador autobiográfico del mismo. Al respecto conviene añadir que tal perspectiva del tema mitológico no tiene paralelo en ninguna

³ Sir Wayke Bayliss, *Five Great Painters of the Victorian Era* (New York: AMS Edition, 1971) 91-103; *Late Nineteenth Century Art*, Hans Jürgen-Hansen, ed., Marcus Bullock, trad. (New York: McGraw Hill, 1972) 143, *passim*; “George Frederick Watts”, *Masters in Art*, A Series of Illustrated Monographs, 10 tomos (Boston: Bates and Guild, 1904-1905) 6:1-42.

⁴ G. K. Chesterton, *G. F. Watts*, 2 tomos (Londres: Duckworth, 1904) 1:32. Es plausible la hipótesis de Anderson Imbert de que Borges pudiera haber visto una reproducción del cuadro de Watts en el libro de Chesterton dado que Borges cita dicho libro en *Otras Inquisiciones* (Anderson Imbert, *infra* nota 14, 40). Juzgamos de interés para este estudio citar este pasaje de Borges: “La página pertinente de Chesterton consta en una monografía sobre el pintor Watts, ilustre en Inglaterra a fines del siglo XIX y acusado, como Hawthorne, de alegorismo. Chesterton admite que Watts ha ejecutado alegorías, pero niega que ese género sea culpable” (672).

versión mitográfica conocida⁵. Por otra parte, tanto en la pintura como en el cuento, al minotauro se lo concibe como a un prisionero que añora su libertad. Asimismo, en la pintura de Watts se resalta el tema de la soledad del minotauro, cuyo tema Borges desarrolló ampliamente a lo largo de la narración, insuflándole una profundidad filosófica. Incluso, el minotauro de Watts parece ser indiferente ante la suerte aciaga del pajarillo apresado. Análogamente, esta actitud de indiferencia ante la crueldad forma también parte intrínseca de la psicología del minotauro borgeano, quien declara sobre los hombres a él inmolados: "Donde cayeron, quedan, y los cadáveres ayudan a distinguir una galería de las otras" (570). Tales modalidades, transpuestas de un medio plástico a otro literario comprendía de por sí una versión totalmente nueva del mitolema y esta versión conllevó la implementación de diversos recursos narrativos.

Ahora bien, en cuanto al mitolema en sí, reproducimos la versión publicada por el propio Borges en su *Manual de zoología fantástica* por ser la versión más común y porque servirá de contraste con la versión literaria del cuento: "El minotauro, medio toro y medio hombre, nació de los amores de Pasifae, reina de Creta, con un toro blanco que Poseidón hizo salir del mar. Dédalo, autor del artificio que permitió que se realizaran tales amores, construyó el laberinto destinado a encerrar y a ocultar al hijo monstruoso. Este comía carne humana; para su alimento el rey de Creta exigió anualmente de Atenas un tributo de siete mancebos y de siete doncellas. Teseo decidió salvar a su patria de aquel gravamen y se ofreció voluntariamente. Ariadna, hija del rey, le dio un hilo para que no se perdiera en los corredores; él mató al minotauro y pudo salir del laberinto"⁶.

Precisemos que la preocupación de Borges por el tema del laberinto y del minotauro había tenido sus orígenes durante su niñez, según él mismo ha dejado constancia: "Tengo la pesadilla del laberinto y esto se debe, en parte, a un grabado en acero que vi en un libro francés cuando era chico. En este grabado están las siete maravillas del mundo y entre ellas el laberinto de Creta. El laberinto era un gran anfiteatro, un anfiteatro muy alto En ese edificio cerrado, ominosamente cerrado, había grietas. Yo creía (o creo ahora haber creído) cuando era chico, que si tuviera una lupa lo suficientemente fuerte podría ver, mirar por una de las grietas del grabado, al Minotauro en el terrible centro del laberinto"⁷. Puntualicemos, asimismo, a los efectos de la mitopoesis

⁵ Acerca de los textos mitográficos del mitolema y sus versiones, véanse Robert Graves, *The Greek Myths*, 2 tomos (Baltimore, Maryland: Penguin Books, 1955) 1:292-94, 88ef; 311, 91.4; 339, 98klm; William King, *An Historical Account of the Heathen Gods and Heroes* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1965) 250-51; Mark P. O. Morford, Robert J. Lenardon, *Classical Mythology* (New York: David McKay, 1971) 366-67.

⁶ Jorge Luis Borges, Margarita Guerrero, *Manual de zoología fantástica* (México: FCE, 1957) 101.

⁷ Jorge Luis Borges, *Siete noches* (México: FCE, 1980) 43.

del cuento, la ocurrencia de un incidente de índole puramente editorial pero que, no obstante, fue concomitante en la elaboración del relato—los pormenores del caso nos vienen dados por Borges—: “Ese cuento se escribió en un día. Yo dirigía esa revista en la cual publiqué por primera vez—o se publicó por primera vez—ese texto de Cortázar Habían quedado tres páginas en blanco. Fui a ver a la Condesa de Brede, que era la ilustradora de la revista. Le conté más o menos el argumento y ella hizo una hermosa ilustración De modo que ese cuento lo escribí en un día. Es el único cuento mío, así, un poco apresurado”⁸.

La popularidad del tema de ese monstruo horripilante encerrado en un laberinto semejante y la significación tan profunda y personal que dicho tema cobrara en la vida de Borges desde su niñez incitaban, por consiguiente, a una formulación artística fundamental, que tan sólo la afortunada conjunción de la pintura de Watts, la lectura de la *Biblioteca* de Apolodoro, junto con la coyuntura editorial aludida, le proporcionó a Borges realizar. Se entiende entonces que Borges utilizara como método viable de composición la desmitificación del mitologema y con ello el proceso inverso de su mitificación artística, a tono con estas apreciaciones suyas sobre las diferentes etapas y versiones que conformaron el mito: “Ovidio en un pentámetro que trata de ser ingenioso, habla del *hombre mitad toro y toro mitad hombre*; Dante, que conocía las palabras de los antiguos pero no sus monedas y monumentos, imaginó al minotauro con cabeza de hombre y cuerpo de toro (*Infierno* XII, 1-30). El culto del toro y de la doble hacha (cuyo nombre era *labrys*, que luego pudo dar *laberinto*) era típico de las religiones prehelénicas, que celebraban tauromaquias sagradas. Formas humanas con cabeza de toro figuraron, a juzgar por las pinturas murales, en la demonología cretense. Probablemente, la fábula griega del minotauro es una tardía y torpe versión de mitos antiquísimos, la sombra de otros sueños más horribles” (*Manual*, 102).

Tales determinaciones anteriores manifiestan que Borges sabía que no es dado el proponer que una versión particular de un mito cualquiera sea la única, sino que, al contrario: una de las cualidades esenciales de un mito estriba justamente en la variedad de sus versiones, todas ellas de validez semejante. Este es un principio mitográfico aceptado modernamente y así definido por Lévi-Strauss: “we define myth as consisting of all its versions; to put it otherwise: a myth remains the same as long as it is felt as such”⁹. Ya más explícitamente, Lévi-Strauss postula lo siguiente acerca del mitologema de Edipo: “Therefore, not only Sophocles, but Freud himself, should be included among the recorded versions of the Oedipus myth on a par with earlier or seemingly more ‘authentic’ versions”(217). Consecuentemente, todas las versiones del mitologema del minotauro, a pesar de su gran variedad, han de acreditarse como igualmente válidas.

⁸ *Borges el memorioso: Conversaciones de Jorge Luis Borges* con Antonio Carrizo, 2da. ed. (México: FCE, 1983) 234.

⁹ Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, trad. de Claire Jacobson y Brooke Grundfest Schoepf (New York: Basic Books, 1963) 217.

Destácase, por ello, como uno de los recursos narrativos más significativos del cuento, el hecho de que Borges le propusiera al lector que su relato reproducía una nueva versión del mito según se hallaba documentada en un manuscrito original, porque entonces esta versión resultaba ser tan autorizada como otras versiones mitográficas conocidas. Tal ingeniosidad la llevó a cabo Borges de una forma tan sutil que, al parecer, sus consecuencias narrativas han pasado inadvertidas. Más claramente se constata la invención en una nota al calce: “El original dice *catorce*, pero sobran motivos para inferir que, en boca de Asterión, ese adjetivo numeral vale por *infinitos*”(569). En suma, aun cuando Borges basó mitográficamente su relato en la versión de la *Biblioteca*, además de que probablemente consultaría otras versiones del mitologema, inventó la existencia de ese manuscrito inédito con versión original porque esto le procuraba absoluta libertad literaria para su recreación del mitologema, al paso que le otorgaba validez mitográfica genuina a esa misma recreación.

Formalmente, Borges dotó a su narración de esa estructura externa que hemos visto antes y, temáticamente, introdujo profundos cambios de contenido. Tales procedimientos de recreación artística que entraron en juego en “La casa de Asterión” tuvieron como resultado el mantener engañado al lector, casi hasta el final, sobre la identidad del narrador y la índole de lo narrado, en conformidad con la técnica narrativa tradicional de Borges de mantener el enigma hasta un desenlace sorpresivo. De este modo, Borges no tuvo reparos en desplegar en el título el nombre más arcano del minotauro al presumir que el lector medio no acertaría a asociar desde el título el nombre de Asterión con el del monstruo cretense, impidiendo con esto la identificación del mitologema. Ni tampoco tuvo a menos el declarar en el epígrafe la fuente mitográfica exacta que él utilizaba, suscribiéndola a Apolodoro, pero sí se reservó la licencia de modificar la cita del texto clásico.

Apolodoro y su *Biblioteca* son, en efecto, elementos históricos, según conviene al arte de Borges de impartirle verosimilitud a sus ficciones literarias. Mas el epígrafe borgeano de “Y la reina dio a luz un hijo que se llamó Asterión. Apolodoro, *Biblioteca*, III, I” resulta ser una cita falsificada del genotexto mitográfico, que en verdad reza: “Pasifae dio a luz a Asterio que se llamó Minotauro”¹⁰.

La manipulación del epígrafe, consistente en suprimir el nombre de Pasifae y el del minotauro y en resaltar el linaje real de la madre de Asterión, además de haber tenido la finalidad inmediata de escamotear la identificación de

¹⁰ *The Library of Greek Mythology by Apollodorus*, trad. con notas e índices de Keith Aldrich (Lawrence, Kansas: Coronado Press, 1975) Libro III:11-12, 58. Hemos traducido la cita de esta edición: “Pasiphae gave birth to Asterius, who was called Minotaurus.” Citaremos por esta edición poniendo la referencia entre paréntesis. Véase acerca del epígrafe el comentario de Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges* (México: Colegio de México, 1957) 73.

Asterión como el famoso minotauro del laberinto cretense, igualmente obstaculizaba el reconocimiento de Pasifae como su progenitora, dato éste que podría darle al lector una pista inmediata sobre el mitologema. El título y el epígrafe conjugan así el propósito de aparentar que Asterión es un ser humano sin más, en conformidad con la desmitificación subsiguiente que convierte a este ser imaginario en narrador en primera persona y en protagonista de los próximos cinco párrafos. Invertidos así los términos de toda la narración, se aceptará que el laberinto mítico era en verdad para Asterión su *casa* y que este vocablo también alude a la *dinastía* mitológica a la cual éste pertenece en realidad y de la cual aparentemente se jacta: “No en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo; aunque mi modestia lo quiera”(569).

Otras de las consecuencias narrativas de inventar la existencia del manuscrito inédito, conteniendo otra versión del mitologema clásico, es que le permitió a Borges crear la ficción de la existencia de un editor y mitógrafo, quien como tal se reservaba el derecho de introducir cualquier glosa e incluso cambiar la *lectio* del códice. En efecto, Borges, mediante este supuesto editor, fingió haber cambiado la lectura de un paréntesis del texto, según hemos visto por esa nota suscrita al texto. El semantema en cuestión dice: “Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas (cuyo número es infinito) están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales”(569). En vista de que este supuesto editor y mitógrafo intenta hacerle creer al lector que él ha sido el autor de ese cambio y que dicho cambio es además real, la lectura del paréntesis en el supuesto *original* habrá sido—dentro de la ficción borgeana— así: “(cuyo número es catorce)”. A igual función editorial se deben los corchetes que se intercalan más adelante en el texto, justamente en relación con el número catorce, “son catorce [son infinitos] los pesebres”(570). Ahora bien, dada la advertencia del susodicho editor en la nota al calce que hemos visto, habría sido ya innecesario el haber sustituido el número catorce por la palabra *infinitos*. Luego, ¿qué razón pudiera haber asistido a este supuesto editor para insertar unos corchetes que únicamente contienen, al parecer, una información redundante?

Existe más de una razón, a nuestro ver. El supuesto editor le reafirma así al lector que toda la narración proviene realmente de la edición de un manuscrito original. Además, le asegura asimismo al lector que el número *atorce* se hallaba efectivamente en dicho manuscrito, demostrándole sutilmente su escrupulosidad editorial. Todo lo anterior le confiere a la narración un carácter histórico y paleográfico y, por tanto, de índole verídica, no de ficción. Reiteremos que el intercalar nombres históricos en los relatos a fin de otorgarles un aire de verosimilitud o el procedimiento inverso de introducir nombres apócrifos o falsos como si fueran verídicos, también con el mismo propósito, es un procedimiento narrativo inherente al arte borgeano¹¹. Mas lo específico de “La

¹¹ Véase Emir Rodríguez Monegal, *Borges por él mismo* (Caracas: Monte Avila, 1980) 74.

casa de Asterión” reside en la objetividad científica que Borges intentó imprimirle a la narración mediante la invención de ese editor de un manuscrito original, un editor imparcial y erudito. Huelga decir que esta perspectiva editorial apócrifa, consistente en inventar el editor de un manuscrito original igualmente inexistente, es uno de los logros más fehacientes de este relato, cuya inspiración más general pudiera haber procedido, *mutatis mutandis*, del manuscrito apócrifo del cual se valió Cervantes en la creación de su *Quijote*¹².

El paso siguiente consistió, primeramente, en convertir al monstruo mitológico, víctima de Poseidón, de Pasifae, de Minos y de Teseo, de inveterado antagonista mitológico en protagonista del cuento. En segundo lugar, se convirtió al minotauro —que en el mitologema clásico es un personaje narrado en tercera persona— en narrador en primera persona del relato, salvo para el colofón. Tercero, se logró así invertir la perspectiva narrativa al ser el monstruo el que provea su versión particular del mitologema. Cabe reiterar que el punto de vista de Asterión sobre los acontecimientos mitológicos resulta ser, en última instancia, de tanta validez como cualquier otro y esto debido a las diversas variantes que existen del mitologema tanto como por su misma naturaleza fantástica. Y pese a que el minotauro es un monstruo, no obstante está dotado de cierta capacidad intelectual en virtud de la parte humana de su naturaleza híbrida; de ahí que Borges aprovechara esta conyuntura para otorgarle a su minotauro esa configuración psicológica definida que se revela en el monólogo autobiográfico. Las consecuencias narrativas de lo anterior afectan a los mismos hechos del mitologema clásico y le insuflan a la narración borgeana una corriente irónica fundamental. Debe señalarse que la utilización por parte de Borges de esa técnica narrativa en primera persona envolvió asimismo una modificación genérica al contrastar con la narración usual en tercera persona de los textos mitográficos, semejante a la inversión que Borges realizó del género detectivesco en *Emma Zunz (El Aleph)*¹³.

Durante el último párrafo de la narración en primera persona se presentan algunos aspectos tocantes a la periodicidad y a la índole numérica del sacrificio humano que han llamado la atención, puesto que contrastan con los datos contenidos en las fuentes mitográficas. Primeramente, se dice en el texto: “Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libre de todo mal”(570). El dato de esos nueve hombres sacrificados cada nueve años conflige con la versión misma del mitologema dada por Borges en su *Manual*, arriba

¹² Borges ponderó justamente este procedimiento narrativo de Cervantes en su ensayo “Magias parciales del *Quijote*”, en el cual declara: “También es sorprendente saber, en el principio del noveno capítulo, que la novela entera ha sido traducida del árabe y que Cervantes adquirió el manuscrito en el mercado de Toledo, y lo hizo traducir por un morisco, a quien alojó más de mes y medio en su casa, mientras concluía la tarea” (668).

¹³ Véase mi estudio “La realidad trascendida: dualismo y rectangularidad en *Emma Zunz*”, *Explicación de Textos Literarios* 12.1 (1983-84): 27-36.

reproducida, e incluso discrepa de la versión de Apolodoro, en la cual Minos “les exigió que enviaran a siete muchachos y a siete muchachas, desarmados, para que le sirvieran de alimento al Minotauro” (Biblioteca, III, 213.4-213.5, nuestra traducción). Tal discrepancia sobre la índole numérica del tributo y el detalle de su periodicidad, inexistente en la *Biblioteca*, llevó a Anderson Imbert a observar: “En las leyendas del ciclo minoico el número nueve recurre varias veces: el tributo al Minotauro ¿es anual durante nueve años o se cumple cada nueve años? Hay diferentes versiones. Como quiera que sea ¿de dónde sacó Borges que entran en la casa nueve hombres? En 1959 lo consulté personalmente sobre este punto y me respondió que ya se había olvidado del cuento y que era muy posible que eso de los nueve hombres fuera un descuido”¹⁴. Por otra parte, durante una entrevista en la cual James Irby interrogó a Borges sobre el particular, éste le respondió, “En cuanto a los nueve años y los nueve hombres, no sé. Me parece que es la única versión del mito que conozco”¹⁵.

Efectivamente, en ninguna de las versiones mitográficas que han llegado hasta nosotros se sacrifican nueve hombres cada nueve años, sino que las mismas exponen lo siguiente: “Tenían, pues, los atenienses que enviar a Creta cada nueve años un contingente de catorce jóvenes de ambos sexos (siete muchachos y siete muchachas; sólo siete en total, pero anualmente, en Higino *fab.* 41 y Servio *Aen.* III 74; siete más siete, o sólo siete en Serv. *Dan.*, pero también anualmente, en Servio *Aen.* VI 14; siete de cada sexo, y de diez años de edad, y asimismo anualmente, en schol. Plat. *Min* 321 a), cuyo destino era ser internados en el Laberinto para ser devorados por el Minotauro”¹⁶. La respuesta a la susodicha discrepancia entre la versión literaria borgeana y las fuentes mitográficas se halla en el hecho de que quien, con tanta deliberación, ha recreado este mitologema secular, basándose precisamente en la ficción de dar a la luz un manuscrito inédito del mismo y una nueva versión, no tenía porqué ajustarse a ninguna de las versiones conocidas; con tanta más razón cuanto que las versiones sobre el número del tributo y su periodicidad varían grandemente, como hemos visto. La versión borgeana sobre este particular convenía justamente si se tiene en cuenta que la versión de los nueve hombres que entraban al laberinto cada nueve años sería —dentro de la ficción borgeana— tan *mitográficamente* válida como cualquier otra¹⁷.

¹⁴ Enrique Anderson Imbert, “Un cuento de Borges: ‘La casa de Asterión’”, *Revista Iberoamericana* 25 (1960): 39, nota 5.

¹⁵ James Irby, Napoleón Murat, Carlos Peralta, *Encuentro con Borges* (Buenos Aires: Editorial Galerna, 1968) 28. Está claro que ésa no era la única versión del mito que Borges conocía al momento de la entrevista puesto que al menos ya en 1957, cuando publica su *Manual Borges*, acredita la versión de los “siete mancebos y las siete doncellas”, como hemos citado antes.

¹⁶ Antonio Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, 2da. ed. (Madrid: Gredos, 1982), 369.

¹⁷ Para un estudio de otras recreaciones contemporáneas atinentes al mitologema del minotauro dentro de un marco de literatura comparada, véase Regina Harrison, “Mythpoesis: The Monster in the Labyrinth According to Supervielle, Gide, Borges and Cortázar,” *Kentucky Romance Quarterly* 32 (1985): 127-37.

El cuento finaliza con un colofón narrado en tercera persona en el cual se presenta el desenlace. El desarrollo es sorprendente porque al conocer el lector la identidad del mitologema repara en que ha sido diestramente desinformado. Este desenlace, amén de estar en conformidad con la técnica narrativa de Borges de presentar un desarrollo sorpresivo, implicó la desmitificación de la figura legendaria del héroe clásico, puesto que en la mitología griega Teseo es el héroe paradigmático, quien se forja por sí mismo un destino excepcional al enfrentarse a los mayores peligros y vencerlos tras una lucha valerosa; más irónicamente, el minotauro borgeano apenas le presentó oposición¹⁸. Esta rendición anti-heroica y desmitificadora fue cuidadosamente anticipada por Borges en el párrafo anterior cuando el minotauro se refiere a los nueve hombres del tributo: "Ignoro quienes son, pero sé que uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor. Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo. Si mi oído alcanzara todos los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos. Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas" (570)¹⁹. Con este desenlace se consuma la desmitificación última del héroe clásico y la del minotauro, conjuntamente, en tanto que los juegos especulares tan caros a Borges no cesan ya que este monstruo que se considera a sí mismo *redentor* de esos nueve hombres, que a él son sacrificados, es a su vez presuntamente *redimido* por Teseo. El proceso de recreación artística que Borges empleó al componer "La casa de Asterión" conllevó la presencia de una serie fluctuante de voces narrativas²⁰. La primera voz narrativa emana de ese supuesto editor de un manuscrito que contiene los relatos que se narran. El lector carece de otra información sobre dicho manuscrito en sí que no sea la que le brinda el tal editor en la nota al calce. Por lo tanto, al lector le es dable presumir, dentro de la ficción borgeana, que este manuscrito puede contener todo el cuento: el título, el

¹⁸ Véanse las fuentes mitográficas sobre Teseo y el culto del héroe clásico en Walter Burkert, *Greek Religion* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985) 203-208; *Classical Gods and Heroes*, trad. e introd. de Rhoda A. Hendricks (New York: Frederick Ungar, 1972) 165-73; Robert Graves, *supra* nota 5, 2:323-66; Martin P. Nilsson, *The Mycenaean Origin of Greek Mythology* (Berkeley: University of California Press, 1932) 163-80; David G. Rice, John E. Stambaugh, *Sources for the Study of Greek Religion* (Ann Arbor, Michigan: Scholar Press, 1979) 51-9.

¹⁹ Recientemente se han señalado algunas fuentes bíblicas para este pasaje, véase Donald McGrady, "El redentor del Asterión de Borges", *Revista Iberoamericana* 135-136 (1986): 531-35.

²⁰ Las modalidades asumidas por la voz narrativa han sido examinadas por Seymour Chatman, 196-252. Según éste, la voz narrativa "refers to the speech or other overt means through which events and existents are communicated to the audience" (153). Véanse Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (Londres: Methuen, 1983) 86-9; F. K. Stanzel, *A Theory of Narrative*, Charlotte Goedsche trad. (Cambridge: Cambridge University Press, 1984) 4-14; Oscar Tacca, *Las voces de la novela* (Madrid: Gredos, 1973) 155-67.

epígrafe, los cinco párrafos y el colofón. Cabe también presumirse la posibilidad de que el editor haya suplido parte del texto; verbigracia, el título y el epígrafe, pero muy especialmente el editor pudiera haberle añadido el colofón a la narración autobiográfica a fin de aclararle al lector la fuente mitológica exacta de la narración, que de lo contrario quedaría incierta, al menos de momento. Además, tal intervención del editor en el texto sería consonante con la supuesta modificación que éste le ha hecho al supuesto manuscrito, aclarada en nota, y también con la interpolación de esos corchetes referentes a los catorce pesebres de la casa. El lector podrá colegir también que, en general, dicho anónimo editor haya sido posiblemente un especialista en mitografía e incluso en paleografía. Le cabrá asimismo presumir la posibilidad de que el tal editor haya inventado la existencia del manuscrito y sea él el verdadero autor del relato.

La segunda voz narrativa es la del narrador en primera persona. Esta perspectiva, siendo la más obvia, resulta ser acaso y paradójicamente una de las más sutiles, porque hace viable la reescritura raigal de todo el discurso al convertir al monstruo mitológico en el protagonista que, además, narra los acontecimientos conforme a su particular y altamente novedoso punto de vista. Una característica singular de esta voz narrativa en primera persona es que la perspectiva del minotauro presenta simultáneamente la perspectiva del pueblo cretense, al Asterión relatar su incursión al mundo exterior: “Ya se había puesto el sol, pero el desvalido llanto de un niño y las toscas plegarias de la grey dijeron que me habían reconocido. La gente oraba, huía, se prosternaba; unos se encaramaban al estilóbato del templo de las Hachas, otros juntaban piedras. Alguno, creo, se ocultó bajo el mar” (569). Los hechos así narrados no presentan únicamente la perspectiva del minotauro, sino que también expresan el punto de vista del pueblo cretense sobre esos mismos hechos. Este punto de vista es el que identifica al monstruo y a su laberinto como tales. De ahí la *con-fusión* semántica que ofrecen los lexemas citados porque en ellos han convergido dos perspectivas narrativas.

La tercera voz narrativa le corresponde al narrador en tercera persona del desenlace. La transición abrupta de una narración en primera persona a otra en tercera se debe a que a una narración autobiográfica no le es dado el recoger el instante mismo de la muerte de este tipo de narrador ni puede presentar los hechos subsecuentes a esa muerte, que en este caso refieren el encuentro posterior de Teseo con Ariadna, los comentarios de éste y la descripción de ciertas circunstancias también posteriores a la muerte del minotauro. El colofón presenta un desenlace narrativo contingente a la narración en primera persona e indispensable para el completo entendimiento del texto literario, puesto que suministra la clave para descifrar las modalidades de la escritura, y el conocimiento de esta clave presume el re-examen de toda la narración. “La casa de Asterión” constituye así un ejemplo fehaciente de cómo la lectura del discurso narrativo borgeano envuelve una relectura.

La mitopoiesis del cuento conjugó múltiples factores. El apremio de índole editorial de rellenar un espacio vacío de tres páginas en *Los Anales de Buenos*

Aires llevó a Borges a plasmar el relato, y esto en un día, según su alegación. Mas, como hubo de apuntar Emir Rodríguez Monegal: “Para que Borges pudiera realizar esta hazaña (él que redacta y vuelve a redactar cada línea de sus textos con maniática minuciosidad) era necesario que el cuento estuviera muy elaborado internamente. O para decirlo de otro modo: era preciso que el cuento correspondiese a algo muy central en su imaginación poética” (Rodríguez Monegal, 105). Efectivamente, hemos visto que desde su niñez el tema del laberinto y de su monstruo había sido una de las pesadillas recurrentes de Borges. La *Biblioteca de Apolodoro* y *The Minotaur* de Watts fueron entonces las dos fuentes primarias en que se basó esa plasmación del tema intitulada “La casa de Asterión”. La lectura de estos geno-textos por parte de Borges propició una re-escritura fundamental. Vale decir que con el transcurso de los años el tema del laberinto cobró diversas metamorfosis a lo largo de su obra narrativa; ruinas, biblioteca, jardín, brújula, escritura, aleph, informe, congreso, libro, son palabras claves, entre otras muchas, en los títulos de sus cuentos como símbolos borgeanos del laberinto y de su minotauro.