



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

aisthesi@puc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

Pérez Bernal, Rosario

«La casa de asterión» de Borges: devenir menor y desterritorialización del mito

Aisthesis, núm. 51, julio, 2012, pp. 159-170

Pontificia Universidad Católica de Chile

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163223650010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

«La casa de asterión» de Borges: devenir menor y desterritorialización del mito

«The House of Asterion» by Borges: Becoming-minor and Myth Deterritorialization

Rosario Pérez Bernal
Universidad Autónoma del Estado de México, México
rosariopbernal@gmail.com

Resumen • El propósito de esta comunicación es definir, dentro del bestiario borgesiano, los mecanismos de descentramiento y resignificación del minotauro de la mitología griega a través de algunas categorías de Deleuze y Guattari, como también el comentario intertextual, a fin de inquirir si el animal borgesiano consiste en un reservorio intensivo de posturas vitales que contribuyen a mejor explicar lo humano.

Palabras clave: Devenir-menor, Cuerpo sin órganos, Territorialización-desterritorialización, Indiscernibilidad, Descentramiento

Abstract • The purpose of this communication is to define the mechanisms of decentering and resignification of the Minotaur from Greek mythology in the Borgesian bestiary, through some categories of Deleuze and Guattari, as well as some intertextual tools, so as to inquire whether the borgesian animal is a reservoir of intensive vital positions that contribute to a better understanding of what is human.

Keywords: Becoming-minor, Body without Organs, Territorialization-Deterritorialization, Indiscernibility, Descentering

INTRODUCCIÓN

Descentrar y asombrar parecen ser dos prácticas fundamentales en el ejercicio literario de Borges. En efecto, en la literatura de este autor es frecuente encontrarnos con ideas o personajes intertextuales que son llevados a su límite en un afán de cuestionar la cosmovisión del lector al punto de transformarla radicalmente. Tal es el caso de un personaje proveniente de la mitología griega, el Minotauro, que Borges reelabora en una de sus ficciones, «La casa de Asterión», incluida en el volumen de cuentos titulado *El Aleph*. Esta comunicación tiene como propósito examinar los mecanismos de extrañamiento y reelaboración de sentidos en «La casa de Asterión», a partir de algunas categorías de Deleuze y Guattari y del comentario intertextual. En el relato, el minotauro, figura proveniente de la mitología griega, es cuidadosamente deconstruida y transformada en un *continuum* de ordenaciones vitales con significados sucesivos y mutables, de tal modo que la reelaboración de este personaje mítico puede comprenderse como un ejemplo de minoridad, de devenir menor.

Antes de emprender el análisis, es pertinente realizar una acotación sobre el comentario vertido por Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia 2* (2008), a propósito de Borges y el tema del devenir-animal; para ellos, este escritor:

(...) ha fallado por lo menos en dos de sus libros, en los que sólo los títulos eran bellos: primero su *Historia universal de la infamia*, puesto que no vio la diferencia elemental que los brujos establecen entre la trampa y la traición (los devenires animales ya aparecen ahí, forzosamente del lado de la traición). Una segunda vez en su *Manual de zoología fantástica*, en el que no sólo muestra una imagen heteróclita e insulsa del mito, sino que elimina todos los problemas de la manada y, en el caso del hombre, de devenir-animal correspondiente. «Deliberadamente, nosotros excluimos de este manual las leyendas sobre las transformaciones del ser humano, el liboson, el hombre-lobo, etc.» Borges sólo se interesa por los caracteres, incluso por los más fantásticos, mientras que los brujos saben que los hombres-lobo son bandas, los vampiros también, y que esas bandas se transforman las unas en las otras (247).

En primer lugar, es necesario aclarar que los libros referidos no son los mejores ejemplos del ejercicio creativo de Borges; el primero, publicado en 1935, *Historia universal de la infamia*, es su primer volumen de cuentos (antes sólo había hecho poesía y ensayo) y por tal razón, la crítica ha señalado abundantemente que se trata de un ejercicio intertextual en el que los tanteos iniciales del escritor son aún tímidos. El segundo, *Manual de zoología fantástica* (1957), es la primera versión de lo que después sería *El libro de los seres imaginarios* (1967); se trata de una compilación, realizada junto con Margarita Guerrero, de ejemplos entresacados de la historia de la cultura acerca de seres fantásticos; «(...) hemos compilado un manual de extraños entes que ha engendrado, a lo largo del tiempo y del espacio, la fantasía de los hombres.» (Borges, *Obras completas en colaboración*, 569).

Merecería un estudio aparte indagar si todo tipo de devenir está ausente en la totalidad de los cuentos de la *Historia universal de la infamia*, porque, a partir de las alusiones a brujos que aparecen en la cita, puede deducirse que Deleuze y Guattari sólo se refieren a uno de los diez relatos, el que lleva por título «El brujo postergado». Del mismo modo, sería necesario revisar *El libro de los seres imaginarios* junto con su antecedente, el

Manual de zoología fantástica, para detectar si efectivamente en los seres quiméricos ahí descritos está ausente alguna forma de devenir tal como Deleuze y Guattari lo conciben. De cualquier modo, estos volúmenes tienen en común, como se decía arriba, que, en mayor o menor medida, son paráfrasis, compilaciones de historias ya existentes; por ello, considero que no se debe generalizar a partir de ellos el ejercicio creativo de Borges. En contraste, un ejemplo paradigmático de cómo las categorías de Deleuze y Guattari resultan muy útiles y enriquecedoras para comentar de manera crítica un texto borgesiano, es «La casa de Asterión». En tal relato, proveniente de la colección titulada *El Aleph* (1945), destaca, en efecto, el tratamiento intensivo del personaje para someterlo a un proceso de descentramiento en que el devenir se hace patente.

DESCENTRANDO EL MITO

El minotauro, según el mito clásico, era hijo de Parsifae y de un toro blanco enviado por Poseidón, dios del mar, a quien Minos habría ofendido al no rendirle el tributo adecuado. En venganza, el dios hace que Parsifae se enamore del toro, concibiendo la mujer un hijo mitad hombre y mitad bovino dedicado a asolar Creta, alimentándose de carne humana. El rey Minos, aconsejado por el oráculo, mandó a construir un laberinto en Cnosos, donde oculta a Parsifae y al minotauro. Sin embargo, anualmente, el monstruo debía ser alimentado con siete mancebos y siete doncellas ofrendados por la ciudad de Atenas. A fin de liberar a su ciudad de tan penoso deber, Teseo se ofrece como mártir para matar a la bestia. Ayudado por Ariadna, quien le dona un ovillo mágico para no perderse, el héroe cumple con su cometido y logra, además, salir triunfante del intrincado laberinto.

En el relato de Borges, el minotauro es denominado Asterión, nombre que en el mito original el monstruo comparte con su abuelo adoptivo, Asterio, rey de Creta, quien prohió a Minos. En griego, Asterio, ἀστερόεις, significa «estrellado», «lleno de estrellas», «resplandeciente». No es extraño que el autor argentino haya optado por esta denominación, ya que su propósito, en el cuento, es cambiar la perspectiva que el lector tiene del personaje a partir del mito canónico. A este nombre se aúna la engañosa intencionalidad del sustantivo «casa». En efecto, ¿por qué no titular la historia «El laberinto del minotauro»? Consideramos que a la manera de un cineasta, el narrador, con su construcción verbal, pretende darle una luz diferente a la historia, iluminarla desde otro ángulo y poner a consideración del lector esta nueva «puesta en escena». Para ello, precisa distraerlo de las cargas semánticas que el monstruo lleva consigo. Así, el relato en primera persona inicia diciendo:

Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura. Tales acusaciones (que yo castigaré a su debido tiempo) son irrisorias. 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. Que entre el que quiera (Borges, *Obras completas* 1923-1949, 569).

El lector es puesto frente a una situación apologética: al no estar enterado de quién es el sujeto de la enunciación, se halla en una actitud abierta que pronto le permite simpatizar con él. La cita deja ver la siguiente intención del narrador, dar cuenta de su territorio.

Menciona, de entrada, uno de los tres espacios que adquirirán relevancia en el relato: la casa, el cuerpo y el universo. Los tres, como se apreciará más adelante, generarán una gran perplejidad en el sujeto de la enunciación quien, incapaz de comprenderlos o explicarlos, intentará otorgarle sentidos al menos parciales y deficientes; sólo así obtendrá una justificación de su vacilante y ambigua identidad. Hemos denominado estos tres espacios, por su naturaleza sinuosa, *los tres laberintos*. Habremos de enterarnos que el sujeto de enunciación no está presupuesto de antemano, sino que son sus afectos, sus territorializaciones y sus movimientos los que lo irán conformando y que serán los distintos laberintos en los que se mueve que darán cuenta de él como sujeto.

LOS TRES LABERINTOS

El narrador dibuja su casa a modo de un sitio *sui generis* que posee muchas puertas permanentemente abiertas. Esta descripción, cuidadosamente dosificada, confirma un contrato en el que el receptor debe jugar al detective y armar la historia con las pistas «deficientes» que le son proporcionadas. A diferencia del mito, donde el minotauro es establecido desde el principio como un «él» ajeno, monstruoso y temible, que habita en un laberinto desquiciante; en el texto borgesiano, el protagonista se mantiene como un «yo» desconocido que comienza diciéndose víctima de la incompreensión y habitante de un sitio insólito e indefinible donde el visitante: «No hallará pompas femeniles aquí ni el bizarro aparato de los palacios, pero sí la quietud y la soledad. Asimismo hallará una casa como no hay otra en la faz de la tierra. (Mienten los que en Egipto dicen que hay una parecida. Hasta mis detractores admiten que no hay un solo mueble en la casa» (*Obras completas 1923-1949*, 569).

La cita añade varias características al sitio donde habita el narrador: es un lugar desierto, sin mobiliario y sin par sobre el planeta. La técnica descriptiva utilizada es la cartografía, dibuja un mapa de dicho territorio al momento de enunciarlo permitiendo que el lector construya tal espacio, se lo apropie, lo territorialice.

El término cartografía es propuesto por Deleuze y Guattari para desarrollar su concepción del arte. Consideran que el territorio es el ingrediente principal para constituir un estilo y con ello crear un objeto artístico. En este tenor, es el animal el que finca las bases del arte con sus movimientos y marcas territoriales, porque el fenómeno estético, dicen, es ante todo un agenciamiento territorial. Por consiguiente, para ellos hacer arte —o interpretarlo— plantea realizar cartografías. Anne Sauvagnargues explica que Deleuze propone una «bioestética original» en la que:

El arte no es un rasgo antropomórfico, no es lo propio del hombre, sino que debe ser comprendido conforme a la lección de Nietzsche, es decir, como fenómeno vital. Allí donde Nietzsche funda la creación en la potencia de la voluntad, Deleuze, lo mismo que Uexküll, Ruyer y Leroi-Gourhan, piensa el arte como agenciamiento territorial, algo que es propio, no de la vida, sino del animal que posee un territorio y una casa, es decir, que agencia materias expresivas en una operación vital tributaria de la territorialización (Sauvagnargues, 140).

Al agenciar un territorio, el animal pasa del hábito, que es contemplación pasiva, a la habitación, construcción activa y expresiva; este acto es llamado por Deleuze y Guattari *ritornelo*, el cual contiene «una descripción de la subjetivación dirigida a crear un «centro frágil e incierto», un en-casa, un mundo habitado que refuerza las síntesis pasivas del hábito. Del hábito a la habitación se pasa del caos al territorio» (Sauvagnargues, 142). De este modo, el protagonista, mediante sus juegos, recorridos y explicaciones, territorializa esa casa extraña que habita, hace suyo ese lugar ajeno y, a través de dicha territorialización, va subjetivándose, otorgándole sentidos parciales a su propio cuerpo, justificándose, inclusive, frente a las detracciones de sus enemigos. Estas ideas contribuyen a entender por qué para el narrador es muy importante subrayar que él no es un cautivo, sino que el sitio descrito es su casa, donde él habita: Otra especie ridícula es que yo, Asterión, soy un prisionero. ¿Repetiré que no hay una puerta cerrada, añadiré que no hay una cerradura? Por lo demás, algún atardecer he pisado la calle; si antes de la noche volví, lo hice por el temor que me infundieron las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas como la mano abierta (Borges, *Obras completas 1923-1949*, 569).

El lector se halla frente a la construcción de dos laberintos trazados de manera simultánea, con significados asociados: casa y cuerpo. Este último, constituido por los movimientos y recorridos que llevan al minotauro a habitar y construir su morada, por los afectos de los que es capaz a la hora de desplazarse de una habitación a otra o de sentir horror al ver los rostros de los de «afuera», de aquellos que habitan el tercer laberinto. Hallamos, pues, en esta cita, al sujeto de la enunciación expuesto ante tal laberinto, el mundo: un lugar donde lo asuelan el sentimiento de caos y orfandad, pues no es su territorio, sino un sitio extraño donde los semblantes, espantados ante su presencia, lo sobrecogen porque acaso le hacen sospechar de su índole extraña. Esta imagen contrasta con el mito clásico, en el cual el minotauro era quien devastaba e infundía terror en las calles de Creta.

El énfasis en lo que el sujeto de la enunciación siente es patente. Aquí no importan los dioses, o los nombres de las ciudades, ni siquiera la identidad del héroe; lo que resalta es el afecto, en el sentido spinozista, que embarga al sujeto en cuestión. Recordemos que para Spinoza, un ser vivo no se define por su forma ni por los órganos que lo integran o las funciones de estos; tampoco por las nociones de «sustancia» o de «sujeto», sino por los afectos de que es capaz, por el poder que tiene para afectar o verse afectado por otros cuerpos. Sobre este tema, Deleuze señala:

Spinoza no cesa de sorprenderse ante el cuerpo. No se sorprende de tener un cuerpo, sino de lo que el cuerpo puede. Los cuerpos no se definen por su género o su especie, por sus órganos y sus funciones, sino por lo que pueden, por los afectos de que son capaces, tanto en pasión como en acción. No se define un animal mientras no se haya hecho la lista de sus afectos (Deleuze, *Diálogos*, 74-5).

Por consiguiente, el sujeto de la enunciación, entidad en perpetuo devenir, intentará explicarse a sí mismo a partir del mapa de sus afectos, dibujado a través de las territorializaciones y los ritornelos que realiza en el medio que le rodea, es decir, su cuerpo, su casa y el mundo. En los dos primeros desarrollará ese pequeño y provisional universo que lo aislará del doloroso e incomprensible caos del mundo exterior, el tercer laberinto, del cual es vehemente rechazado.

ASTERIÓN Y LO ANÓMALO

Asterión explica la incompreensión del mundo hacia él a partir de una diferencia que no es la mayor de todas: su sangre real. Sin percatarse de su monstruosidad, busca razones al rechazo de los otros; así, su unicidad y su grandeza representan para él otras causas, pero en el fondo sigue sin comprender, aunque quizás lo intuya, por qué los demás lo repudian:

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. No en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo, aunque mi modestia lo quiera (Borges, *Obras completas 1923-1949*, 569).

Esta incapacidad de percatarse comienza a tender líneas de disolución en esa entidad de por sí vulnerable que, con estos datos, ha conmovido al lector, quien se pregunta de quién podrá tratarse y cuál será la historia subyacente. La técnica narrativa hasta este momento del relato ha consistido en socavar poco a poco el sentido del mito clásico sin siquiera haberlo mencionado.

El hecho es que soy único. No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura. Las enojosas y triviales minucias no tienen cabida en mi espíritu, que está capacitado para lo grande; jamás he retenido la diferencia entre una letra y otra. Cierta impaciencia generosa no ha consentido que yo aprendiera a leer. A veces lo deploro, porque las noches y los días son largos (*Obras completas 1923-1949*, 569).

La alusión a *Fedro* de Platón, diálogo en el que se explica que la voz, la oralidad es superior a la escritura, porque en la voz está presente el alma y la vida, mientras que en la escritura sólo hay artificio y muerte, aparece en la cita anterior. A partir de ella, el personaje devela con mayor claridad su índole anómala; en efecto, es muy extraño que el sujeto de la enunciación, con un tono displicente, minimice una importante deficiencia: no poder leer ni escribir. Sin embargo, está enterado de lo que Platón enseña al punto de haberlo interiorizado. En esta sazón, el lector elabora múltiples hipótesis acerca de este ser indiscernible. *Anómalo*, *outsider* y *outlandish*, la entidad sobrepasa sus bordes y convierte, a la vez, su territorialidad en una continua transformación, en un devenir.

Anómalo para Deleuze y Guattari es la variante insólita, desacostumbrada que permite la transformación de una multiplicidad y posibilita su devenir. La noción proviene del filósofo y médico francés Georges Canguilhem, quien explica la anomalía como una excepción, una desigualdad, una asperidad, en oposición a las ideas de desorden y desviación que conllevaría el concepto de «anormal». Lo anómalo contribuye a enriquecer y a transformar una multiplicidad dada. Lo anómalo, añaden los autores franceses, es el punto de desterritorialización: «Todo ser vivo es anómalo y toda multiplicidad se produce por anomalía constitutiva; además de definirse por su borde anómalo que determina las transformaciones del devenir» (Deleuze y Guattari, 298). En la ficción que nos ocupa, Asterión es un ser anómalo, en primer lugar por su unicidad, su soledad y su extraña animalidad; por ser una singularidad que no puede concebirse como una mera desviación de un tipo; es anómalo, también, porque no sabe qué es y busca explicárselo a través de los diversos modos de territorializar su cuerpo, su casa y el universo; es

anómalo, en fin, porque algo inusitado, atípico, le sucede al ser apto, por un lado, para elaborar teorías sobre el lenguaje pero, por otro, ser absolutamente incapaz de leer o escribir.

Claro que no me faltan distracciones. Semejante al carnero que va a embestir, corro por las galerías de piedra hasta rodar al suelo, mareado. Me agazapo a la sombra de un aljibe o a la vuelta de un corredor y juego a que me buscan. Hay azoteas desde las que me dejo caer hasta ensangrentarme. A cualquier hora puedo jugar a estar dormido, con los ojos cerrados y la respiración poderosa. (A veces me duermo realmente, a veces ha cambiado el color del día cuando he abierto los ojos) (Borges, *Obras completas 1923-1949*, 569).

El personaje anómalo manifiesta rasgos de animalidad al equipararse con un carnero que embiste y al hacer referencia lateral a una respiración poderosa. Los juegos y las percepciones descritas tampoco pueden compararse con las de un humano propiamente, acaso con las de un salvaje. Este cuerpo extraño que porta Asterión, podría decirse que es un cuerpo en devenir o un cuerpo sin órganos (CsO), ya que se instituye como una entidad abierta a la disolución y a la metamorfosis:

Un cuerpo sin órganos no es un cuerpo vacío y desprovisto de órganos, sino un cuerpo en el que eso que sirve como órganos (¿lobos, ojos de lobos, mandíbulas de lobos?) se distribuye según fenómenos de masa, siguiendo movimientos brownianos, bajo la forma de multiplicidades moleculares [...] El cuerpo sin órganos se opone, pues, no tanto a los órganos como a la organización de los órganos, en la medida en que ésta compondría un organismo. No es un cuerpo muerto, es un cuerpo vivo, tanto más vivo, tanto más bullicioso cuanto que ha hecho desaparecer el organismo y su organización. [...] El cuerpo lleno sin órganos es un cuerpo poblado de multiplicidades (Deleuze y Guattari, 43).

El lector busca adivinar, a partir de las descripciones laterales del espacio que habita Asterión y de los juegos que practica, la forma de su cuerpo. Un cuerpo cuyo territorio, como se verá más adelante, parece ser más apto para una configuración bovina, aun cuando el discurso del personaje corresponda a una entidad más cercana a lo humano. Con estas señales es posible pensar que el cuerpo del sujeto de la enunciación sea una posibilidad, una corporalidad abierta, en la que las funciones usuales se cumplen de manera diferente.

El cuerpo del personaje, al no alcanzar complitud, se convierte en un ansia de perseverar en una identidad; pero, a la vez, en un deseo de disolución, de indeterminación: por ello hace cartografías, recorre infatigablemente los pasillos de su casa, finge —o efectivamente cree— que hay otro, juega —como un niño— a que tiene un amigo imaginario porque, como el esquizofrénico, «sólo tiene un desierto y tribus que lo habitan, un cuerpo lleno y multiplicidades que se aferran a él» (Deleuze y Guattari, 43):

Pero de tantos juegos el que prefiero es el de otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa. Con grandes reverencias le digo: Ahora volvemos a la encrucijada anterior o Ahora desembocamos en otro patio o Bien decía yo que te gustaría la canaleta o Ahora verás una cisterna que se llenó de arena o Ya verás cómo el sótano se bifurca. A veces me equivoco y nos reímos buenamente los dos (Borges, *Obras completas 1923-1949*, 570).

Asterión, entidad abierta que no puede dar lugar a un sujeto acabado, necesita, así, desdoblarse en una otredad —en múltiples otredades— para definirse y demarcarse a través de los movimientos que realiza en su propio espacio, que también es extraño y

confuso para él, tanto como su propio cuerpo: «No sólo he imaginado estos juegos; también he meditado sobre la casa. Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce [son infinitos] los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes. La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo» (Borges, *Obras completas 1923-1849*, 570).

La casa es también una multiplicidad, pareciera que posee un efecto especular donde todo se repite. El espejo, motivo importante en la poética de Borges, es asociado con las pesadillas, con la procreación, con la generación de mundos, lo cual es avecinado con la locura y el caos. Esta casa es un énfasis del personaje mismo, cuya índole monstruosa se devela a través de ella. La casa posee abrevaderos, pesebres, aljibes y galerías de piedra gris. ¿Quién podría habitar un sitio semejante? Únicamente un ser anómalo. Una entidad que se halla en algún punto entre lo humano y lo animal —sin ser un híbrido— que se alimenta de pasto y quizás duerme sobre él, que bebe agua en un abrevadero y que no necesita de muebles, porque su cuerpo no está definido para utilizarlos. Al lector ya se le han proporcionado todas las pistas para saber que el personaje misterioso es el minotauro y la casa corresponde al laberinto; aunque ambos desbordan el canon y sus significados ahora son totalmente diferentes a los del mito que les dio origen.

ASTERIÓN Y EL DEVENIR-MENOR

El minotauro, habitante de tres espacios indescifrables y laberínticos: su cuerpo, su casa y el universo, ha intentado territorializar los dos primeros sin mucho éxito, pues no ha logrado una identidad unívoca; ahora, confrontado con el tercero, su perplejidad e inestabilidad llegan a un punto máximo. Incapaz de trazar nuevas cartografías en ese espacio prohibido donde priva el rechazo y el miedo, se le impone la revelación de su fracaso como hombre, como bestia, como habitante de la casa sin puertas y como paria del mundo. El devenir del minotauro es un devenir-menor que apunta a la disolución, a devenir imperceptible.

La idea de devenir para Deleuze y Guattari se halla estrechamente ligada con el concepto de minoridad; en términos generales, devenir-menor se refiere a la experiencia y a la figura por la cual la idea de un sujeto ontológicamente fuerte, a la manera del *cogito* cartesiano, queda debilitado por experiencias que matizan lo humano, que lo descentran. Por ejemplo, la experiencia de la animalidad, la feminidad o la indiscernibilidad, que para Deleuze se expresan mejor en la literatura, vendrían a cuestionar esta concepción de un sujeto como sustancia racional, coherente y completa. Para estos pensadores franceses sólo lo menor es grande y revolucionario, ya que mina, cuestiona y deconstruye las condiciones sociales de la norma mayor. Así pues, la teoría del devenir considera que es posible devenir-animal, devenir-mujer, devenir-imperceptible, pero no para arribar a un polo fijo llamado «mujer» o «animal», sino para permanecer en un «entre» no definible.

La entidad anómala que nos ocupa, Asterión, hasta el momento ha oscilado entre lo animal y lo humano y ha presentado un tipo específico de devenir, el devenir-animal. El animal, para Deleuze y Guattari, es el hombre desterritorializado, o la zona donde el hombre se vuelve indiscernible, donde es posible explorar los bordes de lo humano:

Aunque el hombre tome prestado un devenir-animal, no se convertirá en un animal, él deviene, si es necesario aislar el momento estático del devenir, absolutamente otra cosa, un «monstruo» en el sentido técnico del término: ni hombre ni animal, sino algo que extrae de ambos y todavía no conoce. El devenir-animal es, por lo tanto, creativo, extrae una línea de fuga donde las identidades, los significados, quedan obsoletos¹ (Le Garrec, 36-37. La traducción es nuestra).

Devenir-animal, por tanto, no quiere decir que un sujeto humano se convierta en animal; se trata de una huida de la mole humana, de sus conceptos axiomáticos y sus incuestionables construcciones de la realidad. Así, devenir-animal, desterritorializar-se, es una manera de vivir, fuera de los hábitos, de las moles, de los estratos que fijan las identidades y los territorios. El sujeto de la enunciación en «La casa de Asterión» sería una imagen de este proceso: se trata de una entidad cercana al monstruo que puede ser cualquier cosa: un ente indefinible, potencia pura, una larva o un cuerpo sin órganos:

Sin embargo, a fuerza de fatigar patios con un aljibe y polvorientas galerías de piedra gris he alcanzado la calle y he visto el templo de las Hachas y el mar. Eso no lo entendí hasta que una visión de la noche me reveló que también son catorce los mares y los templos. Todo está muchas veces, catorce veces, pero dos cosas hay en el mundo que parecen estar una sola vez: arriba, el intrincado sol; abajo, Asterión. Quizá yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo (Borges, *Obras completas 1923-1949*, 570).

Esta vez, frente al mundo, Asterión se halla obligado a una nueva reterritorialización; entonces, el minotauro se declara, de nueva cuenta, diferente y único. Pero su unicidad no deja de ser paradójica, pues no lo reduce a una entidad definida, su unicidad no radica en asumir una identidad, sino en lo que hace, en sus movimientos, territorializaciones y afectos. Sólo él, Asterión, y el sol son diferentes, pero también, desde una perspectiva semántica, se repiten, ya que, recordemos, el significado etimológico de Asterión es «resplandeciente» sema que igualmente se aplica al sol. Además, no se debe pasar por alto el epíteto con que el sujeto de la enunciación califica al astro, «intrincado», como un laberinto. Lo llama así porque halla en él un reflejo de sí mismo, y del espacio que ha territorializado —la casa— y del que lo ha desterritorializado —el mundo—; porque, en fin, halla en él un espejo de su continuo devenir y transformarse, como se lo permite su índole anómala.

Más que el rechazo, es el sentimiento de inmensa soledad, que le produce su carácter singular y anómalo, lo que lleva a Asterión a desear su propio fin, pero ese fin no hará más que acentuar su carácter indiscernible. Ante esta última perspectiva, al personaje —forzado a una soledad contundente y definitiva— no le queda sino esperar un desenlace más. Ese «yo inocente» que cuenta y justifica su propia historia, añade:

Cada nueve años entran a la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal. Oigo sus pasos o su voz en el fondo de las galerías de piedra y corro alegremente a buscarlos. La ceremonia dura pocos minutos. Uno tras otro caen sin que yo me ensangrienté las manos. Donde cayeron, quedan, y los cadáveres ayudan a distinguir una galería de las otras. Ignoro quiénes son, pero sé que uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor (Borges, *Obras completas 1923-1949*, 570).

¹ De sorte que l'homme emprunte un devenir-animal, il ne devient pas un animal, il devient, s'il faut isoler un moment statique du devenir, totalement autre chose, un «monstre» au sens technique du terme: ni homme ni animal, mais quelque chose qui emprunte aux deux et qui n'est pas encore connu. Le devenir-animal est donc créateur, empruntant une ligne de fuite où les identités, les significations usuelles sont rendues caduques.

Una esperanza sostiene al protagonista, quien mortalmente se aburre al interior del laberinto: que alguien lo redima de todo mal, tal como él lo hace con los nueve visitantes. Sorprende al lector la explicación, inocentemente monstruosa, de por qué los mata: resulta que el minotauro comprende esta labor como la de un benefactor. Del mismo modo, Asterión espera una liberación análoga. Por consiguiente, estos nueve visitantes funcionan como instancias especulares que anticipan el destino del minotauro. Un nuevo devenir se prefigura: Devenir-astro, devenir-imperceptible; «[...] imperceptible en el sentido de que es el devenir más discreto, pero simultáneamente el más radical. Se podría decir que califica también como «devenir-todo-el-mundo»: este tipo de devenir marca la derrota de cualquier identidad preestablecida, la disolución de toda significación previa (Le Garrec, 42. La traducción es nuestra)².

En el caso del minotauro, devenir-imperceptible es un acto que alcanzará con la muerte, una esperanza, paradójicamente, vivificadora:

Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al final se levantará sobre el polvo. Si mi oído alcanzara los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos. Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas. ¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo? (Borges, *Obras completas 1923-1949*, 570).

El devenir del personaje se hace patente en las últimas preguntas de la cita. Asterión confirma su índole indiscernible al perfilarse como una entidad que no es ni toro, ni hombre, ni toro con cara de hombre, sino otra cosa, acaso un monstruo. Se trataría de una entidad subhumana, concepto que en términos deleuzo-guattarianos designaría «la extrañeza de devenir, su dimensión de exilio: no abandonar el «reino» humano para apropiarse de un «reino» animal, abandonar el régimen de identificación (hombre o animal) para entrar en una zona de indiscernibilidad (hombre animal, entre hombre y animal, monstruo)» (Le Garrec, 37-38. La traducción es nuestra)³.

En adición, el redentor es puesto en equivalencia con el minotauro imaginario que recibía el narrador en sus juegos y al que le mostraba el laberinto; sin embargo, ahora los términos parecen invertirse: este redentor, una especie de alter-ego, le mostrará al minotauro un nuevo laberinto, un nuevo espacio, ansiadamente más simple, sin fatigantes encrucijadas. Para ello, habrá que alterar sus afectos, dejar que su cuerpo se descomponga y disuelva al contacto con el arma del prometido salvador.

Esta revulsión de perspectivas permite, asimismo, presentar un Teseo ofuscado, y convertirlo en un héroe igualmente invadido por la perplejidad (como muchos de los personajes de Borges): 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 (*Obras completas 1923-1849*, 570).

La primera oración de la cita confirma implícitamente el nuevo agenciamiento del personaje mítico mediante una tercera metamorfosis: Asterión, el resplandeciente, se manifiesta, por mutación semántica, como el sol que reverbera en la hoja de la espada. No

² [...] imperceptible au sens où le devenir se fait alors le plus discret, mais simultanément le plus radical. On peut ainsi le qualifier également de «devenir-tout-le-monde»: ce genre de devenir marque la défaite de toute identité préétablie, la dissolution de toute signification préalable.

³ «[...] l'étrangeté du devenir, sa dimension d'exil: on ne quitte pas le «règne» humain pour s'approprier un «règne» animal, on quitte un régime d'identification (homme ou animal) pour entrer dans une zone d'indiscernabilité (homme animal, entre homme et animal, monstre)».

hay énfasis en la sangre porque la entidad anómala ahora ha devenido esa otra forma única que él señaló que existía aparte de él: el astro rey. Así, un personaje que siempre fue repudiado y odiado en el imaginario mítico y en la tradición literaria occidental es reivindicado y exaltado a través de esta última imagen.

CODA

La exposición ha tratado de mostrar cómo el texto analizado está dedicado a socavar el mito clásico del minotauro a fin de producir un efecto de extrañamiento, romper con el paradigma aceptado y brindar una visión nueva y refrescante de un motivo cultural que aún puede ofrecer muchas posibilidades de interpretación y bifurcarse en sentidos inesperados a fin de generar mutaciones perceptivas y afectivas inesperadas para el lector.

Este ejercicio crítico ha permitido comprender que Asterión nunca es un sujeto completo e integral, sino una especie de cuerpo sin órganos que se constituye a medida que territorializa y desterritorializa su entorno; de este modo, el primer laberinto, el cuerpo, sólo se define y explica en relación con el segundo laberinto, la casa. En efecto, por momentos pareciera que el sujeto en construcción —Asterión— es tan plástico que fuera el espacio en que se mueve aquello que lo condiciona morfológicamente. De manera complementaria, el tercer laberinto, el mundo, que obra como entidad desterritorializadora, también conforma al personaje, al definirlo a partir del espanto y la perplejidad que le genera, es decir, de sus afectos.

En otro tenor, se ha explicado al minotauro de «La casa de Asterión» como un ser anómalo cuya identidad nunca se fija del todo; es único, pero al mismo tiempo indiscernible, es decir, nunca queda claro si es hombre o si es animal, ni siquiera si es un híbrido, ya que ello implicaría que hay polos bien definidos. Por supuesto, la perspectiva de la narración, cuya tónica es el desasosiego y la incertidumbre, no pretende ni remotamente dar cuenta de ello.

Por otro lado, se ha podido advertir que el devenir-menor de Asterión se muestra como indiscernibilidad: primero entre el hombre y el animal; luego, entre Asterión y el sol. Asimismo, dicho devenir-menor produce un efecto de descentramiento del personaje con respecto a su modelo canónico, ya que Asterión es muy humano para ser un toro, pero al mismo tiempo es muy anómalo para ser humano.

Finalmente, es posible afirmar que la pieza creativa analizada nos deja entrever que ideas aparentemente tan estables, rotundas y definitivas como animal, humano, híbrido... lejos de haber sido agotadas en su definición por nuestro paradigma cultural, son insuficientes, limitadas e indeterminadas. Su único valor pareciera residir en su carácter relativo, el cual les permite entrelazarse como continuidades no separadas, indistinguibles e indefinibles, en constante construcción y transformación que tienden, más bien, a influirse, determinarse y explicarse mutuamente.

REFERENCIAS

- Borges, Jorge Luis. *Obras completas 1923-1849*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989. Medio impreso.
- _____. *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1998. Medio impreso.
- Canguilhem, Georges. *Le normal et le pathologique*. París: Presses Universitaires de France, 1998. Medio impreso.
- Deleuze, Gilles. *Diálogos (con Claire Parnet)*. Valencia: Pre-textos, 1980. Medio impreso.
- _____. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Amorrortu, 2002. Medio impreso.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia 2*. Valencia: Pre-textos, 2008. Medio impreso.
- Le Garrec, Maël. *Apprendre à philosopher avec Deleuze*. París: Ellipses, 2010. Medio impreso.
- Sauvagnargues, Anne. *Deleuze. Del animal al arte*. Buenos Aires, Amorrortu, 2006. Medio impreso.