



Culturales

ISSN: 1870-1191

revista.culturales@uabc.edu.mx

Universidad Autónoma de Baja California

México

Quintana Tejera, Luis

La conciencia atormentada de un monstruo abandonado "La casa de Asterión", Jorge Luis Borges

Culturales, vol. VII, núm. 14, julio-diciembre, 2011, pp. 7-34

Universidad Autónoma de Baja California

Mexicali, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=69419240002>

- 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 conciencia atormentada
de un monstruo abandonado*
“La casa de Asterión”, Jorge Luis Borges

Luis Quintana Tejera
Universidad Autónoma del Estado de México

Resumen. El enfoque del presente ensayo ofrece como eje central la personalidad y acciones del protagonista de “La casa de Asterión”. Este cuento se halla incardinado en el libro *El Aleph*. Cuando el Minotauro nos cuenta su vida, observaremos de qué manera su voz se vuelve desconsolada y provoca lástima en el lector. Analizaremos el título, el epígrafe y la historia central o diégesis; se reservará un lugar también para reflexionar en torno a lo que hemos denominado como “metadiégesis implícitas”. Las nociones de *conocimiento* y *aprendizaje* ocuparán un lugar destacado en nuestro análisis, siempre en relación con la voz que narra los acontecimientos. Por último, serán revisados también los modos de focalización —vía Gérard Genette— que se ofrecen en el relato.

Palabras clave: 1. laberinto, 2. búsqueda,
3. abandono, 4. liberación, 5. muerte.

Abstract. The focus of this essay offers as a central character and actions of the protagonist of “La casa de Asterion”. When the Minotaur tells us about his life, seeing how your voice becomes disconsolate and provokes pity in the reader. Examine the title, subtitle and the central story; will reserve a place for reflection on what we have termed as “stories within the story implied”. The concepts of *knowledge* and *learning* will figure prominently in our analysis in relation to the voice that narrates the events. Finally, they will be also reviewed the modes of narration through Gérard Genette, which are offered in the story.

Keywords: 1. labyrinth, 2. searching,
3. abandonment, 4. liberation, 5. death.

culturales
VOL. VII, NÚM. 14, JULIO-DICIEMBRE DE 2011
ISSN 1870-1191

Culturales

Desarrollo del tema

LA PRODUCCIÓN LITERARIA SE ALIMENTA DE LAS fuentes que brinda el pasado. Considero a Borges como un recreador del intertexto en la medida en que lo usa de manera constante. Con relación a este tema leemos lo que sigue: “Julia Kristeva afirma que cada texto está construido como un ‘mosaico de citas’, lo que implica el reconocimiento de la intertextualidad como un fenómeno que se encuentra en la base del texto literario. ‘Todo texto es la absorción o transformación de otro texto’, ha dicho Kristeva” (Rivera de la Cruz, 1997:7).

Esa proyección lúdica que se manifiesta en todo momento en la prosa del argentino revela una búsqueda incansable. Son los símbolos que se amarran a cada momento en sus narraciones y que encuentran en la antigua tradición griega su mejor caldo de cultivo.

Por ello, la prosa borgeana revela una marcada preocupación por las fuentes, al mismo tiempo que juega con ellas para intentar la suerte curiosa de extraviar al lector por los laberintos de la historia.

Título del cuento

“La casa de Asterión” es una metáfora que alude a un espacio al que desde el comienzo podríamos pensar –al menos en valoración *a priori*– como un lugar acogedor y tierno. Los hechos se encargan de demostrarnos que tal circunstancia es falsa, porque esa casa es un laberinto y porque ese laberinto es la prisión del pobre Asterión, el lugar en donde habita aguardando la muerte y acompañado por la soledad.

En relación con el tema de los laberintos, señala Adriana González:

La alucinante dificultad de medir un laberinto o distinguir uno de sus puntos de cualquiera de los otros evoca la sensación de infinito;

La conciencia atormentada de un monstruo

de hecho, cada uno de los dos tipos de laberinto puede relacionarse con antiguas formulaciones de este concepto, ya que se hallan en los filósofos de Elea. El modelo de laberinto de salida desconocida fue mencionado por Parménides: es una esfera infinita, cuyo centro se encuentra en todas partes y la circunferencia en ninguna; el laberinto de vía única fue imaginado por Zenón, pues sigue el patrón de la carrera entre Aquiles y la tortuga: una subdivisión progresiva e interminable del espacio. [...] La obra de Borges, además de recordar las dos viejas metáforas del infinito, las ha evocado en la estructura de muchos textos (González, 1998:40-41).

Rescatamos de la cita por lo menos dos aspectos fundamentales que nos apoyarán en el análisis que realizaremos. En primer lugar, la antigüedad del tema en la cultura y sobre todo en el pensamiento griego; en segundo término, el simbolismo que asocia al laberinto con el infinito será aludido de manera frecuente por el escritor argentino.

Epígrafe

La cita de Apolodoro que refiere al alumbramiento de la reina Pasifae y al nombre del niño engendrado constituye un caso de curiosa intertextualidad,¹ porque si bien tradicionalmente

¹ Riffaterre considera la intertextualidad como la percepción del lector de la relación entre una obra y otras que la preceden. En *Palimpsestos* habla Genette de un total de cinco relaciones transtextuales. A la primera, la intertextualidad, la define como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la cita (con comillas, con o sin referencia precisa)..., el plagio, que es una copia no declarada, pero literal..., la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo”. En el mismo trabajo hace una crítica de la definición que de intertextualidad ofrece Riffaterre, por considerar que ésta incluye el total de los cinco casos de transtextualidad... Las relaciones estudiadas por Riffaterre pertenecen siempre al orden de las microestructuras semántico-estilísticas, al nivel de la frase o del fragmento breve, género puntual, del detalle, y no a la obra estudiada en su estructura de

se atribuyen a Apolodoro tres obras fundamentales: *Biblioteca*, *Crónica*, *Sobre los dioses*, o se han perdido o tan sólo se conservan fragmentos de ellas, como es el caso de *Biblioteca*, documento que contiene la genealogía de los dioses y que representa —en algunos contextos— la única referencia disponible para ciertos autores de la Antigüedad. Borges ha querido citar al menos verosímil de los escritores antiguos y hacer a un lado a Diodoro Sículo (2003:4, 60), Pausanias (1994:7, 4, 5) y Virgilio (1990:54), quienes también hacen referencia a este hecho.

Esa pasión zoofílica de Pasífae por el toro blanco de Poseidón fue provocada por el dios marino con el objeto de vengarse de cierta afrenta que le hiciera el rey Minos. La reina, ayudada por el misterioso Dédalo, consigue ser poseída por el toro divino y engendrará así la vergüenza de Minos. En fin, según Ovidio en *Las metamorfosis* y el propio Apolodoro en la fuente aludida por Borges, el rey Minos, después de consultar al oráculo, ordenó a Dédalo que construyese un laberinto en Cnosos; allí fue extraviado Asterión.

El argumento anterior nos autoriza críticamente a sostener que en el epígrafe está contenida la primera metadiégesis² del cuento; metadiégesis implícita en la cita de Apolodoro, pero que se integra a la diégesis. Ésta consiste en la explicación —vía Borges— de la historia de Asterión. Comentaremos en el devenir del análisis otras metadiégesis que se suman a la del epígrafe y que constituyen una prodigiosa orquestación de historias contadas que recogen pasiones y padecimientos del hombre, incluido un ser mitad humano y mitad toro que es Asterión.

conjunto. Efectivamente, Riffaterre está identificando la intertextualidad con el conjunto del fenómeno literario, y así el concepto es demasiado amplio. Genette, sin embargo, pretende aplicar al término una acepción tan concreta que no nos permite aplicarlo más que en casos muy determinados. Quizá lo más correcto sería hablar de distintos tipos de relación intertextual (Rivera de la Cruz, 1997:02).

² Metadiégesis: relato dentro del relato.

Análisis de la diégesis

La voz que se escucha desde el comienzo del relato es la del personaje; se trata de un persistente y enajenado monólogo en donde domina la soledad. Pero esta voz será sustituida en las pos-trimerías de la narración —cuando Asterión ya esté muerto— por otras dos voces. La primera dice: “El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre” (Borges, 2000:81). Y la segunda: “¿Lo creerás, Ariadna? —dijo Teseo—. El Minotauro apenas se defendió” (Borges, 2000:81).

No queda ninguna duda de que la segunda voz corresponde al antagonista de esta historia, Teseo. Pero, ¿de quién es la primera? Un detenido análisis nos conduce a pensar que se trata de un narrador omnisciente que hasta este momento —aparentemente al menos— no había participado y que ahora emerge por primera vez en el contexto del relato. Desde el comienzo el narrador había autorizado el discurso de Asterión sin advertirnos nada, a diferencia de lo que hace con el parlamento de Teseo, que es introducido por este relator mediante la expresión “—Dijo Teseo—”. El verbo *dicendi* “dijo” nos conduce a la cesión de la voz narrativa. Por eso, lo que al inicio pudo interpretarse como una focalización interna fija a cargo del protagonista de esta historia resulta transformada en una focalización cero³ con cesión de dos voces narrativas: la de Asterión y la de Teseo.

El relato inicia *in medias res*, lo cual es característica dominante en casi todos los cuentos. Cuando Asterión empieza a hablar ya han transcurrido no sólo los acontecimientos explicados *supra* en la primera metadiégesis, sino también muchos años de autoencierro en los que el Minotauro ha experimentado los hechos y circunstancias que relata.

El primer párrafo contiene la confesión del personaje de que a pesar de hallarse confinado en su casa le han llegado noticias de lo que otros opinan de él: “Sé que me acusan de soberbia, de misantropía y de locura”.

³ Los conceptos de “focalización” están tomados de Genette, 1989.

Culturales

El verbo inicial “Sé” no sólo expresa contundencia en cuanto al conocimiento que posee, sino además adelanta el propio tema del “conocer” que en Asterión es implícito, no escolarizado, casi innato diríamos, el cual se mueve entre la certeza y la duda; la certeza de saber y la duda mortificante, como cuando señala: “Quizás yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo” (Borges, 2000:80).

Los aspectos que definen la personalidad de Asterión –aunque él no esté de acuerdo– son la soberbia, la misantropía y la locura. Se trata de la soberbia del ser destinado a lo grande, pero derribado en pleno vuelo y encerrado por encarnar el testimonio vergonzoso de una pasión. Asterión sabe que es grande: “No en vano fue una reina mi madre” (Borges, 2000:78), y desde esta condición aristocrática perfila su propia imagen que lo aísla del vulgo. Por otro lado, su misantropía se origina en el concepto claro que le permite diferenciarse de los otros; la masa anónima constituye una pobre manifestación de humanidad y desdeñarla representa una muestra de inteligencia superior. También Odiseo castigó y repudió a Tersites en el canto II de la *Ilíada*, porque el contrahecho personaje pertenecía a una raza humana en la cual el héroe no se veía reflejado para nada (Homero, 1996:25-26). Simultáneamente, la locura es el resultado inmediato de su soledad. Enajenado en medio de las sombras del laberinto, Asterión busca sin hallar y razona sin entender. Sabe que ha sido rechazado por la autoridad real que pudo haber sido su padre; sabe que ha muerto en el momento mismo de nacer, pero le duele su aislamiento, y su conciencia atormentada pierde contacto con la realidad.

En esta morada, en ese laberinto de puertas infinitas que están abiertas día y noche, se encontrarán inevitablemente la quietud y la soledad. Son huéspedes conocidos que no hacen más que resaltar el grado de abandono en que se halla el personaje.

Asterión al pensar en su casa no se detiene a considerar que ésta es, en verdad, un laberinto creado para someterlo

y alejarlo de los demás. La costumbre impone sus normas, como frecuentemente le sucede al ser humano. El Minotauro sabe que ése es su lugar de residencia y al evaluarlo descubre que faltan muchas cosas y que sobran otras; no está presente la mano primorosa de la mujer, el paisaje del laberinto para nada recuerda el aparato suntuoso de los palacios, tampoco hay muebles, y sobran las puertas que no conducen a sitio alguno. Ciertamente esta casa laberíntica es única, y como complemento para esta noción emerge una aclaración entre paréntesis: “(Mienten los que declaran que en Egipto hay una parecida)” (Borges, 2000:78).

De nuevo nos detenemos a pensar en el problema de la voz narrativa, y el desarrollo del propio relato nos lleva a sostener que esta acotación no corresponde al personaje, sino que pertenece al narrador cero ya comentado antes. Si bien no todos estos breves altos en el discurso son del narrador oculto,⁴ éste no hay duda de que fue emitido por él. Asterión no puede o no debe saber que hay quienes sostienen la duplicidad especular de esta casa que encuentra una semejante en Egipto; y el narrador, en cambio, reflejando la postura borgeana fundamenta –como lo hace en muchas ocasiones– que siempre hay “otro yo” u otra estructura que repite, al menos de manera semejante, la que ya existe. De todas formas, sostengamos un punto de vista u otro, el concepto especular cobra toda su vigencia.

En el devenir del obsesivo monólogo interior del Minotauro se marcan pautas de comportamiento y nociones predominantes que deseamos analizar de una forma específica.

Por ejemplo, dice el personaje: “Otra especie ridícula es que yo, Asterión, soy un prisionero” (Borges, 2000:78). Se es prisionero del propio espacio en el cual no se escogió vivir. Asterión vuelve a representar la imagen universal del hombre, quien también se siente –en numerosas oportunidades– atrapado

⁴ Antes se había dicho “que yo castigaré a su debido tiempo”, y no hay duda aquí de que es el personaje quien habla; la propia marca verbal así lo establece.

Culturales

por la vida y preocupaciones de cada momento. Y es realmente ridículo que el monstruo sea prisionero, porque él puede salir cuando quiera de ese laberinto, pero lo que le sucede es que no desea tomar contacto con esa masa humana que lo venera y le teme. Su misantropía lo mantiene alejado de ella y lo vuelve “ridículamente” prisionero.

Otro factor que amarra al hijo bastardo a ese destino laberíntico es la soledad, la acerba soledad que lo lleva a buscar vías de escape, las cuales, lejos de representar una solución, no son más que un *placebo*, un alivio momentáneo que en cuanto desaparece vuelve a producir dolor.

Para establecer con mayor precisión el concepto cultural de “laberinto” acudamos a la cita siguiente:

En cualquier caso, la eficiencia de los diseños laberínticos se debe a la imposibilidad de orientarse que sufre quien los recorre; esto se logra haciendo que cada punto sea difícil de distinguir de los otros, ya sea por medio de simetrías, lugares idénticos entre sí, espejos o aparentes puntos de referencia que al repetirse muchas veces dejan de servir para identificar un sitio específico, y se vuelven, en cambio, testigos burlones de la desorientación del visitante (González Mateos, 1998:39-40).

La cita de González Mateos nos sirve para entender que los laberintos han sido creados con la finalidad de burlar la inteligencia del hombre. Pero en el caso de Asterión sucede todo lo contrario, porque él se mueve en el intrincado espacio sin dificultad alguna. Su inteligencia superior y no humana le permite saber de antemano cuál es el recorrido que lo lleva a la calle.

El Minotauro como figura fabulosa tiene mucho de divino, mejor aún, es divino. Curiosamente, en la doble línea genealógica que de una manera u otra lo afecta pudo haber sido nieto de Zeus, si Minos lo hubiera engendrado, o heredero de las virtudes de Poseidón, si aquel toro blanco de la mitología hubiera sido hijo del dios marino. Pero su herencia le llega de Pasifae

La conciencia atormentada de un monstruo

y del animal amado por ella. Pasifae era reina e hija de un dios, nada menos que del divino Helio, quien, casado con Perse, la oceánida, le dio la vida.

En relación con esta divinidad, dice F. Guirand:

Dios de la luz, Helio era también el dios que lo ve todo y lo sabe todo. De él pudo decirse lo que Píndaro dijo de Apolo: “Es el dios que escruta los corazones, el infalible a quien no pueden engañar ni los inmortales, ni los mortales, ni con sus acciones ni con sus secretos pensamientos. [...]” A Helio nada se le oculta; lo mismo cuando comunica a Deméter el rapto de su hija, que cuando revela a Hefesto la traición de Afrodita (1965:198).

Este dios ha sido confundido frecuentemente con Apolo, a quien en la tradición griega se le adjudicó el carácter de dios solar, pero Helio es una divinidad específica que personifica al astro rey. Fue hijo de Hiperión y de Tía o Eurifasea y hermano de Selene (la luna) y Eos (la Aurora).

Por otro lado, el rey que casó con Europa después de que Zeus había engendrado en ella a Minos y sus hermanos fue Asterio, y él recogió a estos niños. “Asterio” etimológicamente significa “el estrellado”. Este dato nos ayuda como doble punta de lanza en la comprensión de dos circunstancias relacionadas con Asterión: se llamó así por probable decisión de Minos en alusión a su padrastro y, además, por ello es una divinidad reflejo de la divinidad solar que era su abuelo.

Asterión hereda de Helio la sapiencia que caracterizara al dios solar; por eso es superior, y por ello también es motivo de adoración. Pero su grado de conocimiento y sabiduría parece estar cubierto por un velo que no le permite abarcarlo todo; utilizando un símil, Helio es el sol radiante y Asterión apenas es la lejana estrella que brilla en el infinito.

Cuando el personaje habla de la gente que huía y se prosternaba, dice: “Unos se encaramaban al estilóbato del templo de las Hachas, otros juntaban piedras. Alguno, creo, se ocultó bajo el mar” (Borges, 2000:78).

Culturales

Nos detenemos en particular en la última oración, que desde su carácter enigmático se reviste de una condición eufemística para aludir a un hecho sin explicarlo totalmente. Ésta es una de las claves de Borges que señala Ana María Barrenechea (*Cfr.* 1967) y que obligan a pensar al lector, al mismo tiempo que lo autorizan a una captación superior de los contenidos expresados.

A la pregunta ¿quién es el que se ocultó bajo el mar?, responderemos mediante tres breves contextualizaciones:

1. Paloma Andrés Ferrer, en un ensayo publicado por la revista *Espéculo*, señala que la presencia del Minotauro genera tal consternación en la gente que:

La escena tiene algo de cómica: todo pánico irracional provoca una sonrisa maliciosa en el espectador sereno. ¡Escondarse bajo el mar! Paradójicamente, el sentimiento de piedad y ternura se hace fuerte en nosotros por el ser que intuimos más débil y precisado de cariño, por el monstruo que asusta sin querer a los demás y es asustado a su vez, profundamente. Asterión entonces ha de desandar el camino hacia su encierro (2001:06).

La autora no da tanta trascendencia al hecho subrayado por el escritor, y al resaltar el comportamiento colectivo parece observar en este hecho –ocultarse bajo el mar– una especie de hipérbole que tiene como objeto marcar la diferencia entre la masa anónima y el monstruo desconocido; ese “alguien” que procede así es reflejo individual del terror colectivo.

2. Creo hallar una interpretación más cercana a la nuestra en el ensayo de Víctor Vázquez, quien en un pasaje resalta: “Ése que se ocultó bajo el mar es Teseo que, para liberar a Atenas del oprobio que le causa Minos, se esconde entre los mancebos para matar al Minotauro” (2002:15).

La conciencia atormentada de un monstruo

De acuerdo con la cita anterior, Asterión parece sentir a esa fuerza destructiva que es Teseo y que desde las sombras se prepara para asestar el golpe final. Cierta línea mitológica asocia a Teseo con Poseidón, y ello traería plena coherencia a esta interpretación, en la medida en que el encargado de hacer desaparecer a Asterión será alguien conectado con el dios que provocó desde el inicio esta catástrofe.

3. Finalmente, estamos de acuerdo con que la referencia marina nos actualiza al dios mencionado *supra* y su acto de venganza. Nos ubica en el tema que sigue inmediatamente y según el cual Asterión será liberado de la grave enfermedad de la vida mediante la intervención de Teseo, el asesino, pero al mismo tiempo el redentor.

Por otro lado, el Minotauro posee clara conciencia de su condición superior: “El hecho es que soy único” (Borges, 2000:78), al mismo tiempo que se desliza una sutil ironía del narrador, porque nada ni nadie pueden ser semejantes al horrible hombre-toro.

Varios temas se suceden en el relato, de los que mencionamos los siguientes.

Conocimiento y aprendizaje

El motivo aludido en seguida tiene que ver con el conocimiento y el aprendizaje y aparece organizado en varios momentos:

1. “No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otro” (Borges, 2000:78).

La postura de Asterión cuando sostiene lo citado continúa siendo particularmente egoísta, comportamiento

derivado –lo entendemos de esta manera– de su propia soledad y de la soberbia, que le permite pensar en todo instante que él no es cualquiera, que no se identifica con la masa y que resulta superior a todo lo que le rodea. ¿Para qué le puede servir al personaje lo que un hombre pueda aportar a otro? Desde el punto de vista científico, sabemos que las diversas disciplinas avanzan en la medida en que se enriquecen con los adelantos de las demás; pero en este caso es diferente, porque Asterión no necesita de ello, como lo requirieron los grandes dioses de la Antigüedad, quienes se entregaron a la búsqueda y al conocimiento con absoluta prescindencia del querer humano. En la noche de los tiempos sólo Prometeo se atrevió a tener en cuenta las necesidades del individuo pensante, y fue severamente castigado por esto.

2. “Como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura” (Borges, 2000:78).

Se enfrentan aquí dos grandes antagonistas en el drama del Conocer: la oralidad y la escritura. El filósofo por antonomasia del primero de los aspectos indicados es Sócrates. Se alude a él de forma eufemística, se oculta su nombre detrás de la condición genérica de “filósofo”, pero sabemos o debemos asumir que se trata del gran pensador, maestro de Platón. Asterión hace suyo el lejano punto de vista según el cual la escritura resulta relegada a un segundo plano en el enfrentamiento con la riqueza verbal. Vale más el “verbo” que el signo escrito dibujado por la pluma, y el conocimiento del personaje de este relato se ha de dar por el camino del encuentro con los otros, por la efectividad de la palabra. Es cierto que muy poco dialoga con sus semejantes, pero hay instancias para ello, tales como cuando logra salir a la calle y cuando recibe a aquellos nueve hombres

La conciencia atormentada de un monstruo

que llegan cada nueve años. No olvidemos también los monólogos en donde el triste prisionero aprende de sí mismo.

3. Analfabetismo del personaje, que curiosamente no se opone a la capacidad de aprehender las nociones por el camino de la oralidad.

He aquí una curiosa contradicción del narrador –ya lo comentábamos en el apartado anterior–, porque al estar solo el Minotauro nos podríamos preguntar con quién conversa, de quién aprende y de qué manera aprehende. Probablemente, al hablar consigo mismo, al monologar enajenadamente, está dialogando con su pasado y con sus orígenes divinos. No hay que olvidar que la semiconciencia en que vive le impide saber realmente de qué manera se está cumpliendo en él este proceso.

4. Deplora no saber leer porque las noches y los días son largos.

Hay momentos de profundo dolor en el discurso de este huérfano del destino, porque se siente la angustia que revelan sus palabras; defiende al verbo como forma de expresión, pero añora no saber leer. En medio de los interminables días y noches está ausente el libro. En todas las prisiones este elemento se yergue como el compañero ideal; aquí Asterión está más abandonado que muchos, y si algo le envidia al hombre es la posibilidad de leerse leyendo.

Diversiones y juegos

Son muchos los juegos a los que se entrega el nostálgico individuo de esta leyenda. A través de ellos presentimos esa necesidad de búsqueda ansiosa, ese querer “ser” a pesar de todo.

Culturales

Pero fundamentalmente lo vemos entregado a un quehacer que lo enajena más y más, pero que es el recurso final de un alma solitaria.

En lo que respecta al sentimiento lúdico de la existencia, nada mejor que citar un pasaje de Jean Duvignaud en el que el autor marca las bases para ese denominado “territorio del juego”. Dice al respecto:

He aquí unos amantes: hacen el amor. Apartan por un breve instante el peligro de la transmisión del germen. De lo único que se trata es del placer que obtiene el uno del otro. Las religiones monoteístas no aprecian en absoluto esa desviación lúdica de las funciones naturales sino que recuerdan, a menudo con violencia, que la simiente está hecha para engendrar, no para desperdiciarse en vano. Por eso condenan el placer de los cuerpos, a Sodoma y Gomorra. Sin embargo, la voluptuosidad y el ciclo de los sentimientos vinculados a ella sólo existen al precio del juego... (1982:32).

Significa, por lo tanto, entregarse a uno de los aspectos que el ser humano no puede olvidar que es el juego; concebido éste como una actividad no lucrativa que autoriza al individuo a proyectarse mucho más allá de su mediatizada condición.

Otra voz crítica dice al respecto:

En el cuento “La casa de Asterión” de Jorge Luis Borges, el autor propone al lector algunos juegos. Estos juegos se entrecruzan constantemente en sus cuentos, y a través de ellos, nos muestra su visión acerca de la vida, del universo y de los conflictos humanos. En él apela a un uso del lenguaje en el que las paradojas, la ambivalencia, las contradicciones y la sorpresa ocupan un primer lugar (Perl, 2004: 169).

En realidad, la autora utiliza la palabra “juego” con el sentido más amplio de lo que podría denominarse “juegos de estilo”, pero nos ha parecido interesante citarla porque contiene algunos de los elementos que mencionaremos al comentar los juegos de Asterión que presentamos en seguida:

La conciencia atormentada de un monstruo

1. Corre por las galerías de piedra hasta marearse.

Necesita desgastarse físicamente para que la actividad del pensamiento que ejerce a través del largo monólogo se interrumpa al menos por unos momentos y le permita entregarse al olvido, un olvido momentáneo que vuelve a ser tan sólo un paliativo de poca trascendencia.

2. “Juego a que me buscan” (Borges, 2000:79).

Lo lúdico adquiere alta representatividad. Se esconde para que otros lo busquen; está implícito en este hecho una inmensa necesidad de ser hallado: si alguien lo encontrara significaría, por fin, que ya no estaba solo. Pero Asterión ha sido olvidado por la humanidad, ha sido postergado y sepultado en este laberinto que también es su tumba. Y en verdad, cuando vienen a buscarlo sólo lo hacen con la esperanza de matarlo. Y es así que este juego se vuelve trágico desde el momento en que los anónimos personajes que lo encuentran pagan con su vida; y será Teseo, su compañero en divinidad, quien lo halle preparado para concluir con él el juego de la muerte.

3. Hay azoteas desde las que se deja caer.

Resalta una especie de necesidad sádica según la cual requiere del sufrimiento para darse cuenta de que está vivo. El estoicismo de su comportamiento es digno de destacarse, y si antes había nombrado de manera casi explícita a Sócrates, ahora alude implícitamente a los estoicos de la Antigüedad, quienes hacían del dolor una forma de extraño placer. Es importante observar en la prosa de Borges de qué manera los testimonios del pensamiento cultural lejano siguen vivos y se rescatan mediante intertextos evidentes y expresos o por medio de intertextos ocultos, como sucede en este caso.

4. Juega a estar dormido.

El sueño es el refugio de mentes cansadas; el sueño es el lugar en donde batallan la conciencia y el inconsciente.

Asterión se entrega al antiguo quehacer lúdico de parecer dormido para que –de pronto– se duerma realmente. La actividad onírica espera al hombre en el final de cada día, pero los tiempos y los espacios del personaje no son los comunes. Por ello recurre al sueño en momentos no previstos, por ello se duerme de verdad para descansar al menos por unas horas de su larga reflexión.

5. Y el juego que más prefiere es el de otro Asterión.

¿Cuántas veces, hartos de nosotros mismos, queremos ser “el otro”? Borges hizo referencia en más de una ocasión a la duplicidad del ser; el individuo se desdobra y es al mismo tiempo portador de una máscara que esconde su verdadera condición. Alonso Quijano es ese “otro” tan contrario a él como lo será Don Quijote en el devenir de la novela de Cervantes. El propio Sancho se esfuerza por llegar a ser quien realmente no es (Quintana, 2005:89, 121).

Por esto, el juego de Asterión es perfectamente válido en el doble alcance que contempla su propia realidad y el simbolismo que deviene de ella.

Afrontando las circunstancias que le tocaron vivir, el personaje imagina que existe otro Asterión y que éste lo viene a visitar y él le muestra la casa. De esta forma, momento a momento vuelve a recorrer el espacio que habita. El cronotopo bajtiniano se aplica perfectamente aquí, porque el *cronos* de Asterión está constituido por la eterna repetición tediosa y por el deseo de hacer menos largos los días y las noches. El “*topos*” es ese laberinto tan interminable como el tiempo y que el monstruo vuelve a visitar acompañado por su soledad.

En cuanto al símbolo del “otro”, es obvio que la literatura ha insistido en él a través del tiempo⁵ y que Borges lo resalta de una

⁵ Por ejemplo, en la *Ilíada* de Homero se ofrece el juego simbólico del otro no sólo en la identidad que existe entre Aquiles y Patroclo –a éste le da aquél nada menos que sus armas para que pelee en su lugar–, sino también

La conciencia atormentada de un monstruo

manera genial. En el mismo *Aleph* hallamos –en el terreno de la interpretación– que Benjamín Otálora es Azevedo Bandeira (Borges, 2000:32-40) y que Cruz se identifica con Fierro en el momento de jugarse por él (Borges, 2000:67), así también en “Los teólogos” (Borges, 2000:41-54) Aureliano y Juan de Panonia constituyen una unidad tal que ni siquiera Dios puede diferenciarlos.

Estos elementos simbólicos que se encuentran en los tres cuentos aludidos de Borges manejan el tema del “otro” de una forma profundamente representativa y perfilan la imagen del hombre universal, que tiene tan poca conciencia de su destino como le sucede al Minotauro.

Asterión juega a ser otro sin saber él también que ya ha sido. En su oscuro pasado gobernó parte del mundo a través del pensamiento del dios Helio, su abuelo, y habitó en el vientre de una diosa: Pasifae. En fin, es un semidiós, por lo tanto incompleto en su propia condición, que al buscar al “otro” quiere definir su ser, quiere llegar a representar lo que el tiempo y el tedio le han quitado.

*Meditaciones sobre la casa:
reflexiones en torno al laberinto*

En la mente del personaje vuelve a ocupar un primer lugar el espacio que habita: la casa, el laberinto. Sus reflexiones alcanzan valores destacados, tales como los siguientes:

entre el propio Aquiles y Héctor. No podemos pasar por alto que cuando el Pelida mata al hijo de Príamo éste lleva puestas sus armas, es decir, los implementos bélicos que arrebató a Patroclo. Aquiles no puede ni quiere ver a su otro yo en este enemigo, pero ambos no sólo están unidos por el odio, sino que, además, cuando el hijo de Tetis hiere el cuerpo de Héctor a través de su propia armadura, se está matando a sí mismo. Los tiempos, los espacios, los símbolos se alcanzan y cobran plena representatividad en ese contexto enorme e intertextual que constituye la literatura de todas las épocas (*Cfr.* Homero, 1996).

1. “Todas las partes de la casa están muchas veces. [...] La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo” (Borges, 2000:79).

Asistimos al planteamiento lingüístico de la teoría de la repetición universal, muy borgeana también y que se inspira en filósofos tales como Heráclito y su teoría del devenir, por citar sólo un ejemplo al respecto. A pesar de que Heráclito sostenía la imposibilidad de la reiteración en estricto sentido, terminaba admitiendo que las cosas volvían a ser en el espacio y en el tiempo, y esto llevó a Borges a pensar que el universo se compone por esquemas que siempre retornan y que el hombre no está en condiciones de captar las diferencias; precisamente por esto último sólo aprehendemos que todo se repite al igual que todas las partes de la casa están muchas veces, y a pesar de que cualquier lugar es otro lugar, como dice el cuento. Y la casa se yergue, además, como la representación del mundo mismo. El narrador sostiene primero que la casa posee igual tamaño que el mundo; pero se corrige y aclara que la casa es el mundo. La ampliación de este sitio laberíntico nos conduce al encuentro de otra enorme metáfora a través de la cual debemos captar, no sólo que para Asterión es ése el único lugar conocido, sino también que en infinidad de ocasiones el espacio restringido en que habitamos se vuelve parte de nosotros y nos conduce a creer que no hay otra cosa fuera de él. Por otro lado, se dimensiona al universo entero como un inmenso laberinto en que el hombre se extravía a cada instante. Intentar conocer el mundo es uno de los grandes retos, porque se trata de recorrer el contorno infinito del cosmos en el que el individuo habita; pero recorrerlo, al igual que lo hace Asterión en su casa, no es igual a entenderlo. El hombre será capaz de sortear las trampas eternas y podrá internarse en los caminos sin senderos de las pirámides egipcias –mienten los que

La conciencia atormentada de un monstruo

declaran que en Egipto hay una parecida—, pero lo que nunca podrá lograr es la captación, mejor aún, la simple aprehensión que lo lleve de la mano para conseguir la tarea imposible de incorporar a este inmenso mundo en que vivimos al universo de los objetos abarcables y explicables.

Otro aspecto que no deseamos pasar por alto se relaciona con la presencia del laberinto como símbolo no sólo del universo en que habitamos, sino también del cuento mismo propuesto por el narrador a su lector. Podemos consignar al respecto:

[La estructura laberíntica del cuento] se pone de manifiesto en el camino que Borges hace recorrer al lector desde el título hasta el final, como si éste también fuera un laberinto. El recorrido por lugares insospechados, desde los dichos del Minotauro, las señales en el camino que sólo re-significaremos al volver la vista atrás [...] serán descubiertas sólo al terminar la lectura, una vez que estemos fuera y podamos transformar el sentido de lo que veníamos leyendo. Por esto los diferentes laberintos propuestos por Borges parecen no tener fin (Perl, 2004:176).

A través de la observación del crítico se amplía el panorama de lo lúdico explicado anteriormente. No sólo cada elemento da lugar a otro, sino que además todo objeto cognoscible puede ser explicado por el camino laberíntico en el que el hombre habita.

2. Ha alcanzado la calle y ha visto el Templo de las Hachas y el mar. Una visión de la noche le reveló que también son infinitos los mares y los templos.

La visión cosmogónica, la observación maravillada del Universo por Asterión lo conduce a entender que la unidad no existe y que el Templo de las Hachas y el mar son en realidad “los mares y los templos” (Borges, 2000:80), son infinitos. De manera particular observa el

mar, elemento que se ha vuelto ya a esta altura del relato un *leitmotiv* que tiene como finalidad adentrarnos aún más en el laberinto de la narración y de los símbolos, en la medida en que en el mar habita el vengador Poseidón, allí apareció el toro blanco que fue su padre y de allí vendrá el victimario Teseo.

3. Sólo dos cosas están 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, 2000:80).

La unidad opuesta a la repetición se ofrece ahora como una variante de lo tratado de manera previa en este ensayo. Hay dos factores que son únicos: el sol y Asterión. El personaje percibe la trascendencia que para él y para el mundo entero tiene la figura rectora de su abuelo Helio; pero el adjetivo que emplea es “intrincado”: enredado, enmarañado, confuso son sinónimos de este término; el Minotauro continúa percibiendo de una forma difusa, desordenada, borrosa, porque no le es dada la claridad en la apreciación que tuvieron sus antepasados míticos. Simultáneamente se ve a sí mismo. Los elementos espaciales son importantes: arriba se halla el sol y abajo Asterión. Dominando desde la altura está Helio y abajo, condenado a su destierro, se halla el “estrellado”, Asterio, Asterión. Se nota la diferencia notable entre ambos no sólo por la situación territorial que cada uno ocupa, sino también por el poder consciente del primero y por el remedo de dominio que define al segundo.

Y Asterión se formula la duda más acuciante cuando observa que posiblemente, sólo posiblemente, él haya creado el sol y las estrellas y la casa, pero ya no se acuerda. Esa amnesia tan particular define la condición de semidiós imperfecto que torturado y maltratado por el destino y la casualidad no acierta a entender que su mente está llena de luz, y que esta luz no es lo suficientemente clara para explicarle su pasado. Asterión no aprehende este presente

La conciencia atormentada de un monstruo

que le ha tocado vivir y tampoco comprende el ayer. Si es doloroso para cualquier hombre perder contacto con la realidad, ¿cuánto más no lo será para este dios deforme e inconstante?

Los extraños visitantes

La atención narrativa del hombre toro se centra ahora en otro tema que es prácticamente el último de esta serie laberíntica que el relator nos ha presentado:

Cada nueve años entran en 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. [...] Ignoro quiénes 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 (Borges, 2000:80).

Estos curiosos visitantes sabemos que han venido al laberinto, porque los obligaron a hacerlo; ellos también están condenados a muerte al igual que el Minotauro y buscan en la destrucción de éste la oportunidad de la vida. Pero el hijo de Pasífae los ve simplemente como invitados de piedra al gran banquete de la muerte. Además son nueve hombres, según la versión de Borges, y este número cabalístico dantesco golpea de una forma particular, porque del mismo modo son nueve los círculos del infierno que aluden a la destrucción y al castigo. Es muy importante entender el motivo que alegra al monstruo: estos recién llegados aparentemente vienen a quebrar su soledad, pero en la emoción de verlos y agasajarlos Asterión los mata y se queda solo de nuevo. Los pasos que se escuchan en las galerías de piedra se ofrecen estilísticamente como sensaciones auditivas muy claras, tanto para el aguzado oído del protagonista, como de

igual forma para la captación inteligente del lector. La prosa de Borges encierra una profunda poética que se basa en el adecuado manejo de los recursos.

Además, el comentario que hace el personaje es fundamental: “Para que yo los libere de todo mal” (Borges, 2000:80). De esta forma, se propone a la vida como la gran enfermedad del hombre y sólo la muerte podrá liberarlo de ella; inmersos en un círculo interminable –el eterno retorno de Dionisos–, Asterión los redimirá de la misma forma que Teseo lo hará con él y Teseo también pagará en el futuro sus excesos por la falta de amor hacia Ariadna y por la sustitución en brazos de Fedra. Al respecto, dice Paloma Andrés:

Asterión, “artífice” del laberinto personal en que vive, se condenó a sí mismo a la multiplicación sin fin, porque el tiempo es eterno y todo se repite trágicamente, no hay término que libere, retornarán infinitamente la monstruosidad, el inmenso dolor, la muerte misma. Recordamos las palabras de Milán Kundera: “Si cada uno de los instantes de nuestra vida se va a repetir infinitas veces, estamos clavados a la eternidad como Jesucristo a la cruz. La imagen es terrible. En el mundo del eterno retorno descansa sobre cada gesto el peso de una insoportable responsabilidad. Ése es el motivo por el cual Nietzsche llamó a la idea del eterno retorno la más pesada carga” (Kundera, 1985:12) [Ferrer, 2001:03].

En la introducción de esos nueve hombres que llegan periódicamente emergen de renovada cuenta otras metadiégesis –nueve para ser exactos– que implícitamente nos conducen a pensar cuáles habrán sido las vidas de estos condenados que ahora irremediablemente se enfrentan a su destino: ¿Dejarán en su pasado esposas, amantes, amigos, hijos? ¿Serán cobardes o valientes luchadores? No lo sabemos, pero el relato de Borges se puebla con otras alternativas diferentes y va creciendo en su propia pequeñez, se vuelve cada vez más enigmático y poblado –el cuento también– de extraños visitantes.

La conciencia atormentada de un monstruo

Es en este momento cuando impacta la profecía de un moribundo: “que alguna vez llegaría mi redentor” (Borges, 2000:80); nueva reticencia se impone mientras el que se ocultó bajo el mar acecha desde las sombras de su propia condición enigmática. ¿Quién es este moribundo? ¿Será acaso el enviado por Teseo para anunciar su advenimiento? No lo sabemos tampoco, pero sí observamos la reacción del pobre monstruo enfermo: “Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo” (Borges, 2000:80).

Su monólogo cobra ahora mayor intensidad; el dolor parece disminuir ante la perspectiva de alguien que podrá terminar con lo que había parecido hasta ahora sufrimiento eterno. Casi nos aproximamos a sostener que la muerte de Asterión sería un modo de eutanasia; sublime eutanasia operada por un enviado de la fatalidad. La noción de “redentor” adquiere un carácter muy particular, porque se trata de manumitirlo de la esclavitud de la vida, libertarlo para siempre de ese laberinto en el que se le había obligado a existir. Se reiteran en seguida los referentes que incluyen sensaciones auditivas: “Si mi oído alcanzara todos los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos” (Borges, 2000:80). Es tal la certeza de esa llegada del libertador que hasta se imagina algo que expresa mediante acertada hipérbole: “todos los rumores del mundo”; y esos pasos lúgubres y funestos de Teseo se oirán entonces en medio de la quietud del laberinto; violento contraste, antítesis reveladora que aleja y acerca al mismo tiempo al silencio y al sonido. Cada uno a su manera han expresado los temores e inquietudes del Minotauro, que ahora sólo aguarda que esto no sea una falsa promesa.

Precisamente por ello el Minotauro expresa su deseo postrero y se interroga también: “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, 2000:80-81).

El personaje se reviste poco a poco de mayor ternura y el lector siente por él una particular conmiseración. La imagen del monstruo destructor de la leyenda se difumina y se pierde para dar lugar al retrato de un desposeído que –inmerso en la desesperanza– se agarra al último madero que flota en el mar de su propia existencia; si hay otro universo, ojalá que no sea laberíntico y solitario como éste. El pobre Asterión se plantea apenas el problema escatológico del Más Allá; no lo entiende ni constituye un punto de conflicto básico, pero casi está opinando como el hombre contemporáneo en torno a la noción de que, si existe Dios, ojalá me dé la opción de una vida mejor, diferente a la que he tenido.

Pero falta saber cómo será el redentor. Esta pregunta se reviste tan sólo de una extraña curiosidad; sería quizás como si el condenado a muerte se interrogara por el filo de la guillotina, como si quisiéramos ver de forma anticipada la cara de aquel que nos eliminará. Y mediante una nueva clave el narrador otorga su propio punto de vista acerca del monstruo, que puede ser –se deriva de las interrogantes– un toro, un hombre, un toro con cara de hombre o, parece ser la opción finalmente aceptada, un hombre con cara de toro al igual que él. Asterión habla así por última vez en el relato.

Quien toma la palabra a continuación es el narrador focalizador cero, como se ha explicado *supra*: “El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre” (Borges, 2000:81). Todo ha sucedido y resulta expresado en términos eufemísticos, como lo ha hecho el relator en varios momentos de la anécdota. Fija su atención en el sol que anunciaba el día, en ese sol que el abandonado de la fortuna ya no podrá contemplar, en ese sol que es el símbolo del origen divino del monstruo; es Helio, que observa y comprende con su conocimiento infinito que Poseidón ha vuelto a hacer de las suyas y que su nieto amado ha sido liberado de la enfermedad de la vida mediante el bálsamo de la muerte.

La conciencia atormentada de un monstruo

Resta únicamente la nimia intervención de Teseo: “Lo crearás, Ariadna? —dijo Teseo—. El Minotauro apenas se defendió” (Borges, 2000:81).

La última metadiégesis implícita del relato es la de Teseo, el enviado de Poseidón que para alcanzar los brazos de Ariadna eliminará al hermanastro de ésta. Ariadna, la inteligente Ariadna que le da la clave al ingrato Teseo para que él pueda salir exitosamente del laberinto.

Constatamos, por último, de qué manera se abandona Asterión a la muerte: sólo algún movimiento instintivo para evitar el golpe letal, pero nada más; ha reconocido, por fin, a su redentor y se entrega sumiso a él, mientras quiere creer que un sitio diferente le aguarda.

Para complementar el panorama explicativo de esta última parte citaremos nuevamente a Víctor Vázquez:

(Asterión) nació único pero lleva el estigma del mal; por ello debe esperar a su redentor. Ese redentor será Teseo, hijo de Poseidón (aquí interesa más la variante que afirma que Teseo es hijo de Poseidón y no la que afirma que es hijo de Egeo y Etra). Así pues, Poseidón crea el mal y restituye el orden engendrando a Teseo para que mate al Minotauro (Vázquez, 2002:98).

Conclusión

Asterión ha muerto. El destino se ha cumplido y las instancias reveladoras de éste nos han llevado por un relato sembrado por claves y caracterizado por el manejo del eufemismo y la reticencia, que genialmente apoyan el cuidado estilo de un escritor excepcional.

El narrador es omnisciente, aunque al comienzo parece imponerse su condición de focalizador interno fijo.

El título y el epígrafe revelan la intertextualidad como otro de los recursos que únicamente un hombre culto, lector insaciable como Borges, podría manejar.

Culturales

En el análisis de la diégesis hemos observado y comentado temas y motivos diversos centrados todos ellos en el gran tópico de la soledad. Nadie duda acerca del desamparo en que vive este sensible monstruo.

Lo seguimos en su afiebrado monólogo para comprender al fin que sólo espera a la muerte.

Asterión es el protagonista y relacionado con él emergen otros personajes que pueden ordenarse de la siguiente manera:

1. Los que pertenecen al pasado y que de una u otra forma quedan conectados con el Minotauro: Helio, Pasifae, Poseidón, Minos, el toro.
2. Aquellos que aparecen en su laberinto o que aguardan en el exterior, y que a su vez pueden catalogarse en colectivos e individuales; esto es, la multitud que huye al verlo, los nueve hombres que dejan sus cadáveres cada nueve años; además, Teseo y Ariadna.

Por último, en el tema del conocimiento se adivina el escepticismo del protagonista. En sus juegos puede captarse la necesidad extrema de evasión. En sus meditaciones finales en torno a la casa se observa el carácter metafísico de las conclusiones a las que arriba la voz que nos cuenta los hechos.

Asterión es el monstruo que bajo la pluma de Borges se vuelve tierno minotauro. Asterión es un emblema de soledad que incomprendido y olvidado ha marcado su existencia de una forma tal que no es posible postergarlo.

Dante en la *Divina Comedia* había planteado la representación mitológica del hijo de Pasifae; lo vio como lo habían visto todos, con ese sello maldito que lo volvía apto para ser uno de los guardianes del infierno temido.

Borges –nuevo Eurípides de la prosa– lo humanizó para entregarnos un modelo más comprensible y, por qué no, más amado. Quiso que en lugar del monstruo viéramos a nuestro semejante,

La conciencia atormentada de un monstruo

compañero y hermano en el sufrimiento de cada día. Si la vida refleja el carácter especular a cada instante, debemos mirarnos en el espejo de Asterión para intentar entender hasta dónde hemos sido nosotros también víctimas de la injusticia y subsidiarios eternos de la soledad.

Bibliografía

- ANDRÉS FERRER, PALOMA, “J. L. Borges: ‘La casa de Asterión’, recreación intelectual de un mito”, *Espéculo*, núm. 19, 2001.
- BARRENECHEA, ANA MARÍA, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Paidós, Buenos Aires, 1967.
- BORGES, JORGE LUIS, *El Aleph*, 5ª reimpr., Alianza, Madrid, 2000.
- DIODORO SÍCULO, *Biblioteca histórica I-III*, Alianza, Madrid, 2003.
- DUVIGNAUD, JEAN, *El juego del juego*, trad. de Jorge Ferreiro Santana, FCE, México, 1982.
- GENETTE, GÉRARD, *Figuras III*, trad. de Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1989.
- GONZÁLEZ MATEOS, ADRIANA, *Borges y Escher. Un doble recorrido por el laberinto*, Aldus, México (Col. Las Horas Situadas), 1998.
- GUIRAND, FÉLIX (dir.), *Mitología general*, trad. y prefacio de Pedro Pericay, Labor, Barcelona, 1965.
- HOMERO, *Iliada*, versión de Rubén Bonifaz Nuño, UNAM, México, 1996.
- KUNDERA, MILAN, *La insoportable levedad del ser*, Tusquets, Barcelona, 1985.
- PAUSANIAS, *Descripción de Grecia. Obra completa*, 3 vols., Gre-dos, Madrid, 1994.
- PERL, ANA LUISA, “Los juegos en ‘La casa de Asterión’”, en *De laberintos y otros Borges*, Victoria Ocampo, Buenos Aires, 2004.
- QUINTANA TEJERA, LUIS, *Las máscaras en el Quijote, antítesis e intertextualidad*, Eón, México, 2005.

Culturales

- RIVERA DE LA CRUZ, MARTA, “Intertexto y autotexto. La importancia de la repetición en la obra de Gabriel García Márquez”, 1997, en <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/número6/intertx.htm>.
- VÁZQUEZ, VÍCTOR, “Ariadna en el laberinto: una lectura de ‘La casa de Asterión’”, *Cifra Nueva*, Trujillo, enero-junio de 2002.
- VIRGILIO, PUBLIO, *Obras completas. Bucólicas, Las Geórgicas, La Eneida*, 4ª ed., trad., estudios preliminares y notas de Emilio Gómez de Miguel, Ediciones Ibéricas, Madrid, 1990.

Fecha de recepción: 5 de febrero de 2010

Fecha de aceptación: 5 de enero de 2011