

# BORGES Y SHKLOVSKI: LA MIRADA DEL OTRO

## LA CASA DE ASTERIÓN \*

Y la reina dio a luz un hijo que se llamó Asterión.  
APOLODORO, *Biblioteca*, III, I

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)<sup>1</sup> están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales. Que entre el que quiera. 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 sobre la faz de la tierra. (Mienten los que declaran que en Egipto hay una parecida.) Hasta mis detractores admiten que no hay *un solo mueble* en la casa. 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. 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 posternaba; 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.

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

\* Jorge Luis Borges, "La casa de Asterión", en *El Aleph*, México, Alianza Editorial.

<sup>1</sup> El original dice *atorce*, pero sobran motivos para inferir que, en boca de Asterión, ese adjetivo numeral vale por *infinitos*.

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.

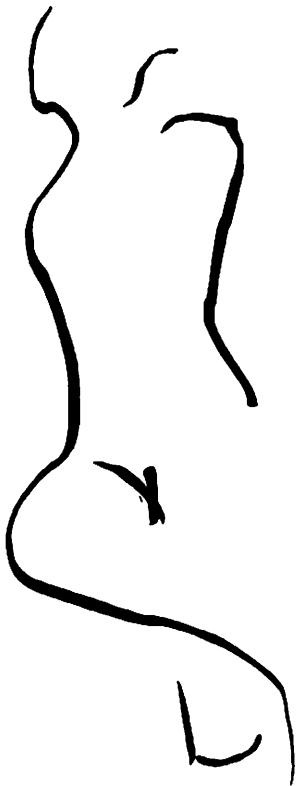
Claro que no me faltan distracciones. Semejante al carnero que va a embestir, corro por las galerías de piedra hasta rodar al suelo, mareado. Me agazapo a la sombra de un aljibe o a la vuelta de un corredor y juego a que me buscan. Hay azoteas desde las que me dejo caer, hasta ensangrentarme. A cualquier 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.) 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.

No sólo he imaginado esos 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. 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 [son infinitos] los mares y los templos. Todo está muchas veces, catorce veces, pero dos cosas hay en el mundo que parecen estar una 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.

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. 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. 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. ¿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?

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.



A MARTA MOSQUERA EASTMAN

**A** principios del siglo que ahora termina, los formalistas rusos revolucionaron la teoría literaria, entre muchos otros factores, por su concepto de *literaridad*, i.e., aquello que determina el carácter estético de un texto lingüístico. En buena medida enfocaron sus trabajos a la estructura lingüística del texto literario, a la conformación, disposición y correlación de los elementos que forman un conjunto cuyo armónico resultado excede la simple suma de las partes.

Entre los estudiosos que destacaron en esta línea, quiero detenerme en el planteamiento de Víctor Shklovski. Su breve artículo, "El arte como artificio",<sup>1</sup> está dedicado a responder una de las preguntas que con mayor frecuencia escuchamos: cuál es la función de la literatura, para qué sirve; cómo explicar su especificidad, su modo fundamental de operar.

Conforme a su tradición retórica de la reducción al absurdo, Shklovski inicia su exposición con la teoría de Potebnia, reconocido teórico de los estudios literarios rusos de la época. Según Potebnia, la literatura sirve para explicar la realidad, para hacernos más comprensibles los fenómenos que trata. El planteamiento determina, pues, a la literatura como una especie de glosa artística, de explicación estética. Al término de esta primera parte del artículo, más de un lector *naïf* estará convencido de la teoría potebniana.

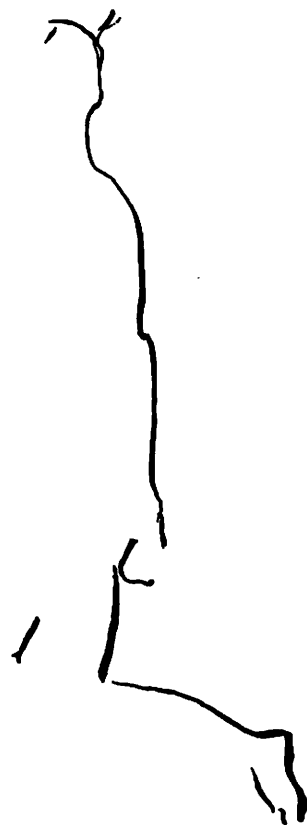
Sin embargo, al absurdo reduccionismo de Potebnia, Shklovski contrapone la simplicidad de los hechos: si la literatura es imágenes mediante palabras, sencilla explicación de la vida a través de figuras retóricas, cómo puedo comprender las descripciones de la aurora como "demonios sordomudos" o las del cielo como "las casullas de Dios".

Entre los ejemplos de nuestra literatura, podemos citar el poema-verso de Gorostiza: "Rubio pastor de barcas pescadoras", cuyo referente es claramente indicado en el título, no así en la metáfora que constituye la obra de arte.<sup>2</sup> Pero no sólo en el ámbito de la poesía tenemos casos como éste. Los textos narrativos, lo mismo que las obras de teatro, están constituidos de lenguaje poético, cuyo objetivo último no es la efectiva transmisión de información, como podría concluirse de los planteamientos de Potebnia, sino el deleite, el placer del arte por el arte.

Volvamos a Shklovski. Qué hace que un texto literario atraiga; por qué leer literatura, cuál es su encanto. En la búsqueda de respuestas a tan complejos planteamientos, el autor propone uno de los muchos motivos por los que el hombre goza con la literatura. Porque el arte es artificio. La construcción artística está diseñada para seducir los sentidos juntamente con la razón.

1 En Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, 5ª ed., México, 1987.

2 El poema se titula "El faro".





Y aquí llegamos a una zona en la que coinciden escritores como Edgar Allan Poe, Horacio Quiroga y, por supuesto, Jorge Luis Borges. La literatura tiene mecanismos, formas de exponer artísticamente su contenido. Eso es a lo que Shklovski llamó *el arte como artificio*. Por supuesto, muchos otros escritores, críticos literarios y apasionados del placer de la literatura tendrán otras razones –incluida o no ésta– para dedicarse a los textos artísticos. No excluyo otras interpretaciones ni otras perspectivas.

En apoyo a su tesis, Shklovski expone uno de los problemas del mundo cotidiano: la merma de la percepción. Con ejemplos propios y citas del *Diario* de Tolstoi, el autor señala la facilidad con que nos envolvemos en los quehaceres diarios, olvidándonos del goce del descubrimiento, de la innovación. La automatización puede privarnos de pequeños placeres al realizar mecánicamente muchas de nuestras tareas. De hecho, la percepción puede también ser limitada por cuestiones culturales, por la propia formación.

La literatura es una alternativa para romper estos esquemas. Desde la perspectiva de Gorostiza, el faro se convierte en más que una construcción costera con fines prácticos. El poema conjunta eso que fácilmente encontramos en diccionarios y enciclopedias con la fascinación que durante siglos han ejercido los faros, motivos que son referentes frecuentes de los textos literarios. Desde los ojos de Gorostiza, la percepción del faro y la belleza del verso –artificio– se conjugan produciendo una imagen inusitada que generaliza el sentido humano, necesario, de compañía en las tareas más cotidianas y simples, no por ello menos necesarias para la sobrevivencia de los hombres del mar.

La imagen que Gorostiza nos comparte no se orienta hacia el guía de los grandes barcos –al cual generalmente asociamos la figura del faro– o navíos de guerra. Lo singular del verso está en lo mínimo, en los barcos resguardados por un pastor que los orienta y vigila. He aquí lo singular.

Pero cómo se logra esa desautomatización. Shklovski identifica dos procedimientos: la singularización y el oscurecimiento de la forma. Sobre el segundo, no es muy abundante, pero podemos remitirnos a la literatura barroca a manera de ejemplo. En cuanto al primero, podemos resumirlo como un cambio de perspectiva, un juego de miradas no convencionales. Éste es el mecanismo principal de la metáfora, la metonimia y figuras similares: la exposición del objeto desde un ángulo no concebido anteriormente; la producción de un nuevo sentido, a la luz de asociaciones audaces, estéticas, líricas.

Además de los textos de Tolstoi y de Pushkin,<sup>3</sup> otros ejemplos de Shklovski son las adivinanzas. “¿Qué es, qué es, que mientras más le

3 El juego de identidades y reconocimiento en *La hija del capitán* son geniales ejemplos del planteamiento shklovskiano.

quitas más grande es?" En juegos de palabras como éste, encontramos el procedimiento de singularización descrito por el autor. Como puede apreciarse, la percepción tradicional nos lleva a concluir que si a un todo se le extraen partes, el resultado es una disminución. La adivinanza nos obliga a tomar la posición opuesta, a colocarnos bajo la mirada del otro, del que está en el lado contrario. El juego de palabras sólo puede resolverse conciliando que al extraer materia, el agujero crece. Mientras más quitamos, más grande es.

Y por fin llegamos a Borges. El juego de este escritor se establece en un escenario de lectura, de conocimiento literario, mitológico. Borges nos entrega toda la información que permite identificar al emisor del discurso, pero la dosifica, apelando al juego del cuento moderno: exposición íntegra de elementos, pero con final sorpresivo.

Aunque breve, "La casa de Asterión" tiene dos apartados, diferenciados mediante una notoria pausa gráfica. El texto inicia con un monólogo, cuya voz corresponde a Asterión, el protagonista. Al término de éste, el narrador<sup>4</sup> recupera la voz narrativa para concluir la historia. Su participación es mínima –no podía ser de otra manera–, pues se limita a ceder nuevamente el discurso, pero ahora sí indicando quién es el personaje que habla, así como a quién se dirige. En este punto, el común de los lectores encuentra la explosión del relato.

Sin embargo, desde el título, la identificación estaba presente. Más aún, el epígrafe reitera quién es el protagonista. El problema es que no cualquier lector reconoce quién es Asterión, ni dónde vive; no imagina su casa ni su particularidad. Asterión se presenta limpiamente. Desde un principio, reconoce su condición de acusado, pero nos olvidamos rápidamente de ella, ante la descripción del personaje y su peculiar residencia.

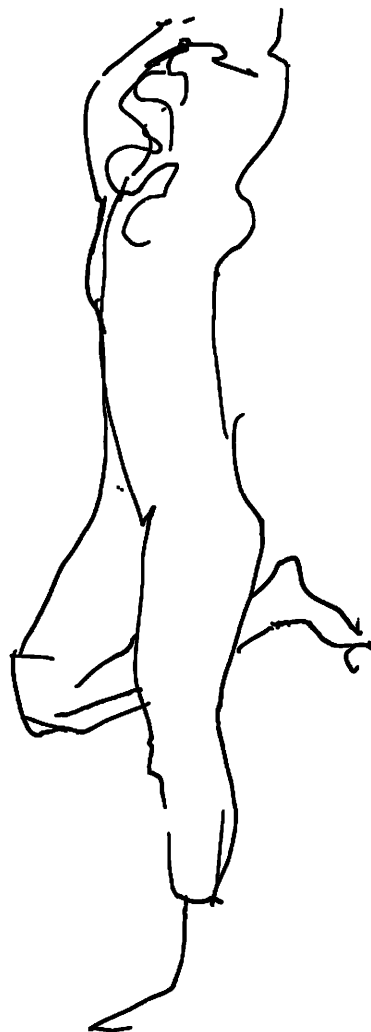
Asterión defiende su ser. Hijo de reina –ninguna mención al progenitor, figura clave en el contexto del relato–, se sabe único, como singular es también su residencia. ¿Quién es éste, miembro de la realeza que teme a la reacción de la plebe ante su presencia? ¿Qué clase de morada habita, que con sus infinitas puertas siempre abiertas lo mantiene prisionero?

La descripción que Asterión hace del mundo, de su contexto, desconfiada:

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.

Véase también como describe la reacción ante él:

4 Alguien cuenta la historia, una voz que no corresponde ni al protagonista –Asterión– ni al antagonista –Teseo–, un relator ajeno a los hechos. Este narrador es denominado extradiegético y heterodiegético conforme a la terminología genettiana. Simplifico la referencia por no interesarme un riguroso análisis formal.



La gente oraba, hufa, se posternaba; unos se encaramaban al estilóbato del templo de las Hachas, otros juntaban piedras. Alguno, creo, se ocultó bajo el mar.

Asterión está solo. No sólo por ser único. Incapacitado para leer o escribir, carece del refugio intelectual. Su necesidad de compañía le lleva a imaginar otro como él. Se trata de un juego en el que el otro Asterión le visita, a fin de conocer la casa, esa casa que es el mundo, su mundo.

Sin embargo, el último párrafo del monólogo revela el peso de la existencia de nuestro protagonista. Su aislamiento se rompe periódicamente: "Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal". El hijo de la reina, el único bajo el sol, aquel que no lo recuerda, pero quizás creó las estrellas y el sol y la enorme casa, Asterión, es salvación para los hombres. Cada palabra de este último párrafo descubre el velo de nuestros ojos. La revelación es doblemente dolorosa. La voz del monólogo nos es conocida desde la infancia, y desde la infancia la suponíamos odiosa. El horror del monstruo forjado en nuestras mentes infantiles se destruye ante la serenidad del mesías.

Al participar del mundo de Asterión, al involucrarnos con su relato, terminamos identificados con este héroe. Al reconocerlo en este último segmento de su monólogo, lo descubrimos, lo reconocemos, pero ya no es el mismo. No puede serlo, después de que le escuchamos sin prejuicios.

Como odiar al ser que reconoce:

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.

Y cómo seguir admirando al falso héroe, al asesino inconsciente, después de leer:

—¿Lo crearás, Ariadna? —dijo Teseo—. El minotauro apenas se defendió.

En este punto, no sólo se nos ha dado vuelta la tradicional concepción del monstruo mitológico, sino también la del héroe, su matador. La hazaña de Teseo deja de existir. No desde la perspectiva del minotauro, sino desde la propia, pues sabemos que el monstruo mitológico, nuestro Asterión, no fue un obstáculo a vencer, sino que buscaba la liberación en manos de Teseo.

De hecho, la propia existencia de Asterión ha sido reubicada. El hijo de Pasífae y el toro fue confinado por los humanos a un laberinto, fue excluido como monstruo, sin ser consciente de ello. No pudo entender que su existencia era un oprobio para la raza humana, pero sí sintió el rechazo de su ser, dada su peculiar naturaleza: "No en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo, aunque mi modestia lo quiera".



Asterión no tuvo cabida en nuestro mundo. No pudo ser comprendido, fue clasificado y tratado como aberración. Algo que nadie le explicó. Si Teseo fue su libertador físico, Jorge Luis Borges salvó su alma, lo recuperó para la humanidad.

Después de leer "La casa de Asterión", no podemos seguir siendo los mismos. El cuento nos ha transformado. Hábilmente nos introdujo en la perspectiva del otro, nos enseñó la cara oculta de la moneda. El cambio de visión fue posible por ese mecanismo denominado por Shklovski como singularización. El texto de Borges es un hermoso artificio, que, seduciendo el intelecto, abre nuestros sentidos, rompe barreras y nos muestra la mirada del otro. La hermosa mirada del otro. LC