

EL MANUSCRITO DE “LA CASA DE ASTERIÓN”: MOSAICO DE UN PROCESO DE ESCRITURA¹

María Laura Bocaz Leiva

Los materiales preredaccionales del escritor Jorge Luis Borges son escasos y de difícil acceso. Daniel Balderston, en “Los manuscritos de Borges: imaginar una realidad más compleja”, comenta las múltiples dificultades que puede enfrentar el investigador que se decida a estudiar el proceso de escritura de algún texto: dispersos en diferentes depósitos, celosamente guardados por coleccionistas o particulares, ocasionalmente a la venta por sumas extravagantes, a veces sólo disponibles a través de una edición facsimilar; siguen siendo en definitiva una fuente de estudio anhelada y esquiva, una “*terra incognita*” (19). El manuscrito de “La casa de Asterión” constituye una valiosa excepción que pretendo rescatar mediante un análisis que sigue los principios de la crítica genética. En primer lugar, haré referencia a las características del manuscrito, así como aquellos rasgos sobresalientes que alumbren su sistema de escritura, para finalmente centrarme en el análisis de sus tachaduras e inserciones.

OBSERVACIONES GENERALES

La primera impresión que ofrece el manuscrito de “La casa de Asterión” archivado en la colección de la Universidad de Virginia puede resultar engañosa. El texto presenta relativamente escasas enmiendas y agregados. En términos estrictamente cuantitativos, evidencia pocas diferencias al

¹ Agradezco a Daniel Balderston y Mariela Blanco por haberme dado a conocer, en febrero del 2012, los materiales de Borges disponibles en la Universidad de Virginia.

contrastarlo con la versión éditada del texto, publicada por primera vez en 1947, en el segundo número de *Anales de Buenos Aires*. No obstante, resulta imprescindible tomar en consideración que este manuscrito se compone de un conjunto de fragmentos de hojas cuadrículadas de diversos tamaños, arrancadas del mismo tipo de cuaderno. El investigador se enfrenta, entonces, a lo que ha sobrevivido de un proceso de escritura.

Daniel Balderston, en “‘Puntos suspensivos’: sobre o manuscrito de ‘Hombre de la esquina rosada’”, propone entender el espacio del cuaderno en Borges como un “laboratorio directo” (7). Es decir, como el lugar donde escribe, ensaya y por lo que he visto en el manuscrito que me ocupa hoy, arranca trozos para luego seleccionar, cortar y pegar. Esta práctica resulta completamente opuesta a la de un escritor como José Donoso, en quien he centrado mi trabajo de investigación los últimos años. En los cuadernos del escritor chileno relacionados con el proceso de composición de *El obsceno pájaro de la noche*, por ejemplo, el investigador tiene acceso a gran parte de los materiales pre-redaccionales, ya que a los borradores autógrafos de un pasaje complejo y a las múltiples versiones mecanografiadas de un determinado episodio de la novela, se suman en las páginas cuidadosamente enumeradas —y jamás arrancadas de sus cuadernos— múltiples esquemas, preguntas con sus respectivas respuestas; críticas de lo escrito, evaluaciones de la jornada de trabajo, entre otros.²

De este modo, mientras el cuaderno de Donoso reúne y deja la puerta abierta para el estudio de gran parte del proceso de escritura de un proyecto, en el caso de Borges el proceso de composición queda parcialmente velado y muchas veces disperso en otros tipos de materiales. Como ha quedado en evidencia gracias al valioso trabajo de Laura Rosato y Germán Álvarez en *Borges, libros y lecturas*, los libros del escritor también forman parte de su taller de escritura, al convertirse en verdaderos “cuadernos de apuntes donde elaborará proyectos de índices [...] ensayará primeras versiones de sus textos y poesías [...] y ejercitará traducciones [...] transformando estos ejemplares en verdaderos manuscritos originales” (29).

El manuscrito de “La casa de Asterión” se compone de siete hojas, seis de las cuales corresponden a trozos de hojas previamente escindidas. A

2 Para una descripción del uso de los cuadernos relacionados con el proceso de composición de *El obsceno pájaro de la noche*, ver el primer capítulo de la tesis doctoral *José Donoso, el Boom y El obsceno pájaro de la noche*.

partir de la segunda, se encuentran enumeradas consecutivamente en el extremo superior derecho, dentro de las cuales las sexta y séptima resultan particularmente interesantes, por comprender dos estados textuales de un mismo núcleo, a saber, el final de la narración. El investigador, por tanto, se enfrenta a un verdadero mosaico que ofrece una imagen a partir de la yuxtaposición de sus diferentes piezas, exponiendo huellas de cambios realizados en estados textuales anteriores así como de las variantes que surgen a partir de la relectura, ofreciendo algunas claves reveladoras no sólo de su proceso de composición, sino de Jorge Luis Borges escritor.

Cada fragmento de hoja arrancado de borradores anteriores se encuentra cifrado con esa "particular 'letra de insecto'" (Rosato y Alvarez 30). No obstante, en esta oportunidad su caligrafía es ordenada y usa como guía la línea que provee el cuadriculado del cuaderno.³ Este detalle resulta significativo si se lo contrasta con otros manuscritos del escritor, como, por ejemplo, la hoja que inaugura el cuaderno donde Borges compuso "Hombre de la esquina rosada". La caligrafía en esta oportunidad, subraya Balderston, cubre la hoja "de modo caótico, en todas las direcciones, con superposiciones difíciles de leer" ("Manuscritos de Borges" 20).

El margen izquierdo, utilizado generalmente por Borges para inserciones o anotaciones bibliográficas (Balderston, "Líminares" 29) en esta oportunidad sólo expone dos anotaciones. La primera corresponde a una inserción que no presenta variantes al contrastarla con el texto édito, ni siquiera en lo que respecta al destacado: "Hasta mis detractores admiten que no hay un ~~solo mueble~~ en la casa" (sin número). La segunda adición corresponde a "el filósofo". Me detendré en esta segunda inserción más adelante. Por ahora quiero destacar que todos los enunciados que en el manuscrito aparecen subrayados por el escritor, están en cursiva en la versión publicada. De manera tal que la intención composicional de resaltar ciertos vocablos o enunciados en el texto mediante el uso del subrayado, se mantiene en la versión édita a través del uso de cursivas.

3 Las observaciones de Daniel Balderston en "Los manuscritos de Borges: 'imaginar una realidad más compleja'" permiten concluir que el escritor no usaba siempre el mismo tipo de cuaderno para los borradores de un texto en composición. Los manuscritos de "Pierre Menard", "La biblioteca de Babel" y de "El jardín de senderos que se bifurcan", por ejemplo, "se encuentran en papel de contabilidad (marca Haber), con renglones verticales rosados para las columnas de deber y haber"; en tanto los de "La lotería en Babilonia" y "Las ruinas circulares" "están en hojas no alineadas" (16).

TACHADURAS EN EL MANUSCRITO

Las tachaduras presentan tres variantes: inscripción de una gruesa línea negra que vela por completo el texto descalificado (tachadura de supresión);⁴ tachado horizontal simple (tachadura de sustitución) y por último, tachado sucesivo mediante líneas verticales paralelas (tachadura de supresión). En las páginas uno a tres, cinco y parte superior de seis, se pueden observar varios ejemplos del primer tipo. En la totalidad de los casos, éstos presentan una nueva variante, escrita sobre o bajo la gruesa línea negra. En el fragmento que cito a continuación, el vocablo “hombres” se inscribe sobre la palabra anulada:

hombres

sus puertas (cuyo número es infinito) están abiertas día y noche a las [REDACTED]

En el siguiente ejemplo, en tanto, el enunciado que reemplaza al anulado se escribe bajo el segmento tachado:

La grey
[REDACTED]
oraba, huía, se prosternaba; unos se [REDACTED]
encaramaban al estilóbato del templo de las
Hachas (2)

No es hasta el fragmento pegado a la parte inferior de la hoja seis que el investigador se topa con los otros dos tipos de tachadura. Esta hoja del manuscrito es, en efecto, la que expone el momento más intenso de reescritura, revelando la hoja siete como una versión en limpio del fragmento anexado a la página seis. Partiré por el uso de tachadura simple cifrado en la nota al pie destinada en el relato a aclarar el uso del vocablo “infinito” [“son infinitos los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes”]. Al igual que en

4 Daniel Balderston en “Los manuscritos de Borges” observa este mismo tipo de enmienda en el manuscrito estudiado, por razones de fuerza mayor, mediante una edición facsimilar. En esa oportunidad, plantea la hipótesis de que la imposibilidad de rescatar el fragmento anulado se pueda deber a la imagen que provee la edición consultada (17). Las observaciones posteriores de Rosato y Álvarez en relación a los diferentes tipos de tachadura observados en los libros que componen su catálogo, descartan esta hipótesis válida. Se trataría de una tachadura de supresión, “utilizada para eliminar definitivamente una palabra o párrafo”, donde la grafía utilizada deja “una marca que vuelve ilegible lo suprimido” (30).

la versión publicada, este texto aparece separado del cuerpo del relato. En el manuscrito la separación se cifra mediante el trazado de una línea irregular breve. Cito a continuación la nota al pie en su totalidad, reproduciendo sus marcas de reescritura:

entender-

eso
El original dice catorce, pero sobran motivos para imaginar que, en boca de Asterión, ???
vez es sinónimo de inf inferir
se deba traducir por infinito
adjetivo numeral vale por infinito.

Las enmiendas de la primera parte de la nota permiten inferir tres movimientos sucesivos a partir de la disposición en la hoja de los vocablos barajados como opciones y del uso de la tachadura simple. Primero, la anulación de la posibilidad “imaginar”, luego el ensayo de una segunda opción que también es anulada (“entender”) y por último, la inscripción de “inferir” con su aprobación por parte del escritor. En efecto, el contraste de este enunciado con la versión édita del texto permite corroborar que el vocablo sin tachadura es el que prevalece.

Dentro del trabajo de composición de esta cita, el segundo momento de sucesiva reescritura se observa en el enunciado que registra el significado que para Asterión tiene el número catorce:

eso

que, en boca de Asterión, ???
vez es sinónimo de inf
se deba traducir por infinito
adjetivo numeral vale por infinito.

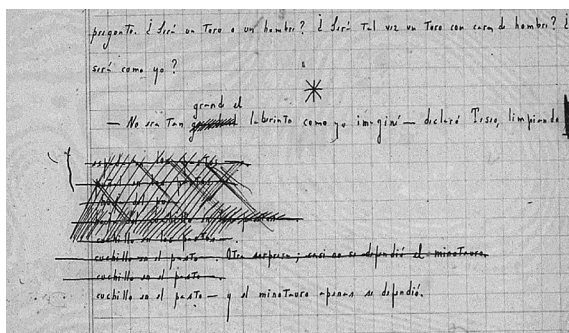
Como se puede observar, el vocablo “infinito” aparece consistentemente en cada uno de los enunciados. Al contrastarlos, sin embargo, es posible inferir un cambio radical en la tercera reescritura. Mientras prima la duda en las primeras dos variantes, mediante la elección de “vez” y del subjuntivo “deba”, la última opción ensayada presenta el verbo en indicativo, “vale”.⁵ Este cambio del subjuntivo por el indicativo se puede interpretar como una variación necesaria y coherente a la luz de la certeza que el es-

5 Estoy partiendo del supuesto que “vez” formaba parte de la locución adverbial “tal vez”, ya que sólo se puede leer “vez” en el manuscrito.

critor ha logrado expresar mediante el enunciado que lo antecede: “pero *sobran motivos* para inferir que en boca de Asterión ese adjetivo numeral vale por infinito” (6; el énfasis es mío). Digo “ha logrado expresar”, ya que como apunté al principio de este apartado, la certeza que comunica el enunciado es un punto en el que el escritor ha trabajado al cambiar “imaginar” y “entender” por “inferir”.

La elección de “adjetivo numeral” en la tercera opción también es un detalle en el que vale la pena detenerse. Los términos escogidos permiten resaltar la importancia de “catorce”, ya que esta especificidad gramatical hace referencia a la cantidad previamente destacada por el escritor mediante el subrayado. En otras palabras, el escritor opta por destacar “catorce” mediante dos recursos que refuerzan su importancia: el subrayado (en el manuscrito; cursiva en la versión publicada) y la utilización de “adjetivo numeral”.

El momento de reescritura más intensa, sin embargo, se observa en el texto donde interviene la voz de Teseo. Al igual que en la versión publicada, este texto aparece separado del principal. La división se cifra no sólo mediante la utilización del espacio dentro de la página, sino de un asterisco:



Como se puede observar, las primeras cinco variantes son intensamente tachadas mediante líneas diagonales paralelas, y rematadas por otro grupo de líneas paralelas diagonales en sentido contrario; conforman una verdadera red que esconde tras su trazado las siguientes variantes ensayadas:

espada en los pastos
puñal en los pastos

hoja del pu
hoja del cuchillo en los pastos (6)

Este fragmento del manuscrito deja constancia de indecisiones significativas en torno al arma empleada por Teseo para ejecutar su misión. A partir de la disposición en la página de las diferentes posibilidades ensayadas, se puede inferir que el escritor baraja tres: “espada”, “puñal”, “cuchillo” (6). Quiero llamar la atención sobre el hecho de que en el estado textual cifrado en la página seis, el arma que es finalmente escogida (“espada”) pierde protagonismo con cada secuencia enmendada, ya que este vocablo es sucesivamente reemplazado por “puñal”, “hoja de puñal”, “hoja del cuchillo” y finalmente “cuchillo”. En efecto, tras ese intenso tachado de red que esconden las primeras cinco posibilidades, el escritor retorna a la tachadura simple y en cada una de las nuevas modificaciones “cuchillo” es el arma que prevalece.

Lamentablemente el manuscrito no exhibe anotaciones que nos ofrezcan los pasos que alumbren la elección final de “espada de bronce” (7). Propongo, sin embargo, una hipótesis. De las armas tomadas en consideración, la espada es, por su tamaño, la que ofrece una mayor superficie reflectante para ese “sol de la mañana” que magistralmente sintetiza el momento previo a la muerte de Asterión: “El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce” (OC 570). Ni cuchillo ni puñal, dadas sus características, ofrecen una lámina de metal alargada como la de la espada, que permitiera la incorporación de esa poderosa imagen que en un estadio tardío de la escritura introduce el momento previo a la embestida, recargando de dramatismo las expectativas de Asterión sobre la venida de su redentor. No sólo es pleno día, sino un día soleado, luminoso, el que se refleja en el arma de Teseo.⁶

Tomando estos antecedentes en consideración, propongo que el cambio final de “cuchillo” por “espada” se vio determinado por la incorporación de la oración que inaugura el cierre del texto materializado en la

6 El reflejo que la espada posibilita es un elemento que Marta Gallo discute en “Asterión o el divino Narciso”: “La espada actúa aquí entonces como un espejo, pues en ella se refleja, reverbera el sol; y la imagen reflejada surge en el mismo instante en que muere Asterión-minotauro y su mundo [. . .] Al reverberar o reflejarse en la espada especular de Teseo, el sol Asterión sugiere la imagen de un divino Narciso (y digo ‘divino’ no tanto por dios, sino por ‘día’, o luz)” (687).

página siete.⁷ En otras palabras, sin ese sol resplandeciente –inserción tardía dentro del proceso de escritura– “cuchillo” y no “espada”, habría sido el arma utilizada. Esta elección también resulta sugerente si se tiene en cuenta el texto tomado por Borges como punto de partida, a juzgar por el epígrafe “Apolodoro: *Biblioteca*, III, 1” (OC 569), ya que constituiría otra de las tantas libertades que el autor se toma al momento de elaborar el mundo narrado. Como demuestra Marta Gallo, en la fuente citada en el epígrafe, “Teseo mató al minotauro con los puños” (689 n.19); en el cuento de Borges, la espada reemplaza a la mano del victimario.

El segundo elemento en el que me quiero detener en este fragmento es el relacionado con lo que sorprende a Teseo el día que se enfrenta al minotauro. En la página seis, se puede inferir que son dos hechos los que sucesivamente lo asombran: el tamaño del laberinto y la pasividad de su víctima. La primera posibilidad se inscribe a continuación del asterisco, es decir, en el enunciado que inaugura el final del cuento:

*

grande el

No era tan //////////// laberinto como yo imaginé– declaró Teseo, limpiando su el (6)

La segunda aparece a continuación: el cuchillo es finalmente el arma escogida por el escritor:

cuchillo en el pasto. Otra sorpresa; casi no se defendió el minotauro (6)

A partir de la tachadura simple, se puede concluir que tanto en la página siete del manuscrito como en la versión publicada del cuento, sólo prevalece el segundo motivo. No obstante, resulta interesante el hecho de que en el último ensayo del final de la narración, todavía forma parte del párrafo final ese “No era tan grande el laberinto como yo imaginé”:

*

El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre.

7 Es posible que otras páginas hayan antecedido al estado textual que materializa la página siete, tomando en consideración que ésta expone dos líneas no ensayadas en la página seis: las oraciones introductorias y la pregunta de Teseo a Ariadna.

No era tan grande el laberinto como yo imaginé /// murmuró Teseo. Y después:

–¿Lo crearás, Ariadna? –dijo Teseo–. El minotauro apenas se defendió (7)

Así, el uso de la tachadura simple permite proponer que el enunciado en cuestión es eliminado en una relectura del pasaje. Es decir, Borges en un momento reescribe el final del cuento, y durante su relectura opta por eliminar un fragmento para finalmente aprobar la nueva versión. Propongo interpretar la inserción de la firma al final, como una marca de que para el escritor el texto había alcanzado un estado textual que lo satisfacía, ya que la página seis carece de firma a pesar de constituir claramente un borrador del final de la narración.⁸

En términos de contenido, sin duda se puede destacar el hecho de que el escritor optara finalmente por reducir a uno los dos motivos que en un momento de la escritura sorprenden a Teseo (el tamaño del laberinto, la actitud del Minotauro). La decisión, como he demostrado anteriormente, es tardía. Incluso en la última página del borrador estudiado, el asombro por el tamaño del laberinto es una opción anulada después de la relectura, por tachadura simple, no gruesa/de supresión.

Propongo que el efecto que esta anulación tiene en el estadio textual más tardío disponible en el manuscrito, impacta principalmente en la conformación del personaje Asterión. Al reducir la sorpresa de Teseo a un único hecho, al que su víctima "apenas" se defendiera, se cede protagonismo a Asterión en esta última parte del texto donde el lector ya no tiene acceso a su voz. La pasividad inesperada contribuye a la empatía del lector humanizado en la primera parte del texto, ya que si bien Teseo desconoce por completo el motivo detrás de la indefensión del minotauro, el lector, por el contrario, conoce a cabalidad las expectativas de la víctima:

Desde entonces no me duele mi soledad, porque sé que vive mi redentor y al final se levantará sobre el polvo [...] 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? (OC 570; el énfasis es mío)

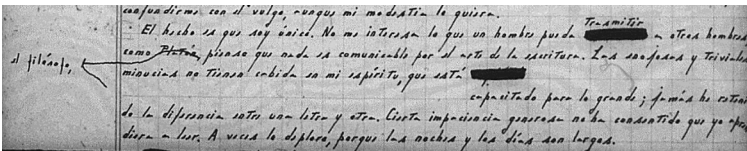
8 Me llama la atención el grosor de la grafía en la firma de este manuscrito. Puede que se deba a un cambio de lápiz o a un repasar de las letras con el objetivo de engrosarlas. El signo que sigue a continuación del apellido también es interesante, ya que parece corresponder a una simplificación de uno más complejo utilizado en otras variantes de su firma. Ver por ejemplo las figuras 3 y 41 en el catálogo de Rosato y Álvarez.

EL FILÓSOFO VELADO Y LA INCORPORACIÓN DE ARIADNA

Además de las inserciones que he apuntado previamente, quiero detenerme en dos agregados. Uno se encuentra en la primera página (sin numeración) del manuscrito, y el segundo corresponde a la adición de una interlocutora para Teseo, Ariadna, en el estado más tardío que ofrece este manuscrito, en la página siete.

La versión publicada del cuento no especifica a qué filósofo el narrador se refiere: “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” (OC 569). El borrador, por el contrario, incluye a Platón: “El hecho es que soy único. No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como Platón, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura” (sin número).

Como se puede observar en la siguiente imagen, Borges opta por adicionar una frase explicativa para el nombre propio “Platón”. Esta decisión escritural se cifra mediante el trazado de una flecha que va desde la coma que sigue al nombre “Platón”, al espacio que provee el margen izquierdo, donde el escritor inscribe la frase explicativa “el filósofo”.



Al ser esta página la única con la que disponemos para estudiar el proceso de escritura del inicio de “La casa de Asterión”, sólo resta el planteamiento de una hipótesis que intente explicar el porqué de la eliminación del nombre. En este caso particular, el cambio podría tener relación con el tipo de lector implícito: aquel que no requiere de un nombre propio para saber que la idea de “que nada es comunicable por el arte de la escritura”, es adjudicable a Platón. Específicamente, a las palabras de Sócrates en relación a la superioridad de la oralidad frente a la escritura en su *Fedro o de la Belleza*:⁹

9 Agradezco a Daniel Balderston la referencia a este texto platónico.

Por lo tanto el que cree que puede dejar un conocimiento técnico por escrito y el que lo acepta creyendo que de lo escrito saldrá algo seguro y estable, serían gente de una gran ingenuidad, y realmente desconocerían el oráculo de Ammón si creyeran que las palabras escritas son algo más que un modo de recordar al que ya lo sabe aquello a lo que se refiere el escrito. (275 c-d)

Ese "nada es comunicable por el arte de la escritura" en el diálogo platónico se puede relacionar con las diferentes falencias por parte del lenguaje escrito, que Sócrates apunta a Fedro, tales como su inevitable fijación, imposibilidad de ser interpelado y consecuente incapacidad para defenderse:

Eso es lo que tiene de temible la escritura, Fedro, y es algo semejante, en verdad, a lo que ocurre con la pintura. En efecto, los productos de ésta se yerguen como seres vivos, pero si se les pregunta algo, callan muy solemnemente. Lo mismo ocurre con los escritos: creerías que hablan como si estuvieran pensando algo, pero si quieres aprender y les preguntas algo acerca de lo que dicen, dan a entender siempre una sola y misma cosa. (275-d)

Y cuando se lo trata en forma destemplada y se lo reprueba injustamente, necesita siempre del padre que lo defienda, pues él por sí solo no es capaz de defenderse ni de socorrerse por sí mismo. (275-e)

Una segunda hipótesis radica en entender este cambio como una estrategia que permite al escritor suscitar diferentes posibilidades interpretativas por parte de un lector menos culto, quien al tratar de especificar la alusión indirecta, se pierda entre las diversas posibilidades que su conocimiento de la filosofía le abre. En este segundo caso, la indeterminación esencial que se ha logrado mediante la eliminación del nombre "Platón", se convierte en una artimaña.¹⁰

En relación a la inserción de Ariadna en el proceso de composición de "La casa de Asterión" resulta sin duda interesante el hecho de que su nom-

10 Los diferentes tipos de lector implícito en "La casa de Asterión" es un punto en el que la crítica se ha detenido. Donald Shaw, por ejemplo, habla del lector "más o menos culto" en contraposición con uno "menos familiarizado con el mundo clásico" (723) cuando discute el efecto del epígrafe en el cuerpo del texto. Anderson Imbert identifica los diferentes "estratagemas" con las cuales Borges "despista al lector", concluyendo que "encierra en un laberinto lingüístico al lector y juega con él hasta derrotarlo" (43). Robin Lefere propone que "la naturaleza misma del lector" será la que "dominará el placer-lúdico-intelectual o la decepción" (254) que cause el final del cuento.

bre no aparezca en la página seis del borrador, a pesar de que Teseo, en el estado textual que provee la penúltima página del manuscrito, claramente se exprese en voz alta. Este detalle se materializa mediante la elección de dos recursos por parte del escritor: la utilización del verbo “declaró” y el uso de guiones:

*

grande el

– No era tan //////////// laberinto como yo imaginé– declaró Teseo, limpiando... (6)

Como he demostrado en el apartado anterior, en la reescritura del fragmento que cierra el cuento (7), la impresión que el tamaño del laberinto causa en Teseo es anulada y en consecuencia, el lector accede a una única declaración por parte del personaje. Esta se abre con una interrogación que incluye un vocativo mediante el cual explícitamente se incorpora a Ariadna a la narración:

*

El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre.

No era tan grande el laberinto como yo imaginé /// murmuró Teseo. Y después:

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

La crítica no se ha detenido especialmente en el efecto que la mención de Ariadna tiene en el texto. Rosa Navarro Durán, por ejemplo, menciona a Ariadna dentro de los “protagonistas del mito” sólo para subrayar que en la recreación del mito en el que Borges “asienta” su relato (162) “Teseo—ayudado por la princesa”—pierde protagonismo, ya que es Asterión quien “se erige en el verdadero protagonista” del relato (163).

Si se toman en consideración las diferentes claves que en el cuento permitirían al lector inferir que el protagonista es el minotauro (Anderson Imbert), desde el título, el epígrafe o a partir de otras claves textuales, la inserción de Ariadna en un estado textual tardío puede ser interpretada como una de las últimas claves proveídas por el escritor para que el lector una este minotauro con la figura mitológica, a pesar de sus diferencias sustanciales.

Alejándome de la crítica que a partir del trabajo pionero de Anderson Imbert ha subrayado la impecable estructura del relato, quiero agregar

aquí otra posibilidad. Una interpretación que surge a partir del devenir escritural, de los movimientos que alumbran el estudio de este manuscrito. La inserción de Ariadna sólo como interlocutora agrega un tercer tiempo/espacio al final del cuento, contribuyendo a la economía del lenguaje por la que el escritor ha optado para cerrar el mundo narrado. El primer momento/espacio se desarrolla dentro o fuera del laberinto. La ambigüedad lograda mediante la brevedad del enunciado impide determinar la posición exacta de Teseo en relación al laberinto, sólo precisa el momento. Se trata del lapso previo a la embestida, cuando el sol se refleja en la espada del victimario: "El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce". El segundo ocurre dentro del laberinto, una vez que el minotauro ha sido atacado mortalmente por Teseo. Éste alude indirectamente a la limpieza que Teseo efectúa de los restos de Asterión: "Ya no quedaba ni un vestigio de sangre". El último, ocurre fuera del laberinto y hace referencia al reencontro de Teseo con Ariadna, quien debemos suponer, a partir del mito, lo espera con la madeja de hilo que le ha marcado el camino de regreso: "¿Lo crearás, Ariadna? -dijo Teseo-. El minotauro apenas se defendió" (OC 570).

PALABRAS DE CIERRE

Emir Rodríguez Monegal, apoyándose en "un texto citado por Norman Thomas Di Giovanni en su introducción a la versión inglesa" de "La casa de Asterión", afirma que el texto fue escrito "en dos días" con la finalidad de llenar un par de páginas que faltaban para cerrar un número de la revista que Borges, al momento de la escritura del relato, lideraba:

El cuento fue publicado inicialmente en la revista *Los Anales de Buenos Aires*, que Borges dirigió entre 1946 y 1948. Según Di Giovanni, Borges lo escribió en dos días de 1947. Estaba cerrando una edición de la revista y descubrió que le quedarían dos páginas para llenar. "Ordenó de inmediato un dibujo de media página sobre el Minotauro y luego se sentó y escribió el cuento a medida". Conociendo el proceso sumamente lento de composición para Borges, especialmente en la época en que escribió estos cuentos, se hace difícil creer que haya escrito "La casa de Asterión" de esta manera tan fácil. Probablemente tenía algunas notas, un boceto o una primera versión, y la presión por llenar esas dos páginas le sirvió de estímulo. Pero si realmente pudo completar el cuento en dos días, debió de ser porque el

tema del laberinto y de su monstruoso habitante estaba muy compenetrado en su propia experiencia imaginaria. (47)

Ignoro cuántos días tardó Borges para llegar al estado textual definitivo de su cuento para publicarlo en *Anales de Buenos Aires* y si el hecho de que supuestamente sólo pudiera abarcar un par de páginas de la revista fuera realmente un factor determinante en su brevedad. Tampoco es posible confirmar la existencia de “notas”, “bocetos” que hubieran facilitado ese proceso de escritura, ya que carecemos de diarios de escritura donde el escritor planifique la jornada de trabajo o deje testimonio de las dificultades, intenciones compositivas, así como de estados textuales anteriores al utilizado para este artículo. Sólo contamos con este mosaico compuesto por diferentes fragmentos que, a partir de su yuxtaposición, conforman el único manuscrito de “La casa de Asterión” disponible hasta el presente para un estudio genético.

Tomando en consideración la dificultad intrínseca que conlleva el trabajo con los manuscritos de Borges ya apuntada por Daniel Balderston, contar con estos fragmentos de hojas es un dote del azar. Espero que este trabajo anime a incorporar al estudio de la obra de Borges sus materiales de trabajo y que las hipótesis esbozadas en el cuerpo de este artículo sean un aporte a esa “*terra incognita*”, mediante las observaciones en relación a las características del manuscrito, a las huellas de un sistema de escritura, a las posibilidades interpretativas que abren las enmiendas y agregados discutidos. Idealmente, que las hipótesis aquí planteadas puedan ser expandidas o refutadas, a partir del trabajo con los materiales de archivo disponibles o accesibles para la investigación en el futuro. Todo con la finalidad de continuar aportando a ese esfuerzo que ya se ha hecho de acercarnos al escritor Jorge Luis Borges no tanto a partir de las impresiones que sus biógrafos hayan declarado con un tono desconcertantemente afirmativo en algunas ocasiones, o de las declaraciones del propio escritor sobre el proceso de escritura de sus textos, sino de un acercamiento basado en las huellas rescatables mediante el estudio de sus materiales de trabajo.

María Laura Bocaz Leiva
University of Mary Washington

OBRAS CITADAS

- Anderson Imbert, Enrique. “Un cuento de Borges: ‘La casa de Asterión’.” *Revista Iberoamericana* 25 (1960): 33-43.
- Balderston, Daniel. “Liminares: sobre el manuscrito de ‘El hombre en el umbral’.” *Hispanía* 41.122 (2012): 28-36.
- . “Los manuscritos de Borges: ‘imaginar una realidad más compleja’.” *Variaciones Borges* 28 (2009): 15-26.
- . “‘Puntos suspensivos’: sobre o manuscrito de ‘Hombre de la esquina rosada’.” *Manuscritica* 24 (2013): 7-14.
- Bocaz Leiva, María Laura. *José Donoso, el Boom y El obsceno pájaro de la noche*. Diss. Univ of Iowa, 2010.
- Borges, Jorge Luis. “La casa de Asterión”. *Obras completas*. Ed. Carlos V. Frías. Vol 1. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994. 569-70.
- . “La casa de Asterión”. Ms. Jorge Luis Borges Collection. Albert Shirley Small Special Collections Library, University of Virginia Library.
- Gallo, Marta. “Asterión o el Divino Narciso.” *Revista Iberoamericana* 43. 100-01 (1977): 683-90.
- Lefere, Robin. “‘La casa de Asterión’: experiencia de lectura vs. interpretación”. *Actas del XXX Congreso del Instituto de literatura Iberoamericana, University of Pittsburgh 1995: Traducción y actualidad de la literatura iberoamericana*. Ed. Pamela Bacarisse. Pittsburgh, 1995: 253-57.
- Navarro Durán, Rosa. “Jorge Luis Borges, ‘La casa de Asterión’”. *La mirada al texto: comentarios de textos literarios*. Barcelona: Ariel Editorial, 1995. 157-64.
- Poratti, Armando, trad. y edit. *Fedro, edición bilingüe, Platón*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Borges una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Rosato, Laura y Germán Álvarez. *Borges, libros y lecturas*. Buenos Aires: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 2010.

Shaw, Donald Leslie. "A propósito de 'La casa de Asterión' de Borges". *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1989. Ed. Sebastian Neumeister. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1989. 721-24.