

Acercamiento estructural a "La casa de Asterión" y "La otra muerte" de Jorge Luis Borges

JORGE MARIA RUSCALLEDA BERCEDONIZ

I

1. Dentro de la concepción todoroviana de la literatura fantástica,¹ el cuento «*La casa de Asterión*» presenta una estructura inequívoca.

Recuérdese, sin embargo, que una primera lectura ingenua nos coloca ante una serie de hechos o de circunstancias que ese enfrentamiento inicial nos revela como de *naturaleza anormal*. Por ejemplo: se nos confronta con una "casa" con un número de puertas infinitas, siempre abiertas a los hombres y a los animales; no obstante, en este lugar priva "la quietud y la soledad"; no hay "muebles", y su construcción es única en la tierra, puesto que los diversos sectores se corresponden muy similarmente. Es claro, por otra parte, que no posee habitaciones, en el sentido tradicional, ni "patios", "aljibes", "abrevaderos" o "pesebres". No hay "pompas femeniles aquí ni el bizarro aparato de los palacios".²

Inserto en este curioso lugar se encuentra el protagonista, que se siente acusado de "soberbia y tal vez de misantropía, y tal vez de locura".³ Acusaciones que él califica como "irrisorias". Sabemos, además, que apenas ha "pisado la calle", aunque en alguna ocasión salió brevemente durante el atardecer. Y, regresó antes de la noche, porque lo obligaron las caras de la plebe que le infundieron temor. No menos ocurrió a quienes lo reconocieron. Ante él, oraban, se posternaban, huían, se guarecían, adoptaban posiciones defensivas o se lanzaban al mar.⁴

¹ Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*, 212 pp.

² Jorge Luis Borges, *La casa de Asterión*, pp. 67 y 69.

³ *Ibid.*, p. 67.

⁴ *Ibid.*, pp. 67-68.

Como no sabía leer, sus distracciones consistían casi siempre en correr y recorrer las galerías hasta caer al suelo exhausto o mareado. En otros momentos fingía que venía a visitarlo "otro Asterión", al que le mostraba "la casa".

Ese vivir rutinario sólo se rompía cada nueve años, cuando invadían su casa nueve hombres que resultaban muertos ante él. 7

De modo que, a lo largo de todo el relato, excepto las últimas dos oraciones, se advierte una serie de sucesos *insólitos* que, si es obvio el desenlace, acentúan su carácter *vacilante, ambiguo*. Pero, hasta ahí nada más. Todo ello parece como si fuera a abocarnos en el terreno de lo fantástico puro.

2. Como en la generalidad de las obras fantásticas, el personaje-narrador (es decir, Asterión), nos comunica *casi* toda la enunciación. Salvo, como habrá podido inferirse, el final, que corresponde parcialmente a una óptica narrativa de tercera persona que, en ese momento de la narración, es partícipe de la acción de una forma decisiva, y que introduce, como remate, una pregunta seguida de una aseveración a través de la forma dialogal.

Contamos, pues, con una primera persona narrativa por medio de la cual el discurso se desenvuelve legítimamente sin que quepa la posibilidad de engaño o mentira. Es evidente en el progresivo crecimiento de Asterión que, como narrador y como protagonista, confirma, con cada manifestación suya, la coherencia y la validez de una estructura de ficción de esta índole.

Cuando el protagonista dice: "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"; o, cuando describe la casa y revela su situación y condición real en ella; o, por otra parte, cuando confiesa: "El hecho es que soy único", y narra su encuentro con las personas a las que se enfrenta cada nueve años, y dice el fin que corren, no falta a la verdad de la ficción.⁵

La condición de *ambigüedad*, pese a la fidelidad de lo narrado, resulta de la *óptica natural* con que se nos ofrecen los hechos insólitos y las circunstancias peculiares en que éstos se encierran, los que, como veremos más adelante, pertenecen a una realidad que exige a nosotros otra mecánica, otra lógica para su explicación.

De suerte que se cumplen, por lo tanto, dos exigencias claves de lo fantástico: el empleo de una primera persona narradora que es, a la vez, el protagonista; y, la comprobación de la autenticidad, fuera de duda, de un material ambiguo en la enunciación.

3. Se observa que un considerable uso de expresiones hiperbólicas anuncian la presencia de lo *inusitado*, de lo *sobrenatural*: "puertas (cuyo número infinito) están abiertas día y noche"; "no hay una cerradura"; "El hecho es que soy único"; "nada es comunicable por el arte de la escritura"; "To-

⁵ *Ibid.*, pp. 67-69.

das las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar"; "La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo".⁶ Y, de esta forma, podrían señalarse otras "exageraciones" que sólo al concluir el relato adquieren su justa y real dimensión.

Cabe agregar a lo anterior que una serie de fórmulas del lenguaje normal caracterizan la estructura de ambigüedad que modela el discurso: "tal vez"; "Alguno, *creo*, se ocultó bajo el mar"; "dos cosas en el mundo que parecen estar una sola vez"; "Ignoro quiénes son...".⁷

4. Interesa inmediatamente apuntar la estrecha familiaridad, a nivel semántico, de *La casa de Asterión* con los temas fantásticos explorados por Todorov en su obra; sobre todo, aquéllos señalados en el capítulo 7: "Los temas del yo".⁸

El personaje de Asterión cumple a cabalidad, en su propia configuración física, la condición de sobrenaturalidad, producto de su origen. Es, por consiguiente, expresión de una metamorfosis genésica. A su modo, satisface la doble exigencia todoroviana con respecto a la conformación física y operativa de los actantes del mundo fantástico. Ello explica, por extensión, que su mundo se nos aparezca regido por un *pan-determinismo*; es decir, plenamente significativa en su nivel; o, lo que es lo mismo, que no precisa de la existencia del azar para su explicación.

5. Pero, todavía es posible rastrear algunos indicios que nos ponen, por lo pronto, sobre la pista de lo *sobrenatural*: la posibilidad de que sea un prisionero en un mundo desmesuradamente abierto y, al mismo tiempo, incapaz; el temor y la adoración que despierta su presencia; la unicidad elemental dentro de la que se caracteriza, puesto que no conoce de letras; su semejanza con el "...carnero que va a embestir"... [porque] "...corro por las galerías de piedra..."; "...la respiración poderosa..."; su enfrentamiento a los hombres que acuden a él y la consecuente muerte de aquéllos; y, finalmente, sus interrogantes: "¿Cómo será mi redentor?" "...¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre?" Y, sobre todo: "¿O será como yo?"⁹

No es hasta las palabras finales, después de su muerte, que el elemento de la irreversibilidad del tiempo —rasgo esencial de lo fantástico—, liquida paradójicamente toda ambigüedad y nos encontramos imbuidos en otro orden que aclara por sus propias leyes la presencia de un mundo ajeno, aunque sobrenatural:

—¿Lo crearás, Ariadna? —dijo Teseo. El minotauro apenas se defendió.¹⁰

⁶ *Loc. cit.*

⁷ *Loc. cit.* Subrayados nuestros.

⁸ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, pp. 129-148.

⁹ Jorge Luis Borges, *op. cit.*, pp. 67-70. Subrayados nuestros.

¹⁰ *Ibid.*, p. 70.

Por el camino de la mitología entramos en los dominios de lo maravilloso. Considerando todo el discurso narrativo desde la vertiente de la linealidad ingenua extraída de una primera y única lectura, se impone la caracterización de *fantástico-maravilloso*. Si se quiebra la ley de la irreversibilidad del tiempo narrativo a la luz de este elemento climático y definitorio —con toda la verdad ya sabida de una segunda lectura—, nada es ambiguo, no hay dubitación posible: todo es perfectamente claro en el mundo de lo *maravilloso*.

II

1. El caso del segundo relato: *La otra muerte*, nos conduce paulatinamente de un mundo literario montado sobre unas geografías y unos tiempos reales a la consideración de ciertas posibilidades laberínticas (ya antes, en *La casa de Asterión*, habíamos vivido las tortuosidades físicas del minotauro y el laberinto de Creta) que acechan policialmente el desentrañamiento de lo ocurrido en esta narración. Partimos de un mundo objetivo incorporado a la ficción: Argentina y Uruguay. De este último se evocan básicamente sucesos relativos a los conflictos civiles de mediados del siglo pasado, y, sobre todo, de principios de la centuria actual, en la que fuerzas conservadoras y liberales combatían encarnizadamente.

El discurso narrativo revela la presencia de cierto personaje narrador, testigo de unos hechos de apariencia natural que poco a poco se van haciendo ambiguos ante las diversas explicaciones que surgen. Por una carta recibida de un amigo (Patricio Gannon), el narrador se entera de que un tal Pedro Damián (de la provincia de Entre Ríos, en Argentina), a quien, de alguna forma, conocía, había fallecido de una congestión pulmonar en la ciudad de Gualguaychú (específicamente en la población de Gualguay) de Entre Ríos, donde había vivido desde 1905, alrededor de treinta y seis años, puesto que falleció aproximadamente en 1946. Damián, en la fiebre de la agonía, había revivido la Batalla de Masoller, en la que participó en 1904, junto a las fuerzas del Coronel Dionisio Tabares. El personaje narrador, como resultado, se había hecho una visión positiva, heroica, de Damián en Masoller.

En una conversación que sostuvo meses después de muerto Damián con el Coronel Tabares, obtuvo la versión de que el entrerriano se había acobardado en la batalla. Poco tiempo después, otro combatiente de Masoller, el doctor Juan Francisco Amaro, contradice la versión de Tabares y asegura que Damián murió en la batalla como un héroe.

La situación se hace cada vez más ambigua cuando, después de esta versión del doctor Amaro —en presencia del Coronel Tabares—, éste no recuerda a Damián, y más tarde Patricio Gannon olvida haberle escrito nada

sobre la muerte de Damián, cuando sí reconoce que le había informado en esa carta su propósito de traducir un poema de Emerson.

El narrador recibe luego una carta del Coronel Tabares, en la que confirma la versión del doctor Amaro. Ante esta situación, el relator-testigo viaja a Gualleguaychú, pero no puede dar con el rancho de Damián, . . . “de quien ya nadie se acordaba”. El mismo narrador, que había conversado con Damián en 1942 (cuatro años antes de su muerte y seis antes de escribir el relato), que tenía una fotografía suya enviada por Gannon, comprueba que no recuerda su rostro y que lo confunde con el de otra persona.

Ante la confusión y la ambigüedad crecientes, el relator expone y discute cuatro posibles explicaciones del fenómeno, para decidirse por la última: 1º, plantea la conjetura de que hubiesen existido dos damianes (el cobarde que murió en Entre Ríos en 1946 y el valiente que murió en Masoller en 1904), alternativa que no explica la situación del recuerdo-olvido-recuerdo del Coronel Tabares ni su propia posición frente a aquella persona que conoció y trató y de quien creyó tener (o, efectivamente, recibió) noticias por medio de Gannon e incluso hasta obtuvo (o le pareció obtener) una fotografía; 2º, que soñó al Damián muerto en 1946. ¿Cómo explicar, entonces, si el que murió en 1946 fue un cobarde, que su primera imagen de aquél (antes de la conversación con el Coronel Tabares) fuera positiva; es decir, heroica; 3º, postula la explicación de un tal Ulrike von Kühlmann, quien asegura la muerte de Damián —sin pasar juicio sobre su papel (héroe o cobarde)—, y, a la vez, su retorno a Entre Ríos como “sombra”, producto de la gracia de Dios, por haberle suplicado que lo hiciera volver a su provincia antes de perecer, pero, puesto que Dios no pudo decidirse antes de que muriera y frente a Su imposibilidad de alterar el pasado, se explica la condición de soledad fantasmal en que “vivió” y “murió” Damián, y la relación que, de su experiencia personal con él (o a través de Gannon), nos ofrece el narrador testigo. Esta explicación “sobrenatural”, sin embargo, no le satisface y la juzga errónea sin explicarla.

Es de notar que, ninguna de las tres teorías señaladas ofrecen vías de atenuación de la confusión y de la ambigüedad, sino que, por el contrario, las acrecientan.

La 4ª solución consiste en afirmar que Damián, efectivamente, se condujo como un cobarde en Masoller; regresó a Entre Ríos y dedicó su vida a purgar (durante cuarenta y dos años) su bochorno por medio del trabajo rudo. De este modo, en el momento de su agonía, logró —por medio de un “milagro”— revivir la batalla de Masoller, y, desde el año de 1946, encabezar la lucha final en que murió como un héroe en 1904. Ello “explica” el caso del Coronel Tabares; la muerte de un puestero, Abaroa, que falleció . . . “porque tenía demasiadas memorias de don Pedro Damián”, y la confusión imperante hasta el final.¹¹

¹¹ Jorge Luis Borges, *La otra muerte*, pp. 71-79.

2. Lo que se dijo a nivel verbal sobre el empleo de la primera persona como condición deseable de lo fantástico en relación con el relato anterior es básicamente válido para éste. La diferencia notable entre uno y otro es que aquí la primera persona no es el centro de interés del cuento, sino que es el personaje-narrador-testigo que, en cuanto tal, participa de la duda presente en todo el discurso narrativo que capta el lector real. Esto, no obstante, es condición objetiva de la realidad intrínseca de la enunciación en tanto opera como creación del narrador.

Ya deslindada una función de la otra (la del personaje dubitante, confundido, y la del narrador-autor-personaje-testigo, fiel a la enunciación, y, por lo tanto, veraz, confiable como objeto del discurso), se confirma la esencial naturaleza ambigua del texto.

3. Esa misma exigencia que marca lo insólito, lo inusitado y hasta lo sobrenatural, tiene su expresión —en este mismo nivel verbal— en el empleo de unas fórmulas de expresión que inducen a confirmar la revelación de elementos que subrayan la presencia legítima de lo ambiguo: ...“(he *perdido* la carta)”...“(yo *traté* de conversar con él una tarde)”...“(tan *pobre* es mi memoria visual)”...“(sólo *recordé* una fotografía)”...“(me *sugirieron* un relato fantástico)”...“(me *pareció*)”...“(el estupor que me produjo *su olvido*)”...“(de quien ya *nadie se acordaba*)”...“(Paso ahora a las *conjeturas*)”...“(la que hoy *creo* la verdadera)”...“(no *estoy seguro* de haber escrito siempre la verdad)”...“(*Sospecho* que en mi relato hay falsos recuerdos”);“(*Sospecho* que Pedro Damián (*si existió*) no se llamó Pedro Damián”... , etc.¹²

4. Ya en el plano semántico, como en *La casa de Asterión*, vuelve a manifestarse la preferencia por los temas de la mirada; o sea, aquéllos en que se pone de manifiesto una clara relación de ruptura entre los límites de lo físico y lo síquico, la multiplicación de la personalidad, la transformación del tiempo y el espacio y el pan-determinismo; todos evidentes en el fenómeno de la ambigüedad que crea el personaje Damián con la incertidumbre existente ante el momento y el lugar de su muerte (ruptura de límites y transformación de tiempo y espacio); las diversas versiones de la realidad (que multiplican su personalidad) y las distintas explicaciones posibles de lo sucedido que cierran toda posibilidad al azar.

Este ser, Pedro Damián, que en el comienzo parecía tan natural, tan normal, alcanza, al final, una condición tan nebulosa que se diría un ser sobrenatural, resultado de la explicación casi fantasmal en que se nos entrega al concluir el cuento.

5. Una serie de indicios claros confirman la trabazón de hechos que guían el camino de la ambigüedad: “Me daría miedo encontrarla” [la fotografía de Damián]; [el Coronel Dionisio Tabares] ...“(recordó con des-

¹² *Loc. cit.* Subrayados nuestros.

orden y con amor los tiempos que fueron"; ... "comprendí que muchas veces había referido esas mismas cosas, y temí que detrás de sus palabras [del Coronel Tabares] casi no quedaran recuerdos"; ... "antes de entrar [Damián] en batalla, nadie sabía quién era", etc.¹³

En cuanto a la irreversibilidad del tiempo en *La otra muerte*, como una narración policíaca, ha ido agotando las alternativas de solución. Sólo que aquí cada planteamiento hace cada vez más confuso el desenlace. La cuarta opción, que pretende ser —por lo menos, para el narrador— la más aceptable, no esclarece nada, por el contrario, acentúa la ambigüedad. O, lo que significaría lo mismo, corona el proceso *fantástico*.

BIBLIOGRAFIA

1. Borges, Jorge Luis, *La casa de Asterión*, en *El Aleph*, 18ª ed., Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 67-70.
2. —, *La otra muerte*, en *El Aleph*, 18ª ed., Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 71-79.
3. Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Trad. de Silvia Delpy, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, 212 pp.

Sin Nombre XI, n. 1 (abril-junio 1980)

¹³ *Ibid.*, pp. 72-73.