

Poesía, dramaturgia y contraescritura en *La soledad de Asterión* de Santiago de Luca

Aluned Moreno del Cristo
Pontificia Universidad Católica de Chile



<https://dx.doi.org/10.5209/amal.104559>

Recibido: 25 de agosto de 2025 • Aceptado: 12 de enero de 2026

Resumen: *La soledad de Asterión: Pieza teatral en nueve curvas* (2019), del escritor argentino Santiago de Luca, reescribe el mito del Minotauro en el teatro latinoamericano contemporáneo. Esta pieza establece vínculos explícitos con la obra de Borges y posee en muchos pasajes un tono poético, que se evidencia a través del empleo de varios recursos literarios y de un lenguaje metafórico. Esta relación se manifiesta asimismo en la manera en que De Luca ahonda en la subjetividad del Minotauro. Así, es el objetivo de este ensayo analizar las conexiones que pueden hallarse entre la obra de Santiago de Luca y la de Borges, para dilucidar en qué medida la interconexión entre géneros literarios y los procedimientos contraescriturales permiten a la pieza teatral contemporánea realizar una transformación creativa del mito y dialogar productivamente, a la par, con la obra borgeana.

Palabras clave: teatro contemporáneo, poesía, intertextualidad, reescritura, contraescritura, Minotauro, Laberinto.

Poetry, dramaturgy and counterwriting in *La soledad de Asterión* by Santiago de Luca

Abstract: *La soledad de Asterión: Pieza teatral en nueve curvas* (2019), by the Argentine writer Santiago de Luca, rewrites the myth of the Minotaur in contemporary Latin American theater. This play establishes explicit links with the work of Borges and possesses a poetic tone in many passages, made evident through the use of various literary devices and metaphorical language. This relationship is also evident in the way De Luca delves into the subjectivity of the Minotaur. Thus, the objective of this essay is to analyze the connections that can be found between the work of Santiago de Luca and that of Borges, in order to elucidate to what extent the interconnection between literary genres and counter-scriptural procedures allow the contemporary play to carry out a creative transformation of the myth and, at the same time, productively dialogue with Borges's work.

Keywords: contemporary theater, poetry, intertextuality, rewriting, counterwriting, Minotaur, Labyrinth.

1. Introducción

La soledad de Asterión. Pieza teatral en nueve curvas (2019) es una obra de teatro escrita por Santiago de Luca (Santa Fe, Argentina, 1974–), quien es un escritor, editor, académico e investigador argentino, especialista en la obra de Jorge Luis Borges. Este autor se ha dedicado a divulgar la cultura argentina y la literatura en lengua española en la región del Magreb. Así, en *La soledad de Asterión*, De Luca realiza una reescritura del antiguo mito del Minotauro y el Laberinto de Creta y lo traslada al mundo árabe, por lo que el centro del laberinto-medina es una casba¹. Al mismo tiempo, se basa en los textos borgeanos (tanto en algunos cuentos, como en varios poemas) sobre este asunto mitológico. Si bien esta obra transcurre puramente en el ámbito mítico, contiene reflexiones filosóficas que aluden a problemas existenciales humanos que son intemporales, y realiza además una reveladora mezcla entre la tradición literaria occidental y la cultura oriental (especialmente marroquí), lo que la convierte en una pieza que también hibrida diversos elementos culturales.

En esta obra de teatro, los nueve actos que la conforman son denominados curvas, quizás para significar esos saltos y líneas laberínticas que se van curvando y entrelazando, y que conforman el destino de los personajes. Como enuncia Asterión en un momento de la obra: «(...) toda línea recta es la curvatura de un

¹ Al trasladarse el mito al Oriente, surge una fusión cultural por la que el Laberinto en este caso se asocia a una medina (ciudad árabe) y a una casba, que es una fortificación o ciudadela de origen islámico (la cual forma parte de la medina).

círculo infinito» (De Luca 51). Los personajes de la pieza son el Minotauro, cuyo nombre es Asterión (lleva una máscara que representa la cabeza de un toro y zuecos altos); Tinya, una joven bailarina que se enfrenta a Asterión al quedar atrapada en el laberinto (*tinya* es el nombre de un pequeño tambor de origen andino, lo que resalta el nexo de este personaje con el baile y la música); la Corifea, que comenta sin ser vista el desarrollo de las acciones (su nombre es una feminización del personaje que dirigía el coro griego; se viste con una túnica blanca y un maquillaje que sugiere una máscara); los músicos, que tocan música típica de Marruecos (según se indica al inicio, la música por su papel significativo para crear atmósferas y marcar cambios es otro personaje más); y el espacio, que sugiere un laberinto (de acuerdo con el autor, pueden ser luces, dibujos en el suelo o la imagen de una antigua medina) y por su carga simbólica también tiene el significado de un actor más (De Luca 9).

La pieza de Santiago de Luca establece vínculos explícitos con la obra de Borges y posee en muchos pasajes un tono poético, que se evidencia a través del empleo de varios recursos literarios, así como de la presencia de imágenes enigmáticas y de un lenguaje metafórico. Puede afirmarse que esta relación no solo ocurre en el plano formal, a través de ese empleo de un lenguaje poético en algunas secciones del texto dramático, sino que también se manifiesta en el contenido de la obra, en la manera en que De Luca ahonda en la subjetividad del Minotauro, influido por la obra borgeana.

De este modo, nos proponemos en este artículo analizar las relaciones intertextuales que pueden hallarse entre la obra de Borges y la pieza teatral de Santiago de Luca. Nos interesa principalmente mostrar que la reescritura/contraescritura que realiza este último lo hace asumir un posicionamiento crítico frente a la tradición literaria en la que se inserta, y examinar en qué medida esta postura le permite encontrar una voz propia, al actualizar el mito de forma creativa.

2. Poesía y teatro: hibridación de géneros e intertextualidad

Como explica Josette Féral en su libro *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, los límites o fronteras entre las artes, sobre todo en la época contemporánea, son móviles: «El teatro no escapa a esas fluctuaciones de los límites (...). Así, la noción de teatro ha cedido poco a poco el lugar a la de representación teatral, de actuación, a medida que el texto cedió el lugar al cuerpo del actor, a medida que la escena puso el acento en el espacio y el juego teatral» (Féral 18). De este modo, han surgido formas artísticas límites, y entre estas la vinculación del teatro con la poesía resulta relevante.

En este sentido, también Hans-Thies Lehmann habla de la imbricación entre teatro y poesía, o poesía escénica en *Teatro posdramático*, un estudio que se centra en las experiencias teatrales a partir de la segunda mitad del siglo xx y la transformación que tuvo lugar en ese teatro finisecular —basada sobre todo en la superación del drama tradicional y la intensificación de los aspectos que habían quedado en un segundo plano en épocas anteriores (tales como la música, el cuerpo, la imagen, el tiempo, etcétera) —:

Al considerar el texto teatral como una dimensión poética independiente y concebir, al mismo tiempo, la poesía de la escena desligada del texto como una poesía de espacio y de luz atmosféricamente independientes, se hizo posible un nuevo dispositivo teatral cuya unidad automática se reemplazó por la división —y la consecuente combinatoria libre (liberada)— entre texto y escena, entre todos los signos teatrales. (Lehmann 104)

Jorge Dubatti, por su parte, en *Teatro-matriz, teatro liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral* alude al concepto amplio de liminalidad para referirse a las fronteras, a la mezcla y la hibridez entre lo dramático y lo no dramático:

Llamamos liminalidad a la tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral: arte / vida; ficción / no-ficción; cuerpo natural / cuerpo poético (en todos los niveles de ese contraste: enunciado / enunciación, constructo poético / construcción poética); representación / no-representación; presencia / ausencia; teatro / otras artes; teatralidad social / teatralidad poética; convivio / tecnovivio, etc. En su plano más abarcador, dramático / no-dramático. (Dubatti 7)

De este modo, el desbordamiento de los límites tradicionales puede considerarse como un rasgo característico de la creación artística en la contemporaneidad. Por tanto, la hibridación entre poesía y teatro constituye un terreno fecundo para la exploración de nuevas prácticas performáticas en la actualidad. En el caso de la obra de Santiago de Luca, esta imbricación entre ambos géneros le permite dialogar de forma productiva con la obra borgeana y realizar además una reescritura sugerente del mito tratado.

Desde el inicio de la primera curva, puede apreciarse en los parlamentos de los personajes un tono enigmático y un lenguaje metafórico que acercan el texto dramático al estilo de la poesía. De este modo, la Corifea enuncia:

Yo soy quien tira las cartas del tarot. Las tiro una y otra vez hasta dar con tu rostro, con la figura que te corresponde. La adivina no ve el futuro, lo crea. Y... ¿cómo decirlo? Lo crea con final adverso. Esto no va a terminar bien. ¿Pero qué termina bien? No hay hilos. Ariadna es una ilusión falsa de la ciencia. Hay saltos en el precipicio. Ella camina sola. ¿Sola? (De Luca 11)

Así se introduce el tema del destino, que será central a lo largo de la obra, y se anuncian presagios de un final funesto. Este tópico es retomado más adelante a través de una cita explícita de un poema de Borges, también en boca de la Corifea: «Dios mueve al jugador, y éste, la pieza. ¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza de polvo y tiempo y sueño y agonía?» (De Luca 11). Asimismo, este tema se trasluce en el siguiente parlamento, donde se alude de igual modo a las cartas del tarot que interpreta la Corifea, lo cual se relaciona con la fortuna y el destino que le aguarda a Asterión:

Corifea: –Mis cartas no te pueden ayudar más.
 Tinya: –Nunca ayudan.
 Corifea: –Pero crean tu suerte.
 Tinya: –Mi mala suerte.
 Corifea: –No hay que quejarse. Hay que bailar. (*Aumentan el ritmo de los pasos*).
 Tinya: –¿Vas a sacrificar este cuerpo? (*Hace un movimiento sensual*).
 Corifea: –Voy a sacrificar ese cuerpo. (*Se dan vuelta y quedan frente a frente*).
 Tinya: –¿Quién eres?
 Corifea: –¿Quién soy? (*Se levanta el minotauro de la silla*).
 Asterión: –Yo soy el hilo y la tijera. (De Luca 61)

Es de esta manera como, desde el inicio de la pieza, es notable el modo en que se hibridan las formas poéticas, la reflexión filosófica, lo performático y los ecos intertextuales que aluden a distintas obras de la tradición literaria. Es recurrente a lo largo de la pieza la introducción en distintos parlamentos de versos no solo de Borges, sino también, en menor medida, de otros escritores, lo cual crea una interconexión entre el lenguaje teatral y el lenguaje poético. De este modo, igualmente la obra establece un amplio diálogo intertextual con la tradición literaria en la que se basa y a la cual homenajea.

En este sentido, consideramos que puede adoptarse el concepto de *intertextualidad* acuñado por Julia Kristeva² y particularmente la noción de *hipertextualidad* desarrollada por Genette a partir de esta teoría, según la cual la *hipertextualidad* es «toda relación que una un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el cual él se injerta de una manera que no es la del comentario» (Genette 57). Así, puede sostenerse que *La soledad de Asterión* constituye un hipertexto con respecto a la obra borgeana. Por ello, puede considerarse que funciona como un vasto tejido de citas intertextuales. Además de las frecuentes citas directas de la obra de Borges, hallamos declaradas referencias a otras obras poéticas, como la *Ítaca* de Constantino Kavafis, cuando la Corifea dice: «Ni a los lestrigones ni a los cíclopes ni al salvaje Poseidón encontrarás, si no los llevas dentro de tu alma» (De Luca 13), o *El paraíso perdido* de John Milton, leído por el propio Asterión: «Las ruinas de un arcángel. Guarden su cielo, preferimos reinar en este abismo a cuya sombra la dulce libertad conservaremos (...)» (De Luca 19)³.

También en varios pasajes del texto dramático podemos encontrar el empleo de algunos recursos poéticos, lo que da cuenta de esas fluctuaciones de los límites entre géneros literarios, en particular dentro del teatro, a las que se refieren estudiosos como Féral, o de esa liminalidad (Dubatti) que está presente en esta pieza entre lo específicamente dramático y lo no dramático. Así, por ejemplo, en la tercera curva, en los diálogos entre Asterión y Tinya, y entre Asterión y la Corifea, se nota una cadencia poética a través de ciertas repeticiones:

Tinya: –Palabras que no significan nada y que me quieren confundir. Palabras como tu casa.
 Asterión: –Como mi rostro. Palabras con relieve. (...)
 Tinya: –Esperaba ver a un dios y encontré un monstruo. Esperaba ver a un dios y encontré a un monstruo. Esperaba ver a un dios y encontré a un monstruo. Un dios enfermo. (De Luca 29)
 Asterión: –Un minotauro no actúa como quiere, sino como debe. Un minotauro no actúa como quiere, sino como debe. Un minotauro no actúa como quiere sino como debe. Monstruo o dios enfermo siempre tiene cara de toro.
 Corifea (*se suma repitiendo*): –Yo lanzo cosas al laberinto, yo lanzo cosas al laberinto. Yo lanzo cosas al laberinto, oráculos oblicuos, para ver su evolución. (De Luca 31)

Más adelante, continuamos encontrando estas repeticiones, a modo de retruécanos, además de una suerte de rima asonante, que hace que estos parlamentos puedan leerse como versos:

Tinya: –Yo no soy mi cara. Yo soy mi voz.
 Asterión: –Yo no soy mi voz. Yo soy mi cara.
 Corifea: –Yo no soy mi voz ni mi cara. Yo soy la carta.
 Tinya (*con otro tono*): –Una salida voy a tener que encontrar.
 Asterión: –Entonces me vas a tener que matar.
 Corifea: –El que quiere algo mata o se mata. Pero más prudente es no querer nada. (De Luca 31)

Las referencias poéticas, en particular a los poemas de Borges, están presentes asimismo en las curvas o actos posteriores: «Asterión: –“Hoy solo tienes la fiel memoria y los desiertos días”. Acá todos los tiempos están mezclados» (De Luca 37); «Asterión: –“Y la ciudad, ahora, es como un plano / de mis humillaciones y fracasos; / desde esa puerta he visto los ocasos / y ante ese mármol he aguardado en vano”» (De Luca 79). A partir de algunas de estas citas se realiza igualmente una reflexión en torno al poder y la naturaleza de las palabras, así como en torno a la poesía, cuando Asterión dice que memorizó más de mil poemas que escuchó desde su Laberinto:

² Kristeva apunta en su estudio *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela* que: «(...) todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de *intersubjetividad* se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble» (3).

³ También podemos hallar referencias a otros autores, como, por ejemplo, a Cayo Valerio Catulo: «Asterión: –“Odio y amo. Quizás te preguntes cómo es posible. No lo sé, pero siento que así ocurre y me torturo”. Detesto mi memoria cargada de frases. Nunca puedo llegar a las cosas. Siempre hay palabras en mi cabeza de toro. ¿Qué querrá decir cabeza de toro?» (De Luca 35); y a Shakespeare (*Hamlet*): «Asterión: –O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a King of infinite space» (De Luca 75).

Tinya: –‘Como el viento en la red’. Hay que transformarse en un insecto atento a todas las vibraciones de la red. Y escapar.

Asterión: –Pero el viento no sopla cuando quieren los barcos. Mi memoria pudo memorizar más de mil poemas que escuché sentado sólo en la altura de la Kasbah. Desde mi círculo mis oídos pueden escuchar todos los rumores del mundo. Ahora, como quería un poeta, trato de olvidar lo que memoricé. No es fácil, los insectos no escapan a mis pies. (De Luca 33)

En la quinta curva, resuenan también los ecos de la obra borgeana, cuando Asterión, sabiéndose único, dice: «Arriba el intrincado sol, abajo el solitario Asterión. Todo lo demás es repetición» (De Luca 49), y también: «Los magos y los arquitectos dijeron a mi madre, la reina, que toda línea recta es la curvatura de un círculo infinito» (De Luca 51). En este caso, notamos la cita de frases que pertenecen no solo a la poesía de Borges, sino también a algunos de sus cuentos –como «Los dos reyes y los dos laberintos» o «El inmortal», publicados en *El Aleph* (1949), donde se contienen referencias sobre todo al espacio del Laberinto—. Así, vemos cómo se reiteran muchos de los tópicos presentes en la obra de Borges, como el espacio del Laberinto, el tema de la soledad, la figura del doble, los espejos, las referencias a otras culturas, como el mundo árabe (que se encuentra muy presente en la obra de Santiago de Luca). Igualmente, el tratamiento del personaje del Minotauro y la manera en que se ahonda en su subjetividad se basa en el modo en que Borges lo abordó, sobre todo en su cuento «La casa de Asterión» (1947), que aparece en *El Aleph*, así como en los poemas «Laberinto» y «El Laberinto», publicados en *Elogio de la sombra* (1969).

Puede sostenerse que la monstruosidad del Minotauro viene a ocupar el centro en esta obra, como sucede en el célebre cuento de Borges. La ambigüedad de este personaje revela la naturaleza contradictoria del ser humano: por un lado, el Minotauro podría considerarse como un filósofo, un poeta⁴, un ser con una gran capacidad de introspección y una subjetividad compleja; por otro, es el monstruo que no puede escapar de su hado y termina matando a la joven que ha entrado en su Laberinto.

Sobre todo en su cuento «La casa de Asterión», que aparece en *El Aleph*, Borges se centra en este mito griego para, frente a una tradición literaria que se concentraba mayormente en la figura heroica de Teseo, focalizar la voz narrativa en el personaje del Minotauro y cuestionar su «monstruosidad», lo cual va a influir notablemente en el tratamiento posterior que otros escritores latinoamericanos darán a este personaje al reescribir el mito. En esta narración, Borges nos ubica en el espacio del Laberinto, del cual el Minotauro es prisionero. Según nos dice el propio Asterión, las puertas de su casa siempre están abiertas y allí reina la quietud y la soledad. El Laberinto es infinito, contiene el mundo, en él todas las cosas están muchas veces: «Todo está muchas veces, catorce veces, pero dos cosas hay en el mundo que parecen estar una sola vez: arriba, el intrincado sol; abajo, Asterión» (Borges, *Obras completas* I: 871). Así, se resalta el carácter único y especial de Asterión, idea que también De Luca retoma en su obra. Asterión en el Laberinto dedica sus días a entretenerse con varios juegos, particularmente su preferido es el del otro Asterión, que viene a visitarlo (Borges, *Obras completas* I: 871). Así, aparece la imagen del doble, que es recurrente en el universo literario borgeano, y que en el caso de este mito se asocia evidentemente a la conexión entre Teseo y el Minotauro, quienes en muchas obras aparecen como las dos caras de una misma moneda, poniendo de manifiesto la ambivalencia de la naturaleza humana y la subversión del paradigma clásico, pues el héroe (Teseo) en ocasiones adopta un comportamiento monstruoso, mientras que el monstruo (Minotauro) se humaniza. Según la perspectiva de Borges, el Minotauro está cautivo en el Laberinto, preso de la soledad, y espera la llegada de su redentor (Teseo) que ha de venir a liberarlo de su prisión: «¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?» (Borges, *Obras completas* I: 871-872). De este modo, Borges, al adentrarse en la psicología del Minotauro, nos lo presenta humanizado.

Un tratamiento similar de este mito hallamos en los poemas *Laberinto* y *El Laberinto*, publicados en *Elogio de la sombra* (1969). En el primero de estos textos, el poeta se refiere a la estructura del Laberinto, espacio donde no hay puerta ni salida (Borges, *Obras completas* II: 390), en una referencia metafórica quizás al destino humano, que puede verse cual tejido enigmático que se va entretejiendo con hilos inextricables. Por su parte, *El Laberinto* se acerca mucho más al cuento *La casa de Asterión*, puesto que la voz poética (Asterión) se refiere a su soledad dentro del Laberinto que lo aprisiona: «Zeus no podría desatar las redes / de piedra que me cercan. He olvidado / los hombres que antes fui; sigo el odiado / camino de monótonas paredes / que es mi destino. Rectas galerías / que se curvan en círculos secretos / al cabo de los años. Parapetos / que ha agrietado la usura de los días» (Borges, *Obras completas* II: 391). Asterión presiente la presencia de un Otro en el Laberinto, probablemente de ese salvador que lo liberará de su prisión: «Sé que en la sombra hay Otro, cuya suerte / es fatigar las largas soledades / que tejen y destejen este Hades / y ansiar mi sangre y devorar mi muerte. / Nos buscamos los dos. Ojalá fuera / éste el último día de la espera» (Borges, *Obras completas* II: 391).

De esta manera, en *La soledad de Asterión*, la subjetividad del Minotauro se revela muy influenciada por la impronta de Borges al abordar este mito. Asterión es igualmente único, está caracterizado por su individualidad, pero precisamente es esto lo que lo condena a la soledad eterna. Se aprecian ecos de la poesía borgeana cuando se alude a la incapacidad de Asterión de leer y entrar en contacto con la escritura, así como a su ceguera:

⁴ Esta condición de filósofo-poeta del Minotauro no solo recuerda el tratamiento que hace Borges del personaje, sino también a Julio Cortázar en su obra dramática *Los reyes* (1949).

Asterión: –Eso es el peor de los infiernos, el laberinto más atroz. El mío es una casa amable con sus puertas abiertas. Con esa luna me duelen los ojos.

Tinya: –¿No te estarás quedando ciego?

Asterión: –Perder la vista con los años es un lento atardecer de verano. La ceguera no es una tragedia, es una posibilidad. Los rostros de las mujeres no envejecen. (De Luca 75)

La ceguera de Asterión, sin embargo, se pone en contraposición con su capacidad de entender las realidades más profundas, veladas a los ojos humanos, con la alusión a la visión del tercer ojo poseída por este personaje. Por la forma en que se lo representa, además, acompañado de un bastón, recuerda a la imagen del aedo de la antigua épica, al creador —que podría asociarse asimismo con el propio Borges, aedo ciego dotado con una capacidad extraordinaria para la creación poética—. Al igual que en la obra borgeana, la monstruosidad del Minotauro se cuestiona, pues, aunque al final de la pieza termina matando a Tinya, sin poder escapar de su destino, se pregunta si él podrá liberarse de este hado funesto y espera, como hacía el Asterión de Borges, a un salvador que le dé su libertad. Así, el final de la obra de Santiago de Luca recuerda el tratamiento que hace Borges del Minotauro, pues Asterión se muestra atormentado por la soledad, compelido a matar a Tinya, quizás no por voluntad propia, sino porque es el rol que el destino lo fuerza a desempeñar, por una fatalidad que no controla y de la que no puede evadirse, y, sobre todo, esperando a que alguien también lo libere de su propio hado:

Corifea: –Mira lo que has hecho.

Asterión: (*se quita las manos de los ojos*) –Miro. Y veo mi rostro.

Corifea: –No te quejes. La liberaste.

Asterión: –¿Y a mí quién me libera? (De Luca 87)

3. Contraescrituras del mito

La soledad de Asterión: Pieza teatral en nueve curvas de Santiago de Luca, como hemos apreciado, se basa fundamentalmente en los textos borgeanos sobre este asunto mitológico. Es así, en cierta medida, una pieza que dialoga con un archivo (Taylor) en el que se contiene una tradición y una memoria cultural, y que se posiciona de un modo propio frente a ese acervo del pasado. El hecho de que esta obra también se ambienta en el mundo árabe —lo que tiene que ver con la experiencia vital de su autor, quien ha desarrollado una parte de su trayectoria profesional en la región del Magreb— muestra cómo los hipotextos integran una multiplicidad de referencias, no solo de la tradición occidental, por lo cual se van convirtiendo en archivos de tradiciones diversas que se mezclan entre ellas eclécticamente.

3.1. Visiones pos/decoloniales

La figura del Minotauro, como explicamos en el apartado anterior, ocupa el centro de *La soledad de Asterión* de Santiago de Luca. En esta pieza se podría apreciar esa ambivalencia mimética (Bhabha) y esa suerte de pensamiento fronterizo (Mignolo) por los cuales el autor latinoamericano contemporáneo se reconoce como parte de una tradición literaria (occidental) en la que debe cimentar su obra, pero a la que a la vez tiene la necesidad de subvertir en cierta medida, para forjar una voz propia y abrir un sendero nuevo, posicionándose desde un lugar de resistencia cultural.

Así se intenta, mediante la ambivalencia mimética de la que habla Homi Bhabha, subvertir en alguna medida ciertos paradigmas culturales. De ahí que se presente al Minotauro con un cierto grado de humanización, siguiendo el modelo borgeano, para cuestionar la monstruosidad que lo caracteriza, como una suerte de contraescritura del mito antiguo, al otorgarle a esta figura el papel protagónico de la historia y presentarla resignificada. Por tanto, frente al protagonismo de Teseo en la versión más conocida del mito, en esta adaptación de la leyenda cretense el rol protagónico se desplaza hacia el personaje del Minotauro, con lo cual se le da voz a una figura subalterna que fue obliterada por el canon. Es así como se ponen de relieve en la pieza del autor argentino un espacio intersticial de hibridez y una agencia cuestionadora y antagónica que revela una especie de resistencia cultural, con la que se pretende no hacer una mera copia de los modelos canónicos, sino propiciar nuevas lecturas a partir de estos y adoptar un posicionamiento propio.

De este modo, la reescritura que se realiza en esta pieza del mito clásico deviene una contraescritura (Vega), la cual consiste en una reescritura o imitación de las obras canónicas, trazando nuevos itinerarios de lectura, al poner en primer plano aquellos personajes o temas en alguna medida dejados de lado en la tradición occidental, con lo cual se convierte la contraescritura en una tarea política. A este respecto, María José Vega, en su estudio *Imperios de papel: Introducción a la crítica postcolonial*, define la contraescritura como: «(...) una forma de contestación, liberación o inversión, un sabotaje canónico, una contrapartida cultural de la revuelta política, o, si se prefiere, una suerte de rebelión anticolonial en el plano simbólico» (Vega 234-235). Como declara esta estudiosa, aunque la contraescritura no es un fenómeno exclusivo de los contextos poscoloniales, cobra una particular significación dentro de estos —pues, de hecho, la propia tradición literaria occidental es una continua cadena de reescrituras y contraescrituras—. Al contraescribirse, en la literatura poscolonial, se está mimetizando con una intención política. Por consiguiente: «Las contraescrituras coloniales parten análogamente de las contradicciones de la identificación, de las lecturas no cooperativas de las obras canónicas (...) o populares, de la preferencia por identificarse con quien no está previsto que se haga (...) y del desplazamiento de las representaciones del nativo y del colonizador» (Vega 247). Por ello, estas lecturas no cooperativas conllevan una redefinición de las hipótesis de lectura más

comunes y proponen itinerarios interpretativos diversos. De esta forma, la contraescritura se constituye en un medio de resistencia textual y simbólica.

La contraescritura es, asimismo, un ejercicio que puede entrañar contradicciones, pues, a la par que rechaza ciertas perspectivas coloniales, pone de manifiesto en ocasiones una suerte de dependencia u homenaje que revela hasta qué punto un escritor ha asimilado y se ha apropiado de la tradición metropolitana, y siente la necesidad de partir de ella para adoptar una postura de resistencia cultural (Vega 237). Así, entre el homenaje a los clásicos y la iconoclasia ante el mito, se aprecia que existen múltiples niveles de interferencia y varias capas de sentido en el ejercicio de reescribir.

De este modo, consideramos que podríamos entender la relación de Santiago de Luca con la tradición en la que se inserta, en el ejercicio que hace de homenajear el canon y a la vez desmitificarlo. Esto lo logra explorando la riqueza de su propia cultura, que es en parte la occidental, pero que también contiene muchas otras —el autor, por ejemplo, tiende igualmente la mirada hacia el Oriente—, lo que le permite alcanzar una proyección que va de lo local o regional a lo universal. Así, realiza una apropiación del mito y lo reoriginaliza, a partir de distintos posicionamientos culturales y políticos con respecto a su contexto particular.

Esto nos remite a lo expuesto por Beatriz Sarlo en *Borges, un escritor en las orillas* acerca de la literatura borgeana como una literatura de conflicto, escrita en un encuentro de caminos, pues Borges escribe precisamente desde los márgenes de varias culturas, por lo que hace del margen una estética. Así, al decir de Sarlo:

Colocado en los límites (entre géneros literarios, entre lenguas, entre culturas), Borges es el escritor de “las orillas”, un marginal en el centro, un cosmopolita en los márgenes (...); alguien que, paradójicamente, construye su originalidad en la afirmación de la cita, de la copia, de la reescritura de textos ajenos, porque piensa, desde un principio, en la fundación de la escritura desde la lectura, y desconfía, desde un principio, de la posibilidad de representación literaria de lo real. (5-6)

Algo de esta manera borgeana de entender la literatura toma Santiago de Luca, como han hecho otros escritores latinoamericanos que dialogan con la tradición clásica, al reescribir y contraescribir el mito desde los márgenes de la literatura occidental, intentando quizás hallar una suerte de originalidad a través de la adaptación y la apropiación (Sanders) del referente clásico. Asterión y Tinya, desde el inicio de la pieza, hablan en un tono enigmático, metafórico, y en ese diálogo se traslucen temas fundamentales de la obra: el destino, el juego de la vida, la soledad y la libertad. El Minotauro cuenta historias y sueños de su pasado, en las que reflexiona acerca de su propia identidad y del rostro que hay bajo su máscara. Hay un tono quizás autobiográfico en la segunda curva, cuando el Minotauro narra su encuentro con un hombre «que venía del otro lado del mar de las tinieblas, de un país extenso y de una ciudad que se llamaba Santa Fe» (De Luca 25). Este hombre soñó, según dice, con la casa del Minotauro, y en el centro vio la cara del monstruo, que era una máscara bajo la cual encontró su propio rostro. El propio Minotauro le dice que él es el otro Asterión antes de darle muerte.

Con respecto a esta mención de Santa Fe, de donde es originario el autor de esta obra, podemos hallar algunas resonancias con otros escritores argentinos, como Juan José Saer. Sarlo, en su libro *Zona Saer*, alude al establecimiento de un canon en la literatura argentina, incluyendo a Saer, quien escribe desde su región (Santa Fe), pero sin ser regionalista. En este sentido, la conformación de un canon regional o local con proyección cosmopolita, a modo de contraescritura, conecta a escritores como Borges, Saer y De Luca en el marco de un diálogo con la literatura nacional, pero también con la occidental y universal, a partir de la búsqueda de identidades.

3.2. Performatividad, metateatralidad y espacialidades

Resulta asimismo relevante en la reescritura la incorporación en su obra de características propias del teatro contemporáneo que realiza De Luca del mito clásico. Por ende, en *La soledad de Asterión: pieza teatral en nueve curvas*, teniendo en cuenta lo expuesto por Diana Taylor en su estudio *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*, podríamos encontrar una tensión entre el archivo y el repertorio. En cierta medida, *La soledad de Asterión*, como mencionábamos anteriormente, dialoga con una tradición y una memoria cultural a través de una reescritura singular del mito. Hay también en esta obra una puesta en relieve de lo corporal, mediante pasajes en los que deben realizarse danzas o determinados movimientos en escena por parte de los personajes. A modo de ejemplo, podemos mencionar, según indican las didascalias, a Tinya corriendo dentro del Laberinto en la segunda curva o a Tinya y el Minotauro haciendo movimientos en espejo en la cuarta curva, lo cual es asimismo relevante para analizar lo performático y las prácticas corporalizadas, comprendidas en la noción de repertorio (Taylor).

En la obra son patentes los aspectos teatrales. Por ejemplo, se pone de manifiesto la metateatralidad —en un pasaje en que Tinya y el Minotauro hablan sobre una representación teatral—; se incorporan a la pieza algunas prácticas performáticas —la música y la danza se integran como parte de la puesta en escena, según lo muestran las indicaciones contenidas en el texto dramático—; hay una reminiscencia del coro del teatro clásico representado por el personaje de la Corifea; Asterión lleva una máscara y unos zuecos altos, lo que recuerda el vestuario de los actores en la tragedia griega; hay una presencia igualmente de lo ritual vinculado a la representación, etcétera. Estos elementos se hibridan, a su vez, con varios recursos poéticos y literarios que se van manifestando en el texto dramático y que se basan, en general, como hemos expuesto previamente, en la obra de Borges.

Por otro lado, el modo en que se concibe el espacio del Laberinto es particularmente sugerente en esta obra. Como expusimos al inicio, según declara el propio autor al presentar a los personajes de la pieza, el espacio sugiere un laberinto —que puede ser representado mediante iluminación, dibujos en el suelo o la imagen de una antigua medina— y se lo considera por su importancia simbólica como un actor más. En esta obra el Laberinto se modela a partir de las referencias a este espacio que se hallan en la obra borgeana, como indica el propio Asterión: «Aquí estoy en mi centro. Esta es la Kasbah que me protege y desde donde observo mi casa que es una medina de caminos entrelazados y de muchas puertas abiertas para quienes me quieran visitar. Unos ruidos me han despertado. Creo que hoy alguien me visita» (De Luca 13).

Asterión, en esta pieza, se identifica también con el propio Laberinto, con su centro, por lo que no puede escapar ni liberarse: «El sol y yo somos únicos. No nos podemos escapar porque somos el centro, la llegada que te espera después de mucho caminar» (De Luca 23); «Asterión: Para comprender que el mundo es como mi casa. Todo se repite. Todo está muchas veces. No es necesario que abandone mi casa. Desde la altura de mi Kasbah contemplo el tiempo que trae las simetrías y las variaciones que luego se repiten. Pero yo no. Yo soy único. No hay otro Asterión» (De Luca 43). Tinya se da cuenta de que esa individualidad que el Minotauro destaca es una manifestación de su soledad.

En esta obra, el contenido simbólico es relevante y se ahonda en el significado del mito. Así, la Corifea al inicio de la pieza les cuelga a Tinya y a Asterión, como collares, un *lábrys*, que es el símbolo de la antigua hacha de dos filos, la cual constituyó desde la mitología antigua una representación del toro y del propio Laberinto. Al final de la obra, de hecho, el Minotauro mata a Tinya con el *lábrys*. Tinya y Asterión son, en definitiva, como anuncia la Corifea, dos caras de la misma carta (haciendo alusión a las cartas del tarot que ella lee), por lo que a lo largo de la pieza los vemos moverse como en un reflejo, en un juego de espejos. En ello, como el propio Asterión afirma, está la mano del destino: «Mektub. Estaba escrito»; razón por la cual él estaba esperando a Tinya.

La representación del Laberinto es muy similar a la del cuento de Borges, pues tiene catorce puertas y en él todo está contenido muchas veces. Asterión dice que el mundo entero es como su casa, es decir, un laberinto. También en la cuarta curva narra una historia en la que compara el Laberinto con el desierto, la cual le hizo darse cuenta de que el mundo era como el Laberinto, pues a lo largo del tiempo todas las simetrías y variaciones se repiten, a través de una historia que es cíclica. Tinya le llega a decir a Asterión que sus palabras son como su casa, es decir, son oscuras y laberínticas, pues, como expusimos anteriormente, la pieza está escrita mayormente en un lenguaje metafórico y enigmático. En sentido general, la obra misma, por su estructura, podría considerarse un laberinto, pues está compuesta no en actos, sino en curvas, en caminos sinuosos mediante los cuales los personajes van y vienen, se entrecruzan, se pierden y se reencuentran, para terminar llegando al centro, al encuentro del destino que los estaba aguardando.

4. Conclusiones

Como hemos podido apreciar a lo largo de nuestro análisis, en la pieza de Santiago de Luca se combinan el lenguaje teatral y escénico, con el lenguaje poético. Esta hibridación de géneros literarios, potenciada por las relaciones intertextuales que pueden establecerse entre esta pieza teatral contemporánea y la obra de Borges (principalmente la poética, pero también la narrativa), hace patente la capacidad del teatro contemporáneo para transgredir sus propios límites y generar posibilidades creativas desde espacios de hibridación y transmedialidad.

La apropiación del mito del Minotauro, mediada por la impronta borgeana, conduce asimismo a la reflexión en torno a temas de carácter psicológico y filosófico, como la subjetividad del monstruo, la condición humana y lo ineludible del destino. El diálogo intertextual que también establece con otros escritores conecta esta obra con un legado literario y cultural más amplio, no solo latinoamericano, sino también europeo y oriental.

Así, el análisis de *La soledad de Asterión* nos ha permitido observar cómo la obra se inscribe en la tradición literaria occidental, al tiempo que la subvierte y reconfigura mediante procedimientos de intertextualidad, hibridez genérica y contraescritura. En este sentido, la pieza no solo se inspira en la lectura que hace Borges del mito y del personaje de Asterión, sino que también amplía sus alcances, al desplazar la mirada hacia una figura subalterna y marginalizada por el canon. La teatralización de esta perspectiva, unida a la incorporación de elementos poéticos, performativos y rituales, favorece la construcción de un texto que funciona simultáneamente como homenaje y como cuestionamiento de la tradición.

Es, por tanto, una pieza en la que resulta de interés la hibridez cultural o interculturalidad (Mignolo). Esto se evidencia no solo en el diálogo que se realiza entre la cultura clásica y la cultura occidental contemporánea, sino también entre las tradiciones culturales de Occidente y de Oriente, lo cual hace que exista una notable riqueza polisémica en la reelaboración del mito que realiza el autor argentino. La obra de De Luca se configura como un ejemplo significativo de cómo la literatura latinoamericana contemporánea puede ejercer una suerte de resistencia cultural a través de la reescritura o contraescritura, como se le ha denominado específicamente en contextos poscoloniales. La alusión al mundo árabe, junto con referencias locales y universales, muestra una voluntad de hibridación que problematiza las nociones de centro y periferia, al tiempo que proyecta la voz del autor hacia una dimensión transnacional.

En definitiva, *La soledad de Asterión* reactualiza un mito clásico, interpelando a sus lectores/espectadores sobre la relevancia y la vigencia del significado del mito en la contemporaneidad, y revela el potencial de la contraescritura como ejercicio estético y político. De esta forma, la interconexión entre lo teatral y lo poético, así como entre la tradición literaria de Occidente y otras culturas distintas, permite a este escritor realizar una transformación creativa del mito y crear una pieza teatral contemporánea que dialoga productivamente, a la par, con la obra borgeana.

Obras citadas:

- Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Manantial, 2007.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas (1923-1949)*. Volumen I. Sudamericana, 2021.
- . *Obras completas (1952-1972)*. Volumen II. Sudamericana, 2021.
- De Luca, Santiago. *La soledad de Asterión: Pieza teatral en nueve curvas*. Leviatán, 2019.
- Dubatti, Jorge. *Teatro-matriz, teatro liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral*. Revista *Cena*, n.º 19, 2016. <https://doi.org/10.22456/2236-3254.65486>
- Féral, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Galerna, 2004.
- Genette, Gérard. «La literatura a la segunda potencia». *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, compilado y traducido por Desiderio Navarro, UNEAC, Casa de las Américas, 1997, pp. 53-62.
- Kristeva, Julia. «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela». *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, compilado y traducido por Desiderio Navarro, UNEAC, Casa de las Américas, 1997, pp. 1-24.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Cendeac, 2013.
- Mignolo, Walter. *Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Akal, 2003.
- Sanders, Julie. *Adaptation and appropriation*. Routledge, 2006.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Ariel, 1995.
- . *Zona Saer*. Ediciones Universidad Diego Portales, 2016.
- Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio: la memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.
- Vega, María José. *Imperios de papel: introducción a la crítica postcolonial*. Crítica, 2003.

