



# La discusión acerca del Mito y el Laberinto en *La Casa de Asterión* de J. L. Borges

María Gracia Núñez  
Instituto de Profesores Artigas (Uruguay)

---

## INTRODUCCIÓN

J. L. Borges asimila y deliberadamente refleja toda la tradición canónica literaria: manifiesta que él es consecuencia de otros, y que la contingencia gobierna su relación con la literatura anterior.

Esta conciencia, a la vez visionaria e irónica acaba de modo definitivo con la antítesis discursiva entre lo individual y lo común, ella guarda relación con el hecho de reconocer que, en mayor o menor grado, "toda la literatura es plagio", una idea que se debe a Thomas De Quincey, ensayista romántico inglés, plagiarlo a conciencia, y con seguridad uno de los más importantes precursores borgianos.

Es cierto que en un sentido no puede existir novedad porque el escritor "enfrentando a los libros es alguien que hace frente necesariamente a un laberinto sin principio ni fin." Pero visto desde otro punto de vista, inserto en la tradición cultural de occidente (y de parte de oriente) Borges toma una posición rememorante, lo hace no como quien se empeña en recuperar algo de olvido, sino al modo de quien da a entender que no ha olvidado nada.

H. Bloom sostiene que los precursores literarios de Borges, desde Poe a Kafka, son utilizados para construir el emblema particular del caos. Se está refiriendo a la imagen del laberinto, porque el escritor tiene la capacidad de transmutarlo casi todo en un laberinto: casas, ciudades, paisajes, desiertos, ríos, y sobre todo ideas y bibliotecas, aunque el laberinto superlativo esté construido a semejanza del palacio diseñado por el artífice Dédalo para proteger y encarcelar al Minotauro.

En "La muerte y la brújula", Lönnrot y Scharlach traman su irreparable laberinto de literatura en una amalgama de Poe, Kafka y otros ejemplos de dobles que se enfrentan en un duelo de participantes enigmáticos. Nos interesa particularmente este relato porque finaliza con la ejecución de Lönnrot, ante las palabras de Scharlach:

Para la otra vez que lo mate, le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante.

Por diferentes motivos nuestro propósito es realizar una lectura que se base fundamentalmente en el último fragmento del texto *La Casa de Asterión*:

El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre. -¿Lo crearás, Ariadna? -dijo Teseo-. El minotauro apenas se defendió.

Escribir un relato que coincidiera palabra por palabra y línea por línea con otro sería escribir un texto que tuviera el mismo significado y el mismo significante que el anterior. Encaminar la reflexión sobre este asunto es nuestro propósito: ¿Se repite el mito del minotauro en *La casa de Asterión*? Respondiendo negativamente a la cuestión, surgen de modo inmediato otras disyuntivas, ellas son las que nos proponemos estudiar en este trabajo.

¿Cómo funciona el mito en el relato?

¿Cuál es la construcción de laberinto que ofrece el texto?

¿Cómo se produce el desplazamiento desde Asterión hacia el Minotauro?

La indeterminación, el laberinto, el emblema del caos, el intento por dominar ese caos (y a su centro el Minotauro) le pertenecen en primera instancia a Teseo. Esta interpretación es la que le adjudicaría a Asterión un papel pasivo, para él, la sabiduría del renacer sólo se encontraría lógica y paradójicamente en la muerte, es decir en la experiencia de *morir*.

Pero es justamente Asterión -según Borges- quien no se resiste a morir. ¿Por qué Asterión no se defiende de la espada de Teseo?

Para Adrián Huici el laberinto constituye el núcleo temático y formal de la narración *La casa de Asterión*, él se encarga de considerar si el cuento funciona o no como hipertexto del mito antiguo, mito que estaría transformándose en un suceso nuevo, cuyo poder significativo emanaría de la confrontación con su hipotexto. El lector, al enfrentarse con el texto, pueda también leer tras él, al mito. Y éste puede significarnos cosas muy diferentes, desde la visión del mito del Minotauro, hasta la visión de una posible concepción del hombre moderno, las palabras de Huici son:

... la visión de un ser atormentado, errando solitario por intrincadas galerías, perplejo ante las infinitas encrucijadas que se abren a cada paso.

Cristina Grau entiende el relato *La casa de Asterión* en relación con el texto de Kafka, *La Madriguera*, en relación a ello enumera una serie de hechos que emparentarían los relatos: ambos protagonistas cuya voz narrativa es la primera persona, son animales que describen su vida, su espacio y su relación con el mundo exterior; ambos se encuentran defendidos y encerrados en un laberinto al que llaman casa, y se piensan en términos de singularidad; ambos acechan en vigilia permanente sintiendo a la soledad como carga inevitable y ambos se saben en una situación de imposible salida cuya única posibilidad de liberación consistiría en la muerte, contra la cual luchan y a la vez esperan.

Es necesario dar cuenta del interesante paralelismo que Grau elabora, pero, a nuestros fines, es imprescindible establecer una diferencia primordial entre ambos: no hay en el relato de Kafka un mito al que se pueda acudir con el fin de remitir el texto. Por ejemplo el protagonista de Borges dice:

No en vano una reina fue mi madre, no puedo confundirme con el vulgo (...)

V. Reyzaal afirma que Borges parece preferir la dialéctica del perseguido y el perseguidor, del buscado y el buscador y la posible identidad de ambos en uno, con lo que el argumento (antes de otra índole) se hace filosófico, existencial, metafísico ..." Según explica esta autora el texto podría estar sugiriendo en última instancia una identificación Asterión-Teseo, cuestión no del todo verosímil si se la observa desde otra perspectiva.

Anderson Imbert, en 1961, escribe que "para Borges el mundo es un caos, y dentro del caos, el hombre está perdido como en un laberinto", y concluye

con la extraña idea de que la angustia expresada por el monstruo es idéntica a la que siente el autor en su universo y , en fin ...

Borges es Asterión, el Minotauro.

McGrady afirma que en *La Casa de Asterión* el misterio del relato queda resuelto cuando el lector identifica al narrador: el Minotauro, de modo que en primer lugar el crítico hace explícita la identidad Asterión-Minotauro. Alega que en el relato es posible encontrar dos alusiones bíblicas y que tras ellas se ocultaría el *verdadero* sentido de la narración, la primera de ellas es:

Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libre de todo mal.

McGrady sostiene que la cláusula "libre de todo mal" proviene del Padrenuestro (San Mateo 6.3). La segunda de las alusiones la encuentra en las siguientes palabras de Asterión:

"Ignoro quienes son, pero sé que uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor. Desde entonces no me duele la soledad, *porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo.*"

El crítico sostiene que las palabras en cursiva provienen textualmente del libro de Job, (19.25). Basándose en esa suposición afirma que la cita es introducida por Borges con el fin de insinuar su creencia en Dios. Esto significa no sólo admitir la identidad de Asterión y el Minotauro, sino simultáneamente admitir otra equivalencia: Dios-Redentor.

Para más de un estudioso de su obra, la postura cosmológica de Borges a lo largo de toda su producción literaria es declaradamente caótica, "su imaginación es la de un gnóstico declarado, aunque intelectual y moralmente sea un humanista escéptico", sostiene por ejemplo, Harold Bloom.

La hipótesis de MacGrady, entre otras cosas, adolece del vicio de remitir el relato en última instancia a una nota biográfica, hipótesis que por otro lado sugiere que el relato perdería la *incógnita* luego de una primera lectura en la que se identificaría al narrador. Esa conjetura no funciona resolviendo las indeterminaciones subyacentes al relato. Procuraremos reformularla del siguiente modo: la indeterminación del mito, la indeterminación de la casa que habita el personaje, la indeterminación de Asterión (o el Minotauro), la indeterminación del redentor (Teseo o Ariadna) tienen como marco teórico una cosmología que es ajena al ámbito cristiano "y aún al orbe del Occidente y requiere un ámbito más antiguo, más complejo y más fatigado", como sostiene el propio Borges, en "Un problema", texto que figura en *El hacedor*.

En el Epílogo de *El Aleph*, Borges atribuye, no sin cierta ironía, la inspiración del relato a una pintura de Watts.

"A una tela de Watts, pintada en 1896, debo *La casa de Asterión* y el carácter del pobre protagonista".

El cuadro muestra una semblanza dolorida, no feroz, en la expresión de la cabeza del toro que podría corresponderse con el carácter de Asterión.

El Epígrafe de Apolodoro, el Epílogo y el cambio en la voz narrativa final del relato -entre otras cosas- hacen legítimo suponer que Borges construye un relato en el que diferentes versiones del mito convergen y divergen en la narración titulada *La casa de Asterión*.

Nuestra hipótesis además entiende que Asterión no está precisamente *perdido* en su casa, sino que por el contrario, como se intentará explicar posteriormente, su ámbito le permite el desciframiento del universo en el que vive y la comprensión de su propio *destino*.

Suponemos que la realidad que trazan diferentes documentos y libros remiten de modo directo a la mitología. Borges consecuentemente hace de ella su propósito artístico. *La casa de Asterión* no es sólo la versión borgiana del mito del minotauro. No puede existir una fuente literaria única que de cuenta exhaustiva y verdaderamente del mito. Por ello el mundo en el escritor se mueve entre lo humano y lo mítico, alrededor de él giran una cuidadosa serie de referencias y también variantes introducidas intencionalmente.

La humanización del protagonista se da a través del uso de la primera persona como voz narrativa, el hecho que el efecto buscado sucede también en un drama contemporáneo de Cortázar, además de estar planteado explícitamente en la hipótesis nietzscheana.

## 1.0. EL MITO

Las mitologías de los pueblos mediterráneos alcanzaron un gran dramatismo que fue expresado en el arte, las leyendas y la poesía. Bajo estos se esconden los principios morales, las leyes naturales y las transformaciones que rigen el transcurso de la vida cósmica y humana.

El mito es una forma literariamente inespecífica, inhallable, sostiene M. Detienne quien afirma que apelar, a lo que todo el mundo concuerda en denominar mito es confesar, una fidelidad insólita a un modelo cultural que aparece en el siglo XVIII, cuando el conjunto de ideas recibidas sobre las divinidades del paganismo, entre Ovidio y Apolodoro, constituyó el dominio de la *fábula*, cuyo conocimiento erudito y sabio se denominó *mitología*.

En el nivel en el que es captado el pensamiento mítico, es necesario admitir que guarda relación directa con el dato social, pero además, en el mundo arcaico, el mito expresa un sistema de afirmaciones acerca de la realidad

última de las cosas, sistema que puede considerarse a sí mismo una metafísica.

Los griegos, en el mito del eterno retorno, buscaban satisfacer su sed metafísica de lo "óntico", de lo estático porque desde el punto de vista de lo infinito, el devenir de las cosas que vuelven sin cesar en el mismo estado es implícitamente anulado y hasta se afirma que el mundo permanece en su lugar.

La mayoría de los rituales imitan un arquetipo divino y su reactualización continua ocurre en el instante mítico atemporal, en este sentido toda construcción es un comienzo absoluto, es decir, tiende a restaurar el instante inicial, la plenitud de un presente que no puede explicarse de modo alguno como "historia".

### **1.1. EL ETERNO RETORNO DEL MITO**

Puede sostenerse que la teoría griega del eterno retorno es la variante última del mito arcaico de la repetición de un gesto arquetípico, así como la doctrina platónica de las ideas era la última versión de la concepción más elaborada del arquetipo. Ambas doctrinas encontraron su más acabada expresión en el apogeo del pensamiento filosófico griego.

En la vida del hombre arcaico los actos humanos, *no tienen valor intrínseco autónomo*. Un objeto o una acción adquieren un *valor* y, de esta forma, llegan a ser *reales*, porque participan, de una manera u otra, en una realidad que los trasciende.

En su comportamiento consciente, el hombre arcaico, no conoce ningún acto que no haya sido planteado y vivido anteriormente por otro, otro que no era un hombre. Lo que el hace, ya se hizo. Su vida es la repetición ininterrumpida de gestos inaugurados por otros. El gesto no obtiene sentido, *realidad*, sino en la medida en que renueva una acción primordial.

Porque un objeto o un acto no es real más que en la medida en que *imita* o *repite* un arquetipo. Eterno presente es la coincidencia con el instante atemporal de la manifestación de los arquetipos. Si se mira desde una perspectiva más amplia, la vida del hombre arcaico (limitada a la repetición de actos y al incesante volver a los idénticos mitos originarios), aun cuando se desarrolla en el tiempo, no registra la irreversibilidad. En otras palabras, no tiene en cuenta lo que es precisamente característico y decisivo en la conciencia del tiempo: el hombre vive aquí en un presente atemporal. Cada año, el sujeto arcaico toma parte en la reproducción de la cosmogonía siendo este un acto creador por excelencia, y hasta puede agregarse que, durante algún tiempo, el hombre ha sido "creador" en el plano cósmico, al imitar esa cosmogonía periódica y participar en ella.

La memoria colectiva es ahistórica, la conciencia arcaica no concede importancia alguna a los recuerdos "personales". La humanidad arcaica se defendía de todo lo que la historia comportaba de *nuevo* y de *irreversible*.

El hombre de las civilizaciones tradicionales no concedía al acontecimiento histórico ningún valor en sí aunque esto implicara anular la historia periódicamente o desvalorizarlo en función de los arquetipos transhistóricos o atribuirle un sentido metahistórico, el hombre arcaico no lo consideraba como una *categoría específica de su propio modo de existencia*.

El mundo moderno asiste al conflicto entre dos concepciones: la concepción arcaica, llamada arquetípica y antihistórica, y la moderna, poshegeliana, que quiere ser histórica.

Desde Hegel, todo esfuerzo tiende a salvar y a valorar el *acontecimiento histórico* en cuanto tal, el acontecimiento *en sí mismo* y por *sí mismo*, para él, el acontecimiento histórico es la manifestación del espíritu universal. Hegel escribía en su estudio sobre la constitución alemana:

Si reconocemos que las cosas son tal y como son por necesidad, es decir, que no son arbitrarias ni constituyen el resultado de un azar, reconoceremos igualmente que deben ser como son.

Puede decirse que el cristianismo es la "religión" del hombre moderno y del hombre histórico, del que ha descubierto simultáneamente la libertad personal y el tiempo continuo (en lugar del tiempo cíclico). Desde la "invención" de la fe en el sentido judeocristiano del vocablo, el hombre apartado del horizonte de los arquetipos y de la repetición no puede defenderse de ese terror sino mediante la idea de Dios. Solamente presuponiendo la existencia de Dios conquista, por un lado, la *libertad* (que le concede autonomía en un universo regido por leyes o en otros términos, la "inauguración" de un modo de ser nuevo y único en el universo) y, por otro, la *certeza* de que las tragedias históricas tienen una significación transhistórica, incluso cuando esa significación no sea siempre evidente para la actual condición humana.

En este aspecto, el cristianismo se afirma sin discusión como la religión del "hombre caído en desgracia": y ello en la medida en que el hombre moderno está irremediamente integrado a la historia y al progreso, y en que la historia y el progreso son caídas que implican el abandono definitivo del paraíso de los arquetipos y de la repetición.

Si se mira en su verdadera perspectiva, la vida del hombre arcaico (limitada a la repetición de actos arquetípicos, es decir, a las categorías y no a los acontecimientos, al incesante volver a los mismos mitos primordiales), aun cuando se desarrolla en el tiempo, no por eso lleva la carga de éste, no registra la irreversibilidad; en otros términos, no tiene en cuenta lo que es precisamente característico y decisivo en la conciencia del tiempo.

## 1.2. EL MITO DEL MINOTAURO

La civilización cretense del segundo milenio a.C. recibe su nombre del legendario rey Minos, que mandó construir el laberinto. Según Eliade si este último no es el palacio de Cnosos, decorado de hachas dobles, es probablemente la imagen deformada de las antiguas grutas arregladas para servir de santuario desde el neolítico.

El culto minoico consistía en sacrificios y ofrendas en las grutas y sobre las cimas de las montañas, en santuarios rurales construidos alrededor de árboles sagrados o en habitaciones especiales de los palacios. Los rituales del fuego sobre las montañas, las procesiones y las acrobacias sobre los cuernos de un toro forman parte de la vida religiosa cretense.

La alianza cósmica que se expresa a través de la unión del mar (toro blanco) y la tierra (Pasífae casada con el sol: Minos), encuentra su oponente "lógico" en el ámbito celeste, de modo que Minos se desdobra en Teseo para recuperar a Pasífae-Ariadna.

El toro es un símbolo del caos, de la naturaleza incontrolada y hostil. Una fuerza enorme y brutal. Símbolo de muerte y anonadamiento y también símbolo de poder, fecundidad y vida. Humanizando a la bestia es posible domesticarla: la cópula del toro de Poseidón con la reina Pasífae convierte al animal en su prolongación obvia, el Minotauro, en el plausible principio de la creación. El Minotauro es una criatura de las aguas oceánicas, Poseidón hizo salir del mar a su padre y según lo asienten otras versiones, era éste un toro que estaba destinado al sacrificio en honor del dios.

Del mito se desprende que los mancebos enviados como tributo de guerra de Atenas a Creta son víctimas del Minotauro, quien a su vez es presa del laberinto creado por Dédalo, quien está al servicio ( y también en el futuro será víctima) de Minos, que es víctima de la ira de Poseidón, quien le enviará el Toro blanco que Minos no sacrificará por su hermosura y del que se enamorará Pasífae, madre del Minotauro. Poseidón aunque no se explicita en el mito, forma parte de la red de destino general o cósmica inevitable, aún para los dioses, que los griegos llaman *moira*; así por ejemplo, el dios del mar, pese a su omnipotencia, no puede evitar que Minos deje de sacrificar a su Toro, y así cometa sacrilegio o infidelidad contra su autoridad divina.

Resumida, la cadena de sobredeterminaciones, es decir la trama del mito griego es la siguiente:

(Moiras)

Poseidón

Minos

Pasífae

Dédalo

Minotauro

Mancebos

Ariadna

Teseo

Teseo constituye un lugar especial en esta trama, porque perteneciendo en principio al escalón más inferior de la misma (mancebos), logra superarlo y revertir el proceso de dominio, destruyendo el poder de Minos a través de su principal instrumento de terror sobre el pueblo ateniense: el Minotauro. Es permitido argumentar que su victoria es aún más rotunda porque no solamente vence al monstruo sino a la casa monstruosa donde vive gracias al hilo de Ariadna.

Un impetuoso contraste de lecturas surge inevitablemente entre la versión corriente del mito y la versión de Borges sobre el mismo mito en *La casa de Asterión*, esto permitiría algunas observaciones.

El tributo que debía mandar Atenas a Creta era de siete doncellas y de siete jóvenes, para ser devorados por el Minotauro. Borges habla sólo de nueve hombres que ingresan al laberinto cada nueve años. El texto dice:

Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal.

La alusión al Templo de las Hachas, es decir la identificación que se logra en el relato de Borges entre el laberinto y el mundo, puede ser entendido como el paralelo entre las dos únicas cosas (el sol y el Minotauro) vendría a significar el entrecruzamiento de mitos diferentes.

La gente oraba, huía, se prosternaba; unos se encaramaban al estilóbato del templo de las Hachas, otros juntaban piedras.

### **1.3. EL MITO DE ASTERIÓN**

En apariencia, Asterión no es un ser temible, parece querer ser suavizado en sus aspectos más inhumanos.

Asterión descubre que su mundo, en realidad, está incluido en otro mayor e incomprensible, al que puede acceder, pero que le está vedado por alguna razón. Condenado a la soledad en la sucesión "infinita" de espacios y de galerías, Asterión, desea un redentor que lo libere del laberinto, al mismo lo solicita:

Ojalá me lleves a un lugar con menos galerías y menos puertas.

Asterión tiene neta superioridad intelectual y espiritual sobre su verdugo Teseo por varios motivos. Se sabe parte de una trama imposible de eludir y es inevitable en este punto mencionar el primer verso del poema "El laberinto", donde el autor se refiere remitiendo al mismo orden cósmico superior cuando escribe:

Zeus no podrá desatar las redes de piedra que me cercan.

Este discernimiento le confiere paradójicamente su principal virtud en tanto le permite tomar conciencia de una condición común a todos los seres humanos, sin la ilusión o la ingenuidad de vencerla, como tiene Teseo, que no puede llegar a ese nivel de conciencia o especulación o incertidumbre.

En segundo lugar no solamente encontramos la victoria aparente de Teseo, sino por el contrario la victoria definitiva de Asterión: es este último el que utilizará a Teseo como instrumento de su principal deseo vital o existencial, es decir su última voluntad: ser muerto para terminar con su suplicio y acceder a la posibilidad de una suerte de redención en otro espacio o nivel simbólico, que en última instancia puede ser el encuentro con su redentor o su propia transformación. Asterión señala al final del relato que sólo tiene certeza acerca de la existencia de dos cosas en el mundo: el mismo y el sol, que dentro de múltiples significaciones puede interpretarse como el principio no solamente nutridor o iluminador del universo, sino también generador del mismo, es decir dios.

Asterión ve en su muerte el fin de un proceso y el cierre de la vida terrena como mera captación de apariencias. Teseo, en cambio se piensa triunfador e ignora que sólo ocupa un lugar más en la trama, cuyo desenvolvimiento posterior también ignora, es decir que no sabe que sigue perdido en el laberinto del tiempo, de la existencia y de la ignorancia.

La invención de Asterión consiste en eso precisamente: sabe que no basta con salir del laberinto de Minos para eludir ese otro laberinto más cósmico y general. Esta característica filosófica de Asterión permite ver en última instancia el carácter relativo de la cadena de sobredeterminaciones anteriormente desarrolladas, reafirmando el tópico borgiano: en esa cadena cada eslabón o escalón se cree superior y dominador de los inferiores, cuando en realidad es parte de una cadena mayor o sea por decirlo de algún modo de un proyecto de universo en el que cada uno es una parte o peldaño. La paradoja consiste en que, cuanto más poder aparente se cree tener en esa cadena, menos conciencia se tiene de la misma; y cuanto menos poder y más carencia, como es el caso de Asterión, más conciencia.

#### **1.4. EL MITO DEL LABERINTO**

El culto religioso que presenta al mundo como un laberinto tiene orígenes "pansofísticos". Los laberintos más antiguos que aparecen mencionados en literatura, son los laberintos de Egipto y de Creta. Es Heródoto quien describe el egipcio: "3.000 habitaciones, en la casi inaccesible cámara central, estaban sepultados los reyes y los cocodrilos sagrados". Luego

Plutarco narra las hazañas de Teseo en el laberinto de Cnosos construido por el genial arquitecto Dédalo. La versión atribuida a Plutarco es aparentemente una evolución del culto de las grutas de la Edad de Piedra.

Lo esencial del laberinto en la antigüedad es su condición ser una metáfora "unificadora" de lo previsible y de lo imprevisible del mundo. El rodeo lleva al centro. Sólo por el rodeo se llega a la perfección.

En Creta es donde *Las Leyes* se cuentan, a lo largo de un itinerario que lleva a tres ancianos desde Cnosos hasta el antro de Zeus y su santuario. Un dios seguramente ha establecido las leyes: Zeus. Pero lo ha hecho con ayuda de un mediador, modelo de los legisladores míticos, ese intercesor próximo a los dioses no es otro que el rey Minos, según lo sostiene Platón en *Las Leyes*:

Cada nueve años asistía a la cita que le daba su padre y estableció las leyes de vuestras ciudades de acuerdo con las *phemai*, los rumores oraculares de su padre.

El motivo laberíntico surge de nuevo de 'modo explosivo' en los siglos XVI y XVII, así como entre 1880 y 1950. De Vrieus diseña en Amberes en 1583 jardines laberínticos con los correspondientes semi-escondidos monstruos de todo género. Paracelso escribe un *Labyrinthus medicorum*, Henry King publica en 1627 una poesía que dice: *The crooked labyrinth is life, it is althoug sin*. En 1631 (1592-1670) Comenius publica un célebre poema titulado *Laberinto del mundo y paraíso del corazón*.

Baltasar Gracián en *El Criticón* (1651) no olvida el tema y describe su propio mundo cuando escribe:

Modelo de laberintos y centro de minotauros.

En relación a la literatura moderna, J. R. Jiménez publicó en 1910 una colección de versos cuyo título es *Laberinto*. En una poesía F. García Lorca dice

Confuso laberinto/ negra estrella ...

De J. L. Borges aparece en 1953 (en traducción francesa) *Labyrinthes*, narraciones que se desarrollan de un modo eminentemente laberíntico.

Yo soñaba hasta el agotamiento con un limpio, pequeño laberinto en cuyo centro estaba un ánfora, que mis manos casi tocaban, que mis ojos contemplaban, pero los senderos eran tan complicados como confusos, que se me hizo claro: moriría sin haber llegado jamás allí.

## 2.0. EL LABERINTO

El término *labyrintho* tiene procedencia pre-griega y se originaría en el término "doble hacha" que guarda relación con Cnosos, puesto que ése es un símbolo grabado en varias de las piedras aún existentes del palacio.

Guy Béatrice, en su artículo "El laberinto hermético", da cuenta que el término "laberinto" no procede del griego "labrys" o doble hacha de los aqueos que presidiera el palacio de Cnosos; ya que, agrega, "hacha" se dice "pelekys". "Laberinto" vendría de "labra/laura, esto es, "piedra", "gruta".

René Guénon también afirma que el origen de la palabra no estaría en "labrys", porque "labrys" y "laberinto" derivarían de un mismo término que designa a la piedra. Algo contrario opina Paul de Saint-Hilaire quien propone el etimológico significado de "nasa de pescador", siendo Teseo el pececito atrapado.

Borges, en conversación con R. Alifano, explica que el término 'laberinto' deriva del griego *laberhnth*, cuyo significado es "el principio de las ruinas, los corredores, ese largo edificio construido especialmente para que la gente se pierda en él." En "El inmortal", antes de que finalice la segunda parte, lo compara con la Ciudad de los Inmortales y se refiere del siguiente modo a esa ininteligible construcción:

Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin.

La idea reiterada por Borges del laberinto como edificio donde los personajes (conscientes o no de ello) buscan algo situado en el lugar más inescrutables e inaccesible, por ejemplo, 'el Hexágono Carmesí' de *La Biblioteca de Babel*. En estos ámbitos predominan la desorientación, la abolición o alteración de las referencias habituales de identificación, de sucesión, de distribución y de ubicación del tiempo y del espacio.

En *El libro de los seres imaginarios*, Borges comienza refiriéndose al Minotauro con las siguientes palabras:

La idea de una casa hecha para que la gente se pierda es tal vez más rara que la de un hombre con cabeza de toro, pero las dos se ayudan y la imagen del laberinto conviene a la imagen del minotauro.

A pesar de lo que tentadoras y múltiples lecturas autorizarían a sugerir, preferimos anteponer el laberinto de *La casa de Asterión* a cualquier otro tipo de laberinto diagramado explícito o no. Es por ello que las semejanzas o las diferencias se establecerán primordialmente siguiendo la línea que suponemos jerarquizada en el relato en cuestión.

Si trabajáramos el tema del laberinto en lo que refiere a la poética de Borges serían insoslayables algunos textos.

En "Eclesiastés 1-9", el laberinto constituye elemento clave en el trágico universo de la composición poética, cuya única solución es la muerte.

Los poemas "Laberinto" o "El laberinto" nos sugerirán tangenciales conjeturas de las que daremos cuenta más adelante. La cuestión del destino está planteada en ambos, de ahí que no sea ingenua la analogía propuesta. Los últimos versos del primer poema son:

Nos buscamos los dos. Ojalá fuera  
éste el último día de la espera.

El poema "The Cloisters", parece explicar que en cuanto a posibilidades más nefastas, el laberinto, está en un nivel inferior al del sueño, allí se menciona el mismo laberinto de Cnosos.

El hecho de ver la Ciudad de los Inmortales es más terrible que el laberinto. Mientras que la primera es *repugnante*, el laberinto ve justificada su existencia en la operación de confundir a los hombres y simultáneamente de proporcionar un orden, pese a que el personaje pueda o no comprenderlo, por ello es preferible a la Abadía, a la ciudad de los Inmortales o al sueño.

Tanto en el poema como en la ciudad de los Inmortales, la atmósfera que sugiere la desorganización está dada en la ciudad o en el sueño, en el laberinto, en cambio, existe alguna distribución. En algunos textos de Borges el laberinto es el lugar del caos, el ámbito que contiene a muchas representaciones homólogas del caos, la muerte, las tinieblas, la enfermedad, el dolor, la ignorancia y la noche.

En *Atlas* (1986) en el capítulo "Laberinto", texto que ilustra una fotografía de Borges en el palacio de Cnosos en Creta, se refiere al palacio como si éste fuera el laberinto:

Este es el laberinto de Creta. Este es el laberinto cuyo centro fue el Minotauro (...) Este es el laberinto en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones, como María Kodama y yo nos perdimos aquella mañana y seguimos perdidos en el tiempo, ese otro laberinto.

Si el palacio de Cnosos representa al laberinto de Cnosos la autoridad que rige es dinásticamente la misma: Minos, Minotauro ... Así como el templo es la casa del dios, los dos recintos (el templo y el palacio) albergan a poderes gemelos y complementarios en los diferentes planos cosmológicos: los lazos son deliberados entre arquitectura y poder.

Unwin, personaje de la narración "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto" texto que pertenece a *El Aleph*, encuentra conveniente esa versión para la solución del enigma planteado en el mismo:

Lo que importa es la correspondencia de la casa monstruosa con el habitante monstruoso. El minotauro justifica con creces la existencia del laberinto.(...) Evocada la imagen del minotauro (evocación fatal de

un caso en que hay un laberinto), el problema virtualmente, estaba resuelto.

## **2.1. EL LABERINTO DE CNOSOS Y EL LABERINTO DE HAWARA**

A partir de claves de diferente orden Borges intenta una aproximación al conocido mito del laberinto de diversas maneras. El texto de Apolodoro que funciona como epígrafe del relato:

Y la reina dio a luz un hijo que se llamó Asterión.

Continúa de la siguiente manera :

... y que fue llamado Minotauro, tenía la cara de toro y el resto del cuerpo de hombre; y Minos, obedeciendo a los oráculos, lo encerró y lo hizo vigilar en el Laberinto. Pues, el Laberinto que construyó Dédalus era una construcción que por sus meandros enrevesados, hacía perder el camino de la salida.

La casa de Asterión no es el laberinto egipcio sino el Palacio de Cnosos, situado en la costa norte de Creta, el Palacio es una construcción compacta, de gran número de unidades menores especializadas, interrelacionadas sin solución de continuidad. En el relato se introduce entre paréntesis, una referencia al laberinto de Heracleópolis, en Egipto (laberinto construido por el faraón Amnemhat III 2.300 años a.C.):

Asimismo hallará una casa como no hay otra en la faz de la tierra.  
(Mienten los que declaran que Egipto hay una parecida).

Heracleópolis, está vinculado en antiguos textos con Cnosos. Diodoro de Sicilia escribe que el laberinto construido por Dédalo en la isla de Creta fue realizado a imagen y semejanza del de Egipto. Aunque la función de éste último se restringía a cuestiones funerarias de la realeza. (Diodoro de Sicilia, I, 61).

Minos, personificación del dios de la fecundidad, señor del rayo (la doble hacha) y de la lluvia, está simbolizado en el toro que recuerda al Apis egipcio de Menfis, al Mer-uer de On y al Min de Coptos. Y de este último dios, cuyo nombre se parece al mítico gobernante de Creta, se dice en un himno que es el "toro de su madre", a la que "fecundó y consagró su corazón". Puesto que en la doctrina egipcia Min ha fecundado verdaderamente a Isis, y de esa unión ha nacido Horus que es coronado rey del Alto y del Bajo Egipto, la aplicación del modelo a Creta sugeriría que de la cópula de Pasífae con el toro blanco de Poseidón -también el toro de Min, que participaba en la procesión de su fiesta anual en la Tebas de Ramses III, era blanco- nace el que, por derecho natural y divino, heredará el trono, el nuevo Minos, el Minotauro, que habitará su gran palacio real, el laberinto, es decir Cnosos.

Todo esto haría pensar en el origen egipcio no sólo de la idea y el diseño del edificio laberíntico -imitado por Dédalo del arquetipo de Amenemhat II en Hawara, según la tradición-, sino de su profundo significado y las pertinentes asociaciones simbólicas, entre ellas, especialmente, la asignación al rey de la fuerza genésica cuyo fetiche es el toro, culto iconográfico tal vez procedente de Anatolia que encuentra en el sol la mejor ponderación, ya que magnifica el poder absoluto y sagrado del soberano hasta una escala sideral y cosmológica.

Asimismo podría explicarse el uso de los paréntesis, como estratagema de Borges encaminada a indicar la conexión inevitable entre ambos laberintos, ensamble que ha sido tratado por diversos autores: Heródoto describe el laberinto egipcio, Apolodoro, Virgilio (*Eneida*, V, versos 588-591), Calímaco, (*Himno a Delos*, versos 307 y ss.), coinciden en que el laberinto no es una construcción de puertas cerradas, sino un trabajado alarde de ingeniería, oscuro y lleno de mil tortuosos senderos que confunden la salida.

Asterión se empeña en desmentir el rumor de su condición de presidiario de la casa laberíntica con las siguientes palabras:

Otra especie ridícula es que yo, Asterión, soy un prisionero.  
¿Repetiré que no hay una puerta cerrada, añadiré que no hay una cerradura.

Queda finalmente firme la conexión que establece el mito de Teseo entre los conceptos laberintos, sol, danza, rey, y de la connotación que el Minotauro introduce en el carácter del recinto que habita, dado que su naturaleza anómala pone de manifiesto en grado superlativo el desorden - considerado por lo general como "inversión"- que se atribuye al mundo inferior.

## **2.2. EL LABERINTO DE ASTERIÓN**

En el proceso de conocimiento interior de Asterión es importante el papel que ejerce el tiempo. La cadena de determinaciones o el saberse parte de una trama implica un proceso necesariamente sucesivo, es decir desenvuelto a lo largo del tiempo; en segundo lugar, por un hecho más sencillo: Asterión tiene tiempo para reflexionar.

En *El Aleph* otro protagonista en cierta manera paralela a Asterión, en tanto *prisionero*, comparte la misma angustia temporal: Tzinacan, en "La escritura de Dios", tiene frente a sí la misma dimensión temporal extensa, la misma eternidad aparentemente inútil de su condición. Para llenar ese vacío también recurre a la reflexión, aunque con una dirección más específica y finalmente más feliz lo que lo aleja de Asterión.

Tzinacán y Asterión comparten la característica de ser los que menos poseen, pero los que más conocen o más inquietudes de conocer tienen. También mantienen en común el hecho de que arriban a la reflexión al cabo de un proceso que está relacionado con su prolongada permanencia, con el

largo tiempo de su cautiverio y en general de su condición; a la postre el tiempo es su principal angustia pero también su principal objeto y razón de reflexión.

Quizá yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo.

### 2.3. EL CENTRO DEL LABERINTO

En el centro puntual de la maraña  
Hay otro prisionero, Dios, la Araña.

En el centro del laberinto está el Minotauro que remite según la lectura realizada hasta al momento a una imagen específica. La idea de centro es fundamental, lo mismo que la presencia de un sistema de obstáculos que hacen penoso y complicado alcanzar ese lugar prodigioso en el que se custodia la perfección, la superación, el ocaso de la incertidumbre y el dolor. El encuentro con el centro y con el monstruo guardián que en el centro del laberinto reside. El "centro" es la zona de lo sagrado por excelencia, la de la realidad absoluta.

El camino es arduo, está sembrado de peligros, porque, de hecho, es un rito del paso de lo profano a lo sagrado; de lo efímero y lo ilusorio a la realidad y la eternidad; de la muerte a la vida; del hombre a la divinidad. El acceso al "centro" equivale a una consagración; a una existencia, ayer profana e ilusoria, le sucede ahora una nueva existencia real y duradera.

En "El hilo de la fábula" contenido en *Los conjurados*, Borges dice :

El hilo que la mano de Ariadna dejó en la mano de Teseo (en la otra estaba la espada) para que éste se ahondara en el laberinto y descubriera el centro, el hombre con cabeza de toro o, como quiere Dante, el toro con cabeza de hombre, y le diera muerte y pudiera, ya ejecutada la proeza, destejer las redes de piedra y volver a ella, a su amor. Las cosas ocurrieron así. Teseo no podía saber que del otro lado del laberinto estaba el otro laberinto, el del tiempo, y que en algún lugar prefijado estaba Medea. (...)

Fulcanelli (*Le Mystère des Cathédrales*) afirma que el laberinto encierra un sentido mitohermético. Lo que vendría a significar una expresión alquímica iluminada por el mito fundacional del símbolo, es en este sentido que la imagen del laberinto se consagra como emblemática del trabajo entero de la Obra y de sus dos edificios mayores: la de la vía que conviene seguir para alcanzar el centro donde se libra el combate de las dos naturalezas; y la segunda, la del camino que debe mantener el artista para salir de él.

Fulcanelli anota sobre una criptografía que vela el término "Ariadna", español "araña", del griego "airò", etc. Interesa en este punto recordar que en la araña coinciden tres sentidos simbólicos distintos. Son el de la capacidad creadora de la araña al tejer su tela; el de su agresividad y el de la propia tela,

como red espiral brotada de un centro. La araña en su tela es un símbolo del centro del mundo y en ese sentido es considerada en la India como Maya, la eterna tejedora del velo de las ilusiones, la destructividad del insecto no hace sino ratificar ese simbolismo de lo fenoménico.

La mujer Araña con su tela puede dominar los movimientos del sol. El héroe que llega bajo la protección de la Madre Cósmica no puede ser dañado: "el ovillo de Ariadna devolvió a Teseo sano y salvo de la aventura del laberinto", reflexiona Campbell.

## **2.4. DOS LABERINTOS: ABENJACÁN Y BABEL**

El Acápite de *Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto* dice :

... son comparables a la araña, que edifica una casa. (Alcorán, XXIX, 40:)

En este texto existe una diferencia en relación al laberinto planteado en *La casa de Asterión*. Mientras que el recinto que habita el Minotauro es análogo al conocido diagrama cretense, "la casa (de Abenjacán) era baja".

El diálogo de Unwin con Dunraven cumple un papel decisivo en relación a la resolución del enigma que el relato plantea y asimismo se reafirma la importancia de la centralidad del Minotauro referida al laberinto, además del recuerdo del minotauro imaginado por Dante:

El laberinto cuyo centro era un hombre con cabeza de toro.

La asociación laberinto-centro-araña está presente no sólo en relación al acápite sino también en las palabras que Borges le atribuye a Unwin:

Lo que importa es la correspondencia de la casa monstruosa con el habitante monstruoso. (...)

Sin embargo, confieso que no entendí que esa antigua imagen era la clave y así fue necesario que tu relato me suministrara un símbolo más preciso: la telaraña. (...)

Nada me asombraría que la telaraña (la forma universal de la telaraña, entendamos bien, la telaraña de Platón) hubiera sugerido al asesino (porque hay un asesino) su crimen.

En "La biblioteca de Babel" texto que se incluye en *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941) y posteriormente en *Ficciones* (1944), se puede examinar el diagrama de otro laberinto. La uniformidad espacial impide la orientación, de ahí que el espacio arquitectónico sea considerado intrincado. El relato comienza con las palabras del bibliotecario que guiará al lector por el indescifrable orbe:

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito de galerías hexagonales.

Si el laberinto es la espiral y su transcurso un recorrer de lo infinito, su estructura geométrica tiene la perfección de la estructura matemática, esa perfección es ejemplar en la medida que introduce la estructuración en el desorden aparente que la misma idea de laberinto encierra; así como la idea de inevitabilidad última. Nuevamente la idea de orden aparece asociada a la de laberinto: ese universo biblioteca-laberinto genera la idea de una construcción hexagonal lóbrega, clausurada y autosuficiente que imposibilita cualquier innovación. Es la descripción de una cárcel cultural que convierte a sus moradores en esclavos de los libros y de las oscuras galerías. El protagonista reflexiona acerca de su aterradora condición:

La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma.

Cuidadosamente se describe un particular diagrama con connotaciones didácticas, cuyo centro ideal entraña el desconocimiento y ausencia de la dimensión espacial enfatizada por la escalera en espiral "que se abisma y se eleva hacia lo remoto".

Este laberinto que supone la Biblioteca, es comprendido como antiguo, inútil, indescifrable, inscribe en la figura mítica del Hexágono Carmesí la esperanza de encontrar el Libro Total o metalibro que elucide la totalidad de los libros acumulados.

"Que el cielo exista, aunque mi lugar sea el infierno. Que yo sea ultrajado y aniquilado, pero que en un instante, en un ser, tu enorme Biblioteca se justifique".

La simetría y los espejos duplican y multiplican la realidad, reproducen las paradojas, manifestando a la vez la presencia y la ausencia del tiempo y del espacio: presencia mediante los signos visibles que ofrece, ausencia mediante la idea de infinito que sugiere. Es a la vez multiplicidad por el sinnúmero de desvíos y rodeos que presenta, y unidad cuando se tiene de ella una visión de conjunto.

La permanencia del edificio es lo que más importa, todo está subordinado al mismo. El universo-biblioteca se prolonga infinitamente, apenas se ve su población disminuida escasamente por causa de los suicidios y los padecimientos de los que son víctimas algunos de los funcionarios.

En su arquitectura y geometría la biblioteca además de actuar de modo directo sobre las criaturas, exige ella misma la clausura, la restricción desprovista del elemento individual (particular, diferencial) a un territorio cerrado sobre sí mismo o sea a un territorio sin exterior.

El ordenamiento propuesto en la Biblioteca de Babel es similar al de otro edificio *usado* para fines comunes: el Panóptico, ideado como figura arquitectónica y dispositivo implica unidades espaciales que permiten ver y

reconocer, e incluso disociar la pareja ver-ser visto. En el anillo periférico se es totalmente visto, sin ver jamás; en la torre central se ve todo sin ser jamás visto. En el *Poscriptum to the panopticon*, (1791), Bentham agrega unas galerías oscuras pintadas de negro que dan la vuelta al pabellón de vigilancia, cada una de las cuales permite observar dos pisos de celdas.

El sujeto del relato de Borges está inserto en un espacio en el que el menor de los movimientos es controlado y previsto, así el bibliotecario en Babel siempre es objeto de información, en ningún caso resulta sujeto de comunicación.

### 3.0. LOS HÉROES

La traición de Ariadna a la dinastía cretense -de acuerdo al mito- puede ser interpretada desde numerosas perspectivas: como un rechazo del adulterio y del bestialismo de Pasífae, como producto del terror que le inspiraba su medio hermano, como consecuencia única del amor que despierta en ella Teseo, como una ruptura con su grupo de filiación materno -o con Poseidón, que había enviado a Creta el toro del que se prendó la esposa de Minos-, o como un episodio más de las creencias y los rituales centrados en el toro.

Interesa destacar especialmente el papel de ‘personaje mediador’ de Ariadna, entre Dédalo y Teseo, y que ella sea precisamente la hija del rey. Asimismo es necesario señalar el cambio histórico propiciado en Creta por el sacrificio y la muerte del Minotauro, es decir, cuando retiran los dioses su favor (su legitimidad) a Minos y a la dinastía por él representada, y que todo ello suceda de la mano del opositor dúo femenino Pasífae-Ariadna.

Nietzsche retoma el mito proporcionándole a Ariadna un rol fundamental, al ser abandonada por Teseo ella comienza a relacionarse con Dionisos en Naxos. Dionisos es un dios de fuerte carácter ctónico, que a menudo alcanza el aspecto de un toro. Hay versiones que afirman que este dios fue sustituido por Apolo en Delfos, quedando clara la repetida historia de la primacía de los soles entendida como sucesión política y dinástica.

Ariadna abandonada por Teseo (al que había guiado en el laberinto) es raptada por Dionisos, es a partir de aquí que se establece la profunda distancia: Teseo-Dionisos.

Teseo en primera instancia es el *héroe*, competente para descifrar los enigmas, frecuentar el laberinto y vencer al toro. Pretende llevar a la humanidad hasta la perfección, hasta el cumplimiento y recuperar todas las propiedades del hombre, superar las alienaciones, realizar el hombre total, pero -según lo reitera Nietzsche- confunde, cree que afirmar es llevar, asumir, soportar, cargar con un peso.

El toro es vencido por Teseo, pero Teseo es inferior al toro. Teseo vence al monstruo, plantea el enigma, pero ignora el enigma y el monstruo que él

mismo es. Desconoce que afirmar no es llevar, asumir lo que es, sino por el contrario, liberar, descargar lo que vive. Teseo se empeña en cargar la vida bajo el peso de valores superiores y nuevos que son los valores vitales. La existencia afirmativa del minotauro está en su capacidad de transmutación en Dionisos.

El hombre superior pretende explorar el laberinto o el bosque del conocimiento. Pero el entendimiento no es más que el disfraz de la moralidad: el hilo en el laberinto es el hilo moral que cumple la empresa de querer matar al toro, es decir negar la vida, aplastarla bajo un peso, reducirla a sus fuerzas reactivas.

Establece que Ariadna mientras está junto a Teseo participa en esa empresa de negar la vida. Bajo sus falsas apariencias de afirmación, Teseo -el modelo- es el poder de negar el Espíritu de negación. Ella es el Alma reactiva o la fuerza del resentimiento. Ariadna es la hermana que experimenta el resentimiento contra su hermano el toro. Ariadna es la que sujeta el hilo en el laberinto, el hilo de la moralidad.

En 1949, Julio Cortázar publica un drama titulado *Los reyes*. Allí contruye un significativo monólogo del personaje Ariadna que puede tener correlación con el pensamiento de Nietzsche:

Los ojos de Teseo me miraron con ternura. "Cosa de mujer, tu ovillo; jamás hubiera hallado el retorno sin tu astucia". Porque todo él es camino de ida. Nada sabe de nocturna espera, del combate saladísimo entre el amor a la libertad, ¡oh habitante de estos muros!, y el horror a lo distinto, a lo que no es inmediato y posible y sancionado.

Me dijo del triunfo, de su nave y del tálamo. Todo tan claro y manifiesto. A su lado era yo algo maligno e impuro, lácteo punto turbio en la claridad de la esmeralda. Entonces ordené las palabras de la sombra: "Si hablas con él dile que este hilo te lo ha dado Ariadna". Marchó sin más preguntas, seguro de mi soberbia, pronto a satisfacerla. "Si hablas con él dile que este hilo te lo ha dado Ariadna ..." ¡Minotauro, cabeza de purpúreos relámpagos, ve cómo te lleva la liberación, cómo pone la llave entre las manos que lo harán pedazos!

Dionisos es la afirmación pura y múltiple, la verdadera afirmación, la voluntad afirmativa; no lleva nada, no se encarga de nada, pero aligera todo lo que vive. Sabe ser libre igual que el Minotauro. En contacto con Dionisos surge la actividad, aprende que lo que antes creía una actividad no era más que empeño de venganza, desconfianza y vigilancia (el hilo), reacción de la mala conciencia y del resentimiento; y, más profundamente, lo que creía ser una afirmación no era más que un disfraz, una manifestación de la pesantez, un modo de creerse fuerte porque se acarrea y se asume.

Dionisos es el dios de la afirmación, Nietzsche distingue las dos afirmaciones cuando dice:

## Eterna afirmación del Ser, eternamente soy tu afirmación

Pero Ariadna es la afirmación de la afirmación, la segunda afirmación o el devenir activo. Desde esta perspectiva, todos los símbolos de Ariadna cambian de sentido cuando se refieren a Dionisos, en vez de estar deformados por Teseo.

El laberinto ya no es el sendero por el cual se introduce, sujetando un hilo, aquel que va a matar al toro. El laberinto se convierte en el propio toro blanco, en Dionisos.

Nietzsche escribe:

Los hombres superiores no son más que *los grados inferiores* de la voluntad de poder. Con ellos la voluntad de poder representa sólo un querer-engañar, querer-dominar, una vida enferma agotada que esgrime prótesis. Sus mismos papeles son prótesis para sostenerse de pie. Sólo Dionisos, el artista creador, alcanza la potencia de la metamorfosis gracias a la cual deviene, dando fe así de una vida pletórica; *lleva la potencia de lo falso a un grado que se efectúa no ya en la forma, sino en la transformación*; "virtud que da", o creación de posibilidades de vida: transmutación. La voluntad de poder es como la energía, llamamos noble a la que es apta para transformarse. Son viles, o bajos, aquellos que no saben disfrazarse, travestirse, es decir adoptar una forma, y atenerse a una forma siempre la misma.

El Eterno retorno entonces, es el producto de la unión de Dionisos y Ariadna, porque cuando la afirmación dionisíaca encuentra su pleno desarrollo es con Ariadna. Este pensamiento no funciona sin transmutación. Ser del devenir, el Eterno retorno es el producto de una doble afirmación, que hace volver lo que se afirma, y sólo se hace devenir lo que es activo. Ni las fuerzas reactivas ni la voluntad de negar volverán: quedan eliminadas por la transmutación, por el Eterno retorno que selecciona. Este pensamiento es activo y afirmativo: es la unión de Dionisos y Ariadna. El laberinto es el propio Eterno retorno que habla de lo que es activo o afirmativo. El laberinto ya no es el camino en el que uno se pierde, sino el camino que vuelve.

El estudio de Nietzsche sobre el mito es atractivo en este contexto porque tiene la peculiaridad de realizar asociaciones simbólicas pertinentes de ser leídas en contacto con el texto de Borges *La casa de Asterión*. El toro o el minotauro tienen en el caso de Nietzsche -y como vimos también en el caso de Borges- un desempeño radicalmente activo. Así como Asterión encuentra *su* muerte, el minotauro transmuta en Dionisos. Lo que implica que en ambos casos la importancia participativa de Teseo se reduce notoriamente: su personaje de héroe se transfigura en secundario

Estas dos significaciones son corroboradas en el texto *La casa de Asterión*, el desplazamiento que existe entre el Minotauro mítico y el habitante del laberinto borgiano es relevante.

En *Los Reyes* de Julio Cortázar, pese a pequeñas variantes, la distribución de los roles del Minotauro, Teseo y Ariadna guarda estrecha relación con la distribución de los personajes borgianos. Por ejemplo, la alianza Ariadna-Minotauro es explícita, así como la de Teseo y Minos. Dos diálogos entre estos últimos lo confirmarían.

Minos a Teseo:

-¿Tú crees que los devora? A veces pienso sino ejercita su vigilia en hacer de esos mancebos aliados, de esas vírgenes esposas, si no urde la tela de la raza terrible para Creta.

Teseo: -Ya ningún monstruo vivo-

Minos: -Sólidos nuestros tronos-

Teseo: -Ningún monstruo vivo solamente los hombres-

Minos: -Los hombres, sostén de los tronos-

Teseo: -Y tu me darías a Ariadna.

Minos: -Mira si nos parecemos.

Teseo es subordinado ante el Minotauro, vence al monstruoso habitante del laberinto, pero desconoce no solo su lugar en la trama, sino el monstruo que él mismo es. Teseo se empeña en realizar su labor siguiendo el signo de valores heroicos, no crea valores nuevos, ni comprende que el Minotauro no tiene interés en resistirse ante la muerte, porque es su modo de reafirmar la vida. Comparemos el último fragmento del texto de Borges con las palabras que el Minotauro le dirige a Teseo en el drama de Cortázar:

Minotauro: - (...) Qué sabes tu de muerte, dador de la vida profunda. Mira, sólo hay un medio para matar los monstruos: aceptarlos.

Minotauro: -¿No comprendes que te estoy pidiendo que me mates, que te estoy pidiendo la vida?

Minotauro: -Muerto seré más yo -¡Oh decisión, necesidad última! Pero tú te disminuirás, al conocerme serás menos, te irás cayendo en ti mismo como se van desmoronando los acantilados y los muertos.

Minotauro: -Llegaré a Ariadna antes que tú. Estaré entre ella y mi deseo. Alzado como una luna roja iré en la proa de tu nave. Te aclamarán los hombres del puerto. Yo bajaré a habitar los sueños de sus noches, de sus hijos, del tiempo inevitable de la estirpe. Desde allí cornearé tu trono, el cetro inseguro de tu raza ... Desde mi libertad final y ubicua, mi laberinto diminuto y terrible en cada corazón de hombre.

## ANEXO

Monólogo de Ariadna, en *Los Reyes* de Julio Cortázar, publicado en 1949.

En la fresca solemnidad de las galerías, su frente será más roja, de un rojo denso de sombra, y como lunas enemigas se enhiestarán los cuernos luminosos. Envuelto en el silencio vacuno que ha presidido su amargo crecimiento, paseará con los brazos cruzados sobre el pecho, mugiendo despacio.

Oh sus dolidos monólogos de palacio, que los guardias escuchaban asombrados sin comprender. Su profundo recitar de repetido oleaje, su gusto por las nomenclaturas celestes y el catálogo de las hierbas. Las comía, pensativo, y después las nombraba con secreta delicia, como si el sabor de los tallos le hubiera revelado el nombre ...

Alzaba la entera enumeración sagrada de los astros, y con el nacer de un nuevo día parecía olvidarse, como si también en su memoria fuera el alba adelgazando las estrellas. Y a la siguiente noche se complacía en instaurar una nueva nominación, ordenar el espacio sonoro en efímeras constelaciones ...

No sabré ya nunca por qué su prisión alza en mí las máquinas del miedo. Tal vez entonces comprendí que estaba envuelto en una existencia ajena a la del hombre. Los hermanos parecen menos hombres y menos vivos, imágenes adheridas a la nuestra, apenas libres. Duele decir: hermano. ¡Lo es tan poco, turbio anochecer de nuestra madre! ¡Oh Minotauro, no quiero pensar en Pasífae, tú eres el Toro, el cabeza de toro recogido y amargo! Y alguien marcha contra tí mientras mi ovillo decrece, vacila, brinca como un cachorro en mis manos y bulle quedamente.

## BIBLIOGRAFÍA

ALAZRAKI, Jaime (1974)

*La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Gredos, Madrid.

ALIFANO, R.

*Conversaciones con Borges*, Debate, Madrid

ANDERSON INBERT (1961)

*Un cuento de Borges "La casa de Asterión"*, Taurus, Madrid.

APOLODORO,

*Biblioteca*, Imp. y Casa Editora 'Coni', Buenos Aires, 1950.

BLANCHOT, M.(1969)

*El espacio literario*, Paidós, Buenos Aires.

BLOCK, Lisa (1987)

*Al margen de Borges*, Siglo XXI, Buenos Aires.

BLOOM, Harold (1995)

*El canon occidental*, Anagrama, Barcelona.

BORGES, Jorge Luis (1974)

*Obras Completas*, Emecé, Buenos Aires.

BORGES, Jorge Luis (1978)

*El libro de los seres imaginarios*, Emecé, Buenos Aires.

BORGES, Jorge Luis (1981)

*La cifra*, Alianza, Madrid.

CAMPBELL, (1992)

*El héroe de las mil caras*, F.C.E., Buenos Aires.

CARILLA, Emilio (1958)

Un cuento de Borges, en *Estudios sobre literatura argentina*, Siglo XX, Tucumán, 1961.

CIRLOT, J. E. (1994)

*Diccionario de Símbolos*, Labor, Barcelona.

CIVITA, Victor (Editor) (1973)

*Mitología*, Abril S. A., San Pablo.

DELEUZE, Gilles

*Crítica y Clínica*, Anagrama, Barcelona, 1996.

DETIENNE, Marcel (1985)

*La invención de la mitología*, Paidós, Barcelona.

ELIADE, Mircea, (1951)

*El mito del eterno retorno*, Altaya, Barcelona, 1995.

ELIADE, Mircea (1961)

*Mitos, sueños y misterios*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires.

ELIADE, M. y COULIANO, I. (1992)

*Diccionario de las religiones*, Paidós, Buenos Aires.

FOUCAULT, Michel (1989)

*Vigilar y Castigar*, Siglo XXI, Buenos Aires.

FRAZER, (1986)

*La rama dorada*, F.C.E., México.

GENETTE, G. (1989)

*Palimpsestos*, Madrid, Taurus.

GRAU, Cristina (1995)

*Borges y la arquitectura*, Cátedra, Madrid.

GRAVES, Robert (1995)

*Los mitos griegos*, Alianza, Madrid.

HOCKE, G. Rene (1961)

*El mundo como laberinto*, Guadarrama, Madrid.

HEROTO

*Historias*, Versión Arturo Ramírez Trejo, Universidad Nacional Autónoma, México, 1976.

HUICI, N. Adrián (1993)

*Tras la huella del Minotauro*, en *Anthropos*, nº 142/143, Barcelona.

LAGOS, Ramona (1986)

*Jorge Luis Borges 1923-1980. Laberintos de espíritu, interjecciones del cuerpo*, Ed. Del Mall, Barcelona.

MARTÍNEZ MORENO, L. Miguel (1991)

*El laberinto*, Ediciones Obelismo, Barcelona.

MC GRADY, (1986)

*El redentor del Asterión de Borges*, en Revista Iberoamericana, n<sup>o</sup>s. 135-136, abril-setiembre.

NIETZSCHE, Friedrich (1993)

*Así hablaba Zaratustra*, M. E. Editores, Madrid.

NIETZSCHE, Friedrich (1973)

*El crepúsculo de los ídolos*, Alianza, Madrid.

NUÑO, Juan (1986)

*La filosofía de Borges*, F.C.E., México.

OVIDIO

*Metamorfosis*, I, Versión de Rúben Bonitaz Nuño, Secretaría de la Educación Pública, 1985.

PLATÓN

*Las Leyes*, en *Obras Completas*, Trad. De María Araújo, Aguilar, Madrid, 1966.

PLINIO, Cayo

*Historia Natural*, Trad. De Jerónimo de Huerta, Ed. J. González y Luis Sánchez, Madrid, 1924-1929.

REST, Jaime (1976)

*El laberinto del universo*, Ed. Librería Fausto, Buenos Aires.

REYZABAL, M. Victoria

*J.L Borges: un soñado espejo para su paradójico laberinto*, en *Anthropos*, p. 25.

RIVERA DORADO, Miguel (1995)

*Laberintos de la Antigüedad*, Alianza, Madrid.

© *María Gracia Núñez* 2002

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

