2i REVISTA DE ESTUDOS DE IDENTIDADE E INTERMEDIALIDADE

ASTERIÓN, EL MITO REINVENTADO POR BORGES EN TONO FANTÁSTICO-BURLESCO

ASTERION, THE MYTH REINVENTED BY BORGES IN A FANTASTIC-BURLESQUE TONE

MARIA STELLA GALVÃO SANTOS*
stellagalva09@gmail.com

Delante de seres extraños, raros o cargados de un simbolismo trágico, los mecanismos del humor se encargarán de enlazar, a través de la parodia o de la ironía, un relato que revierte incluso al mitológico. Es lo que hace el argentino Jorge Luis Borges en el cuento "La casa de Asterión" [*El Aleph*, 1949]. Tratase de una narrativa corta que propone una nueva mirada hacia el mito griego del Minotauro. Borges reescribe el mito y añade nuevas posibilidades de representación aquel cuya referencia viene, en la mitología, como sinónimo de horror y sacrificio humano. En verdad, lo que hace el escritor es una modalidad de mitocrítica, con la cual el drama de Asterión alcanza y juega con los límites del burlesco.

Palabras-Clave: Asterión; Borges; Cuento; Mitocrítica; Fantástico.

In the face of strange, bizarre or tragically symbolic beings, the mechanisms of humour will be responsible for linking, through parody or irony, a story that even reverts to the mythological. This is what the Argentinian Jorge Luis Borges does in the short story "La casa de Asterión" [The House of Asterión] [*El Aleph*, 1949]. It is a short story that proposes a new look at the Greek myth of the Minotaur. Borges rewrites the myth and adds new possibilities of representation to the one whose reference comes, in mythology, as a synonym of horror and human sacrifice. In truth, what the writer does is a form of mythocriticism, with which the drama of Asterion reaches and plays with the limits of the burlesque.

Keywords: Asterión; Borges; Short story; Mythocriticism; Fantastic.

Data de receção: 15-1-2025
Data de aceitação: 6-6-2025
DOI: 10.21814/2i.6211

* Becaria de investigación predoctoral, Programa de Posgrado en Estudios de Lenguaje (PPgEL), Área de Literatura Comparada, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, Brasil. ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1974-7692.

Y la reina dio a luz a un hijo que se llamó Asterión.
APOLODORO, Biblioteca, III, I.[1]

1. Introducción

"La casa de Asterión", una reinterpretación del mito del Minotauro, se ubica en la colección de cuentos *El Aleph* (1949), de Jorge Luís Borges. La narrativa da un nuevo cariz al mito griego del Minotauro, enmarcado como ironía, un tipo de humor sutil e insinuado con la mirada del monstro en un espejo muy particular. Un tipo inhumano, pero Borges lo humaniza y lo presenta como un ser indefenso, tremendamente solo y expectante por alguien que lo liberte de su soledad – llamado en la narrativa de "redentor" –, con el colapso de su rasgo original de salvador de los jóvenes que iban a ser devorados en el laberinto.

En este artículo lo situamos como ejemplo de una narrativa corta fantástica, con unos referentes teóricos que dialogan no solo con el humor sino también con el mito y el devaneo poético o existencialista. En la versión del escritor, el drama de Asterión alcanza los límites de lo burlesco, como leemos cuando el personaje describe su casa, en verdad el laberinto en el que, según reflexiona, está prisionero.

Y lo que hace el escritor argentino es agregar a la figura del narrador el ser más sobresaliente del mito. La trama relacionada al Minotauro y el Laberinto ha sido narrada desde la mirada de Teseo, e incluso de Dédalo, pero no hay costumbre de leerla e interpretarla desde la posición del propio Minotauro, señor y único habitante de esta casa tan reconocida en la literatura occidental.

El tono de Asterión, entre jugoso y escalofriante, se hace eco de lo que dice Roas sobre la figura del monstruo en la cultura, que es "metaforizar nuestros miedos atávicos a la muerte, a lo desconocido, al depredador, a lo materialmente aterrador». Pero, al mismo tiempo, el monstruo nos pone en contacto con el lado oscuro del ser humano al reflejar nuestros deseos más ocultos" (Roas, 2019, p. 30). A la vez, se lo presenta como un ser lúdico y sociable, lejos del monstruo temible del mito tradicional. Asterión se muestra más como una víctima de la soledad y la incomunicación, que espera pacientemente aquel que en realidad será su verdugo, Teseo.

Organizaremos este artículo en tres partes que pretendemos que dialoguen entre sí. En la primera parte hablaremos de la contribución de Gilbert Durand y otros autores para la relectura de los mitos; en la segunda parte nos preguntaremos quién es Asterión según la mitología y autores clásicos como Ovidio y Dante Alighiery y en la mirada ficcional borgeana. Finalmente, en la tercera parte contemplaremos la crítica literaria, notoriamente la que evalua el matiz fantástico en la literatura con tintes de humor, y el encuentro entre literatura, mito y simbología.

2. La mitocrítica

En ese cuento, la mitocrítica se manifiesta a través de la reelaboración del mito del Minotauro y del laberinto, resemantizándolos para explorar la condición humana, la

[1] Epígrafe del cuento borgeano, reproduce un fragmento del relato del mitógrafo ateniense acerca del mito de Asterión.

soledad y el destino. El relato se construye como una reflexión sobre la naturaleza del mito y su capacidad para generar nuevas interpretaciones y significados. Como explanado por Durand (2004), al citar Mircea Eliade, que propuso que toda "narración" guarda una estrecha relación con la construcción mitológica, "el mito sería de alguna manera el "modelo" matricial de toda narración, estructurado con base en esquemas y arquetipos fundamentales de la psiqué del sapiens, o sea la nuestra" (Durand, 1996, p. 246) . En *Las estructuras antropológicas del imaginario* (2004), plantea una base para el estudio simbólico y mitocrítico.

La mitocrítica ofrece una herramienta poderosa para comprender cómo los mitos siguen vivos en la cultura contemporánea. Permite rastrear la persistencia de imaginarios colectivos, arquetipos y símbolos en la creación cultural, revelando las profundas conexiones entre lo antiguo y lo moderno, lo colectivo y lo individual. En la obra de Mircea Eliade, particularmente en *Mito y realidad* (1962), el mito es concebido como relato ejemplar, repetido en ritos y narraciones para reactualizar un momento sagrado y fundacional. Eliade resalta la diferencia entre el tiempo profano y el tiempo mítico, subrayando que los mitos permiten el acceso a una dimensión trascendente que da sentido a la existencia. "El mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea esta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un ente, una institución." (Eliade, 1962, p.10) Es, pues, como explica Eliade, historiador de las religiones, el relato de una "creación": se narra cómo algo que ha sido producido, ha comenzado a *ser.* El mito no habla de lo que sucedió *realmente,* de lo que se ha manifestado plenamente.

Desde esta perspectiva, la mitocrítica puede interpretarse como una lectura de la literatura en tanto búsqueda de lo sagrado, de la repetición de patrones fundacionales en contextos modernos o desacralizados. Las obras literarias, aun sin referencia explícita a lo religioso, pueden ser vistas como intentos de reestablecer un orden simbólico o existencial perdido.

En relación con la literatura que se hace con la re-creación de mitos, en "La casa de Asterión", se comprueba que el mito se transforma en la imaginación del autor revelando el contexto social y cultural del mismo. Como lo ha dicho el escritor varias veces, hay que reinventar lo real, aunque sea un real sacado de la esfera trascendente, como cita Ana María Barrenechea en su clásico ensayo *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos* (1957, p. 128):

> [...] el considerar a la filosofía como una rama de la literatura fantástica, la conciencia del escritor que conoce el poder de lo literario muchas veces más expresivo que una referencia a lo real, el gusto de mezclar el plano de la vida y de la ficción en un doble juego que vitaliza la ficción y desrealiza a los seres humanos, el deseo de no enfatizar y de presentar con leve ironía los resultados de una meditación transcendental.

Y, si los mitos clásicos nos han llegado a través de textos fundantes de la literatura griega, sin embargo, su mensaje simbólico, hasta mismo su sentido originario, no se agota en lo escrito, sino que remite a las varias dimensiones y, de esta manera, está mucho más allá de la razón. El mito por lo tanto no representa solamente el núcleo substantivo de la cultura antigua, sino también la cultura de nuestro tiempo, una vez que impone su fascinación, mediante un trabajo de 'bricolaje', como dicho por el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss y reafirmado por Durand, escapando a la creencia común y manteniendose en contacto con los dos mundos. La mitocrítica, campo teórico que lee críticamente el mito expreso en la literatura, es así explicado por Durand (2013):

> La mitocrítica que he utilizado tan sólo ambiciona situarse en el centro del acto humano de la lectura. Repudia las tediosas y totalitarias concatenaciones causales, se mantiene tanto como puede a ras del texto, pero de un texto que no se reduce al juego pretencioso de las patanerías sintácticas. Un texto que, por definición, transporta "sentido", es decir, una cultura humana, una cultura articulada en el destino de una naturaleza muy específica. (Durand, 2013, p. 243)

Diversos críticos confirmaron el punto de vista que Borges tenía sobre la literatura resumido por él en el adagio "en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin". Entre ellos, Robín Lefere, en *Borges y los poderes de la literatura* (1998), quien menciona a críticos que se ocuparon del cuento borgesiano como mito con distintos matices, entre ellos a Nicolás Emilio Álvarez indicando su vacilación entre la "desmitificación" y la "reformulación mitificante", y a Milton Fragoso que lo declara un "mito moderno". Así lo contextualiza:

> La "Casa de Asterión" se caracteriza por un tejido semántico complejo en extremo, y se revela como un texto irreductiblemente abierto y ambiguo: las interpretaciones existentes son siempre parciales y no nos parece posible sustituirlas por una que articule todos los componentes textuales en la perspectiva de un sentido porque el texto integra perspectivas diversas (la psicológica inherente al protagonista narrador, la intertextual con la referencia al mito clásico, la metatextual con la estructura de acertijo), así como una paradójica conjunción de "tonos": patetismo e ironía, tragedia y ludismo. Incorpora así varios niveles de sentido (literal, oblicuo, simbólico) y opera una simbolización plural y vacilante (Lefere, 1998, p. 123)

3. Contexto mitológico

El Diccionario de Mitología Griega y Romana así trata del mito: "Se da el nombre de Minotauro a un monstruo que tenía cabeza de hombre y cuerpo de toro. Se llamaba Asterio, o Asterión, y era hijo de Pasifae, esposa de Minos [rey de la isla de Creta], y de un toro enviado por Poseidón al rey". (Grimas, 1965, p. 361). Según la descripción del mito, el rey se quedó asustado al nacer este monstruo y encargó la construcción del laberinto al arquitecto ateniense Dédalo y encerró allí al Minotauro. El mito sólo menciona el tributo de Atenas a Minos, que consistía en enviar esporádicamente – "unos dicen a cada año, otros a cada tres años, o incluso cada nueve" (*ibid*) – a hombres y mujeres jóvenes para que fueran devorados por el monstruo. Finalmente muere el monstruo por la mano del héroe ateniense Teseo.

También sobre el mito del Minotauro, el autor latino Publio Ovidio Nasón, en el Libro octavo, sección II de su libro Metamorfosis, sostiene que

> Minotauro, ese monstruo medio hombre y medio toro, oprobio de la casa de este príncipe (Minos), crecía de día en día. Era el fruto de los amores antinaturales de Pasifae. Para ocultar a los ojos del público algo que llenaba de infamia a él y a su mujer, Minos lo encerró en el Laberinto, lugar sombrío y tenebroso, cuyas mil vueltas hacían imposible la salida. (1995, pp. 144-145)

Otro texto clásico que trata de la aparición del Minotauro se encuentra en la *Divina Comedia*, en el canto duodécimo del "Infierno" (Imagen 1) de Dante Alighieri se sitúa en el primer giro del séptimo círculo, donde son castigados los actos violentos contra el prójimo y los bienes.

> [...] Tal era la salida de aquel precipicio y en la cima de aquella roca entreabierta yacía tendido el monstruo, oprobio de Creta que fue concebido por una falsa vaca. Cuando nos vio se mordió a sí mismo, como si estuviese abrasado por la ira. Entonces mi Sabio le gritó: - Por ventura crees que está aquí el rey de Atenas que allá arriba en el mundo te dio la muerte? Aléjate, monstruo, que éste no viene

amaestrado por tu hermana, sino solamente para contemplar vuestras penas. Como el toro que se inclina hacia el lado en que ha recibido el golpe mortal y que, sin poder revolverse, salta por una y otra parte, así saltó el Minotauro, y mi prudente Maestro gritó: - Corre hacía la abertura. Mientras esté furioso es conveniente que te pongas a salvo. (Alighieri, 1968, p. 37)

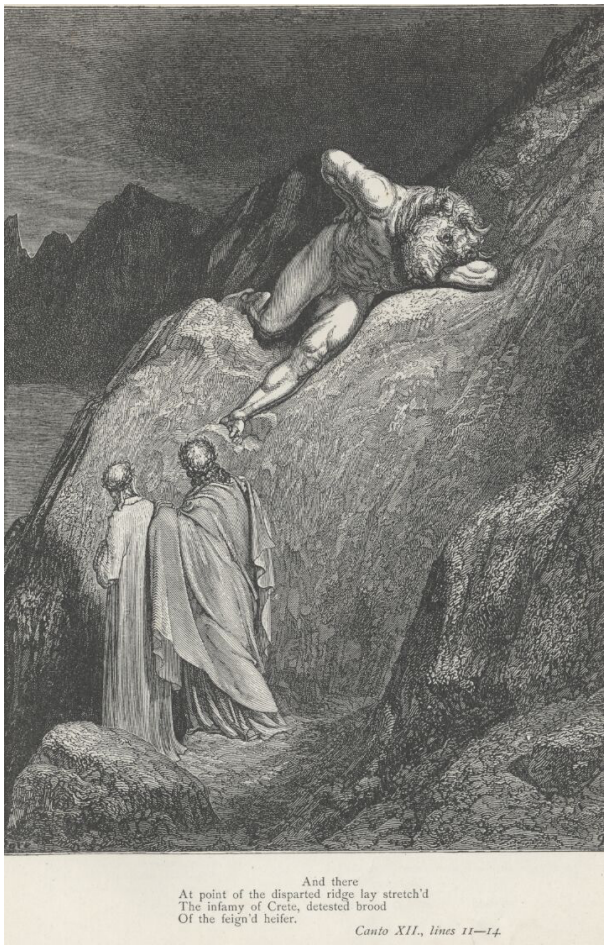

Fig. 1: Doré, Gustave, *El Minotauro en el Infierno*. (1865)

Como puede observarse, los relatos de los mitólogos clásicos, siempre en tercera persona, no refieren muchas particularidades sobre la vida del Minotauro en el laberinto. En general, las narraciones están centradas en la preponderancia de la vida del héroe mitológico Teseo, en las peculiaridades que rodean el sacrificio debido al rey Minos o en la forma en que el monstruo cretense fue concebido. Según Barrenechea, una de las primeras teóricas a investigar en profundidad la obra de Borges, la idea de lo monstruoso aparece siempre en tono dramático, ya sea en la mente de quienes imaginaron el laberinto, ya sea en la construcción realizada o en la relación de la arquitectura con el ser encerrado en ella. "Lo que importa es la honda correspondencia de la casa monstruosa con el habitante monstruoso. El Minotauro justifica con creces la existencia del laberinto" (Barrenechea, 1957, p. 58).

3.1 El laberinto es una casa

*"*La casa de Asterión", aunque clásica narrativa corta, de no más que cinco páginas, se compone de tres partes: la primera es el epígrafe de Apolodoro, que ofrece a los lectores la clave para reconocer al protagonista, un ser que procede del ámbito mitológico; la segunda es el cuento en sí, teniendo al Minotauro como narrador de su propia historia recontada por Borges y, por fin, la entrada en escena de Teseo y sus palabras finales, que apuntan a la desaparición de Asterión por su mano. En ese momento, el cuento retoma a la narrativa mitológica, con el héroe tebano dando noticias de una muerte pretérita.

En su análisis del cuento, el escritor y crítico literario argentino Anderson Imbert reflexiona sobre algo en que parte de la crítica refiere como un ingenio del escritor argentino, de hecho, celebrado por su escritura laberíntica y a menudo oscura. Desde las primeras líneas o, a lo mejor, desde el epígrafe, uno pronto reconocerá al mito. Por este criterio, no habría cualquier asombro cuanto a la narrativa de Borges. Pero, pregunta Imbert, como hizo el escritor para mantener los lectores a oscuras hasta al fin, en el momento del encuentro de Asterión con Teseo. "Sencillamente, [Borges] adoptó el

procedimiento de las adivinanzas: mostró todas las claves, pero las únicas palabras que no mencionó fueron, precisamente, laberinto y Minotauro" (1960, p. 36).

En las primeras líneas del relato borgeano, encontramos el Minotauro reflexionando sobre su fama y acusando de infamia a sus detractores:

> Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura. Tales acusaciones (que yo castigaré a su debido tiempo) son irrisorias. Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas (cuyo número es infinito) están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales. Que entre el que quiera. No hallará pompas mujeriles aquí ni el bizarro aparato de los palacios, pero sí la quietud y la soledad. Así mismo hallará una casa como no hay otra en la faz de la Tierra. (Mienten los que declaran que en Egipto hay una parecida.). (Borges, 2009, p.77)

Como afirma el crítico estadounidense Harold Bloom (2002, p. 799), para quien la prosa de Borges es una mezcla de parodia, traducción, vigilia y pesadilla, "desde el comienzo [Borges] no hacía muchas distinciones entre la lectura como una especie de reescritura y la escritura misma". Eso podría actuar como clave explicativa para el cuento que analizamos. El escritor se basa en la mitología para crear un hibrido de hombre y toro que se acerca a la vida cotidiana, que interactúa como una persona en el mundo y en su mundo. Como cuándo, a continuación, el Minotauro contesta quienes [por ejemplo, todos los que conocen al mito del Minotauro], lo llaman prisionero en el laberinto. Para probárselo, cuenta que algún atardecer ha pisado la calle, pero volvió pronto por haber probado el rechazo de la gente, lo que además le lastimó su ánimo. Justo él, un hijo de una reina, como burlescamente escribe Borges, que añade el carácter modesto declarado por el Minotauro.

> […] si antes de la noche volví, lo hice por el temor que me infundieron las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas, como la mano abierta. Ya se había puesto el Sol, pero el desvalido llanto de un niño y las toscas plegarias de la grey dijeron que me habían reconocido. La gente oraba, huía, se prosternaba; unos se encaramaban al estilóbato del templo de las Hachas, otros juntaban piedras. Alguno, creo, se ocultó bajo el mar. No en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo, aunque mi modestia lo quiera. (Borges, 2009, p. 78)

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. Queda bien que en el centro de una casa monstruosa haya un habitante monstruoso. Él reflexiona sobre su espacio de habitar: "También he meditado sobre la casa. Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. […] La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo" (Borges, 2009, p. 79) Pero, como ha señalado Bachelard, de la casa a la no casa todas las contradicciones se ordenan fácilmente. En la casa todo se diferencia, se multiplica.

> ¡Cuántos problemas afines si queremos determinar la realidad profunda de cada uno de los matices de nuestro apego a un lugar de elección! [...] Hay que decir, pues, cómo habitamos nuestro espacio vital de acuerdo con todas las dialécticas de la vida, cómo nos enraizamos, de día en día, en un "rincón del mundo". Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es - se ha dicho con frecuencia - nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término. (Bachelard, 2000, p. 28)

3.2 Soledad y redención

El hecho de que el mito refleje a un Minotauro triste y melancólico inspirado por la pintura de G. F. Watts (en su re-creación del mito), reproducida en un libro de G. K. Chesterton, es doblemente interesante porque Borges absorbe la paradoja que transforma una bestia

violenta y sanguinaria cuyo único fin es el de devorar cada nueve años a nueve hombres enviados al laberinto. Borges, lo confirma Barrenechea (1957) dice que lo imaginó inspirado en esa pintura y bien pudiera ser porque en él un pensativo Minotauro mira la lontananza acodado en el parapeto de su laberinto, como si meditase en el mundo que queda más allá de las murallas. "Así Asterión medita melancólicamente en la naturaleza del Palacio y lo ve exceder sus límites y multiplicarse por la tierra" (Barrenechea, 1957, p. 59).

Fig. 2: Watts, George, *The Minotaur* (1885).

Fue la contemplación de este cuadro, The Minotaur (Fig. 2) que despertó en Jorge Luis Borges el deseo de reemplazar a Asterión, ahora visto en plan personal, intimista. En esa representación, el Minotauro está inmerso en el espirito contemplativo del Romancitismo del siglo XIX.2 Del mismo periodo es el diseñador inglés Edward Burne Jones, que dibujó la escena del encuentro entre Teseo e Asterión en el laberinto (Fig. 3). El tono nostálgico de un ente que la mitología ha encerrado en un laberinto, de lo cual solo se logra salir por la muerte, es desgarrador en este cuento. El personaje narrador lamenta no haber aprendido a leer, algo que le ocuparía una pisca de todo el tiempo de hacer nada. "Cierta impaciencia generosa no ha consentido que yo aprendiera a leer. A veces lo deploro porque las noches y los días son" (Borges, 2009, p. 78).

Y hay la decisiva figura del otro, o del doble, que es casi omnipresente en los cuentos borgeanos. Además de eso, como ya referido bajo la mirada juguetona de este Minotauro, el recurso, aquí, sirve como intento de aplastar al aislamiento de la criatura. Y su tono es irónico y triste a la vez. Los detalles de lo que se describe a seguir son vívidos y el lector casi lo puede visualizarlos a lo largo del laberinto.

> Claro que no me faltan distracciones. Semejante al carnero que va a embestir, corro por las galerías de piedra hasta rodar al suelo, mareado. Me agazapo a la sombra de un aljibe o a la vuelta de un corredor y juego a que me buscan. Hay azoteas desde las que me dejo caer, hasta ensangrentarme. A cualquier hora puedo jugar a estar dormido, con los ojos cerrados y la respiración poderosa. (A veces me duermo realmente). Pero de tantos juegos el que prefiero es el de otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa. Con grandes reverencias le digo: *Ahora volvemos a la encrucijada anterior o Ahora desembocamos en otro patio o Bien decía yo que te gustaría la canaleta o Ahora verás una cisterna que se llenó de arena o Ya verás cómo el sótano se bifurca*. A veces me equivoco y nos reímos buenamente los dos (Borges, 2009, p. 79, grifos del autor).

La apetencia de mortalidad que estos personajes experimentan, incluso su anhelo más íntimo, desconcierta y se instala en los parajes de un mito leído al revés. "No es otra la versión paródica que Borges da del Minotauro en "La casa de Asterión." La bestia, en su

[2] La pintura romántica es, ante todo, una manera de sentir. Su temática busca la evasión, los lugares lejanos y las épocas pasadas. Como en el cuadro de Watts, al retratar el Minotauro inmerso en su inmensa soledad. Fuente: http://temasdehistoria.es/7_HAR_presenta_2_bach/17_arte_romanticismo.pdf

retrato final – ya totalmente humanizada – anhela la llegada de Teseo, su Mesías redentor" (Martín, 2004, p. 58).

Y entonces el mito retorna, tremendo, como lo leemos por la bocaza del hombre-toro, pelo su versión es todavía más llena de simbolismo: "Cada 9 años entran en la casa 9 hombres para que yo los libere de todo mal. Oigo sus pasos o su voz en el fondo de las galerías de piedra y corro alegremente a buscarlos. La ceremonia dura pocos minutos. Uno tras otro cae sin que yo me ensangriente las manos" (Borges, 2009, p. 80).

Según *El Diccionario de Mitología Griega y Romana* (1965), "Teseo se integró voluntariamente en el número de estos jóvenes y, gracias a la ayuda de Ariadna [hija del rey Minos], consiguió no sólo inmolar al animal sino hallar el camino de salida del palacio [laberinto]" (Grimas, 1965, p. 361). Esa versión es corroborada por Robert Graves, en el tópico "Teseo en Creta" en *Los mitos griegos* (1998, p. 232). Ariadna prometió a Teseo, tan pronto este llegó a la isla de Creta trayendo los jóvenes vírgenes para un nuevo sacrificio al monstruo, que lo ayudaría a matar a su hermanastro. Le dio un ovillo de hilo desde las manos del artesano Dédalo, para que pudiera encontrar la salida del laberinto. Ariadna también le ofreció una espada. Se desconoce o hay dudas en la historia de los mitos antiguos, dice el autor, si Teseo mató al Minotauro con una espada que le dio Ariadna, o con sus manos desarmadas, o con su célebre clava.

En el cuento, Asterión desconoce por quien son y de dónde vienen sus víctimas, pero sueña con lo que ha escuchado de una de sus víctimas, que vendría alguien que él nombra de redentor. "Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo. Si mi oído alcanzara todos los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos. Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas".

4. Lo fantástico-burlesco

Para la crítica literaria, de toda manera se trata de una representación que confronta la idea de realidad. José Gil (2006) afirma que el monstruo es a menudo pensado como una aberración de la realidad, que contiene un exceso de realidad y nos induce a pensar, en oposición, en la creencia en la normalidad humana. "El monstruo es siempre un exceso de presencia" (GIL, 2006, p. 76).[3] Además, lleva consigo la dualidad del ser, totalmente transparente y/o completamente opaco.

Barrenechea afirma que el autor urde en ese cuento su capacidad para sintetizar destinos humanos y inhumanos y destacar su carácter simbólico, convirtiéndola en una parábola de su obra. "Él se ve a sí mismo encerrado en una casa que es una cárcel-laberinto sin salida, como un condenado a construir laberintos literarios interminablemente. (Barrenechea, 1957, p. 13). En su mirada, la crítica argentina se refiere también a las creencias religiosas y filosóficas del escritor, su adhesión a la tradición de la literatura fantástica, y su relativa imprecisión para los occidentales le permiten alojar cualquier irrealidad, la elige como asiento mítico de algunos de sus cuentos (Barrenechea,1957, p. 26).

Es lo que resalta un lector y analista de los cuentos fantásticos que incorporan las figuras animalescas, David Rosas (2019), que también refleja acerca del modo como nos acercamos, los lectores, a tales personajes. "En nuestra relación con el monstruo se mezcla, por tanto, la fascinación y el miedo, la atracción y la repulsión. (Rosas, 2019, p. 31). Pero, para Borges, hay que operar en la antítesis, resaltando algo del ámbito de la

[3] Traducción nuestra.

autoestima del monstro. “El hecho es que soy único. (…) Las enojosas y triviales minucias no tienen cabida en mi espíritu, que está capacitado para lo grande; jamás he retenido la diferencia entre una letra y otra” (Borges, 2009, p. 78). O sea, se engrandece y a la vez lastima su destino.

La relación que Borges establece con el mundo, consigo mismo y con la literatura (que alegoriza estos vínculos) es primordialmente humorística. Como en esta elucubración que nos reporta a la literatura misma. Ahí, se lee el escritor reflexionando por medio de su personaje. Como plantea Imbert (1960, p. 43): “La agnóstica visión de Borges se expresa en una dialéctica de buen humor. Encierra en un laberinto lingüístico al lector y juega con él hasta derrotarlo”.

Una de las peculiaridades más sobresalientes del cuento, según Vaccaro (2008), en su aspecto estructural, es el hecho de que Asterión (el Minotauro) utiliza el discurso directo y es él que narra su vida ordinaria en el laberinto. Así, el narrador trae una serie de detalles correspondientes a su personalidad y a su vida en el entorno en donde se encuentra; agrega algunos datos vinculados a las relaciones existentes con la sociedad que lo rodea; hace algunas reflexiones que lo conectan al mito mismo, como los jóvenes que vienen al sacrificio, en la versión borgeana los que vienen a visitarlo. Y hace mención a Teseo, sin nominarlo, como aquel que lo apartará de una suerte de melancolía sin retorno.

> Donde cayeron, quedan, y los cadáveres ayudan a distinguir una galería de las otras. Ignoro quiénes son, pero sé que uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor. Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo. Si mi oído alcanzara todos los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos. (Borges, 2009, p. 80)

El Minotauro no mata a los nueve jóvenes que Atenas tributa para aplacarlo; ellos son víctimas de la terrible fama del monstruo y, a pesar de que el monstruo corre alegremente en su busca, al verlo, se mueren de susto. Miedo infunden a Asterión las feas caras de la plebe. Cuando alguna vez traspuso las puertas siempre abiertas del laberinto y se enfrentó con los cretenses, el temor fue recíproco. Tales escenas, narradas por el inocente Minotauro, cobran carácter risueño. “Este pacífico Minotauro de Borges tiene alma de niño; es un incomprendido que despierta en nosotros una tierna simpatía” (Yurkievich, 1999, p. 175).

Se opera un cierto tipo de doblez, como dice Yurkievich (1999) o de desdoblamiento a partir del lector porque, de hecho, “no hay otro ángulo de abordaje que el de la complicidad humorística para entrar en trato con esa indefinible ambigüedad, con ese decir excéntrico, con esa técnica paradójica de apertura del sentido, con ese tinte o halo divertido que caracterizan al humor” (Yurkievich, 1999, p. 165).

Segundo este crítico, la vis humorística constituye un componente fundamental de la relación de Jorge Luis Borges con el mundo y la lúdica literatura.

> Borges no es serio. Subvierte la seriedad convencional o busca lo serio imponderable, una seriedad de segundo grado. Humoriza, o sea practica el nomadismo intelectual. Es polimorfo y multilateral. Es oblicuo, perifrástico, inquietante. Asegura a la conciencia una constante movilidad, arma y desbarata sus propias componendas para salvaguardar su capacidad de entrar en las convenciones cognoscitivas y en las codificaciones culturales como lugares de pasaje, para poder salirse y subvertirlas. (Yurkievich, 1999, p. 169)

En la versión del escritor, el drama de Asterión alcanza los límites del drama, pero a la vez del humor porque al lector no le escapa el hecho del monstro intentar describir una casa convencional, pero solo le salta la descripción del laberinto mismo, con partes

iguales: “Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce (son infinitos) los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes. La casa es del tamaño del mundo. Mejor dicho, es el mundo” (Borges, 2009, p. 79).

Por otra parte, como nos apunta Yurkievich (1999, p. 167), el humor comporta la irreverencia que admite la divergencia y la contradicción, que hace, como Borges, malabarismos con la afirmación y con la negación, realza la conjetura, el poder fabulador, las variaciones hipotéticas.

El temperamento lúdico-humorístico prima en “La casa de Asterión”, reversión borgeana del mito del Minotauro. Asterión se convierte en criatura benévola, sociable, que vaga libremente por el laberinto de Creta. Se inventa distracciones que corresponden a su doble condición taurina y humana, a la vitalidad y la turbulencia de un carnero y a una imaginación infantil (remoloneos, juegos del vértigo, del escondite, carreras, caídas). Dos de estos juegos son miméticos. En uno se finge dormido, y en el otro juega a una suerte de comedia. Porque anhela compañía, Asterión se inventa un doble a quien guía en la visita de su singular morada. La presencia del humor, o de la ironía, en la obra de Borges, según Martín (2004), se halla íntimamente ligada a la especulación filosófica y a las estrategias narrativas de la ficción. Y a una pisca de psicoanálisis.

Para Roas (2019), cuya mirada sobre el fantástico contemporáneo destaca la presencia del tono satírico o humorístico, con el monstruo ocurre lo mismo que con la categoría de lo fantástico en general. Aunque los miedos básicos del ser humano siguen siempre activos (ante la muerte, lo desconocido, lo imposible), con el paso del tiempo los escritores han tenido que aplicar nuevos recursos, técnicas diferentes, más sutiles, incluso con lo contradictorio, para presentarlos, despertarlos o representarlos, y, de esta manera causar la inquietud del lector.

> Así, por ejemplo, en muchas encarnaciones contemporáneas del monstruo ya no se juega obsesivamente con su aspecto físico (a diferencia de las representaciones clásicas, que exacerbaron la deformidad y fealdad de estos seres), lo que impide reconocerlos por su exterior. Sin embargo, lo que no cambia es el seguir potenciando —por medios diversos— la problematización de su rasgo esencial: la imposibilidad, y, con ello, la amenaza ontológica que esta implica para el receptor. El monstruo fantástico es siempre una anomalía (Roas, 2019, p. 36).

Fig.3: Jones, Edward B *Theseus and the Minotaur in the Labyrinth* (1861).

¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?

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

-¿Lo creerás, Ariadna?, dijo Teseo.

- El Minotauro apenas se defendió (Borges, 2009, pp. 80-81).

Como señalado por Barrenechea (1957), a Borges le interesa Pascal [Blaise Pascal (1623-1662), matemático y físico francês] porque lo ve perdido en un tiempo y en un espacio ilimitados y además enloquecidamente reflejado en orbes que proliferan y se incluyen como las muñecas rusas. Es como se Asterión lo incorporase en este cuento bajado en un mito al cual lo dobla y tuerce. “Lo verdaderamente patético reside en que Pascal tenga conciencia de su soledad, se sienta él mismo perdido y se vea en los espejos sin cuento, diminutos o inmensos, de universos que contienen a otros universos, de átomos que contienen a otros átomos” (1957, p. 31).

La otra historia de Asterión, de la mano del escritor argentino, no está sola. Es casi una marca borgeana el hecho de que varios de sus cuentos desarrollan un tema central que es emblema del absurdo universo donde nos toca vivir. De la lotería que rige los destinos de los babilonios, a la biblioteca monstruosa de Babel, tocando al “palacio” donde medita el solitario Asterión. El relato “La casa de Asterión”, narrado por el protagonista desde su punto de vista, con leves observaciones que sólo tienen sentido para un lector alerta y con una frase final que revela al lector común la personalidad del Minotauro. “El Minotauro apenas se defendió”. Esta frase, pronunciada por Teseo, indica que el Minotauro, aunque salvaje y monstruoso, no se resistió a su muerte, como si hubiera aceptado su destino o incluso lo hubiera deseado, lo cual sugiere una extraña pasividad y una visión del mundo diferente a la humana.

REFERENCIAS

Alighieri, D. (1968). *La Divina Comedia*. Editorial Brugera.

Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Barrenechea, A.M. (2002). *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. El Colegio de Mexico.

Bloom, H. (2002). *Genios: Un mosaico de cien mientes creativas y ejemplares*. Anagrama.

Borges, J. L. (2009). *La casa de Aster*ión. *In* El Aleph. Alianza Editorial.

Borges, J. L.; (1982). *El libro de los seres imaginarios*. Editoral Brugera.

Durand, G. (2013). *De la mitocrítica al mitoanálisis: Figuras míticas y aspectos de la obra*. Anthropos Editorial.

Durand, G. (1996). *Campos do Imaginário*. Instituto Piaget.

Eliade, M. (1962). *Mito y realidade*. Ediciones Harper.

Gutiérrez, F. (2012) La mitocrítica de Gilbert Durand: teoría fundadora y recorridos metodológicos. *Thélème*, *27*, 175-189.

Gil, J. (2005). *Monstros*. Relógio D'Água.

Graves, Robert. (1985). *Los mitos griegos*. Alianza Editorial.

Grimal, P. (1989). *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Paidós.

Imbert, A. (1960). Un cuento de Borges: La casa de Asterión. *Revista Iberoamericana*, *25*, 3-43.

Lefere, R. (1998). *Borges y los poderes de la literatura*. Peter Lang.

Martín, M. (2004). Humor y parodia en Borges: Versiones de lo inverosímil. *Variaciones Borges. Revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, *18*, 43-61.

Ovidio (1995). *Las metamorfosis*. Edicomunicación.

Roas, D. (2019). El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación. *Revista de Literatura, 16*, 29-56.

Vaccaro, S.G. (2008). El enigma borgeano en "La casa de Asterión". *Fragmento*s, *35*, 121-133.

Yurkievich, S. (1999). El doblez humorístico. In: Olea Franco, Rafael (ed.). *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos* (pp. 165-178). El Colegio de México. https://doi.org/10.2307/j.ctvhn07xs.10.