Antonio Durán Ruiz*, José Martínez Torres*

La soledad del monstruo. El Minotauro de Jorge Luis Borges

The Monster´s Loneliness: Jorge Luis Borges´s Minotaur

Resumen

En "La casa de Asterión", incluido en el libro *El Aleph* de Jorge Luis Borges, el Minotauro muestra su dimensión interior; toma la palabra y expresa su punto de vista. El Minotauro también anhela la redención de algo insoportable; tal vez por lo cual presenta muy poca defensa ante el embate de Teseo. En el presente artículo se hace referencia a lo monstruoso en la literatura, a los laberintos y la literatura fantástica, para lo cual se citan ciertos fragmentos de estudios y entrevistas al autor sobre estos temas fundamentales en sus páginas.

Palabras clave: monstruo, laberinto, literatura fantástica, soledad, extravío

Abstract

In "La casa de Asterión", a short story included in the book *El Aleph*, by Jorge Luis Borges, the protagonist, a Minotaur, shows his inner being, speak for himself, and expresses his point of view. The Minotaur also wishes for the redemption of something unbearable, so he barely defends himself from Theseus'attack. In this article the monstrous in literature is referred to, the labyrinths, the fantastic literature, and passages of studies and interviews with Borges about these themes are quoted, essential in his pages.

Key words: Monster, Labyrinth, Fantastic Literature, Solitude, Loss

Fuentes Humanísticas > Año 34 > Número 64 > I Semestre > enero-junio 2022 > pp. 27-36.
Fecha de recepción 28/10/2021 > Fecha de aceptación 25/03/2022
duran_ru@hotmail.com, jose.torres@unach.mx

* Universidad Autónoma de Chiapas.

En el prólogo al libro *Antología de la Literatura Fantástica*, Adolfo Bioy Casares (2018, p. 11) dice que las ficciones fantásticas son viejas como el miedo y anteriores a las letras, "los aparecidos pueblan todas las literaturas: están en el *Zendavesta*, en la *Biblia*, en Homero, en *Las mil y una noches*". Con respecto a Europa y América, el autor de *La invención de Morel* señala que, como género más o menos definido, la literatura fantástica aparece en el siglo XIX, escrita en inglés; sus precursores son *El infante Don Juan Manuel*, en el siglo XIV; Françoise Rabelais, en el XVI; Francisco de Quevedo, en el XVII; Daniel Defoe y Horace Walpole, en el XVIII, y E. T. A. Hoffmann, en el XIX.

En cuanto a *El libro de los seres imaginarios*, Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero (2003, p. 7) señalan que este título "justificaría la inclusión del *Príncipe Hamlet,* del punto, de la línea, de la superficie, del hipercubo, de todas las palabras genéricas y, tal vez, de cada uno de nosotros y de la divinidad". Los compiladores añaden que elaboraron "un manual de los extraños entes que ha engendrado, a lo largo del tiempo y del espacio, la fantasía de los hombres". Aquí se halla incluido "El Minotauro", que también forma parte del *Manual de zoología fantástica*. La voz narrativa de aquel relato dice que este monstruo, medio toro y medio hombre, nació de los amores de Pasífae con un toro blanco que salió del mar. También señala que Dédalo contribuyó a que se realizaran esos amoríos y edificó el laberinto destinado a encerrar y a ocultar al hijo monstruoso; para alimentarlo, el rey de Creta exigía anualmente a los atenienses un tributo de siete mancebos y de siete doncellas. Teseo intervino para "salvar a su patria de aquel gravamen y se ofreció voluntariamente. Ariadna, hija del rey, le dio un hilo para que no se perdiera en los corredores; el héroe mató al Minotauro y pudo salir del laberinto".

Borges y Margarita Guerrero (2003, p. 156) señalan que Ovidio escribió sobre un ser "mitad toro y mitad hombre" y que Dante Alighieri imaginó al minotauro con cabeza de hombre y cuerpo de toro; señalan que el culto al toro y a la doble hacha, cuyo nombre era *labrys*, que pudo dar origen a la palabra "laberinto", era típico de las religiones prehelénicas, que celebraban tauromaquias sagradas. "Probablemente –agregan Borges y Margarita Guerrero– la fábula griega del Minotauro es una tardía y torpe versión de mitos antiquísimos, la sombra de otros sueños aún más horribles".

El autor argentino confesó, según Esteban Peicovich (1995, p. 120), que él siempre cultivó una especie de literatura fantástica, incluso en los cuentos que están hechos con las reglas de juego del realismo: "Yo nunca me he documentado para escribir nada, he tratado de imaginarlo todo". Cuando Osvaldo Ferrari (2005, p. 29) le dijo, "uno siente que usted, por naturaleza, Borges, se vincula a la literatura fantástica", éste respondió:

> Bueno, yo diría que toda literatura es esencialmente fantástica; que la idea de literatura realista es falsa, ya que el lector sabe que lo que le están contando es una ficción. Y, además, la literatura empieza por lo fantástico. [...] felizmente para nuestra América y para la lengua española, Lugones publicó en el año 1905 *Las fuerzas extrañas*, que es un libro de deliberados cuentos fantásticos. Y suele olvidarse a Lugones y se supone que nuestra generación... bueno, diga-

> mos que Bioy Casares, Silvina Ocampo y yo, iniciamos este tipo de literatura; y que eso cundió y dio escritores tan ilustres como García Márquez o como Cortázar.

Borges también dijo a Waldermar Verdugo-Fuentes (1986, p. 137) que siente lo fantástico como una escritura eminentemente confesional y que él "no podría ser confesional de manera directa, como San Agustín o Rousseau", sino por medio de símbolos y de fábulas: "Yo diría que el género de lo fantástico es un medio de expresar cuestiones confesionales". El escritor argentino también confesó a Verdugo-Fuentes que la aparición del libro *Antología de la literatura fantástica* fue de suma importancia, ya que en el tiempo en que apareció se pensaba sobre todo en la literatura realista: "De modo que creo que, aunque fuera sólo por la *Antología de la literatura fantástica*, hemos influido en las diversas literaturas cuyo instrumento es la lengua castellana" (1986, p. 137).

Borges se interesó por la invención de seres monstruosos. Distintos estudiosos del tema han advertido la presencia de estos seres en el arte y en la literatura desde las sociedades antiguas, la Antigüedad Clásica, la Edad Media, el Renacimiento y la época contemporánea, con características y funciones diversas. Miguel G. Cortés (1997) señala que los monstruos recuerdan: la vida es menos segura de lo que se ha pensado; denuncian la fragilidad del orden en que se vive, transgreden los límites establecidos, introducen el caos, escinden lo integrado y sacan a la luz lo que se ha querido negar; representan al *otro* depredador que hay en cada ser humano; a veces, se tolera lo monstruoso con la condición de que pase inadvertido. También recuerda la aparición, más o menos generalizada, de los monstruos en la literatura; ésta comienza como una variación de la novela gótica inglesa en el último tercio del siglo XVIII y primer cuarto del XIX, aunque ya se encuentran importantes ejemplos en El *Satiricón* de Petronio, La *Metamorfosis* de Ovidio y *El Asno de oro* de Apuleyo. Advierte que cuatro de los monstruos significativos de finales del siglo XIX y principios del XX tienen una característica en común: están privados de la palabra: *Frankenstein* (1931) en la primera película de James Whale; Mr. Hyde, personaje de la novela *El Extraño Caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson; la versión Murnau sobre *Drácula* (1922), y Gregorio Samsa, el personaje de la *Metamorfosis* de Franz Kafka. Todos ellos al perder la palabra, se han deshumanizado, pues están privados del elemento fundamental de la comunicación humana.

Los estudios de Mijaíl Bajtín (1999), incluidos en su libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, arrojan luces sobre la estética de lo monstruoso; ahí se indica que las imágenes grotescas tienen su origen en las sociedades primitivas, atraviesan la Edad Media, viven palidecidas en la tradición literaria del Renacimiento y se ramifican hacia la literatura posterior. Para el teórico ruso, la literatura realista del Renacimiento se funda en la visión carnavalesca del mundo que nace en la Antigüedad y adquiere su apogeo durante la Edad Media. El carnaval medieval consistía en un rito lúdico, presidido por un principio cómico, en el que participaba el pueblo y operaba como una huida provisional de los moldes de la vida ordinaria. Cuando se establece el régimen de clases y de Estado, la visión, tanto

del mundo como del hombre y de las relaciones humanas, se bifurca. La visión de la iglesia y del Estado apostaba por la vigencia del orden social imperante, considerado perfecto. En cambio, la visión carnavalesca del mundo conlleva la relatividad de las verdades y de las autoridades dominantes, cuestiona la pretensión de inmutabilidad y eternidad; invierte, degrada, profana y derroca lo serio de la vida ordinaria.

La fuerza productora y regeneradora propia del realismo grotesco medieval, dice Bajtín, disminuyó en la literatura del Renacimiento y en épocas posteriores; el principio material y corporal se desdobló y sus imágenes adquirieron una vida dual como se ve con los personajes de Don Quijote y Sancho. El realismo del Renacimiento no cortó por completo con la función regeneradora de lo inferior material y corporal. La visión carnavalesca continuó siendo su base, aunque mezclada con la visión oficial de lo preestablecido y fragmentario. La imagen grotesca expresa una noción de la realidad en proceso de cambio y de metamorfosis incompleta. Bajtín escribió que el realismo grotesco se desarrolló plenamente en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular de la Edad Media y alcanzó su epopeya artística en la literatura del Renacimiento.

Sin embargo, a pesar de la diferencia de carácter y de orientación, para Bajtín esta clase de arte se manifiesta en una amplia gama de obras, por ejemplo, en las comedias de Moliere, en las novelas filosóficas *Las joyas indiscretas* de Voltaire y *Jacques el fatalista* de Diderot, en *Vida y opiniones del caballero Tristam Shandy* de Laurence Sterne. El arte grotesco, según Bajtín (1999, p. 37), cumple funciones similares en esas obras:

> Ilumina la osadía inventiva, permite asociar elementos heterogéneos, aproxima lo que está lejano, ayuda a librarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo y, en consecuencia, permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo.

Bajtín concluye que el grotesco ofrece la posibilidad de un mundo diferente, de una nueva estructura vital; constituye una forma de liberarse de la falsa verdad, o de contemplarla desde una perspectiva apartada del mundo convencional; una manera de franquear los límites de la unidad, de la engañosa inmutabilidad del mundo existente.

El ya mencionado *Manual de zoología fantástica* se publicó en 1957 en México bajo el sello editorial del Fondo de Cultura Económica. Diez años después, en 1967, apareció *El libro de los seres imaginarios*, que es una versión nueva, ampliada y retocada del *Manual de zoología fantástica*. En ambos escritos se observa que el dinamismo imaginativo está en el mundo mítico y fantástico, en la literatura antigua. Para Borges, producir una realidad fantástica es un presupuesto común a toda ficción; en esta clase de literatura, encuentra la experiencia estética que coloca al hombre al margen de lo temporal; para el escritor argentino el hombre construye ficciones porque la realidad es algo inaccesible.

Enrique Anderson Imbert (1980, pp. 287-288) observa que el arte literario del escritor argentino se halla imbuido de preocupaciones metafísicas, y enumera los siguientes temas: el infinito, el eterno re-

torno, la transmigración de las almas, la anulación del yo, la coincidencia de la biografía de un hombre con la historia de todos los hombres, la modificación que las ideas irreales imprimen sobre las cosas reales, el panteísmo, el solipsismo, la libertad y el destino, entre otros. Anderson Imbert también afirma que Borges descreyó del orden universal establecido y concibió el mundo como un absurdo: su mayor sospecha radica en que el mundo es un caos en el cual el hombre se halla como en un laberinto; pero éste construye laberintos mentales con hipótesis que procuran explicar el misterio del enredo dentro del cual andamos perdidos. Cada conciencia fabrica su propia realidad e intenta darle un sentido. Anderson Imbert (1980, pp. 287-288) percibe en la estética de Borges "sobretonos de angustia, una angustia que dimana de saberse único, solitario, delirante, perdido y perplejo en un ser ciego".

El personaje de "La casa de Asterión" es un monstruo con sensibilidad humana, solitario, angustiado; monologa y expresa el agobio de la existencia porque se sabe único en el mundo; además, su grandeza participa de los atributos de la divinidad. Asterión es el nombre que el Minotauro tiene en *La Biblioteca* de Apolodoro. En su artículo "Un cuento de Borges: 'La casa de Asterión'", Enrique Anderson Imbert (1960, p. 36) presenta un resumen de los pasajes pertinentes de *La Biblioteca*:

> Minos II, para probar que los dioses lo habían destinado a reinar en Creta, rogó a Posidón que, desde el abismo, le enviase un toro, y le prometió inmolarlo. Recibió el toro, blanco y tan hermoso que Minos no lo quiso inmolar. Entonces Posidón, irritado, encendió en Pasífae, mujer de Minos, una ardiente pasión por la bestia. Del ayuntamiento del toro con Pasífae nació Asterio, llamado el Minotauro. Tenía cara taurina pero el resto de su cuerpo era humano. El Minotauro vivía en el laberinto, construido por Dédalo. Más tarde Minos impuso a los atenienses un tributo de siete doncellas para que el Minotauro los sacrificase. Teseo fue uno de los que, en el tercer tributo, debía de ser sacrificado, pero Ariadna, hija de Minos, se enamoró de él y le dio una espada y un ovillo de hilo: con la espada Teseo mató al Minotauro, con el hilo, que había desovillado mientras avanza por el Laberinto, pudo rehacer sus pasos y encontrar la salida.

El epígrafe "Y la reina dio a luz un hijo que se llamó Asterión" fue tomado, anota Borges, de *Biblioteca*, III, II de Apolodoro. Sin embargo, puede desorientar al lector no avezado porque no se menciona a cuál reina se refiere, ya que el nombre de Asterión es mucho menos frecuente que el de Minotauro. Gérard Genette (2001, p. 7) entiende por paratexto "aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores y, más generalmente, al público". "La casa de Asterión" es un relato corto incluido en *El Aleph* (2019) que se acompaña de varios paratextos. Como señala el autor de *Ficción y dicción*, estos prolongan y otorgan presencia a la obra literaria, además de que modifican, en alguna medida, su significación.

Otro paratexto es la dedicatoria a Marta Mosquera Eastman,[1] amiga de Borges, en cuya residencia se escribió el relato. Según ella misma comentó, algo de su casa se halla en esas páginas, aunque no precisó nada. Por otra parte, la mención que se hace en el relato sobre la carencia de muebles debe hacer referencia a que el narrador vive más bien como un toro al que le son suficientes un "abrevadero", un "aljibe", un "pesebre".

Además de las pistas otorgadas en los paratextos mencionados, "La casa de Asterión" establece una relación de intertextualidad con el mito que refiere *La Biblioteca de Apolodoro*. Asimismo, tiene su principal apoyo en "El Minotauro", un relato incluido en *Manual de Zoología fantástica* y en su continuación, *El libro de los seres imaginarios*. Sin embargo, en "La casa de Asterión" el monstruo muestra la vida de un ser parcialmente humanizado. Borges dijo a Peicovich (1995, p. 112) que "monstruo no significa algo horrible: significa algo digno de ser mostrado".

En efecto, en el último de los textos, Asterión habla de las cosas que ve a través de su verdad; su situación corresponde a la de un personaje trágico que se halla dentro de la más elevada escala social: hijo de una reina y probablemente de un dios; su padre podría ser Zeus, que fecundó a Pasifae bajo la forma de un toro blanco. Es un personaje desdichado, como lo indica Borges en el "Epílogo" de *El Aleph*: "A una tela de Watts, pintada en 1896, debo 'La casa de Asterión' y el carácter del pobre protagonista". Enrique Anderson Imbert (1960, p. 40) observa que Borges, en esa tela, vio al Minotauro, "solitario, en lo alto de un parapeto de su laberinto, soñador, melancólico, contemplando el mar y como esperando. Esperando ¿qué? Esperando a su redentor".

Asterión no es presentado al lector como un personaje horrible, tampoco le da la característica de los monstruos según observó Miguel G. Cortés: la mudez o la pérdida del habla. Asterión es el narrador. Por primera vez, el Minotauro toma la palabra, expresa su punto de vista. Para él, los seres humanos son los monstruos, tienen "las caras descoloridas y aplanadas como la mano abierta" (2019, p. 85); los hombres lo rehúyen, pero él también los evita. Recíprocamente se perciben monstruosos.

Se advierte en Asterión algo quijotesco, pues cree que matando a los jóvenes que entran a su "casa" los libera, tal vez del dolor de existir, quizá de una posible eternidad. Para Borges lo terrible no era que alguien amenazara de muerte, sino de eternidad, "ya bastante carga es tener que sobrellevar una vida", confesó a Peicovich (1995, p. 199).

El Minotauro anhela la redención de algo insoportable. Desde que le profetizaron que alguna vez llegaría su redentor, el monstruo dice que no le duele la soledad. Ese aislamiento desemboca en el aburrimiento. Para Borges el aburrimiento es peor que la violencia, "si hay un destino que no deseo, es el de no correr ningún peligro. Lo peor para mí sería ser rico u ocioso", dijo a Peicovich, (1995, p. 23). Asterión expresa el agobio del hastío, que se acentúa por no tener la compañía de los libros ya que, si los tuviera, no podría leerlos:

[1] Esta entrevista a Marta Mosquera Eastman fue realizada por Alejandro Martínez Ubieda en febrero de 2010.

> El hecho es que soy único. No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura. 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. Cierta impaciencia generosa no ha consentido que yo aprendiera a leer. A veces lo deploro porque las noches y los días son largos (2019, p. 86).

En el volumen *Borges oral*, se incluye el ensayo "El libro"; ahí el escritor argentino hace la observación, por demás lúcida, de que los antiguos no rendían culto al libro; sencillamente veían en el libro un sucedáneo de la palabra oral. Aquella frase que se cita, dice Borges (1980, p. 14), "*Scripta manent, verba volant*, no significa que la palabra oral sea efímera, sino que la palabra escrita es algo duradero y muerto. En cambio, la palabra oral tiene algo de alado, alado y sagrado, como dijo Platón". Asterión no desea leer por suponer un conocimiento superior en los libros, sino sólo para paliar el aburrimiento; por lo demás, no lamentaba no haber aprendido nunca a diferenciar entre un signo y otro, debido a la virtud de poseer "cierta impaciencia generosa".

En distintos momentos del cuento, que es bastante breve, se ofrecen datos de la naturaleza del Minotauro. En ocasiones se revela humano, en otras, bestial. En cuanto a la imposibilidad de leer, Borges parece identificarse con Asterión, que no sabe leer, mientras él, que ha sido un lector contumaz, no puede hacerlo, pues se lo impide la ceguera. Asterión se aburre; Borges (1980, p. 24) bromea con esta limitación:

> Sigo jugando a no ser ciego, yo sigo llenando mi casa de libros. El otro día me regalaron una edición del año 1966 de la *Enciclopedia de Brokhause*. Yo sentí la presencia de ese libro en mi casa, la sentí como una suerte de felicidad. Ahí estaban los veintitantos volúmenes con una letra gótica que no puedo leer.

Como el autor, su personaje es escéptico y niega que la comunicación sea la parte esencial del lenguaje: "No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura" (2019, p. 86). Aquí parece referirse al nihilista y sofista griego Gorgias de Leontinium, quien vivió en el siglo V a. de C. y, según William Keith Chambers Guthrie (1983, p. 194), se propuso demostrar tres cosas: "a) que nada existe, b) aunque existiera, sería inaprehensible para el hombre, c) que, aunque para alguien fuera aprehensible, no sería comunicable a los demás".

En la conferencia "La poesía", incluida en *Siete noches* (1982, p. 102) Borges dice que "erróneamente se supone que el lenguaje corresponde a la realidad, a esa cosa tan misteriosa que llamamos realidad. La verdad es que el lenguaje es otra cosa". En los terrenos de la estética, la escritura es capaz no de comunicar, sino de transmitir una emoción; de lo contrario, sería sólo un juego de palabras, como dijo a Georges Charbonnier (2000, p. 35):

> Creo que la emoción es más natural; la emoción presente o la emoción del recuerdo, como decía Worsdworth. Todo eso produce poesía. Si no, habría que pensar en una máquina que hiciera versos.

Asterión juega en su casa, que es el Laberinto, como un niño solitario, como un príncipe en el destierro; a veces parece que enmascara de accidentes sus intentos de suicidio o quizá se trate de juegos en ocasiones audaces y peligrosos como suelen ser los juegos de los niños. En medio de la soledad, Asterión inventa un *alter ego*, un amigo imaginario con el que dialoga. Esto se ofrece como un espectáculo paradójicamente triste a los ojos del lector. El monstruo aparece como una criatura inocente, merecedora de ternura:

> 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, a veces ha cambiado el color del día cuando he abierto los ojos). 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 (2019, p. 86).

Como Mijaíl Bajtín señala, la visión carnavalesca del mundo conlleva la relatividad de las verdades, une elementos incompatibles, degrada, profana y derroca lo serio de la vida ordinaria, de igual manera Asterión constituye un ser grotesco porque está constituido por la mezcla de naturalezas que no se corresponden en la vida real; este personaje también degrada a los hombres al papel de monstruos, a los que enloquece su aparición. Entre las dos monstruosidades no hay comunicación, ni un atisbo de comprensión. Asterión observa el caos entre los hombres, que al verlo, en ocasiones, entre ellos se rompen los moldes de su vida cotidiana, imploran y huyen de él, "unos se encaramaban en el estilóbato del Templo de las Hachas, otros juntaban piedra. Alguno, creo, se ocultó bajo el mar" (2019, p. 85-86).

Por otra parte, "La casa de Asterión" cuestiona el concepto dominante de la comunicación humana y la idea de libertad, puesto que el monstruo no se siente encarcelado como sostenía el mito tradicional; declara que en el Laberinto no hay puertas ni cerraduras, de modo que pone en entredicho el concepto de libertad; si bien Asterión no es prisionero, tampoco es libre. Anhela ser redimido. Acaso es un dios caído, o un semidios que ha perdido parte de la memoria y, por lo tanto, parte de su identidad: "Quizá yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo" (2019, p. 87).

En el paratexto "La casa de Asterión", la morada del monstruo no es una casa sino el mundo, el universo, cuyas infinitas puertas "están abiertas días y noches a los hombres y también a los animales" (2019, p. 85). La casa es infinita, todas sus partes están repetidas 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 (2019, p. 87).

Asterión concibe la infinitud del lugar que habita tal como Borges (2008, p. 114) describe la biblioteca de Babel, cuya infinitud está pensada por la repetición:

> *La biblioteca es ilimitada y periódica*. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos, que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: El orden).

Sin embargo, esta "casa" constituye un laberinto, ya que el mundo es una gran encrucijada, un lugar de enigmas, en el cual el hombre se encuentra extraviado. Borges (2000, p. 16) dijo a Georges Charbonnier que en el relato "La Biblioteca de Babel" hay dos ideas:

> Primero [...], la idea de una posibilidad de variación casi infinita partiendo de un número limitado de elementos. Detrás de esta idea abstracta, hay también [...] la idea de estar perdido en el universo, de no comprenderlo, la necesidad de encontrar una solución precisa, el sentimiento de ignorar la verdadera solución. En ese cuento [existe] el sentimiento de la soledad, de la angustia, de la inutilidad, del carácter misterioso del universo, del tiempo, y lo que es más importante: de nosotros mismos, para decirlo de una buena vez: de mí mismo. Creo que en todos mis cuentos se encuentran estos dos elementos.

También dijo a Waldemar Verdugo-Fuentes (1986, p. 130-131) que:

> [...]el laberinto es un símbolo de [...] estar perdido en la carrera de la existencia [...], porque la vida que he vivido ha sido continuamente una vida de asombro ante las cosas y los hechos [...] y creo que el símbolo más evidente para explicar este asombro es el laberinto.

Para el autor de *El Aleph*, la idea del laberinto no es una simple evasión mental:

> [...]puesto que en la idea de los laberintos hay una especie de esperanza; si nos diéramos cuenta de que este mundo es laberíntico, nos sentiríamos seguros, ya que es posible que tenga un centro, aunque en ese centro se encuentre el minotauro.

Cada individuo es único, aunque comparta aspectos con los demás; Asterión expresa la paradoja de asumirse único y al mismo tiempo imagina que juega con su otro yo. Borges dijo a Osvaldo Ferrari (2005, p. 78) que el pensamiento del otro yo corresponde a la idea del doble y, al mismo tiempo, es la idea del tiempo, "Porque la idea del tiempo es ésa: es la idea del yo que perdura, y de todo lo demás que cambia. Y, sin embargo, hay algo, algo misterioso, que es actor y es espectador después en la memoria". De acuerdo con esta postura del autor, el otro Asterión es el mismo Minotauro rescatado de la memoria. La mención de la alteridad como algo constitutivo del hombre es frecuente en páginas como "El Otro" o en el relato "Borges y yo".

Finalmente hay que decir que, en "La casa de Asterión", la muerte desempeña un papel liberador, en el sentido de que suprime el sufrimiento de la vida. Teseo dirá al final del cuento "—¿Lo creerás, Ariadna? El Minotauro apenas se defendió" (2019, p. 88). De este modo, para el narrador-protagonista, Teseo no es su victimario, sino su redención, la consumación de una esperanza.

Bibliografía

Anderson Imbert, E. (1980). *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. T. II. México: Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, M. (1999). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento.* Madrid: Alianza.

Borges, J. L., Bioy, A. y Ocampo, S. (2018). *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa.

Borges, J. y Guerrero, M. (2003). *El libro de los seres imaginarios*. Madrid: Alianza Editorial.

Borges, J. (2019). *El Aleph*. México: Debolsillo.

Borges, J. (1982). *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económico.

Borges, J. (2008). "La Biblioteca de Babel". En *Narraciones*. Madrid: Cátedra.

Borges, J. y Ferrari, O. (2005). *En diálogo / I*. México: Siglo XXI.

Borges, J. (1980). *Borges oral*. Barcelona: Bruguera.

Borges, J. (2008). *Narraciones*. Edición de Marcos Ricardo Barnatán. México: Cátedra.

Borges, J. (2000). *El escritor y su obra. Entrevista de Georges Charbonnier con Jorge Luis Borges*. Traducción de Martí Soler. México: Siglo XXI.

Bravo, P. y Paoletti, M. (1999). *Borges Verbal.* Buenos Aires: Emecé.

Cortés, J. (1970). *Orden y caos. Un estudio sobre lo monstruoso en el arte.* Barcelona: Anagrama.

Genette, G. (2001). *Umbrales*. Traducción de Susana Lage. México: Fondo de Cultura Económica.

Guthrie, W. K. C. (1983). *Historia de la filosofía griega*. Vol. III. Madrid: Gredos.

Peicovich, E. (1995). *Borges el palabrista*. Madrid: Libertarias / Prodhufi.

Verdugo-Fuentes, V. (1986). *En voz de Borges*. México: EOSA.

Hemerografía

Anderson Imbert, E.. (1960). Un cuento de Borges: "La casa de Asterión". *Revista Iberoamericana*, 49.