

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Letras con mención en Literatura Hispanoamericana

Los motivos clásicos grecolatinos

En la obra narrativa de Borges

Rocío Freile Ardiani

2004

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o de parte de ella, por una sola vez dentro de los treinta meses después de su aprobación.

---

Rocío Freile Ardiani

23 de diciembre del 2004

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Letras con mención en Literatura Hispanoamericana

Los motivos clásicos grecolatinos

En la obra narrativa de Borges

Rocío Freile Ardiani

Tutora: Dra. Miriam Merchán

Quito - Ecuador

## RESUMEN

La obra narrativa de Borges está estrechamente unida a una gran variedad de textos que Borges leyó e interiorizó a lo largo de su vida. Entre esos textos, los clásicos grecolatinos ocupan un lugar muy importante.

El propósito de esta investigación es determinar qué motivos clásicos grecolatinos se desarrollan en la narrativa de Jorge Luis Borges, qué proceso transtextual eligió y qué consiguió con ello.

La lectura exhaustiva de sus cuentos, que en su mayoría se encuentran brevemente resumidos y anexados a esta investigación, permitirá determinar que Borges eligió varios motivos clásicos para su trabajo creativo, pero en especial el motivo del laberinto y del eterno retorno.

La aplicación de la teoría transtextual de Gerard Genette, permitirá comparar varios textos clásicos con algunos de los cuentos de Borges y concluir en que el autor transformó los motivos clásicos en forma seria, creando una relación de transposición entre los hipotextos y los hipertextos. Luego, aplicando la deconstrucción de Jacques Derrida, se realizará una lectura alegórica de dos cuentos de Borges: *La casa de Asterión* y *Las ruinas circulares* que, junto con el análisis transtextual, permitirán descifrar lo que Borges, desde una propuesta de lectura personal, consiguió en su proceso creativo: plasmar su gusto por los clásicos grecolatinos, compartir la idea de que lo clásico siempre estará vigente y aprovechar para transmitir a sus lectores, por medio de sus ficciones, la manera multívoca de concebir el mundo.

## **DEDICATORIA**

A mis padres, Perla y Gonzalo, por su constante estímulo a lo largo de mis estudios.

A mi esposo Juan Carlos y mis hijos: María Carla, Juan Martín y Emilio por su amor.

A mi tío Emilio Ardiani por ser mi inspiración.

## **AGRADECIMIENTO**

A Dios por estar siempre a mi lado y a la Virgen María por ser mi primera y mejor educadora.

A mi directora de tesis Dra. Miriam Merchán por sus valiosos aportes intelectuales, por su paciencia en todo momento y por su invaluable amistad.

A todos los miembros de la familia que cariñosamente aportaron con importante material sobre Borges.

*“Todos los autores que he leído,  
todo el pasado de las letras y la lengua,  
todos han influido en mí”*

Jorge Luis Borges

## **TABLA DE CONTENIDO**

RESUMEN.....	4
DEDICATORIA.....	5
AGRADECIMIENTO.....	6
EPÍGRAFE.....	7
INTRODUCCIÓN.....	10
<b>CAPÍTULO 1: UBICACIÓN DE LOS MOTIVOS CLÁSICOS EN LOS CUENTOS DE BORGES</b>	
1.1 Concepto de motivo narrativo.....	15
1.2 Ubicación de los motivos.....	18
1.3 Motivo del laberinto.....	20
• Etimología.....	20
• Origen.....	20
• Universalidad.....	22
• Elementos formantes.....	24
1.4 Motivo del eterno retorno.....	28
• Etimología.....	28
• Origen.....	29
• Universalidad.....	30
• Elementos formantes.....	32
<b>CAPÍTULO 2: ANÁLISIS TRANSTEXTUAL DE LOS CUENTOS ELEGIDOS</b>	
2.1 Teoría transtextual.....	39
• Generalidades.....	39
• Hipertextualidad.....	40
• La transposición.....	43

2.2 Determinación de los hipotextos considerando el motivo del laberinto.....	44
2.3 Análisis transtextual de los hipertextos escogidos.....	49
• <i>La casa de Asterión</i> .....	49
• <i>El inmortal</i> .....	60
• <i>Abenjacán el Bojari muerto en su laberinto</i> .....	70
• <i>Los dos reyes y los dos laberintos</i> .....	77
• <i>El jardín de los senderos que se bifurcan</i> .....	80
2.4 Determinación de los hipotextos considerando el motivo del eterno retorno.....	85
2.5 Análisis transtextual de los hipertextos escogidos .....	99
• <i>Las ruinas circulares</i> .....	99
• <i>Tema del traidor y del héroe</i> .....	110
<b>CAPÍTULO 3: ANÁLISIS DECONSTRUCCIONISTA</b>	
3.1 La deconstrucción. ....	116
• Origen de deconstruccionismo .....	116
• Definición de deconstruccionismo .....	117
• Aplicación del deconstruccionismo a la Literatura .....	118
• Aplicación del deconstruccionismo a este trabajo .....	122
3.2 Análisis deconstruccionista.....	124
• Los clásicos y la literatura contemporánea.....	124
• Lectura de mitos en la actualidad.....	125
• Análisis deconstruccionista de <i>La casa de Asterión</i> .....	127
• Análisis deconstruccionista de <i>Las ruinas circulares</i> .....	137
CONCLUSIONES.....	149
BIBLIOGRAFÍA.....	153
ANEXOS.....	156

## INTRODUCCIÓN

Hace prácticamente treinta y cinco años, en Casilda - Argentina, el Doctor Emilio Ardiani presentó a un ilustre visitante: *Jorge Luis Borges*. Como parte del evento, el famoso escritor sembró un eucalipto en la plaza central, dejando así el recuerdo de su paso por aquella pequeña ciudad.<sup>1</sup>

Aunque este evento sucedió en tierras lejanas y hace tantos años, de alguna manera, ha calado en mi memoria y en mi corazón. Casilda es la ciudad natal de mi madre y Emilio Ardiani era mi tío. Cuando lo conocí, su impacto en mi persona fue tan grande que cualquier detalle de su vida se volvió importante para mí.

Si el Doctor Emilio Ardiani, famoso por su capacidad oratoria y su gusto por la literatura, había presentado tan bien a Borges como para que el maestro lo felicitara elogiosamente, entonces significaba que lo había leído y comprendido a la perfección, por lo que decidí seguir sus pasos.

La manera de abordarlo no resultaba fácil pues, a pesar de haberlo leído varias veces, muchos de sus textos me resultaban indescifrables. Gracias a mis estudios de Maestría en Letras de la Universidad Andina, el panorama se clarificó. Yo podría aplicar mis conocimientos sobre las nuevas tendencias de la teoría literaria y revalorizar el estudio de los autores clásicos haciendo un análisis comparativo con las obras de Borges.

De este modo, la elección del tema permite alcanzar cuatro objetivos:

---

<sup>1</sup> Cfr. Anexo 1

- Satisfacer el interés personal por el autor.
- Estudiar los clásicos para reflexionar sobre la esencia del ser humano, pues las reflexiones que resultan de la lectura de los clásicos han sido, son y siempre serán una excelente opción para entender quiénes somos, a dónde hemos llegado y hacia dónde vamos.
- Demostrar que Borges es uno de los escritores latinoamericanos más admirados y estudiados por la crítica mundial ya que sus temas no son de interés local o regional, mas se caracterizan por su universalidad, por abarcar interrogantes metafísicos y filosóficos que llevan a la meditación a lectores de todo tipo. Además, su deslumbrante estilo ha influido tanto en los procesos de creación literaria como en los gustos y en la idea misma de literatura.
- Hacer un estudio comparativo entre obras de autores clásicos y un autor latinoamericano, como un medio para revalorizar nuestra tradición literaria y comprendernos mejor como seres humanos.

Considerando todos estos objetivos, decidí investigar qué función cumplen los motivos clásicos grecolatinos en la obra narrativa de Borges. Para facilitar el trabajo, me planteé tres preguntas específicas:

- ¿Qué motivos clásicos decide desarrollar en su obra narrativa?
- ¿De qué manera se apropia de ellos?
- ¿Qué consigue Borges con esto?

Estas preguntas generaron las siguientes hipótesis:

- Borges, en su obra narrativa desarrolla, con mayor frecuencia, los siguientes motivos clásicos grecolatinos: el laberinto, el eterno retorno, lo monstruoso, el viaje, la némesis, el doble.
- Borges establece una relación de transformación seria, es decir que dentro de lo que Gerard Genette llama hipertextualidad, Borges hace una transposición, trabajando de diferente manera cada hipertexto.
- Borges se apropia de ciertos motivos clásicos, no solo porque es consciente de su tradición cultural occidental, sino porque sabe y quiere compartir con los lectores, que en el mundo existen ciertas estructuras que se repiten a lo largo de los siglos y que los hombres, como formas integradoras de esas estructuras, repiten las mismas actitudes y acciones con ligeros cambios debido a las variaciones producidas en el tiempo y el espacio. Es decir, que Borges es consciente de la actualidad de los motivos clásicos, pues a pesar de que nos separan tantos siglos, los seres humanos seguimos experimentando las mismas pasiones, odios, temores, deseos y eso es lo que trata de proponer en sus cuentos.

Para la comprobación de estas hipótesis se hizo una lectura exhaustiva de la obra narrativa y de algunos ensayos de Borges, los cuales se encuentran resumidos casi en su totalidad en el Anexo # 2, y también de varios autores clásicos como Ovidio, Apolodoro, Pausanias, Homero, Catulo, entre otros.

Para el análisis comparativo, se utilizó la teoría transtextual de Gerard Genette y para el análisis deconstruccionista se emplearon los principios de Jacques Derrida y otros autores.

El estudio de investigación se complementó con la lectura de textos de orden literario, filosófico, enciclopédico, páginas WEB, entrevistas realizadas al autor, ensayos, biografías, entre otros.

Al final de ambos análisis, se aplicó el método sintético de investigación con el cual se consiguió todos los elementos con el objeto de lograr una comprensión adecuada de la narrativa de Borges. Finalmente, se utilizó el método deductivo por medio del cual se establecieron conclusiones lógicas que constituyen el aporte más importante de esta investigación.

No puedo considerarme experta en Literatura Clásica ni tampoco una especialista en Borges, pero considero que este trabajo es un aporte importante al análisis literario, pues no existe un antecedente sobre este tema en los múltiples estudios que se han hecho sobre Jorge Luis Borges.

El contenido del trabajo es el siguiente:

- En el Capítulo 1 se define el concepto de *motivo narrativo* basado principalmente en dos reconocidos teóricos: Sophie Kalinowska y Ángel Vilanova. Una vez clarificado este concepto, se presenta un cuadro con los distintos motivos clásicos que se encontró en los cuentos de Borges.

Por ser tan amplia la variedad de motivos utilizados por Borges, se profundizó en el análisis únicamente en los motivos más recurrentes: el laberinto y el eterno retorno. Se destacó su etimología, origen, universalidad, elementos formantes y características generales de cada uno de ellos.

- A lo largo del Capítulo 2 se realizó un análisis transtextual de los cuentos elegidos. Brevemente, se estableció los puntos principales de la teoría transtextual de Gerard Genette, luego se determinaron los hipotextos clásicos, tanto para el motivo del laberinto como para el motivo del eterno retorno. Una vez determinados hipotextos e hipertextos, se realizó el análisis transtextual. Se concedió mayor énfasis a *La casa de Asterión* y a *Las ruinas circulares* debido a que esos cuentos permitían un análisis más enriquecedor.

- En el Capítulo 3 se realizó un breve estudio del origen del deconstruccionismo, se resumió brevemente su concepto, su aplicación a la literatura y su uso para la lectura alegórica de este trabajo. Se aplicó la propuesta deconstruccionista para reflexionar sobre la relación entre los clásicos y la literatura contemporánea y luego lo que significa leer un mito en la actualidad.

Aplicando el deconstruccionismo y complementando el análisis transtextual, se propuso una lectura alegórica de los cuentos que se habían analizado con mayor profundidad. Esta forma de lectura resignificó para mí los cuentos de Borges dándome la capacidad de llegar a varias conclusiones significativas que fueron más allá de la comprobación de las hipótesis, enriqueciéndome más de lo esperado y deseo que así sea para todo aquel que decida leer este trabajo.

## CAPÍTULO 1

### UBICACIÓN DE LOS MOTIVOS CLÁSICOS EN LOS CUENTOS DE BORGES

#### 1.1 Concepto de motivo narrativo

Definir un concepto de motivo narrativo, como texto literario que tiene la posibilidad de desarrollar por medio de su transformación otros textos, no es tarea fácil debido a las numerosas opiniones que hay al respecto.

Para evitar confusiones y llegar a una definición más apropiada para este trabajo me he concentrado en dos investigadores: Sophie Kalinowska<sup>2</sup> y Ángel Vilanova<sup>3</sup> los cuales, luego de análisis comparativos e interpretativos de distintos aportes teóricos, encontraron soluciones prácticas para sus respectivas investigaciones.

#### - Sophie Kalinowska:

Investigadora de origen búlgaro, elaboró una teoría del motivo literario. Sus primeros estudios fueron alrededor de significado del término y de su uso histórico. Luego realizó un estudio comparativo entre el significado de motivo en el folklore y el significado de motivo en la literatura y concluyó que son estructuralmente incompatibles.

- En el folklore, motivo es una unidad temática compuesta por pequeños elementos claramente dissociables, los cuales necesariamente deben repetirse cada vez que el

---

<sup>2</sup> Sophie Kalinowska, *El concepto de motivo en literatura*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.

<sup>3</sup> Ángel Vilanova, *Motivo Clásico y novela latinoamericana*, Venezuela, Ediciones Solar, 1993.

motivo reaparece en otro cuento ya que, si alguno no está presente, el motivo dejaría de existir (característica que impide trabajar con él en análisis literario). Además, se caracteriza por su recurrencia, excepcionalidad temática, origen histórico difícil de precisar y ligado estrechamente al mito.

-En la literatura, el motivo es un componente estructural del texto de toda obra literaria. Es un elemento autónomo, complejo, lo suficientemente desarrollado como para tener un sentido significativo y una expresión característica. Puede ser explícitamente nombrado (por una o más palabras) “Laberinto”, “Eterno retorno”, etc. ó puede ser solamente sugerido. Lo importante es que tenga un esquema conceptual típico que se pueda resumir en una pequeña fórmula y que pueda tomar cuerpo en tramas distintas.

Se caracteriza por ser un elemento conceptual general, al contrario del motivo folklórico que es más concreto en cuanto a personajes y situaciones. Sus elementos facultativos pueden variar: ser eliminados, reducidos, ampliados o sustituidos. De hecho, al motivo literario le basta como base un solo elemento constitutivo con sentido completo sin importar que los elementos concomitantes estén presentes o no.

Por otro lado, a diferencia del motivo folklórico, el carácter del motivo literario es más funcional y dinámico. Funcional porque puede tener en una misma obra funciones diferentes: ser motivo, formante de un motivo más complejo, ser elemento constituyente ó elemento facultativo; estas funciones las puede cumplir en distintos tipos de obras literarias: narrativas, épicas, líricas, dramáticas. También se lo

considera dinámico porque es un principio motor capaz de poner en movimiento el proceso creador tanto en el alma del creador como del receptor.

En cuanto a la recurrencia, el motivo literario no necesariamente es recurrente como el motivo folclórico; con que aparezca solamente una vez ya es suficiente para ser considerado motivo.

Finamente, el motivo literario requiere de valoración estética por la estructura artística de su forma verbal, rasgo que lo diferencia esencialmente del motivo folklórico.

- **Ángel Vilanova:**

Ángel Vilanova contribuyó a la discusión teórica literaria con un estudio sobre la vigencia de la tradición clásica, por vía del motivo literario, en la narrativa latinoamericana. Para lograrlo, tuvo que determinar un concepto del término motivo en literatura para lo cual realiza un estudio de varios autores, entre ellos Sophie Kalinowska, Joseph Courtés y Claude Bremond.

Con Kalinowska coincide prácticamente en todo. De los dos últimos, Vilanova rescata que el motivo no debería ser considerado solamente desde el ángulo de su carácter narrativo, sino que debería tenerse en cuenta su condición de fenómeno cultural. Es decir que, la elección de uno u otro elemento no es libre (aunque cumpla la misma función) sino que se atiene a circunstancias socioculturales definidas. En resumen, sus conclusiones sobre el concepto de motivo narrativo son:

- Es un tipo de relato o micro relato que forma parte de un texto narrativo que puede dar origen, por vía de su transformación, a otro/s relato/s. Es un componente estructural de obras que integran lo que él denomina literatura artística.
- Comporta normalmente un sujeto como mínimo y las circunstancias esenciales (tiempo, lugar, modo). Puede contar con mayor número de formantes facultativos, los cuales pueden ser omitidos, ampliados, reducidos o dislocados según el propósito de la narración.
- Se distingue por el carácter recurrente de sus formantes fundamentales. El motivo se puede determinar fácilmente si es recurrente en forma abierta y directa, mas en otros casos, su transmisión es mediata, no directa, se produce por vías aparentemente inconscientes. Es decir, que el motivo narrativo puede ser nombrado explícitamente o solamente sugerido. En el límite, puede no existir recurrencia ya que el motivo literario puede ser determinado inclusive si solo aparece una vez.
- Es de carácter migratorio como consecuencia de la suposición de un origen único de los motivos (estudiosos de siglo XIX) pero con una notoria limitación de orden cultural, especialmente en lo que se refiere a los formantes.
- Se caracteriza por ser ubicuo y poli funcional.
- Su historia puede o no poseer un carácter inusual así como una condición narrativa y cultural.
- Tiene la posibilidad de ser explícitamente nombrado.
- Finalmente el motivo literario, por su carácter artístico, requiere valoración estética.

## **1.2 Ubicación de los motivos**

Considerando este concepto de motivo y luego de una lectura meditada, tanto de los clásicos como de los cuentos de Borges, he establecido la siguiente ubicación:

- a) Motivo del laberinto: *La casa de Asterión, El inmortal, Abenjacán el Bojari muerto en su laberinto, Los dos reyes y loss dos laberintos, El Aleph, Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, La biblioteca de Babel, El jardín de los senderos que se bifurcan, La muerte y la brújula, Parábola del palacio, El palacio, El espejo y la máscara.*
- b) Motivo del eterno retorno o tiempo cíclico: *Las ruinas circulares, Los teólogos, La otra muerte, Deutsches Requiem, La escritura del dios, El hombre en el umbral, El Aleph, Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874), Tema del traidor y del héroe, El milagro secreto, La trama, Los cuatro ciclos.*
- c) Motivo de lo monstruoso: *La casa de Asterión, There are more things, El libro de arena.*
- d) Motivo de la metamorfosis: *Historia del guerrero y de la cautiva, Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874), Mutaciones, Juan Muraña, El informe de Brodie.*
- e) Motivo de la némesis: *Emma Zunz, La forma de la espada.*
- f) Motivo del viaje: *El inmortal.*
- g) Motivo del doble: *Borges y yo, Historia de Rosendo Juárez, El otro.*
- h) Motivo del sueño: *La espera, Las ruinas circulares.*
- i) Motivo del palimpsesto: *Pierre Menard, autor de El Quijote.*

Según mi criterio, son por lo menos nueve motivos clásicos los que se pueden encontrar en los cuentos de Borges; unos en forma abiertamente declarada y en otros en forma sugerida, por lo que pueden haber criterios distintos según el lector.

Además, en algunos cuentos se perciben más de un motivo clásico, razón por la cual algunos cuentos se repiten dentro de la clasificación.

En todo caso, he decidido profundizar mi análisis solamente en aquellos motivos que han sido más recurrentes en Borges y que además se perciben con mayor claridad: el motivo del laberinto y el motivo del eterno retorno.

### **1.3 Motivo del laberinto**

Aplicando el concepto de motivo narrativo de Vilanova:

- **Etimología**

Viene del griego *labyrinthos* que equivale a sinuosidades, pasando por el licio *laBra* y el cario *Labrys* o doble hacha. El *Diccionario etimológico de la lengua griega* de Pierre Chantraine dice que el término se empleó primero en Creta, posiblemente indicando un complejo de cavernas. Algunos estudiosos se inclinan por identificar *labyrinthos* con casa de la doble hacha, insignia de autoridad.<sup>4</sup>

- **Origen**

El laberinto tiene que ver con el universo del hombre, es un punto de tránsito entre la vida y la muerte, una puerta que lleva a las respuestas que tanto preocupan al hombre: la de su fin. El impulso de esta búsqueda hace que se origine este símbolo.

En general, el laberinto se relaciona tanto con el ejercicio del poder como con la religión.

---

<sup>4</sup>Miguel Rivera, *Laberintos de la Antigüedad*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 25.

En el caso del ejercicio del poder, los laberintos siempre estuvieron asociados a palacios y reyes. El poder se expresaba a través de la arquitectura y un laberinto arquitectónico era un rasgo simbólico que ratificaba la esencia despótica de la estructura social. Servía como medio de identificación del gobernante, un instrumento de legitimación social. Mary Douglas en *Natural Symbols* dice que los reyes, para afianzar su autoridad y garantizar su perpetuidad como monarcas, debían superar obstáculos como los laberintos.<sup>5</sup>

En cuanto a la religión, los laberintos eran como centros rituales, una suerte de tumbas, templos y palacios, destinados a respaldar la institución monárquica, a asegurar su continuidad y renovación, puesto que allí el rey-dios encontraba el renacimiento, trascendía su extinción material y seguía gobernando al pueblo.

Además, desde los más remotos orígenes, el hombre ha vinculado al laberinto con los ritos funerarios, una especie de símbolo de la muerte. Así, estructuras laberínticas se relacionan con tumbas como El Fayum, panteones reales griegos como el laberinto de la Tumba del Templo al sur de Minoas entre 1700 y 1400 años antes de Cristo.<sup>6</sup>

Por otro lado, la religión utilizaba instrumentos como los mitos para orientar la conducta social y recopilar en la memoria hechos de la vida de los pueblos. Algunos mitos marcaban al laberinto como el camino de iniciación necesario para obtener la inmortalidad. Era un morir al estado previo, un descender a los infiernos para luego vivir eternamente.

---

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 95

<sup>6</sup> *Ibid*, p.107

- **Universalidad**

Son pocas las culturas que no poseen laberintos en su iconografía ya que siempre han estado relacionados con el universo del hombre, es una especie de representación cosmológica.

Existieron gran variedad de laberintos: arquitectónicos, míticos, religiosos, literarios, gráficos, etcétera. Surgieron en diversos lugares y épocas como lo afirma Sig Lonegren: “(...) el símbolo del laberinto aparece en todo el mundo en culturas diferentes, en distintos puntos en el tiempo, en lugares tan diversos como Perú, Arizona, Islandia, Creta, Egipto, India y Sumeria”.<sup>7</sup>

Se atribuye a los cretenses minoicos los restos de la más famosa estructura laberíntica de la historia: el laberinto de Creta. Algunos creen que fue el palacio de Cnosos, construido en el año 2000 a de C. Su forma era cuadrangular, de 150 metros de lado, estuvo en uso durante siete siglos y sufrió varias remodelaciones. Seguramente, se lo utilizó como templo y como vivienda real. En varias piedras se observa el símbolo de la doble hacha, insignia de autoridad. (Los cultos taurinos y la hipótesis de una Atenas tributaria de Creta hacen pensar en el mito de Teseo).

En Egipto existió una construcción laberíntica en El Fayum llamada Hawara, perteneciente a Amenemhat III. En dicho edificio se realizaban ritos para la vida eterna del difunto y quienes entraban en él sufrían un impacto emocional. También se lo relaciona a un mito, el de Min de Coptos, el dios que fecunda a Isis y de esa unión nace Horus que fue coronado rey del Alto y Bajo Egipto.

---

<sup>7</sup> Sig Lonegren, *El poder mágico de los laberintos*, Bogotá, Ediciones Martínez Roca, 1993, p. 17

Tanto la idea como la construcción de ambos laberintos son semejantes, no solo porque Dédalo seguramente se inspiró en el laberinto egipcio para construir el de Creta, sino también por el símbolo del toro (Minotauro y Min de Coptos). Cabe recordar que las relaciones entre Creta y Egipto fueron constantes durante muchos siglos, pero se intensificaron a lo largo del segundo milenio a de C. con mercaderes y navegantes que intercambiaban, a más de mercancías, costumbres, ritos y divinidades.

A diferencia de otros laberintos en que en algún momento se llegaba al centro, los mayas construyeron uno en el que jamás se llega a la meta: difícil de entrar, imposible de salir; se llama Satunsat que significa perdedero y se caracteriza por la desorientación progresiva a la que se ve sometido el viajero, el cual, debido a la confusión, percibe diferentes categorías de realidad. La muerte provocaba una transformación en ellos tan grande que les permitía conocer todos los misterios del universo.

En el Popol Vuh, en un mundo subterráneo lleno de escalinatas infinitas, se llegaba al lugar del renacimiento donde había un río en el que la inmersión trocaba la muerte en vida.

En general, los laberintos eran como centros rituales, una suerte de tumbas, templos y palacios, destinados a respaldar la institución monárquica, a asegurar su continuidad y renovación, puesto que allí el rey-dios encontraba el renacimiento, trascendía su extinción material y seguía gobernando al pueblo.

- **Elementos formantes**

A) Características

Los laberintos se caracterizan por ser desconocidos, engañosos y confusos. Están compuestos por angostos y desesperantes pasadizos que llevan a nada, por falsos caminos, por puertas alternadas, obstáculos, subterráneos, desniveles, oscuridad y, a veces, ruidos extraordinarios. En el laberinto nada es seguro. Quien se interna sufre una alteración profunda de la conciencia ya que entrar en el laberinto es como entrar en otra dimensión de la realidad con tres clases de distorsiones: temporales, espaciales y ontológicas.

Miguel Rivera define así al laberinto:

El laberinto es sobre todo un –perdedero-, un edificio o un ámbito para extraviarse, para no salir, en el que el objetivo que se persigue está situado en el lugar más recóndito e inaccesible. Cualquier subdivisión del área remite simbólicamente a las restantes subdivisiones, porque la especialización de cada unidad –cuarto, galería, pasadizo, salón o patio- solo se entiende en términos de la finalidad del conjunto: la desorientación, la abolición o alteración profunda de las referencias habituales de identificación, sucesión, distribución, ubicación y arreglo del tiempo y el espacio.<sup>8</sup>

B) El héroe

Es prácticamente universal la presencia del héroe en la historia de los pueblos. Su función era la de terminar con monstruos y malvados, fundar pueblos, religiones, e imperios. Por este motivo se les conoce también como héroes civilizadores.

---

<sup>8</sup> Rivera, op. cit., p. 40.

Se caracterizaban por tener orígenes nobles o divinos, o sea que debían ser hijos de reyes o dioses. Sus padres solían tener problemas para concebirlos ya sea por esterilidad o porque su relación era indebida (coito secreto). Sus vidas solían correr serios peligros, anunciados en los oráculos, por lo que su identidad se mantenía en secreto. Generalmente, al llegar a la juventud eran reconocidos por sus padres gracias a un gnorisma (una marca externa que los diferenciaba de cualquier otro mortal). Una vez descubierta su verdadera identidad debía crearse fama acabando con monstruos y enemigos de su reino; así luchaban por ocupar el puesto que les correspondía a pesar del odio y envidias por los que solían ser perseguidos.

Una de las hazañas que muchos héroes debieron realizar fue entrar en el laberinto. Era un reto incomparable que ofrecía conocimientos y poderes extraordinarios. Al salir de él volvían con secretos, poderes, conocimientos y, en algunos casos, con las llaves de la vida y la creación. Los llenaba de fuerza, vigor, pujanza, era un volver a empezar, recuperar la juventud. No había proeza mayor porque no había misterio comparable.

Internarse en el laberinto era como un viaje de iniciación porque permitía descubrir hechos que permanecían ocultos o inaccesibles y el descubrirlos modificaba la naturaleza de la persona.

En el caso de Teseo, todas estas características se cumplen: su origen es noble y divino, ya que su madre Etra yació con Egeo y Poseidón la misma noche, por lo

que ambos lo consideraban su hijo. Teseo creció secretamente junto a su abuelo Trecén ya que sus primos los Palántidas (sobrinos de Egeo) lo hubieran asesinado para evitar que suba al trono de Atenas. Cuando se hizo hombre, su madre le reveló su origen y él decidió ir a reclamar su puesto en Atenas, llevando la espada y las sandalias que su padre Egeo le dejó como gnorisma. Durante el viaje, se cubrió de fama matando monstruos y malhechores y al llegar a Atenas se ofreció voluntariamente para ir a Creta, terminar con el Minotauro y ganarse así su derecho al trono. Siendo rey de Ática y de Creta, cumplió cabalmente su papel de héroe civilizador ya que a Teseo fue un gran gobernante, fundador de la dinastía ateniense y reformador religioso. A él se le atribuye el sine cismo ateniense (la democracia de a Grecia Clásica) que consistía en la reunión de varios pueblos en una ciudad, cuyos habitantes gozaban de igualdad de derechos y de una unificación de instituciones políticas y religiosas.

Investigadores reconocidos como Alberto Bernabé Pajares, que ha dedicado sus estudios a fragmentos de la épica griega arcaica, afirma que Teseo cumple con todos los requisitos del héroe civilizador:

Teseo es un héroe ático, cuya tipología es muy similar a la de Heracles. Como él, derrota bandidos como Perifetes, Pitocamptes y Procrustes o monstruos como el Toro de Maratón y el Minotauro (...) se le atribuyen logros propios de los héroes de civilización, como es el hecho histórico de la unificación de Ática.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Alberto Bernabé Pajares, *Fragmentos de la Épica Griega Arcaica*, Madrid, Editorial Gredos, 1979, pp. 319 y 320.

### C) El monstruo

Dentro del imaginario de todos los seres humanos siempre ha habido monstruos, los cuales expresan una realidad simbólica del temor de los hombres por los seres diferentes a sí mismo.

La imaginación del hombre ha creado monstruos de formas diversas: imaginarios como dragones; humanos desfigurados como: ogros, duendes o gigantes; animales enormes o seres mitad humanos mitad animales como la esfinge, los centauros, sátiros, arpías, entre otros. Estos seres híbridos solían tener cuerpo de animal y cabeza de humano dejando al cuerpo lo instintivo y a la cabeza lo racional.

Quienes estaban a cargo de destruirlos y restituir la paz eran los héroes civilizadores, los cuales se enfrentaban a ellos no solo con la fuerza sino con la inteligencia.

Borges se interesó por estos seres monstruosos y publicó un libro junto con Margarita Guerrero titulado *El libro de los seres imaginarios*. Juntos presentan más de 100 monstruos pertenecientes a diferentes épocas y culturas. Entre ellos mencionan al Minotauro y plantean la idea de que es lógico que en el laberinto, en donde se rompe el orden natural de las cosas, su habitante sea un ser monstruoso:

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.<sup>10</sup>

El Minotauro se caracterizó por ser un personaje único de entidades opuestas: mitad hombre mitad toro, un símbolo de la indeterminación. Lo irónico es que su mitad humana es el cuerpo y su mitad animal es la cabeza, todo lo contrario de los seres míticos comunes. Su cabeza es lo irracional y su cuerpo lo humano lo que le da una característica única y difícil de descifrar. Otra diferencia importante del resto de monstruos es que no era exhibido como los otros, no tenía culpa de nada, estaba encerrado en una cárcel sin voluntad propia. Minos se avergonzaba de él pero inteligentemente lo utilizaba como medio para ejercer su poder político. De hecho, nada prueba que haya sido antropófago pues el pedido de jóvenes para alimento del Minotauro fue idea de Minos.

Solamente un héroe civilizador, un elegido, lograba matar al monstruo del laberinto pues era el único digno. En el caso del Minotauro, es Teseo quien lo mata fácilmente, para legitimar su poder como futuro rey de Atenas.

#### **1.4 Motivo del eterno retorno**

- **Etimología**

La palabra eterno viene del latín *aeternus* que significa que no tiene principio ni fin. Retorno se refiere a la acción o efecto de retornar, es decir, volver al lugar o a la situación en que se estuvo.

---

<sup>10</sup> Jorge Luis Borges, *El libro de los seres imaginarios*, Argentina, Emecé Editores, 1996, p. 170.

- **Origen**

En general, las sociedades llamadas tradicionales, premodernas, primitivas o arcaicas poseían conciencia de su situación en el cosmos, lo que les permitía tener una posición metafísica de su existencia. Sus propuestas podían variar pero tenían un rasgo característico común, el cual fue descubierto por Mircea Eliade: “(...) su rebelión contra el tiempo concreto, histórico; su nostalgia de un retorno periódico al tiempo mítico de los orígenes, al Tiempo Magno.”<sup>11</sup>

Para ellos, hubo un tiempo en el que dioses, antepasados o héroes realizaron actos primordiales, los cuales debían repetirse ininterrumpidamente por el resto de seres humanos. La vida, por tanto, era una constante repetición. De hecho, una acción o un objeto adquirirían valor siempre y cuando renovara una acción primordial o repitiera un prototipo celestial.

De esta manera, cada fenómeno terrestre o cada virtud practicada en la tierra correspondía a un término celestial, trascendente, a una idea en el sentido platónico. Por ejemplo, para los hebreos, la ciudad de Jerusalén era (aún lo es) prototipo de la Jerusalén celestial. Es un doble de aquella que existe en un nivel cósmico superior.

En cambio, lo desconocido o las regiones salvajes se asociaban al caos. Para darles una realidad trascendente, realizaban ritos que repetían el acto de creación ordenando ese caos en cosmos.

---

<sup>11</sup> Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza/Emecé, 1999, p. 9.

- **Universalidad**

El mito del eterno retorno, aunque no siempre fue formulado en lenguaje escrito pero sí a través de símbolos y ritos, estuvo presente en antiguas culturas de Asia, Europa y América.

Un ejemplo común para casi todas las culturas, es el mito del diluvio universal que puso fin a la humanidad, la cual renació de un antepasado mítico salvado de la catástrofe. La humanidad renació al igual que cualquier forma que, por el hecho de haber existido, se fue desgastando y, para retomar fuerzas, debió ser reabsorbida, volver al caos inicial y regenerarse. Esta visión tradicional del ciclo aseguró a todas las cosas una eterna repetición.

Se manejaron diversas teorías, unas de tiempo cíclico que se regenera periódicamente hasta el infinito y otras, más modernas, de tiempo finito aunque cíclico también en una sola ocasión. Es decir, la etapa de la regeneración periódica se superó cuando se empezó a valorar la historia, los hebreos fueron los primeros en hacerlo, ellos reconocieron que los acontecimientos históricos no se repetían y por ende la regeneración periódica era imposible. En realidad, la reemplazaron por una regeneración única que consiste en la terminación de la historia para volver al Paraíso (estado ideal de comunión entre el hombre y la divinidad).

Mircea Eliade hace un estudio de distintas tradiciones demostrando la universalidad de este motivo.<sup>12</sup> Empieza con los hindúes, los cuales fueron los más audaces, ya que en el *Atharva Veda* (X, 8, 39-40) establecen la construcción - destrucción - creación

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 106

periódica del universo. Consideran que los dioses no son eternos pero que las creaciones y destrucciones cósmicas prosiguen al infinito en eterna repetición.

Ideas parecidas se encuentran en la tradición germánica donde el *ragnarök* (conflagración universal) precede una nueva creación.

El budismo, en sus líneas generales acepta la doctrina del tiempo cíclico y lo compara con una rueda de doce radios. El tiempo es ilimitado para ellos y la única posibilidad de romper el círculo es aboliendo la condición humana mediante la conquista del Nirvana (estado en el que se rompe el ciclo eterno de la trasmigración del alma). Este estado se conquista cuando se ha aprendido a apagar la llama de la lujuria, del odio, de la codicia y de la ignorancia. Es un estado trascendente, libre de la existencia fenoménica individual y sin sufrimientos.

En cuanto a los griegos se refiere, Mircea Eliade revisa brevemente los sistemas cosmológicos desde los presocráticos hasta los neopitagóricos, los cuales fundaban sus ideas en los ciclos cósmicos. **Anixamandro** sabía que todas las cosas nacieron del *apeirón* (sustancia intangible, invisible e infinita) y que a él volverán. **Empédocles** decía que las eternas creaciones y destrucciones del cosmos se debían a la constante disputa por la supremacía de los dos principios opuestos, llamados *philia* y *neikos*. **Heráclito** aceptaba la teoría de la conflagración universal que planteaba que el fuego ponía fin al universo en forma periódica para luego renovarlo con los sobrevivientes escogidos. Los filósofos del **pitagorismo primitivo** poseían el dogma del eterno retorno: recuperación periódica de todos los seres de su existencia anterior. **Platón** en su libro *Política* interpretó el mito del eterno retorno cíclico

identificando un doble movimiento del universo: los dioses guían la revolución circular, cuando llegan a la medida que conviene a este universo lo abandonan y éste empieza a dar vueltas en sentido contrario. El cambio de dirección trae consigo cataclismos, destrucción quedando solamente unos pocos representantes. Luego de las catástrofes venía un período de regeneración, los ancianos se volvían jóvenes, los niños volvían a ser recién nacidos y así hasta consumirse totalmente. Después nació la raza de los Hijos de la Tierra, nacían de ella sin conservar recuerdo de su existencia anterior y vivían en una especie de paraíso primordial (parecido al de los hebreos). **Los estoicos** insistieron en la eterna repetición y en el cataclismo con el que terminan los ciclos cósmicos. Con el tiempo, los motivos del eterno retorno y del fin del mundo dominaron la cultura grecorromana. Los **neopitagóricos** tenían como doctrina la metacosmesis (la renovación periódica del mundo).

De alguna manera los griegos buscaban, a través del mito del eterno retorno, satisfacer su sed metafísica de estatización del devenir, de anular la irreversibilidad del tiempo. Desde el punto de vista de lo infinito el devenir de las cosas, que vuelven sin cesar en el mismo estado, era implícitamente anulado y se podía afirmar que el mundo se quedaba en su lugar. El pasado era solamente una prefiguración del futuro, nada era irreversible, nada nuevo se producía en el mundo pues todo era repetición de los mismo arquetipos primordiales.

- **Elementos formantes**

En el motivo del eterno retorno, hay dos elementos formantes que no pueden faltar: los arquetipos y la repetición.

### A) Los arquetipos

Arquetipos son los modelos originales y primarios que los hombres debían repetir eternamente. Poseen un valor simbólico que forma parte del inconsciente colectivo de un pueblo.

Estos símbolos arquetípicos son de varios tipos: desde los protagonistas hasta el lugar o los objetos utilizados. Los protagonistas solían ser dioses, antepasados o héroes. Es interesante observar que la memoria colectiva era ahistórica con respecto a estos personajes. Al entrar en la memoria popular, la biografía personal prácticamente se anulaba, solo se recordaban las experiencias místicas superiores, ejemplares y se modificaba el resto de detalles de su vida para que calzaran mejor en la mentalidad arquetípica.

En cuanto al lugar donde acontece se lo denomina “el centro”. No es un lugar común, es un lugar sagrado donde se juntan la tierra con el cielo y el infierno. El camino para llegar al centro es un camino difícil, lleno de peligros, laberíntico. Recorrerlo es un rito purificador pues el centro es la zona de lo sagrado por excelencia. Allí se pasa del hombre a la divinidad, de lo profano a lo sagrado, de lo inanimado a lo viviente, de lo efímero a lo eterno, de la muerte a la vida.

En el centro podemos encontrar elementos sagrados como ciudades, templos o santuarios, altares, montañas, árboles, entre otros. Por ejemplo, para los hebreos, Jerusalén es una ciudad sagrada y su templo también lo fue (solamente queda en pie uno de sus muros y se le conoce como el muro de los lamentos). Para los hindúes, el monte Meru es una montaña sagrada, así como lo es el Gólgota para los cristianos.

Muchos pueblos concebían al universo como si hubiera empezado a extenderse desde este punto central hacia todas las direcciones. La creación del hombre ocurrió en ese mismo lugar. Según la tradición mesopotámica, Ormuz crea al hombre primordial, Gajomard, en el centro del mundo. El Paraíso donde fue creado Adán también se hallaba en el centro del cosmos según las tradiciones sirias y judaicas.<sup>13</sup>

### B) La repetición

Los pueblos arcaicos aseguraban la realidad y la duración de una construcción repitiendo el acto divino de la cosmogonía: la creación del mundo y del hombre. El primer paso era hacer coincidir el nuevo espacio con el centro del mundo, por lo que debía ser transformado de lugar profano a trascendente. Luego de consagrado el terreno, el tiempo concreto debía coincidir con el tiempo mítico del principio, lo que lograban repitiendo el sacrificio divino. Sobre estos ritos de construcción, Mircea Elíade plantea dos proposiciones importantes:

1ª, toda creación repite el acto cosmogónico por excelencia: la creación del mundo;

2ª, en consecuencia, todo lo *fundado* lo es en el centro del mundo (puesto que, como sabemos, la creación misma se efectuó a partir de un centro).

Por lo tanto, todo ritual se producía en un espacio distinto al profano y en un tiempo distinto al concreto. Era una repetición de un modelo divino. Hacer lo que los dioses hicieron al principio divinizaba al hombre. Hay varios ejemplos: en Grecia, los ritos

---

<sup>13</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 21 y 22.

matrimoniales imitaban el ejemplo dado por Zeus y Hera; mediante los ritos orgiásticos, una bacante imita a Dionisos; las hazañas de Orfeo son repetidas por los órficos; inclusive en culturas evolucionadas como la nuestra, observamos que los cristianos repiten el ejemplo de Jesús.

Mircea Eliade establece que, no solo en los rituales se imitaba a dioses o héroes sino en toda actividad responsable:

Utilizando una fórmula sumaria, podría decirse que el mundo arcaico ignora las actividades <<profanas>>: toda acción dotada de un sentido preciso -caza, pesca, agricultura, fuegos, conflictos, sexualidad, etc.- participa de un modo u otro en lo sagrado. (...) solo son profanas aquellas actividades que no tienen significación mítica, es decir, que carecen de modelos ejemplares.<sup>14</sup>

C) Otros elementos formantes del motivo del eterno retorno

- **Los participantes:** son las personas que participan en el ritual. Así como las cosas no eran preciosas por sí mismas sino por su participación en un arquetipo o porque un dios las utilizó primero, los hombres no se reconocían como reales sino en la medida en que dejaban de ser ellos mismos imitando y repitiendo los actos de otros. Su identificación con el dios o el héroe era tan plena que sentían ese personaje en ese momento.

El objetivo que los movía a participar en un ritual podía ser variado: adquirir alimentos, honrar a los muertos, asegurar el orden del cosmos. Ellos sabían que el

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 34.

origen de su ritual era extrahumano, creado en la época mítica. Sabían que estaban imitando un acto arquetípico o conmemorando un momento mítico.

Sus actos, en general, no se explicaban por motivos racionalistas. Una guerra, por ejemplo, tenía una causa y una función ritual: en Egipto, un combate entre dos grupos representaba a Osiris y a Seth en un momento de su drama cósmico. .

-**El sufrimiento:** ocurre cuando hay un enemigo o se ha incumplido con alguna norma. Para los cristianos, sufrir tiene sentido, la voluntad divina lo permite como un medio de salvación. Para los hindúes es el Karma. Para los mesopotámicos, los sufrimientos se soportaban porque eran parte del conflicto entre fuerzas divinas y demoníacas, el drama cósmico, la creación precedida por el caos, un nacimiento implica sufrimiento hasta el infinito por la repetición.

- **El Ser Supremo:** frente al sufrimiento, el hombre arcaico solicita, en última instancia, ayuda al ser supremo, a la divinidad. Le ofrece sacrificios con la esperanza de que sean suficientes para retornar. Se produce una circulación de energía sagrada en el cosmos: de la divinidad a la naturaleza y al hombre, luego del hombre, por su sacrificio, a la divinidad.

- **El tiempo:** se manejaba en dos sentidos. Por un lado, había una abolición del tiempo ya que el ritual no solo se reproducía exactamente igual al mítico sino que sucedían en ese mismo momento. El tiempo real se volvía el tiempo mítico, el tiempo concreto y el devenir se suspendían.

Por otro lado, había una regeneración del tiempo. Los pueblos arcaicos observaron los ritmos de la naturaleza (los cambios de la luna o las estaciones del año) y esa experiencia motivó en ellos la necesidad de una regeneración periódica.

La agricultura era una de las áreas en donde se aplicaba este simbolismo de la regeneración periódica. En casi todas las culturas, los ceremoniales agrícolas, en que se sembraban los granos, coincidían cada año con el equinoccio de primavera. La repetición de estos actos traía la regeneración de la naturaleza.

En cambio, por medio de ceremonias individuales o colectivas, expulsaban enfermedades, pecados o demonios, se purificaban y, gracias al rito de repetición cosmogónica, todo lo ocurrido el año anterior quedaba abolido y una nueva vida se creaba. Cada coronación de un nuevo rey, cada consumación de un nuevo matrimonio, el nacimiento de un hijo daban la posibilidad de una nueva era. Así el hombre y el cosmos se regeneraban sin cesar.

- **El fuego:** desempeñaba un papel importante en la estructura de las ceremonias, supone muerte y resurrección, un nuevo nacimiento: “La extinción ritual de los fuegos se inscribe en la misma tendencia a poner término a las <<formas>> ya existentes (y gastadas por el mismo hecho de su duración) para dar lugar al nacimiento de una nueva forma, nacida de una nueva creación.”<sup>15</sup>

Por otro lado, se hablaba del fuego cósmico que, en forma periódica ponía fin al universo para renovarlo luego con unos pocos sobrevivientes... Este mito de la

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.69.

conflagración universal es de origen iranio pero tuvo éxito, como ya dije, en el mundo greco oriental.

- **La luna:** gracias a sus fases ha servido para medir el tiempo. Además ha inspirado en los hombres la idea del eterno retorno, ya que la luna aparece, crece, mengua, desaparece por algunas noches y finalmente reaparece.

## CAPÍTULO 2

### ANÁLISIS TRANSTEXTUAL DE LOS CUENTOS ELEGIDOS

#### 2.1 Teoría transtextual

- **Generalidades**

Las relaciones existentes entre textos ha sido motivo de estudio de muchos teóricos como Julia Kristeva, José Enríquez Martínez, Carlos Reis y Gerard Genette, entre los más destacados.

Para el desarrollo de esta investigación opté por Gerard Genette, quien estableció en su libro *Palimpsestos* que todo texto se relaciona manifiesta o secretamente con otros textos y que estas relaciones pueden ser clasificadas en cinco diferentes tipos: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad.<sup>16</sup>

La **intertextualidad** es la copresencia o presencia efectiva de un texto en otro. Por ejemplo: cita, plagio alusión. La **paratextualidad** se produce cuando el autor procura un entorno al texto en forma menos explícita como sería un título, subtítulo, epílogo, nota, epígrafe, ilustración o título de capítulo. La **metatextualidad** se produce cuando un texto menciona a otro sin citarlo, un comentario por ejemplo. La **architextualidad** es una relación más implícita, más abstracta; determina su estatuto genérico orientando las expectativas del lector; es decir, subtítulos que indican si es

---

<sup>16</sup> Gerard Genette, *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*, Madrid, Editorial Taurus, 1989, pp. 10 y s.

novela, relato, poema, etc. Finalmente, la **hipertextualidad** es toda relación que une un hipertexto a un texto anterior llamado hipotexto.

Todas estas relaciones se comunican y entrelazan recíprocamente. Por ejemplo: la architextualidad genérica casi siempre se constituye históricamente por vía de la imitación (una transformación simple del hipertexto) o sea de hipertextualidad; la architextualidad de una obra suele declararse por vía de indicios paratextuales que a su vez son señales de metatexto (este libro es de cuentos) y muchas veces el paratexto del prólogo contiene muchas formas de comentario; cuántas veces un hipertexto hace alusiones textuales o cita directamente o, por medio de un indicio paratextual, declara su hipertextualidad con un valor contractual (contrato implícito y alusivo que alerta al lector sobre la relación existente entre ese texto y algún otro).

- **Hipertextualidad**

Considerando la relación hipertextual como la más adecuada para esta investigación, profundizamos en ella. Genette establece dos clases de relación hipertextual: de transformación y de imitación, sin descartar que existan ambos tipos de relación a la vez.

La transformación tiene como objetivo el cambio de significación del hipotexto en el hipertexto. La imitación se ocupa del cambio en el estilo, generalmente de obras muy conocidas para que el cambio se perciba. Claro que hay textos en los que ocurren ambos al mismo tiempo.

Estas transformaciones e imitaciones pueden ser de tres tipos distintos, según el régimen con que se las haya tratado: si se apunta a puro divertimento o ejercicio ameno, nos enfrentamos a un **régimen lúdico**; si las transformaciones o imitaciones tienen un carácter serio, entonces se trata de un **régimen serio**; por último, cuando hay una intención agresiva y burlona, se trata del **régimen satírico**. Estas distinciones no son tan fijas como la transformación y la imitación, se pueden encontrar además otros regímenes funcionales como el **régimen irónico** (entre lúdico y satírico), **régimen humorístico** (entre serio y lúdico) y el **régimen polémico** (entre serio y satírico). Con mucha frecuencia, estos regímenes o algunos de ellos, forman parte de un mismo hipertexto.

Con todas estas apreciaciones, Genette crea el siguiente cuadro de prácticas hipertextuales:

CUADRO GENERAL DE LAS PRÁCTICAS HIPERTEXTUALES

RELACIÓN \ RÉGIMEN	LÚDICO	SATÍRICO	SERIO
TRANSFORMACIÓN	Parodia	Travestimento	Transposición
IMITACIÓN	Pastiche	Charge (imitación satírica)	Forgerie (imitación seria)

- a) **Parodia:** es una transformación textual con función lúdica, es desviar el significado del texto hacia otro determinado previamente. Se realiza preferentemente a textos breves y conocidos para que su efecto sea perceptible. Ejemplo: proverbios de Balzac
- b) **Pastiche:** imitación de carácter lúdico, es un remedo. Exige una gran parte de invención, pues su función es apoderarse de un estilo, de un tono y aplicarlo tanto en el plano temático como formal. Ejemplo: *Bustos Domecq* de Borges y Bioy Casares es un pastiche de género (crítico, literario, vanguardista).
- c) **Travestimento:** es una transformación satírica, una especie de disfraz. Consiste en una transposición estilística, es describir un texto noble imponiéndole otro estilo, pero conservando su acción y movimiento (con el tiempo se introdujeron anacronismos y cambios en algunos detalles como el desenlace). Ejemplo: las fábulas son los blancos favoritos del travestimento popular oral.
- d) **Charge:** es una imitación satírica cuya función es la burla (caricatura). Exagera y satura la imitación con una actitud crítica. Se centran en clásicos ilustres o en celebridades del momento que tengan rasgos estilísticos y/o temáticos específicos. Ejemplo: *La Batrocomiomaquia* o Combate de las ranas y de los ratones (imitación satírica de *La Ilíada*).
- e) **Forgerie:** es una imitación en régimen serio cuya función es la continuación o la prolongación de una realización literaria preexistente. Trata de parecerse lo más posible al corpus imitado sin auto señalarse ni causar sospecha, como una falsificación. Ejemplo de continuación: *Ciclo troyano* escrito por poetas deseosos de completar *La Ilíada* y *La Odisea*. Otro ejemplo es *La Eneida* de

Virgilio. Ejemplo de prolongación: Segunda parte de *Robinson Crusoe* de Defoe.

- f) **Transposición:** es la transformación seria. Es la más importante debido a la calidad estética de las obras, su amplitud y variedad de procedimientos.

- **La Transposición**

Tomando en cuenta el trabajo serio de Borges, puedo establecer que en sus cuentos encontramos una relación de Transposición. Profundizando en esta área, observo que Genette introduce un aparato de categorización para buscar en las obras sus características dominantes y sus principales procedimientos. Las divide en dos grandes ramas:

- 1) **Transposiciones formales:** las que afectan al sentido accidentalmente o por una consecuencia no buscada. Éstas se dividen en: traducción, versificación, prosificación, desrimación, transfiguración, transmetrización, transestilización, translongación (reducción<sup>17</sup> o aumento<sup>18</sup>), sustitución (supresión más adición), transmotivación (sobre motivación más demotivación), transmodalización (intermodales<sup>19</sup> e intramodales<sup>20</sup>)
- 2) **Transposiciones temáticas:** su propósito esencial y su efecto dominante es la transformación del sentido. Estas se dividen en

---

<sup>17</sup> Dentro de la reducción hay una subclasificación: amputación escamonda, escisión, expurgación), concisión, condensación (resumen, digest, resumen selectivo, pseudo resumen).

<sup>18</sup> Dentro del aumento hay: extensión (contaminación), expansión y amplificación.

<sup>19</sup> Dentro de intermodales: dramatización, narrativización, digest.

<sup>20</sup> Dentro de intramodales se dan cambios de: recitante, distribución de discurso, relación entre escena y sobrentendido, teatralidad, modo narrativo (tiempo, modo, voz).

transposición: semántica (del motivo<sup>21</sup>, del valor<sup>22</sup>), diegética (homodiegética, heterodiegética, mixtas<sup>23</sup>) y pragmática.

## 2.2 Determinación de los hipotextos considerando el motivo del laberinto

El mito del Minotauro llega a nuestros días gracias a antiguas monedas, grafitos y a las obras de muchos autores clásicos, entre ellos: Apolodoro, Homero, Ovidio, Virgilio, Pausanias e inclusive Dante.

**La monedas de Cnosos** son la representación gráfica más antigua del laberinto y su habitante. Por otro lado, Miguel Rivera Dorado, especialista en laberintos alrededor del mundo, explica que el primer texto en la historia de la humanidad relacionado a una figura laberíntica es un **grafito encontrado en Pompeya** que dice: “Labyrinthos: hic habitat Minotaurus”.<sup>24</sup>

**Apolodoro**, autor de la *Biblioteca* es el clásico que trata el motivo del laberinto en forma más extensa y es el escogido particularmente por Borges en su epígrafe. A continuación un breve resumen del texto:

Zeus se enamoró de Europa y convertido en toro manso se la llevó por mar a Creta. Se unieron y engendraron a Minos, Sarpedón y Radamantis. Luego Asterio, príncipe de los cretenses, desposó a Europa y crió a sus hijos. Al morir Asterio, Minos quiso reinar en Creta, pero se lo impidieron. Para probar que tenía el favor de los dioses solicitó que se manifestaran con una ordalía. Poseidón respondió la súplica de Minos

---

<sup>21</sup> Incluye: remotivación, desmotivación, transmotivación.

<sup>22</sup> Incluye: revalorización, desvalorización, transvalorización.

<sup>23</sup> Pueden darse cambios de sexo, cambios de nacionalidad, procrónismos, anacronismos.

<sup>24</sup> Rivera, op. cit., p. 170

e hizo que surgiera un toro del fondo del mar que debía ser sacrificado en honor al mismo dios. Minos fue coronado rey pero, sacrificó otro toro pues consideró que el primero era demasiado hermoso para ser sacrificado. Poseidón, molesto, pide ayuda a Afrodita y logra que Pasifae se enamore del toro; ella pide a Dédalo que le construya una vaca de madera y así engendra con el toro a Asterio, el llamado Minotauro. Minos, advertido por ciertos oráculos, decide encerrar al monstruo en el laberinto construido por Dédalo.<sup>25</sup>

Mientras, en Atenas, Egeo instituyó los juegos de las Panateneas, donde Androgeo, hijo de Minos, venció a todos. Egeo envió contra él al toro de Maratón que lo mató. Otros dicen que sus competidores le tendieron una trampa y lo mataron. Minos declaró la guerra a Atenas y como ésta se prolongaba rogó a Zeus que castigara a los atenienses por lo que el hambre y la peste afligieron a la ciudad. Los atenienses consultaron al oráculo, el cual les indicó que, para librarse, debían dar a Minos lo que él quisiera. Minos ordenó que trajeran siete muchachos y siete muchachas para alimento del Minotauro.<sup>26</sup>

Teseo, hijo de Egeo y Etra, al convertirse en un adulto, emprende el viaje hacia Atenas y en el camino va matando a diversos enemigos. Ya en Atenas, mata al toro de Maratón y su padre lo reconoce por su espada. Allí se ofrece de voluntario para ir a Creta y enfrentarse al Minotauro. El barco tenía velas negras, las cuales debían ser cambiadas por unas blancas si Teseo vencía al Minotauro. Al llegar a Creta, Ariadna (hija de Minos) se enamora de él y con la ayuda de Dédalo, entrega a Teseo un hilo para que lo ate a la entrada del laberinto y lo vaya desatando de a poco. Teseo

---

<sup>25</sup> Apolodoro, *Biblioteca*, Madrid, Editorial Gredos, 1985, pp. 136, 137 y 138.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 196 a 198.

encontró al Minotauro y lo mató a puñetazos. Luego, recogiendo el hilo logró salir, tomó a Ariadna y la llevó a Naxos, donde Dionisio se enamoró de ella y la raptó. Por la pena de haber perdido a Ariadna, Teseo olvida cambiar el velamen y Egeo cree que su hijo ha muerto por lo que se suicida en el mar que ahora lleva su nombre. Teseo le sucedió en el gobierno de Atenas.<sup>27</sup>

**Homero** describe en el canto XVIII de *La Ilíada* el espléndido escudo que fabricó Hefesto para Aquiles, en él había grabado la danza que realiza Ariadna como Señora del Laberinto en Cnosos.<sup>28</sup>

**Ovidio** en la *Metamorfosis* narra cómo el rey Minos decide alejar de su casa al Minotauro, fruto del vergonzoso adulterio de su esposa con un toro, encerrando al monstruo en una mansión múltiple, una morada sin salidas construida por el afamado constructor Dédalo, una obra que:

(...) confunde las señales e induce al error a los ojos con la curvatura y la revuelta de diferentes pasillos (...) así Dédalo llena de revueltas los innumerables pasillos y apenas pudo él mismo volver al umbral. Tan grande es el engaño de la mansión. Después de que encerró en ella la doble figura de toro y de joven, y al monstruo dos veces alimentado por sangre actea lo venció el tercer contingente sacado a suerte cada nueve años y, cuando, con la ayuda de una joven, la difícil puerta no atravesada por ninguno de los anteriores fue encontrada recogiendo el hilo, al punto el Egida, tras raptar a la Minoide, desplegó las velas en dirección a Dia y cruel abandonó a su compañera en aquella playa.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 198 a 201.

<sup>28</sup> Homero, *La Ilíada*, España, Ediciones Fraile, 1994, p. 291.

<sup>29</sup> Ovidio, *Metamorfosis*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, p. 473.

**Virgilio** menciona el mito del Minotauro en la *Eneida*, Canto VI, versos 9-30. Eneas observa en el templo de Apolo la obra cincelada por Dédalo:

Dédalo, según cuentan, huyendo de los reinos del rey Minos osó lanzarse al aire con el vuelo de sus alas y atravesando el mar en dirección a las heladas Osas por vía nunca usada, vino al cabo a posarse volandero en la cumbre de Cumas. Al tomar allí tierra lo primero fue consagrar los remos de sus alas a ti, Febo, y alzarte un espacioso templo. En sus puertas dio en cincelar la muerte de Andrógeo, debajo a los Cecrópidas, forzados a entregar todos los años en castigo, ¡ay! A siete de sus hijos. Allí aparece la urna presta para el sorteo. Y en el panel frontero alzándose del mar la tierra gnóstica. Allí el cruel amor del toro y la furtiva unión de Pasifae y en medio el testimonio de su pasión nefanda, su engendro híbrido, el Minotauro, el hijo de dos formas. Allí aquel laborioso Laberinto y su recorrido inextricable. Compadecido Dédalo del hondo amor de la princesa, él mismo remedió las vueltas y revueltas del palacio guiando con un hilo ciegos pasos. Ícaro, tú también ocuparías un lugar destacado en tan gran obra, si su dolor lo hubiera permitido.<sup>30</sup>

**Pausanias** en su libro *Descripción de Grecia* - Libro 1, escribe sobre representaciones de leyendas hechas de bronce y piedra. Una de las leyendas se refiere a Teseo y narra que en Creta, un toro devastaba todo el país, era el toro que Poseidón le había dado a Minos. El toro fue llevado de Creta hacia el Peloponeso pero que escapó al territorio de Ática y dio muerte a todos los que encontraba inclusive a Androgeo hijo de Minos. Minos devastó el país hasta que se le concedió llevar siete muchachos e igual número de muchachas para el legendario Minotauro. Dicen que Teseo empujó al toro hasta la Acrópolis y lo sacrificó a la diosa como

---

<sup>30</sup> Virgilio, *Eneida*, Madrid, Planeta DeAgostini, 1997, p. 180.

ofrenda del pueblo de Maratón. Pausanias agrega: “Enfrente de estas cosas que he dicho está la legendaria batalla de Teseo con el Minotauro, bien fuera un hombre o una bestia, según la leyenda que ha prevalecido. Efectivamente, monstruos mucho más asombrosos que éste también en nuestros días han dado a luz las mujeres.”<sup>31</sup>

**Dante** en *La Divina Comedia*, cuando hace referencia a la parte del infierno en donde están los violentos contra el prójimo (Canto XII), menciona al Minotauro:

(...) tal la cuesta de aquel derrocadero,  
en cuya cima rota está acostado  
el oprobio de Creta, monstruo fiero,

que en torpe y falsa vaca fué engendrado;  
y al mirarnos, mordiése furibundo,  
por impotente rabia devorado.

El sabio le gritó: “Engendro inmundo,  
¿piensas mirar al príncipe de Atenas,  
que con su mano te mató en el mundo?

“¡Anda bestia!, el que cruza tus arenas  
no ha tomado lecciones de tu hermana:  
viene tan solo a ver las justas penas.”

Cual hosco toro, que en su rabia insana  
rompe sus lazos al sentirse herido;

---

<sup>31</sup> Pausanias, *Descripción de Grecia*, Barcelona, Planeta DeAgostini, 1998, p. 75.

y en brincos torpes al morir se afana,

el Minotauro se sintió vencido;

y el guía me previno: “Salva el paso,

mientras el monstruo brama enfurecido.”<sup>32</sup>

### **2.3 Análisis transtextual de los hipertextos escogidos**

En el Capítulo 1 ya se mencionaron los cuentos de Borges que de alguna manera se relacionan con el motivo del laberinto. En general, Borges describe a los laberintos en forma concreta como: ciudades, desiertos, palacios, bibliotecas, galerías, jardines, esferas, textos, pero también da pie a laberintos del pensamiento, del tiempo y del espíritu. Se percibe, en cada uno de ellos, la característica principal del laberinto: la alteración profunda de la conciencia. De hecho, Rivera comenta: “Hay quien viene al laberinto porque ha leído a Borges y siente la desazón del arrebató intelectual”<sup>33</sup>

- ***La casa de Asterión***

El cuento que permite un análisis transtextual más enriquecedor es *La casa de Asterión*, no solo porque se puede constatar la presencia efectiva del motivo del laberinto con sus características y elementos, sino que además se relaciona en forma manifiesta con sus hipotextos.

#### **- Breve resumen del hipertexto:**

En este cuento, Borges relata el mito del laberinto desde la perspectiva del Minotauro. Es él quien describe el laberinto donde vive y algunos aspectos de su personalidad. Cuenta que el laberinto no es una cárcel, como algunos piensan

---

<sup>32</sup> Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, Buenos Aires, Editorial Sopena, 1938, p. 41.

<sup>33</sup> Rivera, op. cit., p. 11.

equivocadamente, sino que es su casa y que sus puertas están siempre abiertas para todos. Reconoce que su casa es única, que tiene muchos corredores, puertas y patios y que no posee muebles.

Su auto descripción es conmovedora ya que se percibe en él una gran soledad. Se sabe único, hijo de una reina pero, al mismo tiempo, diferente a los humanos y, aunque quisiera relacionarse con ellos no puede por la forma en la que ellos reaccionan cuando lo miran: oran, se esconden, lloran.

A pesar de tener cabeza de toro, no es un animal. Su apariencia engaña pero en el fondo posee una esencia, es capaz de meditar, jugar, juzgar, discernir, soñar, sufrir de soledad, y tener esperanza de un cambio.

Cada nueve años entran en su casa nueve hombres y él alegremente los busca para “liberarlos de todo mal”. En una corta ceremonia, todos caen al piso muertos sin que él se ensangrienta las manos.

En una ocasión, uno de los hombres le anunció que algún día vendría su redentor. Asterión se siente feliz, ya no le duele la soledad, sabe que éste vendrá y lo llevará a un lugar mejor. Al final del cuento, Teseo comenta con Ariadna que el Minotauro apenas se defendió.

**- Análisis:**

Para organizar mejor el análisis, reviso el hipertexto en orden y establezco las distintas relaciones que se van evidenciando:

Desde el principio, Borges crea, en forma manifiesta, un lazo de comunicación con textos grecolatinos al poner como título de su obra: *La casa de Asterión*. Esto crea una **relación paratextual** pues, procura un entorno al texto. Es decir que, un lector activo (aquel que gusta de encontrar relaciones entre textos), ya encuentra dos pistas sutiles pero muy importantes.

Por un lado, el extraño nombre del personaje nos remite al Minotauro, el monstruo que tenía cuerpo de hombre y cabeza de toro y que vivía encerrado en el laberinto de Creta esperando a los jóvenes atenienses que le eran ofrecidos como alimento.

Por otro lado, la palabra casa es desconcertante porque al ser el Minotauro un monstruo, se espera que el laberinto sea su guarida, su cueva mas no su casa. El término casa se relaciona con los seres humanos o hasta con animales domésticos pero nunca con monstruos.

Estos detalles intrigan al lector pues se percibe que el autor apunta al mito del Minotauro, pero cargado de una significación diferente.

Luego, Borges dice citar textualmente a Apolodoro en su epígrafe: “Y la reina dio a luz un hijo que se llamó Asterión. Apolodoro: Biblioteca, III, I. (Según la edición que yo utilizo: “Pasifae dio a luz a Asterio, el llamado Minotauro, que tenía rostro de toro y lo demás de hombre; Minos, advertido por ciertos oráculos, lo encerró y

mantuvo custodiado en el laberinto.”<sup>34</sup>). Con esto Borges logra una **relación intertextual**, o sea, una presencia efectiva del texto de Apolodoro en su propio texto. Un lector pasivo podría ignorar estas pistas paratextuales e intertextuales y continuar la lectura sin percatarse de su importancia. Personalmente, creo que Borges construyó este entorno para lectores activos que, desde un principio, perciban y aprecien la función de Apolodoro en su versión transformada.

Complaciendo a Borges de alguna manera, me convierto en ese lector activo y establezco algunas de las características de la **relación de hipertextualidad** que une a este cuento con la *Biblioteca* de Apolodoro.

Evidentemente, Borges narra una versión totalmente nueva del mito del Minotauro. Lo transforma en forma seria, compleja e indirecta dando lugar a lo que Genette llama la **transposición**. Siguiendo su aparato de categorización para encontrar las características dominantes y sus principales procedimientos se observa lo siguiente:

#### A) **Transposiciones formales:**

Borges ha realizado varias transposiciones formales empezando por las más obvias: escribe en castellano, lo que implica un proceso de **traducción**, si consideramos que Borges tuvo como hipotextos las obras en griego.

De igual forma, podemos afirmar que Borges realizó una **prosificación**, ya que algunos de los hipotextos estaban en verso y su hipertexto es una narración corta.

---

<sup>34</sup> Apolodoro, op. cit., p. 137.

La prosificación traería como consecuencia un cambio de estilo, es decir una **transestilización**. Borges impone su propio estilo narrativo: cuento sobrio, lacónico, distante, breve, (una escritura voluntariamente condensada), fácil de apreciar, pero muy difícil de analizar.

En las últimas dos líneas, Borges introduce un modo dramático dentro de la narración “\_ ¿Lo creerás, Ariadna? –dijo Teseo-. El Minotauro apenas se defendió.”<sup>35</sup> Este discurso en estilo directo logra una abreviación del relato, evitando pausas descriptivas, que confirman finalmente quién es el protagonista.

En cuanto al modo narrativo, también se da un cambio pues en los hipotextos el narrador es omnisciente, un narrador externo que narra desde fuera en forma imparcial. En el hipertexto el narrador lo hace en primera persona. Es lo que Genette llama una **transmodalización** de carácter intramodal.

Dicha transmodalización a su vez trae un cambio en la focalización del relato: se desfocaliza el acto heroico de Teseo para focalizarlo desde el punto de vista del Minotauro, de hecho, es el Minotauro quien relata en primera persona los acontecimientos. Es decir, se produce una **transfocalización**.

#### B) **Transposiciones temáticas:**

Las transposiciones temáticas permiten, en el caso de Borges, un análisis más interesante ya que su propósito esencial y su efecto dominante es la transformación del sentido.

---

<sup>35</sup> Jorge Luis Borges, *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 72.

Dentro de las transposiciones temáticas se encuentra la **transposición semántica**, que es un cambio en la significación misma del hipotexto. Este cambio se da a través de la transmotivación y de la transvalorización. En *La Casa de Asterión*, se observa claramente una remotivación y una demotivación.

Remotivación en el sentido de que se ha introducido un nuevo motivo allí donde el hipotexto no lo implicaba y, por otro lado, se ha aligerado, aunque no suprimido, una motivación original. Me refiero a que en el mito original narrado por Apolodoro, el héroe civilizador es Teseo, que entra en el laberinto para matar al monstruo que es el Minotauro y así liberar a Atenas del sacrificio de sus jóvenes. En cambio, Borges logra una motivación más profunda gracias a un cambio de valores en los personajes principales.

La revalorización de un personaje consiste en atribuirle, por vía de una transformación psicológica, un papel más importante en el sistema de valores del hipertexto. El personaje puede adquirir mayor espesor, hacerlo más complejo, más contradictorio, más noble. Generalmente, la revalorización recae en un personaje secundario, se modifica la escala de valores establecida por el hipotexto, promocionando a aquel que estuvo mantenido en segundo plano y lo reivindica. Al mismo tiempo, puede darse una devalorización del personaje ya que al aumentarle ciertos valores pueden disminuir o desaparecer otros valores. Por estos cambios en los personajes, la transvalorización es la más importante de las transformaciones serias.

Analizando cada uno de los personajes y elementos podemos observar que:

- **Asterión:**

Borges, en su interpretación modernizante, ignora el hecho de que el Minotauro tiene cabeza de toro y que por ende su forma de actuar debería ser puramente instintiva, para atribuirle características humanas de una gran profundidad psicológica. Hace una interiorización del personaje describiéndolo como un ser sensible. Aunque no se considera a sí mismo como un misántropo ni un soberbio, se muestra temeroso de la gente pues, las pocas vivencias que ha tenido fuera del laberinto, han sido decepcionantes, tanto la gente como él mismo, han huido despavoridos por el encuentro: “(...) algún atardecer he pisado la calle; si antes de la noche volví, lo hice por el temor que me infundieron las caras de la plebe (...) las toscas plegarias de la grey dijeron que me habían reconocido. La gente oraba, huía, se prosternaba (...)”<sup>36</sup>

No siente al laberinto como una cárcel sino como *su propia casa*:

Es verdad que *no salgo de mi casa*, pero también *es verdad que sus puertas (cuyo número es infinito) 1 están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales*. Que entre el que quiera.

**1** El original dice *catorce*, pero sobran motivos para inferir que, en boca de Asterión, ese adjetivo numeral vale por *infinitos*.<sup>37</sup>

De hecho, está orgulloso de su casa y la considera única: “Asimismo hallará una *casa como no hay otra en la faz de la tierra*. (Mienten los que declaran que en Egipto hay

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 69. Las cursivas son mías

una parecida.)”<sup>38</sup> Esta afirmación resulta interesante si pensamos en Miguel Rivera, quien afirma que hay una estrecha relación entre ambos edificios al punto de considerar la idea de que Dédalo se inspiró en la construcción egipcia y en su significado simbólico<sup>39</sup>. La comparación entre los dos laberintos también se relaciona de alguna manera con otro texto de Borges: *Los dos reyes y los dos laberintos* en el que narra que un rey babilónico construyó un laberinto para confundir y humillar sus visitantes y que pagó su pecado de orgullo muriendo en el laberinto de otro rey que había sido construido por los dioses: el desierto. En cada caso, el laberinto tiene distinto significado simbólico: cárcel el de Creta, palacio de gobernante el de Egipto, exceso de orgullo el de Babilonia y venganza divina el desierto.

A pesar de que Asterión se considera modesto, es consciente de su capacidad para castigar a quien lo juzga sin conocerle, siente orgullo de su origen noble y de sus características únicas: “No en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo, aunque mi modestia lo quiera. El hecho es que soy único.”<sup>40</sup> (Es muy importante que se sienta único ya que de hecho lo es. Todos los otros monstruos de la mitología grecolatina pertenecen a un grupo. Por ejemplo: los cíclopes, las grayas, las sirenas, las arpías, las moiras, las górgonas, entre otros.

Sabe que su espíritu está capacitado para lo grande y le molestan detalles como no haber podido aprender a leer. Dentro de su grandeza, es capaz de divertirse como un niño: juega a que es un carnero, corre, salta y se esconde. El juego que más le gusta

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 70. Las cursivas son mías

<sup>39</sup> Rivera, op. cit., p. 11.

<sup>40</sup> Borges, op. cit., p. 70.

es el de “El otro Asterión”, juego que de paso es el predilecto del mismo Borges (Cfr. *El otro, Borges y yo*).

Además, medita sobre varios temas como la forma de su casa, el templo de las Hachas y el mar. Se sabe único como el sol y de alguna manera se siente conectado con él: “Todo está muchas veces, catorce veces, pero dos cosas hay en el mundo que parecen estar una sola vez: arriba, el intrincado sol; abajo, Asterión. Quizá yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo”.<sup>41</sup> Cabe recordar que Asterión era nieto de Helios y que su nombre significa “el estrellado” o “de las estrellas” por lo que estos pensamientos tal vez estén incluidos con intencionalidad.

Un cambio importante en el Asterión de Borges es que no se alimenta de carne humana sino que, ignorante de quiénes son, espera con alegría la llegada de los jóvenes. Para él su visita es motivo de alegría pues en una corta ceremonia los libera de todo mal. Aparentemente, Asterión no los toca, ellos simplemente mueren al verlo:

Cada nueve años entran en la casa nueve 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 caen sin que yo me ensangrienté las manos.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 70 y 71.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 71.

Es extraño que Borges haya cambiado deliberadamente un par de detalles del hipotexto, me refiero a que él escribe que los que ingresan a la casa de Asterión son nueve hombres y que lo hacen cada nueve años, cuando en el hipotexto, Apolodoro dice otra cosa: “También construyó el laberinto (se refiere a Dédalo) a donde cada año los atenienses enviaban siete muchachos e igual número de muchachas para ser devorados por el Minotauro”.<sup>43</sup>

Finalmente, este Asterión espera un redentor, un libertador de su soledad que lo lleve a un lugar mejor: “(...) uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor (...) *ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas*”.<sup>44</sup> Esta espera justifica el hecho de que al final del cuento, el Minotauro prácticamente no se haya defendido.

Borges transformó al monstruo dándole profundidad psicológica. Le hizo capaz de: meditar, jugar, liberar. Lo recreó como un ser sensible, a veces temeroso, a ratos alegre y esperanzado, constantemente orgulloso, siempre solitario y dócil al final. En pocas palabras: casi humano. Un ser que despierta en el lector un sentimiento de compasión en el buen sentido: vivir con él, apasionarse con él, ponerse en su lugar y sentir como él siente, reflexionar desde su punto de vista sobre su condición.

Teseo pierde el protagonismo del mito, deja de ser el héroe civilizador por excelencia para ser un personaje secundario (aparece únicamente en el último párrafo del cuento). Sigue siendo el valiente que mata monstruos, pero Borges introduce un nuevo motivo: el de ser el redentor del Minotauro:

---

<sup>43</sup> Apolodoro, op. cit., p. 197. El paréntesis es mío.

<sup>44</sup> Borges, op. cit., p. 72. Las cursivas son mías.

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 ¿Cómo será mi redentor?, me pregunto ¿Será toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo? <sup>45</sup>

En cuanto a la forma en que Teseo mata al Minotauro también hay un cambio, según Borges, lo mata con una espada de bronce, en cambio, Apolodoro dice que lo mató a puñetazos. Borges: “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”.<sup>46</sup> Apolodoro: “Éste ató el hilo a la puerta y entró soltándolo tras de sí; encontró al Minotauro al final del laberinto y lo mató a puñetazos; luego, recogiendo el hilo, salió”.<sup>47</sup>

Algo que sí se mantiene en ambos textos es la complicidad de Ariadna y Teseo.

La **transposición diegética** se refiere a cambios en el universo espacio – temporal (histórico geográfico) designado por el relato. En el caso de *La casa de Asterión* no se produce un cambio del dónde (Creta) ni del cuándo (civilización Minoica). Además se mantienen los nombres de los personajes, su identidad, nacionalidad, sexo, pertenencia familiar, etc. Por lo tanto estamos frente a una homodiégesis.

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 72

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>47</sup> Apolodoro, op. cit., p. 201.

La **transformación pragmática** es aquella que produce un cambio en el curso de la acción y de su soporte instrumental. Borges, en forma magistral, mantiene los hechos del hipotexto pero transformados. Es decir, al cambiar el móvil de una conducta el hecho se convierte en uno distinto. Así, aunque el Minotauro sigue asesinando a los jóvenes, ya no es para alimentarse, como ocurría en el mito, sino para liberarlos ceremoniosamente de todo mal. De igual manera, Teseo mata al Minotauro pero su acto ahora vale más por el proceso de redención que sufre el Minotauro.

Con esta transformación, Borges logra demostrar que la realidad no es unívoca sino múltívoca. Es decir, que la realidad es polifacética y, si se profundiza en ella, se encuentran varios niveles.

- *El inmortal*

En este cuento, el análisis transtextual es un poco más complejo debido a que el motivo del laberinto está presente de muchas maneras, algunas características se mantienen y otras no. Por otro lado, la relación entre este cuento y los hipotextos clásicos es muy variada y confusa.

Borges inicia su relato con una cita de Francis Bacon creando, no solo una relación de **intertextualidad** con los ensayos del autor, sino también dando una pista de hacia dónde apunta con el cuento.

En esta cita, Bacon hace referencia a Salomón y a Platón, en la cual ambos coinciden en la idea de que no hay nada nuevo sobre la tierra, que todo conocimiento es recuerdo y Bacon, a su vez, concluye que toda novedad es olvido:

Salomon saith: *There is no new thing upon the earth.* So that as Plato had an imagination, *that all knowledge was but remembrance;* so Salomon giveth his sentence, *that all novelty is but oblivion.*<sup>48</sup>

Con esta idea en mente, Borges introduce al lector en un laberinto del tiempo y del pensamiento.

Aunque el cuento inicia en 1929, la narración se centra en la traducción de un manuscrito (supuesta intertextualidad) en el que se relata la historia de Marco Flaminio Rufo, un tribuno militar de una de las legiones de Roma en tiempos en que Diocleciano era emperador. Por lo tanto, no hay una fidelidad **diegética** con el motivo del laberinto, no se respeta ni tiempo ni espacio.

Los que sí se mantiene, aunque transformados, son los elementos principales del motivo del laberinto: el laberinto en sí, el habitante monstruoso y el héroe que logra salir triunfante del laberinto.

Marco Flaminio Rufo, el héroe, sufre una **demotivación** ya que el personaje no es un héroe civilizador al estilo de Teseo o Hércules, todo lo contrario, estuvo en las guerras egipcias pero militó sin gloria y él lo reconoce y se lamenta: “(...) antes de un año las legiones reportaron el triunfo, pero yo logré apenas divisar el rostro de Marte.”<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Borges, op. cit., p. 7.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 8.

Por otro lado, es acreedor de una **remotivación**, pues por su fracaso en la guerra emprende su viaje: “Esa privación me dolió y fue tal vez la causa de que yo me arrojará a descubrir, por temerosos y difusos desiertos, la secreta Ciudad de los Inmortales”,<sup>50</sup>

Este doble cambio produce una **transmotivación** que cambia totalmente el sentido comparado con el hipotexto original dándole un giro muy original.

La única pista que poseía es que debía viajar hacia el occidente hasta donde se acababa el mundo. El viaje en sí fue un laberinto de pueblos, contratiempos y sueños. En todo caso, al llegar a su destino, el viajero se topa con otro laberinto aún más confuso:

He dicho que la Ciudad estaba fundada sobre una meseta de piedra. Esta meseta comparable a un acantilado no era menos ardua que los muros. En vano fatigué mis pasos: el negro basamento no descubría la menor irregularidad, los muros invariables no parecían consentir una sola puerta: La fuerza del día hizo que yo me refugiara en una caverna; en el fondo había un pozo, en el pozo una escalera que se abismaba hacia la tiniebla inferior. Bajé; por un caos de sórdidas galerías llegué a una basta cámara circular, apenas visible. Había nueve puertas en aquel sótano; ocho daban a *un laberinto que falazmente desembocaba* en la misma cámara; la novena (*a través de otro laberinto*) daba a una segunda cámara circular, igual a la primera. Ignoro el número total de las cámaras; mi desventura y mi ansiedad las multiplicaron. El silencio era hostil y casi perfecto; otro rumor no había en esas profundas redes de piedra que un viento subterráneo (...) <sup>51</sup> (las cursivas son mías)

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>51</sup> *Ibid.*, pp. 13 y 14.

Esta descripción de la entrada hacia la Ciudad de los Inmortales, confirma la presencia de una *estructura laberíntica*: muchas puertas, largos corredores, oscuridad, cámaras iguales que confunden al viajero. Inclusive se produce la sensación de desasosiego que conlleva un laberinto:

Horriblemente me habitué a ese dudoso mundo; consideré increíble que pudiera existir otra cosa que *sótanos provistos de nueve puertas y que sótanos largos que se bifurcan*. Ignoro *el tiempo que debí caminar bajo tierra*; sé que alguna vez *confundí*, en la misma nostalgia, la *atroz aldea de los bárbaros y mi ciudad natal, entre los racimos*.<sup>52</sup>

Lo interesante es que al llegar al centro, en donde normalmente el viajero obtiene el beneficio de haber entrado en el laberinto como sería: matar al monstruo, encontrar la sabiduría, etc., el narrador encontró la Ciudad de los Inmortales, la misma que resultó ser un laberinto aún más desconcertante:

Yo *había cruzado un laberinto*, pero la nítida ciudad de los Inmortales me atemorizó y repugnó: *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. Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y la balaustrada hacia abajo (...) un caos de palabras heterogéneas, *un cuerpo de tigre o de toro*, en el que

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 14. Las cursivas son mías.

pulularan monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas.<sup>53</sup>

Esta Ciudad deshabitada es, de alguna manera, el monstruo del laberinto ya que causa temor, provoca pesadillas al viajero y contamina la existencia de los hombres:

*Esta ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros. Mientras perdure nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz.*<sup>54</sup>

Flaminio además, concluyó que la antiquísima Ciudad de los Inmortales era obra de dioses locos que ya habían muerto. Desilusionado, no logra matar al monstruo, no destruye la Ciudad, solamente quiere escapar. Finalmente, logra salir (sin al ayuda de un hilo) pero no con sabor a triunfo sino con el único deseo de olvidar esa pesadilla. Por tanto, se puede afirmar que el laberinto, el héroe y el monstruo sufren, en un principio, un proceso de devalorización.

El cuento gira en otra dirección cuando Flaminio encontró, a la salida del laberinto, a un troglodita. Al estilo de *Robinson Crusoe*, nuestro héroe le puso un nombre: Argos, igual que el perro fiel que Odiseo encuentra moribundo en *La Odisea*. Procuró enseñarle algunas palabras, pero, lamentablemente, Argos no aprendió nada por más que *Flaminio intentó enseñarle* por años.

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 15 y 16. Las cursivas son mías.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 16. Las cursivas son de Borges

Un día de lluvia, situación anormal en esas tierras desérticas, se aclaró toda la historia. Los trogloditas entraron en éxtasis, como coribantes (sacerdotes de Cibeles) poseídos por la divinidad. Argos llorando reconoce ser Homero, autor de la Odisea:

Entonces, con mansa admiración, como si descubriera una cosa perdida y olvidada hace mucho tiempo, Argos balbuceó estas palabras: *Argos, perro de Ulises*. Y después, también sin mirarme: *Este perro tirado en el estiércol*.

Fácilmente aceptamos la realidad, acaso porque intuimos que nada es real. Le pregunté qué sabía de la Odisea. La práctica del griego le era penosa; tuve que repetir la pregunta.

*Muy poco, dijo. Menos que el rapsoda más pobre. Ya habrán pasado mil cien años desde que la inventé.*<sup>55</sup>

En efecto, si leemos *La Odisea*, en el momento en que Ulises llega a Itaca acompañado por Eumeo el porquerizo, se encuentra la descripción de Argos: “Así hablaban, cuando un perro que estaba echado levantó la cabeza y enderezó las orejas. Era Argos, el can del infortunado Ulises, (...) y ahora, en ausencia de su amo, yacía, decaído, sobre el montón de estiércol.”<sup>56</sup>

El hecho de que el troglodita sea en realidad Homero, aclaró a Falminio, que los trogloditas eran en realidad los Inmortales y que el río arenoso era aquel que daba la inmortalidad, el objetivo de su viaje. Es decir, nuestro héroe sí llega a obtener lo que buscaba al ingresar en el laberinto, el cual, junto con los otros elementos, se revaloriza. El proceso de devalorización inicial y la revalorización siguientes produce lo que se conoce como **transvalorización**.

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 19. Las cursivas son de Borges.

<sup>56</sup> Homero, *La Odisea*, España, M. E. Editores, 1995, p. 217.

Por otro lado, el personaje Homero engendra otro laberinto aún más complejo. Para comprenderlo mejor es importante describir a los trogloditas en general. Los trogloditas eran inmortales y habían determinado vivir en el pensamiento casi sin percibir el mundo físico.

Esta actitud recuerda a otro clásico pero de la filosofía, a Platón, quien buscaba la relación entre lo eterno y lo inalterable, por un lado, y lo que fluye por otro. Todo fluye, pero todo está hecho con un molde eterno. A estos moldes los llamó Ideas y de allí surgió la Teoría de las Ideas de Platón. Sólo podemos fiarnos de lo que dice la razón, porque es igual para todos los hombres, es eterna y universal. Para Platón, del mundo de los sentidos solo obtenemos conocimientos imperfectos, vemos que todo fluye. Por tanto, tenemos un cuerpo que fluye y un alma inmortal, morada de la razón, que existía antes de entrar en el cuerpo y que ahora volver a la verdadera morada del alma. Solo podemos tener conocimientos seguros de aquello que vemos con la razón.

A los Inmortales solo les interesaba pensar y habían llegado a la conclusión de que en un plazo infinito a todo hombre le ocurren todas las cosas, tenían un concepto del mundo como un sistema de precisas compensaciones por tanto, cualquier cosa que hicieran no tenía mérito alguno. En perfecta quietud se entregaban al placer del pensamiento.

Homero narra a Flaminio cómo, en su vejez, emprendió un viaje: “(...) movido como Ulises, por el propósito de llegar a los hombres que no saben lo que es el mar ni

comen carne sazonada con sal ni sospechan lo que es un remo”.<sup>57</sup> En efecto, en *La Odisea*, Ulises explica a Penélope que sus pruebas no han terminado, que todavía le faltaba una empresa seria y difícil: “Tiresias me ha mandado a que recorra todavía numerosas ciudades habitadas, llevando conmigo un remo ligero, hasta que encuentre a unos hombres que nunca han visto el mar y que no echan sal en los alimentos, que desconocen las naves de rojas proas y los remos, que son las alas de las naves.”<sup>58</sup>

Supuestamente, esa tierra era la de los Inmortales. Vivió durante cien años en la Ciudad hasta que la destruyeron y luego él mismo aconsejó la construcción de la otra y que eso no debe sorprendernos ya que después de *La Ilíada* cantó la guerra de las ranas y los ratones. Esto suena normal dentro de la lógica de compensaciones que ellos consideraban real. Así mismo, les pareció lógico que hubiera, en alguna parte del mundo, otro río que confiriera la mortalidad.

En esta parte del cuento, Borges remotiva aún más profundamente al laberinto, al héroe y al monstruo. El laberinto es el mundo con su número finito de ríos. El héroe es ahora un ser inmortal capaz de recorrer el mundo probando el agua de todos los ríos. El monstruo que debe destruir es la inmortalidad, la cual es como un mundo de infatigables espejos:

Entre los Inmortales (...) cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo (...) Nada puede ocurrir una sola vez, nada es

---

<sup>57</sup> Borges, op. cit., p. 20.

<sup>58</sup> Homero, op. cit., pp. 286 y 287

preciosamente precario. Lo elegíaco, lo grave, lo ceremonial, no rigen para los Inmortales.<sup>59</sup>

El premio, la muerte, ya que ella hace preciosos a los hombres: “(...) cada acto que ejecutan puede ser último; no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño. Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso”.<sup>60</sup>

En 1921, nuestro héroe, Flaminio, que con el tiempo se hizo llamar Joseph Cartaphilus, encontró finalmente el río que lo volvió mortal, parecido a todos los hombres. Feliz de su nueva condición escribe el manuscrito, contando su historia. El cuento podría acabar ahí pero Borges no ha terminado de recorrer su propio laberinto pues remotiva al personaje con la idea de “El otro”. Es decir, Cartaphilus empieza a dudar de su propia historia, ya que en la narración encuentra detalles que solo se entenderían si fuera Homero quien los cuenta. Esto le lleva a pensar que no es la historia de dos hombres distintos sino de uno solo:

Cuando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. No es extraño que el tiempo haya confundido las que alguna vez me representaron con las que fueron símbolos de la suerte de quien me acompañó tantos siglos. Yo he sido Homero; en breve, seré nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Borges, op. cit., p. 23.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 27.

Esta misma idea ya había sido mencionada cuando se explicaba el mundo de perfectas compensaciones de los Inmortales: “Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy”.<sup>62</sup>

Estas afirmaciones crean un laberinto misterioso de la identidad de Carthapilus, el cual fue alguna vez Flaminio el tribuno pero, en otras épocas, también fue un guerrero, un ajedrecista, un astrólogo, un traductor y también fue Homero. De alguna manera, dejó de ser él mismo para ser todos y nadie a la vez. Jaime Alazraki, crítico de la obra borgiana, dice que Borges poseía una noción panteísta según la formulación de Plotino que dice que todo está en todas partes y cualquier cosa es todas las cosas:

La noción panteísta de que un hombre es los otros significa la anulación de la identidad individual, o, más exactamente, la reducción de todos los individuos a un identidad general y suprema que los contiene a todos y que hace, a la vez, que todos estén contenidos en cada uno de ellos (...) Dios, Shakespeare, Homero, son inmortales porque viven en sus criaturas, y en sus criaturas han muerto, porque para ser todos han debido renunciar a su identidad, lo cual es una forma de no ser, de morir.<sup>63</sup>

Siguiendo esta lógica, si todos los hombres, a la larga, son uno solo entonces, todos los libros pertenecen a un mismo autor y son parte de un solo libro. Este

---

<sup>62</sup>*Ibid.*, p. 22.

<sup>63</sup> Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Editorial Gredos, 1974, pp.74 y 87.

planteamiento explica, de alguna manera, el hecho de que Borges añada al final del cuento una posdata en la que menciona las obras que sirvieron de hipotextos al relato: Plinio, De Quincey, Descartes, Shaw. Aquí, reconoce Borges que su texto no es apócrifo sino que existe una relación entre los distintos libros y su cuento y entre todos los libros en general. Esta idea me obliga a profundizar lo que Borges piensa al respecto, acotando a *La flor de Coleridge*, ensayo en el que Borges cita a varios autores como Valéry, Emerson, Shelley, los cuales afirman de distintas formas la misma idea: “Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay en ellos que es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente.”<sup>64</sup> Además, recalca que la idea panteísta de que todos los autores son un solo autor, encuentra apoyo en los clasicistas que piensan que la pluralidad de autores importa poco: “Para las mentes clásicas, la literatura es lo esencial, no los individuos.”<sup>65</sup>

Con este final, Borges crea un nuevo laberinto: el de la multiplicidad de textos que influyen en la elaboración de su propio cuento, el mismo que está inmerso en un laberinto mayor que sería el de todos los textos del mundo que en su conjunto formarían un solo texto universal, un solo laberinto textual.

- *Abejacán el Bojari, muerto en su laberinto*

Borges comienza este cuento citando una frase del Corán. Crea así una relación de **intertextualidad** con el libro más importante para la religión musulmana. El texto escogido, que en una primera lectura parecería que solamente sirve para confirmar

---

<sup>64</sup> Jorge Luis Borges, *Prosa, Otras Inquisiciones*, Barcelona, Círculo de lectores, 1975, p. 477.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.479.

que la obra tiene como personajes a musulmanes, resulta ser una clave importantísima para entender mejor el cuento.

La historia se lleva a cabo en dos tiempos distintos, en el presente se narra un hecho del pasado. Los personajes del presente son muy extraños ya que uno de ellos, Dunraven, es un poeta cuya obra no tiene un tema definido. El segundo, es un matemático llamado Unwin, autor de un estudio sobre el teorema que *Fermat no escribió al margen de una página de Diofanto*.

Profundizando un poco estos datos, se observa que Diofanto fue un matemático griego autor de *Aritmética*. Por otro lado, Pierre Fermat fue un matemático francés del siglo XVII que estudió a Diofanto y, de hecho, escribió al margen de ese libro que había descubierto un nuevo teorema pero, no escribió su solución por falta de espacio en el margen. En 1908 se estableció un concurso para quien pudiera demostrar o negar este teorema. Recién en 1997, el matemático británico Andrew J. Wiles logró demostrarlo utilizando computadoras y matemática avanzada.

Borges, gustoso de la racionalidad, seguramente conocía del teorema y el concurso y se vio motivado a escribir sobre él. De esta manera, dio a su personaje de ficción un elemento de la realidad para dar mayor verosimilitud a su relato.

Además, le sirve para mostrar que Unwin, su personaje matemático, razonaba sobre todos los elementos que lo rodeaban. No había logrado resolver el teorema, (en ese tiempo se creía que no tenía solución), pero al menos utilizaba la razón para llegar a la verdad de las cosas.

Esta idea también hace relación con Platón y su teoría de las ideas. Él afirmaba que el verdadero conocimiento depende de la razón y no de la experiencia ya que la experiencia puede basarse en apariencias. Solamente un personaje con inteligencia matemática podría llegar a resolver el misterioso asesinato que se relata a continuación.

Dunraven relata un crimen ocurrido 25 años atrás y que nunca se resolvió pues las circunstancias fueron muy confusas, entre ellas que el lugar de la muerte fue en el centro de un laberinto. Este escenario es el que invita a investigar sobre su relación hipertextual con los clásicos. Aparentemente, lo único que se conserva son los elementos formantes del motivo del laberinto: su estructura, el monstruo que lo habita y el héroe que entra en él, pero también se percibe algo del antiguo proceso triádico.

El laberinto se encontraba situado en lo alto de una colina desértica y tenía una forma particular: “Repechando colinas arenosas, habían llegado al laberinto. Este, de cerca, les pareció una derecha y casi interminable pared, de ladrillos sin revocar, apenas más altas que un hombre.”<sup>66</sup> Por dentro, había muchas encrucijadas, sus corredores se bifurcaban en otros más angostos y daba al viajero una sensación de ahogo ya que el techo era bajo y había mucha oscuridad. Fue construido para confundir al viajero, especialmente para confundir al alma de Zaid, el primo y ex visir del dueño del laberinto. Fue construido por su propio habitante y tenía una clave de acceso: “(...) doblando siempre a la izquierda, llegarían en poco más de una hora al centro de la

---

<sup>66</sup> Borges, op. cit., p.126.

red.”<sup>67</sup> La construcción de la casa causó escándalo entre los vecinos, especialmente porque tenía una sola habitación y muchas leguas de corredores.

En este caso, el laberinto está transmotivado ya que ha sido demotivado al perder su característica de cárcel para su habitante (como era el laberinto de Creta para el Minotauro), y ha sido remotivado al convertirse en un refugio para su habitante y trampa para su visitante.

El habitante era supuestamente Abenjacán, rey de una tribu nilótica en el desierto, un moro, diferente a los cristianos de la zona. Él reconocía que había gobernado con brazo de hierro y que su gente se rebeló. También confesó que había matado a su primo Zaid y que temía que su alma viniera a vengarse pues, en un sueño entendió sus últimas y amenazadoras palabras: “*Como ahora me borras, te borraré donde quiera que estés*”<sup>68</sup> Por tanto, el habitante no es precisamente una mezcla de toro y hombre pero sí es un monstruo por sus crímenes y expoliaciones. Su permanencia en el laberinto es voluntaria, su sentido de culpa es inmenso. La gente lo consideraba un loco y el laberinto un símbolo de su locura.

El viajero que entra en el laberinto no tiene nada de héroe civilizador en busca de liberación para su pueblo. Todo lo contrario, es el alma de un ser malvado en busca de venganza.

En cuanto al proceso triádico se refiere, Borges mantiene la lógica del mismo: Abenjacán confundido por la ambición (Ate), mata a su primo (Hybris), huye a

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p.127.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p.129.

tierras lejanas y construye el laberinto con la intención de evitar el castigo merecido (Némesis). Finalmente, Abenjacán no puede huir de su destino y muere a manos del fantasma de Zaid.

Pero el cuento va más allá. Borges, siguiendo la fórmula del género narrativo policial en el que hay un relato del crimen y luego un relato de la investigación, plantea otra historia narrada por Unwin: “La sabia reflexión que ahora te someto me fue deparada anoche (...) opté por olvidar tus absurdidades y pensar en algo sensato (...) *Pensé en el laberinto de Creta*. El laberinto cuyo centro era un hombre con cabeza de toro”.<sup>69</sup> Borges desea que el lector encuentre una relación transtextual con los clásicos, que se comparen las características similares y aquellas que hacen diferencias fundamentales:

Lo que importa es la correspondencia de la casa monstruosa con el habitante monstruoso. El Minotauro justifica con creces la existencia del laberinto. Nadie dirá lo mismo de una amenaza percibida en un sueño. Evocada la imagen del Minotauro (evocación fatal en un caso en que hay un laberinto), el problema, virtualmente estaba resuelto.<sup>70</sup>

En la versión de Unwin, el laberinto deja de ser un lugar para esconderse y se convierte en un lugar para mostrarse:

Un fugitivo no se oculta en un laberinto. No erige un laberinto sobre un alto lugar de la costa, un laberinto carmesí que avistan desde lejos los marineros. No preciso un laberinto, cuando el universo ya lo es. Para quien verdaderamente quiere ocultarse,

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, pp 133 y 134. Las cursivas son mías.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 134.

Londres es mejor laberinto que un mirador al que conducen todos los corredores de un edificio.<sup>71</sup>

El laberinto era muy llamativo, color carmesí, hecho para ser visto por todos y que su fama llegue a países lejanos. Además, aparentaba ser confuso pero en realidad todos los corredores conducían al salón central, su función no era desconcertar al viajero, sino atraerlo al centro donde le esperaba una trampa. Era como una telaraña, construido para atrapar a su presa:

No para ocultarse del Bojarí, sino para atraerlo y matarlo, construyó a la vista del mar el alto laberinto de muros rojos. Sabía que las naves llevarían a los puertos de Nubia la fama del hombre bermejo, del esclavo y del león, y que, tarde o temprano, el Bojarí lo vendría a buscar en su laberinto. En el último corredor de la red esperaba la trampa.<sup>72</sup>

Si el lector es desconfiado como lo son los lectores de novelas policíacas, seguramente supondrá alguna identidad falsa, al menos eso espera Borges del lector: “Tales metamorfosis, me dirás, son clásicos artificios del género, son verdaderas *convenciones* cuya observación exige el lector.”<sup>73</sup> (Se refiere al género policial del cual hago un breve análisis más adelante) Unwin sospecha que el habitante del laberinto es Zaid y no el Bojarí. Hubo un cambio de identidad, el perseguido se volvió perseguidor, y el héroe sin saberlo se volvió víctima. Las apariencias llevan a una mentira, la verdad a la que se llega por la razón (Platón) lleva a la realidad de los hechos: un crimen motivado por el odio.

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 136.

Al final del cuento Borges, como si no dijera nada, introduce un nuevo nivel de sentido, un verdadero problema filosófico. El cuento ha terminado pero no el juego de espejos de personalidades. Se crea tal ambigüedad que produce extrañamiento en el lector. Realmente ya no interesa quién mató a quién, ya no hay caras ni identificación posible ni interés en ello. Lo que importa es la actitud, la realidad de tantos otros que sienten esa necesidad de ser otros y que, a la hora de la muerte, ya nada importa pues todos somos iguales.

Por otro lado Borges, al escribir su cuento, tuvo en cuenta las obras de Poe y de Zangwill. A pesar de que no son clásicos, pienso que es importante hacer un breve análisis transtextual de los mismos. Sin duda, Borges organizó y premeditó su cuento tomando en cuenta factores que fueron claves en las obras de ambos escritores: que lo mágico se resuelva lógicamente; que haya un espacio cerrado como condición para el intento de un crimen perfecto; que el factor tiempo sea la solución al misterio (en *El cuarto cerrado* de Isreal Zangwill el delito se comete después de la hora que el lector imagina); un asunto simple que confunde a todos menos a una mente matemática (en *La carta robada* de Poe, la mente matemática del Ministro hace que esconda la carta en un lugar evidente, tan evidente que confunde a los más expertos detectives de París). Comparando estos hipotextos con el cuento de Borges, vemos que Zaid se esconde en un lugar evidente pero que confunde a quien no va más allá de las apariencias. En cuanto al tiempo, Zaid hace creer que el crimen todavía no había ocurrido cuando ya había matado al Bojarí, al esclavo y al león.

- *Los dos reyes y los dos laberintos*

En este breve cuento el motivo del laberinto es tratado de dos maneras distintas. Por un lado, el rey de Babilonia solicita la construcción de un laberinto. Los arquitectos y magos lo construyeron de bronce, con muchas escaleras, puertas y muros que confundían al viajero. Su intención no era la de encerrar a un monstruo sino la de demostrar el poder y el ego del rey humillando a sus viajeros. (Seguramente Borges se refiere a los Zigurat, torres compuestas por rampas que ascendían como un laberinto vertical hacia una pequeña habitación que coronaba el conjunto. Las más conocidas fueron: La Torre de Babel, el Etemenanki y el templo del dios Marduk, reconstruido en Babilonia por el rey Nabopolasar).

Por otro lado, el rey de Arabia dice tener un laberinto mejor: “(...) no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te vedan el paso”<sup>74</sup> Su construcción no es obra del hombre sino de Dios, es el desierto donde el viajero que no lo conoce se pierde y muere de sed y de hambre.

El rey árabe tiene como “hilo de Ariadna” la ayuda divina y logra salir con vida del laberinto. El rey babilónico, por su orgullo, no recibe ningún tipo de ayuda. Este desierto, cumple más bien la función de la Némesis. Es decir, el rey de Babilonia se confunde (Ate) creyéndose todo poderoso, capaz de hacer obras que solo corresponden a los dioses; comete el error (Hybris) de construir un laberinto y de utilizarlo para confundir y maravillar a la gente, por ello recibe un castigo impartido por la justicia divina: muere en el desierto, el laberinto construido por Dios.

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 140

Como se puede ver, de los elementos que conforman el motivo del laberinto solamente queda la estructura laberíntica y uno que otro elemento secundario. Su motivación más bien se inclina a recalcar la Némesis entrando en una relación transtextual con otros hipotextos.

El exceso de orgullo fue severamente castigado por los dioses en muchas culturas, tal es el caso de la misma Torre de Babel en la que los hombres, buscando fama, pretendieron construir una torre cuya cúspide llegara al Cielo:

Después dijeron: “Ea, vamos a edificarnos una ciudad y una torre con la cúspide en los cielos, y hagámonos famosos, por si nos desperdigamos por toda la haz de la tierra.”

Bajó Yahveh a ver la ciudad y la torre que habían edificado los humanos, y dijo Yahveh: “He aquí que todos son un solo pueblo con un mismo lenguaje, y este es el comienzo de su obra. Ahora nada de cuanto se propongan les será imposible. Ea, pues, bajemos, y una vez allí confundamos su lenguaje, de modo que no entienda cada cual el de su prójimo.” Y desde aquel punto los desperdigó Yahveh por toda la haz de la tierra, y dejaron de edificar la ciudad. Por eso se la llamó Babel, porque allí embrolló Yahveh el lenguaje de todo el mundo, y desde allí los desperdigó Yahveh por toda la haz de la tierra.<sup>75</sup>

En la literatura clásica hay muchos ejemplos de castigos divinos impuestos a los hombres por sus excesos de orgullo. Un ejemplo de ellos es el mito de Aracne. Ella era una gran tejedora de lana que se hizo famosa por su arte. Tan hábil era que se consideraba igual o mejor que la diosa Palas retándola a competir con ella. La diosa

---

<sup>75</sup> Biblia de Jerusalén, Génesis 11, 4 – 9, Bilbao, Editorial Desclée, p. 10.

considera justo que se crea superior al resto de mortales pero atrevida al pensar que le puede ganar, le da la oportunidad de disculparse pero ella insiste en su deseo de victoria. Palas borda a los dioses y añade cuatro escenas en las cuales da a entender a Aracne lo que le espera por su osadía: una esquina tiene a Ródope y Hemo convertidos en montañas por haberse atribuido los nombres de los dioses supremos. En otra esquina está la madre de los pigmeos, convertida en grulla por creerse más bella que Juno. En la tercera esquina bordó a Antígona convertida en cigüeña por competir con Juno por la belleza de sus cabellos. En la última esquina bordó a Cícaras llorando sobre sus hijas, quienes habían sido convertidas en escalones del templo por ofender a Juno. Aracne en cambio, borda los adulterios de Júpiter con algunas mujeres a las que engañó metamorfoseando su cuerpo. Por ejemplo: conquista a Europa transformado en toro, a Asterie convertido en águila, a Leda con aspecto de cisne, a Nictéide con apariencia de sátiro, entre otras. También bordó a Neptuno, convertido en fiero novillo conquistando a Cánace, como carnero engañando a Teófane, como caballo conquistando a la misma Ceres, como Delfín a Melanto y otras más. Bordó a dioses como Apolo, Baco y Saturno defraudando a otras mujeres y procreando personajes que luego llegaron a ser famosos. Su obra era hermosa pero la diosa, luego de rasgar aquella tela por ser acusaciones contra los dioses, la golpeó en la frente varias veces. Aracne no soportó su derrota por lo que intentó ahorcarse, pero Palas compadecida le dijo:

¡Mantente viva aún, pero cuelga, desvergonzada, y que este mismo tipo de castigo, para que no estés libre de preocupación por el futuro, sea dictado para tu linaje y tus lejanos descendientes!

Después, apartándose, la roció con los jugos de una hierba de Hécate, y al punto sus cabellos, tocados por la funesta poción, se desvanecieron y junto con ellos la nariz y

las orejas, y su cabeza se redujo al mínimo y también es pequeña la totalidad de su cuerpo; en su costado están clavados unos endeble dedos en lugar de piernas, el resto lo ocupa el vientre, del que, sin embargo, ella deja salir el hilo y como una araña trabaja las antiguas telas.<sup>76</sup>

Los constructores de la Torre de Babel, Aracne y tantos otros que se creyeron capaces de obras mayores que las logradas por los dioses, recibieron su justo castigo, igual que el rey de Babilonia contado por Borges.

- ***El jardín de los senderos que se bifurcan***

Borges empieza este cuento creando una relación metatextual con el libro *Historia de la Guerra Europea* de Liddell Hart:

En la página 242 de la *Historia de la Guerra Europea* de Liddell Hart, se lee que una ofensiva de trece divisiones británicas (apoyadas por mil cuatrocientas piezas de artillería) contra la línea Serre-Montauban había sido planeada para el 24 de julio de 1916 y debió postergarse hasta la mañana del día 29. Las lluvias torrenciales (anota el capitán Liddell Hart) provocaron esa demora –nada significativa, por cierto”.<sup>77</sup>

Esta cita relata un hecho histórico aumentando así la verosimilitud del cuento. De hecho, Basil Henri Liddell Hart fue contemporáneo de Borges, nació en Inglaterra en 1895 y fue miembro activo de la armada británica. También trabajó como corresponsal de varios periódicos y escribió varios libros históricos. En la Primera Guerra Mundial, combatió, entre otros lugares, en Somme, departamento al norte de Francia donde se ubica Albert, ciudad importante en el desarrollo del cuento.

---

<sup>76</sup> Ovidio, op. cit., p. 392.

<sup>77</sup> Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Barcelona, Emecé Editores, 1996, p. 103.

Luego de crear este ambiente histórico, Borges dice transcribir en forma incompleta la declaración de un prisionero de guerra llamado Yu Tsun debido a que aclara el hecho histórico arriba mencionado. (Esta transcripción crearía una relación de intertextualidad pues habría un texto dentro de otro pero, en este caso, se está transcribiendo un texto imaginario; Yu Tsun no es un personaje de la vida real aunque su procedencia suena lógica pues en Tsingtao, la ciudad donde se supone que era profesor, los alemanes desarrollaron, entre 1898 y 1914, una industria cervecera de fama internacional). Eso explicaría por qué un chino podría ser espía al servicio de Alemania.

En este cuento, la mezcla de hechos históricos y de hechos ficticios, de supuestos espías chinos sirviendo a Alemania, logran no solamente un entorno verosímil sino también una mezcla de culturas. Esta combinación permite aunar la filosofía y la pericia de oriente con la de occidente, obligando al lector a considerar distintos puntos de vista y distintas concepciones del mundo.

En cuanto al motivo del laberinto se refiere, en este cuento Borges presenta una mezcla de laberintos. Por un lado, Borges describe un laberinto de calles para llegar a la casa de Stephen Albert en Ashgrove: “Éste, lentamente, bajaba. Era de tierra elemental, arriba se confundían las ramas (...) El camino bajaba y se bifurcaba, entre las ya confusas praderas”.<sup>78</sup> Yu Tsun podría haberse perdido pero siguió las instrucciones de unos niños (similares al hilo de Ariadna): “La casa queda lejos de aquí, pero usted no se perderá si toma ese camino a la izquierda y en cada

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, pp. 107 y 108.

encrucijada del camino dobla a la izquierda”<sup>79</sup> Inclusive Borges da una mano al lector distraído aclarando: “El consejo de siempre doblar a la izquierda me recordó que tal era el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos”.<sup>80</sup> (Cfr. *Abejacán el Bojarí, muerto en su laberinto* en donde también se debía curvar siempre la izquierda para llegar a la cámara central) Por tanto, tenemos un laberinto y un viajero. Un laberinto que es la ciudad misma, no ha sido construida con el fin de perder al viajero pero es un laberinto como lo es Londres en *Abajacán el Bojarí muerto en su laberinto*, o como el desierto en *Los dos reyes y los dos laberintos*, que causan confusión a quien no los conoce.

En el centro de este laberinto habitaba un hombre muy especial: “Era (ya lo dije) muy alto, de rasgos afilados, de ojos grises y barba gris. Algo de sacerdote había en él y también de marino (...)”<sup>81</sup> Era un anciano, pero con un algo que parecía hacerlo inquebrantable e inmortal. Un ser más parecido a Asterión que al clásico Minotauro puesto que sufría de soledad. Sabía que solo los dioses podían hacer algo por mitigarla: “-Veo que el piadoso Hsi P`êng se empeña en corregir mi soledad”.<sup>82</sup> Además, era un sabio estudioso de China (sinólogo) y poseedor de la revelación de un misterio que había durado más de cien años sin revelarse.

En cuanto al viajero, vemos que tanto su personalidad como su intención al entrar al laberinto son muy diferentes a las de un héroe civilizador. Él mismo se describe: “Soy un hombre cobarde”.<sup>83</sup> Se sentía débil pero de su debilidad sacó las fuerzas necesarias para internarse en el laberinto. Su motivación no fue la gloria personal,

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 108

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 110

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 109

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 106

tampoco lo hizo por Alemania sino por un deseo de reivindicar a los de su raza: “Lo hice, porque yo sentía que el Jefe tenía en poco a los de mi raza – a los innumerables antepasados que confluyen en mí. Yo quería probarle que un amarillo podía salvar a sus ejércitos”.<sup>84</sup> Lamentablemente, el medio para lograr su objetivo era una empresa atroz y él sabía que su ejecución sería terrible, eso le hacía sentir no solo como un perseguido sino también como un bandolero.

Aunque Yu Tsun no se lo había propuesto, el laberinto significó para él la posibilidad de adquirir una sabiduría que reivindicaba a su familia y a él mismo. Gracias a Stephen Albert, pudo descubrir que Ts’ui Pên, su antepasado, si cumplió con su objetivo de construir un laberinto infinito y de escribir la novela más populosa de la literatura china. Lamentablemente, el único que logró entenderlo era el “monstruo del laberinto” a quien él debía matar, un hombre al que en pocos minutos le mereció su más profunda admiración. Yu Tsun logró su objetivo pero su arrepentimiento fue inmenso:

Abominablemente he vencido: he comunicado a Berlín el secreto nombre de la ciudad que deben atacar. Ayer la bombardearon; lo leí en los mismos periódicos que propusieron a Inglaterra el enigma de que el sabio sinólogo Stepehn Albert muriera asesinado por un desconocido, Yu Tsun. El Jefe ha descifrado ese enigma. Sabe que mi problema era indicar (a través del estrépito de la guerra) la ciudad que se llama Albert y que no hallé otro medio que matar a una persona de ese nombre. No sabe (nadie puede saber) mi innumerable contrición y cansancio”.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 106

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 116

Como dije antes, Borges plantea además otra clase de laberinto en este cuento, un laberinto del tiempo. De hecho, juega con el tiempo de diversas maneras. Por un lado, hay un tiempo cronológico, real: eran las seis de la tarde cuando el espía supo que lo habían descubierto y que corría peligro, a las 8:50 tomó el tren y tenía cuarenta minutos para lograr su cometido, cuarenta minutos preciosos que hacían la diferencia entre estar derrotado o triunfar. Por otro lado, en sus desesperadas meditaciones el tiempo pierde su abstracción:

Después reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mi...<sup>86</sup>

Es como si el presente fuera lo único existente para él, ya no hay pasado ni futuro. En cambio, el antepasado de Yu Tsun fue capaz de ver lo invisible, ver en el tiempo un laberinto. Normalmente, un laberinto se bifurca en el espacio y para eso se necesita un lugar físico como el que Minos determinó para su laberinto en Creta. En este caso, el laberinto es invisible y para explicarlo fue necesario escribir un libro de ficción en el que se aplicaba la teoría de la bifurcación del tiempo:

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts`ui Pên, opta – simultáneamente- por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 104

también proliferan y se bifurcan. (...) En la obra de Ts`ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones.<sup>87</sup>

El hilo de Ariadna en este caso, es un fragmento de una carta que el autor escribió y que dice así: “*Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan*”<sup>88</sup> (las cursivas son de Borges). El hecho de que deje su libro solamente a algunos porvenires es la clave para entender la bifurcación en el tiempo y no en el espacio. En el laberinto del tiempo los caminos se desarrollan en los diversos porvenires. Es decir que hay infinitas series de tiempos divergentes, convergentes y paralelos que forman una red creciente y vertiginosa.

#### **2.4 Determinación de los hipotextos considerando el motivo del eterno retorno**

Entre los clásicos hay muchos textos que tratan sobre el eterno retorno y que podrían servir como hipotextos. Entre los más significativos, se encuentra el mito de Ceres y el rapto de Proserpina, los Misterios Eleusinos, el mito de Orfeo y Eurídice, el Discurso de Pitágoras y los ritos Órfico-Pitagóricos. Algunos de ellos están presentes en la obra de **Ovidio**.

##### **- Ceres y el rapto de Proserpina**

Este mito se encuentra en la *Metamorfosis* de Ovidio y narra la tristeza de la diosa Ceres (Démeter) por el rapto de su hija Proserpina (Perséfone) y los cambios climáticos que se dieron como consecuencia de su dolor.

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 113

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 112.

Ceres, una divinidad muy popular, era la diosa de la tierra y la agricultura, de los granos y las cosechas, la que donó a los hombres los cereales y les enseñó la agricultura. Era hija de Cronos y Rea (Titanes) y fue venerada desde tiempo remotos en los ritos de los Misterios Eleusinos. Proserpina es la hija de Ceres, ella es la diosa de los muertos y de la fertilidad de la tierra, personifica la renovación de la tierra en primavera. También fue venerada en los Misterios Eleusinos. **Ovidio** narra así es mito de estas dos diosas:

Venus pidió a su hijo Cupido que echara sus dardos a Dite, dios del Tártaro, para que se enamorara de Proserpina, la hija de Ceres. Dite, atravesado el corazón, observó a Proserpina mientras jugaba entusiasmada en un bosque disfrutando de una primavera eterna. Tan fuerte fue su amor por ella que decidió raptarla; la diosa aterrada llamó insistentemente a su madre.

El raptor la condujo velozmente en su carruaje abriéndose paso por medio de la tierra en dirección al Tártaro. Ceres buscó a su hija en cada tierra y en cada mar hasta que encontró, gracias a la ayuda de Cíane, el cinturón que había perdido su hija al sumergirse en el abismo. En ese momento, Ceres se dio cuenta de que su hija había sido raptada, y enfurecida lanzó reproches a toda la tierra y la llamó desagradecida e indigna del don de las cosechas. Con cruel mano rompió los arados y ordenó que los terrenos labrantíos hicieran inútil lo sembrado y corrompió las semillas.

Aretusa le pidió que no se encolerice contra la tierra fiel y le contó que había visto a su hija triste y todavía con miedo, pero poderosa pues era consorte del soberano infernal.

Ceres llena de un inmenso dolor, pidió ayuda a Júpiter, padre de Proserpina. Júpiter le explicó que el rapto fue fruto de un arranque de amor y que su hermano podía ser un buen yerno para ella pero, si la diosa quería que su hija volviera al cielo, entonces la sacaría de allí siempre y cuando no hubiera comido nada en el inframundo. Lamentablemente, la doncella sí había roto el ayuno, había comido siete granos de una granada (alimento de los muertos) y Ascáfalo, único testigo, la delató.

Júpiter, compadecido con su entristecida hermana, intervino como mediador: “dividió por igual el año que gira: ahora la diosa, divinidad común de dos reinos diferentes, está tantos meses con su madre, otros tantos con su esposo”.<sup>89</sup>

De esta manera, cada vez que Ceres se separa de su hija, la tierra entera siente su tristeza (otoño e invierno) y, cuando ella regresa a su lado, vuelven la primavera y el verano a la tierra en un eterno retorno.

### **- Ritos de los Misterios Eleusinos**

Estos rituales sagrados se celebraban en honor a Démeter y Perséfone. Se llevaban a cabo en la ciudad de Eleusis (Ática) en la Antigua Grecia. Una vez que Atenas alcanzó su esplendor, adoptó estos ritos como su fiesta oficial. Con el tiempo, pasaron de Grecia a Roma y duraron entre los reinados de Adriano y Teodosio, quien los abolió el año 381 d C. Aunque su santuario se cerró, se cree que los ritos se siguieron celebrando hasta finales del siglo IV d C en que el rey de los visigodos, Alarico I, destruyó Eleusis.

---

<sup>89</sup> Ovidio, op. cit., p. 376.

Los ritos nacieron de un culto agrario y su fin era el de asegurar la estación de la siembra, la fertilidad del campo y la abundancia de las cosechas. Lo que sucedía en los rituales es un secreto mejor guardado de la Antigüedad. Era un misterio conocido únicamente por aquellos que habían sido iniciados por lo que no hay datos absolutamente seguros. Distintas fuentes dan diversas versiones pero coinciden en los elementos simbólicos utilizados en los mismos.

Aparentemente, el ritual comenzaba en la noche con una procesión desde Atenas hacia Eleusis. En el camino los fieles, que se abstenían de comida y bebida, cantaban un himno del que solamente queda el título: *Iacchos* (clamor). Una vez en Eleusis, se dirigían al *Telesterion*, una edificación sagrada hecha sobre restos de antiguos templos eleusinos. En su interior tenían cabida todos los fieles excepto en el *Anaktoron*, una sala rectangular donde solo entraban aquellos que iban a participar de los misterios. Aristófanes define esta sala como: “casa che accoglie gli iniziati”<sup>90</sup>, la casa que acoge a los iniciados. Junto al *Telesterion* estaba el *Megaron*, una fosa rodeada de un edificio, donde los fieles colocaban sus ofrendas a Démeter.

Los participantes de los misterios se dividían en dos grupos: los *mystai*, que significa “cerrar la boca”, (aquellos que iban a ser iniciados) y los *epopai* que quiere decir: “los que ya han visto” (eran los testigos de la iniciación). Sus intensos ritos eran secretos, misteriosos, mágicos. Los participantes, que previamente habían sido purificados, mantenían absoluto silencio durante el rito. En algún momento de la ceremonia, se intercambiaban objetos que hoy en día podrían considerarse obscenos,

---

<sup>90</sup> Filippo Càssola, *Inni Omerici*, Italia, Oscar Mondadori, 1994, p. 26. (el autor presenta un estudio introductorio antes de cada himno, citando a varios autores clásicos)

pero que en ese entonces se relacionaban con Démeter, la fertilidad y los ceremoniales de carácter agrícola.

En otro momento recordaban, por medio de cantos y salmos, el rapto de Perséfone y la dolorosa búsqueda que emprendió Démeter. Luego el *hierofante* se revolvía hacia el cielo y luego hacia la tierra y pronunciaba las palabras: “¡llueve!, ¡concibe!. El momento culminante de la liturgia era la evocación de la epifanía de Perséfone: el *hierofante* llamaba a la diosa sin pronunciar su nombre y hacía sonar una lastra de bronce. Se encendía una gran llama de fuego, momento supremo del rito, se abría la puerta del *Anakoron* y de allí salía una luz que se difundía por todo el *Telesterion*.

El fuego, según las investigaciones de Càssola, era un elemento fundamental: “Del resto, el grande fuoco di Eleusi è associato appunto con l’epifania dei Persefone (...) signora del fuoco”<sup>91</sup> (el gran fuego de Eleusis se asocia con la epifanía de Perséfone, la señora del fuego).

A continuación, el sacerdote salía con una espiga en sus manos y la elevaba para que todos los fieles la pudieran ver. Esta espiga representaba a Perséfone y el sacerdote anunciaba su regreso.

Participar en estos ritos era tan importante para la gente de ese tiempo que no era raro que un extranjero lograra ser adoptado por una familia de la zona solamente con la intención de ser iniciado en estos misterios.

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 29.

En los *Himnos Homéricos*, el canto II titulado *A Demeter*, se narra el rapto de Perséfone, el dolor que sintió su madre y el origen de los misterios eleusinos. Homero añadió algunos hechos en el canto pero lo esencial se mantiene.

El canto comienza narrando el rapto de Perséfone, la desesperación de su madre por encontrarla y cómo ningún hombre ni dios quería decirle la verdad. Una vez que descubrió quién había raptado a su hija, se dirigió a Eleusis. Allí, la confundieron con una extranjera y le ofrecieron trabajo como niñera de Demofonte, hijo de Céleo y Metanira. Ella aceptó el trabajo y se fue a vivir con ellos. Cuando le ofrecieron vino, ella pidió *cicione*, una bebida hecha con agua, harina de cebada y menta, bebida que luego se usaría en los ritos.

Muy pronto la diosa se encariñó con el niño y decidió volverlo inmortal sumergiéndolo en un *fuego sagrado*. La madre, que no sabía lo que pasaba, la interrumpió, pensando que las llamas harían daño al niño:

E lo avrebbe reso immune da vecchiezza, e immortale,  
se nella sua stoltezza Metanira dalla bella cintura,  
spiando durante la notte dalla sua stanza odorosa,  
non li avesse scoperti. Gettò un grido e si batté le cosce  
temendo per suo figlio, e si turbò profondamente nel cuore:  
e lamentandosi pronunciò queste parole alate:

“Figlio mio, Demofonte, la straniera in una grande fiamma  
ti fa scomparire, e a me lascia pianto e affanno doloroso”<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p.57.

Démeter, muy molesta por la ignorancia de los seres humanos y aún dolida por haber perdido a su hija decidió castigar a humanos y dioses. Advirtió a los eleusinos que, si querían apaciguarla, debían construir un templo en su honor y cumplir anualmente con unos ritos que ella misma les enseñaría:

Orbene: per me un grande tempio, e in esso un'ara,  
tutto il popolo innalzi ai piedi della rocca e del suo muro  
sublime,  
più in alto di Callicoro, sopra un contrafforte del colle;  
io stessa v'insegnerò il rito, affinché in futuro  
celebrándolo piamente possiate placare il mio animo.<sup>93</sup>

Una vez terminada la construcción, se instaló en el templo y ordenó a los sembríos que dejaran de crecer para que la humanidad muriese de hambre y ya nadie pudiese hacer ofrendas a los demás dioses.

Zeus envió a Hermes al inframundo para pedir a Hades que deje salir a su esposa. El dios aceptó pero le obligó a comer una granada antes de dejarla partir. Ese dulce alimento era la comida de los muertos y si algún vivo lo probaba estaba obligado a volver al mundo subterráneo un tercio de cada año. Así se lo explicó Démeter a su hija:

Se invece hai mangiato, scendendo di nuovo nelle profondità  
della terra  
li abiterai ogni anno per una delle tre stagioni:

---

<sup>93</sup>*Ibid.*, p.59.

le altre due, con me e con gli altri immortali.  
Ogni volta che la terra si coprirà dei fiori odorosi,  
multicolori, della primavera, allora dalla tenebra densa  
tu sorgerai di nuovo, meraviglioso prodigio per gli dei e gli  
uomini mortali.<sup>94</sup>

El retorno anual de Perséfone del mundo de los muertos al mundo de los vivos era un evento tan maravilloso que no quedaba solamente en ella sino que ofrecía a sus iniciados grandes beneficios en la vida ultraterrena, ofrece el inicio de una nueva vida. Así lo afirma Càssola citando a Píndaro: “Beato chi scende sotterra dopo aver veduto queste cose; egli conosce el fine della vita, conosce il principio, dono di Zeus”<sup>95</sup>. También cita a Sófocles: “Tre volte beati fra i mortali quelli che scendono nell’Ade dopo aver assistito a questi riti; solo per loro infatti è possibili, laggiù, aver vita; agli altri tocca, laggiù, ogni sorta di mali”<sup>96</sup>.

Quien era iniciado en los misterios de Eleusis tenía la posibilidad de tener otra vida en el mundo de los muertos y salvarse de toda clase de males.

### **- Orfeo y Eurídice**

En los cantos X y XI de la Metamorfosis de Ovidio se encuentra el mito de Orfeo y Eurídice. En él se narra cómo Orfeo, después de haber intentado encontrar consuelo por la muerte de su joven esposa Eurídice, decidió bajar a la Estige por la puerta de Ténaro. Es decir, se fue a la tierra de los muertos y con un canto inmensamente triste

---

<sup>94</sup>*Ibid.*, p.69.

<sup>95</sup>*Ibid.*, p. 30.

<sup>96</sup>*Ibid.*, p. 30.

pidió a Perséfone (Proserpina) y al señor del reino de las sombras que le devolvieran la vida a su esposa y que postergaran su muerte.

El efecto de su canto hizo que las almas sin sangre lloraran, que Tántalo dejara de alcanzar el agua, que la rueda de Ixión se quedara parada, que las aves dejaran de desgarrar el hígado de Titio, que las Bélides desatendieran sus vasijas y que Sísifo se sentara en su roca. Es decir, que los cinco suplicios del tártaro se detuvieron al oír su triste canto. Los gobernantes de las profundidades no pudieron negar su pedido, pero le advirtieron que no volviera atrás sus ojos hasta salir del Averno o perdería a Eurídice nuevamente.

Ya cerca de la salida, deseoso de verla y con miedo de perder las fuerzas, volvió los ojos y ella murió por segunda vez volviendo inmediatamente al lugar donde estaba. Orfeo en vano quiso volver pero ya no le fue permitido. Tres años rechazó el amor femenino, muchas mujeres se sintieron rechazadas pero el poeta, sentado en una colina, cantó su dolor. En medio de un bosque y rodeado de fieras y aves recordó en su canto un catálogo de los amores de los dioses por jóvenes humanos. Así cantó el amor de Júpiter por Ganímedes, el de Febo por Jacinto, el de Pigmalión por su estatua, entre otros.

Mientras cantaba, las mujeres de los Cícones, conscientes de que él las despreciaba, decidieron atacar a Orfeo. Sus ataques no daban resultado ya que sus armas eran suavizadas por el canto. Lograron interrumpir su canto con el estruendo del sonido de la cítara. Primero alejaron a las aves y después a las fieras y luego volvieron para

matarlo. Lo lloraron las aves, las fieras, las rocas, los bosques y hasta los ríos aumentaron su caudal fruto de sus propias lágrimas.

Volvió a introducirse bajo la tierra, y reconoció los lugares que antes había visto. Buscó entre los piadosos y allí encontró a Eurídice y la rodeó con sus deseosos brazos. Ahora pasean juntos por el inframundo y Orfeo vuelve a mirar a Eurídice cuantas veces lo desea.

### **- Discurso de Pitágoras**

Ovidio describe a Pitágoras como un hombre que se acercó con su mente a los dioses. Con los ojos del espíritu pudo contemplar conocimientos negados a los hombres, los estudió y luego los transmitió a todos para que los aprendieran. De esta manera, enseñó sobre los orígenes del mundo, las causas de las cosas, las leyes que regían los astros. De hecho, fue el primero en explicar que la Tierra era una esfera que giraba alrededor de un gran fuego.

Pitágoras consideraba una profanación al cuerpo el hecho de comer carne. Para él, la tierra era lo suficientemente generosa como para alimentar a los seres humanos sin necesidad de matanzas. Recordaba añorante la edad de oro en que la boca no se manchaba de sangre y todos los seres vivientes estaban en paz. Criticó severamente los sacrificios de animales ofrecidos a los dioses.

La parte del discurso de Pitágoras que más interesa en esta investigación es aquella que hace referencia a la trasmigración de las almas. Pitágoras consideraba que no se

debía tener miedo a la muerte ya que solo se destruía el cuerpo. El alma permanecía intacta y simplemente buscaba una nueva morada:

Todas las cosas cambian, nada muere: el espíritu vaga errante y va de allá para acá, de acá para allá y ocupa cualesquiera miembros y de los animales pasa a los cuerpos humanos y a los animales el nuestro, y no perece en ningún momento, y como la cera se marca fácilmente con nuevas figuras y no permanece como había sido ni conserva las mismas formas pero, con todo ello, ella es la misma, así enseñó que el alma es siempre la misma pero emigra a diferentes figuras.<sup>97</sup>

Pitágoras fue más allá al afirmar como Heráclito que nada perdura, que todo fluye inclusive el tiempo:

Pues ni el río puede detenerse ni lo puede la ágil hora, sino que, del mismo modo que la ola es impulsada por la ola y ella misma, al marchar, es apremiada y apremia a la anterior, así el tiempo huye a la vez y a la vez persigue y siempre es nuevo; pues lo que fue antes ha sido abandonado y se convierte en lo que no había sido, y todos los instantes se renuevan.<sup>98</sup>

Pitágoras observó el día y se percató que el sol era rojizo cuando se levantaba en la mañana y volvía a ser rojizo cuando se ocultaba en la tarde. Comparó las estaciones del año con la vida de los seres humanos: la primavera tierna como un niño, el verano robusto y fértil como un joven, el otoño más templado, maduro, salpicado de canas y el invierno senil, de cabellera blanca y paso tembloroso.

---

<sup>97</sup> Ovidio, op. cit., pp. 760 y 761.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 761

También observó los cuatro elementos: fuego, aire, agua y tierra:

Aunque éstos distan en el espacio, sin embargo, todo se produce a partir de ellos y caen en ellos y la tierra, desmembrada, se descompone en cristalina agua, y la humedad, amenguada, se convierte en brisas y aire y, tras haber perdido también su gravedad, de nuevo el aire muy amenguado salta a los fuegos de arriba. Después vuelven atrás y el mismo orden vuelve a empezar: en efecto el fuego, espesado, pasa al aire denso, éste a las aguas, la tierra se apiña a consecuencia del agua apelotonada.

99

Para Pitágoras, nada perece en el mundo solo cambia y renueva su aspecto. Nacer es comenzar a ser otra cosa y morir es dejar de ser lo que ha sido. Él dice haber visto convertido en mar lo que antes era tierra y tierra lo que antes era mar, desierto lo que era pantano y tierras pantanosas lo que antes era arena seca. Dice haber visto ríos como el Lico que se han secado y que luego han renacido en otro lugar. También menciona ríos que al ser bebidos por el hombre producen raros efectos tales como: convertir las entrañas en mármol, cambiar el ánimo de las personas, causar somnolencia, convertirlos en abstemios, curar locuras, entre otras. (De alguna manera estos ríos se relacionan con los ríos del cuento *El inmortal* de Borges que producen la inmortalidad y la mortalidad respectivamente).

También observó Pitágoras que los cuerpos que se corrompían y sufrían calor, con el tiempo, se convertían en pequeños animales; eran seres que obtenían su vida gracias a otros. Mencionó solamente a un animal que se reproducía a sí mismo:

---

<sup>99</sup>*Ibid.*, p. 764

Hay una sola ave que se renueva y se reproduce ella misma: los asirios la llaman *fénix*; no vive de granos ni de hierbas, sino de lágrimas, de incienso y del jugo del amomo. Cuando éste ha cumplido cinco siglos de vida, en las ramas de un acebo o en la cumbre de una vibrante palmera, construye un nido para sí con sus garras y con su limpia boca. Tan pronto como lo ha cubierto de canela y espigas de suave nardo y de cinamomo troceado con rojiza mirra, se coloca encima y acaba su vida entre aromas. Dicen que, después, del cuerpo de su padre renace un pequeño fénix que debe vivir otros tantos años.<sup>100</sup>

Añade que el fénix, cuando ha crecido lo suficiente, lleva piadosamente su nido y los restos de su padre a las puertas del santuario de Hiperión.

También recuerda Pitágoras a pueblos que decaen y otros que asumen fuerzas. Troya, por ejemplo, grande en recursos y hombres por muchos años, se convirtió en un montón de ruinas, pero a Eneas le advirtieron que Troya no moriría mientras él estuviera vivo, que el fuego y el hierro le proporcionarían un camino que los llevaría a fundar nuevamente la ciudad pero en un territorio extranjero más favorable que el patrio (Roma).

El mismo discurso de Pitágoras parece volver en un eterno retorno puesto que al final del mismo vuelve a recomendar que no se maten animales para comer.

#### **- Ritos órfico – pitagóricos**

Los ritos órficos eran parte de un culto místico que se fundaba en los escritos poéticos de Orfeo. A su vez, Orfeo tenía como base el mito de Dionisos. Según la

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 770. Las cursivas y negrillas son mías.

mitología griega, Dionisos era hijo de Zeus Su padre quería que gobernara el universo pero los titanes celosos y apoyados por Hera, decidieron despedazarlo y comérselo. Lo único que se pudo rescatar fue su corazón, el cual Zeus utilizó para crear un nuevo Dionisos. Zeus castigó a los titanes, con su rayo los convirtió en ceniza y con ella creó la raza humana.

Por lo tanto, los seres humanos poseen una mezcla: restos de titanes forman su cuerpo y los restos de Dionisos forman su alma. Los órficos luchan por eliminar lo titánico en ellos y preservar lo dionisiaco en su ser. Liberarse de lo titánico significaba que se volvían completamente divinos. Lo hacían a través de varios medios: no comían carne, no banqueteaban, practicaban el ascetismo (perfección espiritual) y realizaban ritos de purificación que los liberaba poco a poco de su lado malo. El proceso era largo y les tomaba varias reencarnaciones.

Las vidas terrestres eran una preparación para una vida después de la muerte donde eran castigados los que se habían portado mal y liberados de lo titánico los que habían vivido bien.

En el siglo VI a. C., surgió un movimiento con propósitos religiosos, políticos y filosóficos conocido como: Los Pitagóricos. También ellos se basaban en el orfismo por lo que aconsejaban abstinencia, obediencia, sencillez y silencio. Ellos, al igual que los órficos, creían en la trasmigración de las almas y en la inmortalidad.

## 2.5 Análisis transtextual de los hipertextos escogidos

Para Borges el tiempo es uno de los temas centrales de su obra. La literatura le permite crear, inventar tiempos diferentes al tiempo cronológico. Por ejemplo, con una lógica perfecta, logra que en uno de sus cuentos el personaje principal viva un año entero en un minuto cronológico. Pero, de todos los juegos con el tiempo, el que más le gusta es el del tiempo circular. No lo hace al azar, se basa en Pitágoras y llega hasta Nietzsche.

Según Borges, al destino le agradan las repeticiones y, para demostrarlo, crea un sistema de coincidencias y simetrías. Usa la teoría de los ciclos para emparejar personajes arquetípicos, simbólicos, logrando así explicar las leyes que gobiernan el mundo.

Son muchos los cuentos en que Borges tiene como motivo central el eterno retorno. Por motivos de espacio y tiempo me he visto obligada a escoger solamente algunos de ellos, los más representativos de las ideas que Borges tiene sobre el sentido de la existencia humana y su relación con su creador.

- *Las ruinas circulares*

Inicio el análisis con este cuento de Borges ya que permite una comparación más extensa y detallada de cada uno de los elementos que conforman el motivo del eterno retorno.

- **Breve resumen del hipertexto:**

Un hombre del Sur, taciturno, que habla el idioma Zend, llegó arrastrándose al recinto circular coronado por un caballo o tigre de piedra, antes de color de fuego y ahora de color ceniza. Es el templo de un dios que ya no recibe honores. Luego de descansar un rato, se dio cuenta que sus heridas habían cicatrizado, volvió a dormirse por determinación de su voluntad, hasta los dioses sabían que su obligación era el sueño. Su propósito era sobrenatural: quería soñar un hombre e imponerlo a la realidad. Este propósito invadió su alma, ya no recordaba nada de su vida anterior y sobrevivía con lo que le dejaban como sacrificio otros hombres.

Primero tuvo sueños caóticos, luego de naturaleza dialéctica (se veía como profesor de muchos alumnos que sabían que dejarían de ser vana apariencia si superaban la prueba). Se quedó con un solo alumno: callado, melancólico, indócil; su progreso fue maravilloso.

De pronto, ya no podía dormir, aunque se extenuaba no conseguía soñar. Comprendió que modelar la materia de los sueños es lo más difícil. Buscó otro método de trabajo, descansó, se purificó, adoró a los dioses y durmió. Soñó con un corazón que latía, pasaron muchos meses hasta que los soñó completo, pero dormido. Desesperado pidió ayuda a la efigie, ella se presentó en su sueño como un dios múltiple que despertaría al soñado con la condición de que le rinda culto en otro templo cercano. Nadie se daría cuenta que era un sueño a excepción del Fuego y de su soñador.

El hombre le enseñó durante dos años los secretos del universo y el culto al Fuego. A veces sentía que *ya todo había sucedido antes*. Aunque le dolía, supo que su hijo

estaba listo para nacer por lo que lo envió al otro templo. Su propósito estaba colmado, vivía en éxtasis.

Un día, unos remeros que venían del templo donde había enviado a su hijo, le contaron que allí había un hombre que no se quemaba con el fuego. El soñador temió que su hijo descubriera su condición de simulacro, de ser solamente la proyección del sueño de otro hombre. Luego se repitió lo sucedido siglos atrás: otro incendio. Pensó en refugiarse, pero prefirió morir. Al acercarse al fuego no se quemó, las llamas lamían su cuerpo pero no lo quemaban por lo que comprendió que él también era una apariencia que otro estaba soñando.

- **Análisis:**

Borges inicia su narración creando una relación **intertextual** con la obra de Lewis Carroll: *A través del espejo*: “And if he left off dreaming about you...”<sup>101</sup> Borges desea que el lector relacione este cuento con la obra de Carroll cuyo personaje principal es Alicia, una niña que sueña una serie de aventuras en un mundo maravilloso. Ese análisis transtextual nos lleva a conclusiones muy interesantes (Cfr. Capítulo 3) pero ahora me concreto en el análisis hipertextual con los textos clásicos escogidos.

Evidentemente, se trata de una relación de transformación de carácter serio, es decir de transposición. En lo que se refiere a las transposiciones formales observamos los mismos cambios que en los otros cuentos analizados previamente. Las transposiciones temáticas merecen un estudio más detallado.

---

<sup>101</sup> Borges, op. cit., p.56.

En *Las ruinas circulares* no hay una relación evidente con los hipotextos clásicos mas se percibe una transformación seria de los mismos. En forma evidente, se constata en el cuento la presencia del motivo del eterno retorno con sus características y elementos principales. Por lo tanto, considero que el análisis será más claro si se hace desde cada uno de estos elementos.

La narración empieza con la llegada a un lugar sagrado de un hombre cuya misión es la de crear a otro hombre a través del sueño. Su objetivo, por tanto, es muy claro: repetir un acto cosmogónico, un acto de creación.

En los hipotextos, también observamos actos primordiales, realizados por los dioses como es el caso de Zeus creando a la raza humana a partir de los restos cenicientos de los titanes y Dionisos o recreando al mismo Dionisos a partir de su corazón.

Para que la creación de este hombre soñado fuera posible y tuviera una realidad trascendente, eran necesarios justamente los elementos constitutivos del motivo del eterno retorno: los arquetipos y la repetición.

Entre los arquetipos encontramos al **participante** que en este caso es el soñador: un hombre gris, taciturno, que venía del Sur. Para llegar al lugar del ritual debía realizar una peregrinación, partió del Sur, abandonó su patria aguas arriba y se dirigió hacía el Norte. Los participantes de los ritos eleusinos también peregrinaban: partían desde Atenas y se dirigían hacia Eleusis.

Durante el proceso de creación, el protagonista comía apenas lo necesario para sobrevivir. No se alimentaba con carne sino con lo que la gente de la zona le llevaba en calidad de ofrendas:

Rastros de pies descalzos, unos higos y un cántaro le advirtieron que los hombres de la región habían espiado con respeto su sueño y solicitaban su amparo o temían su magia. (...) El arroz y las frutas de su tributo eran un pábulo suficiente para su cuerpo, consagrado a la única tarea de dormir y soñar.<sup>102</sup>

Quienes participaban de los ritos, tanto eleusinos como pitagóricos, ayunaban y procuraban llevar una alimentación sin excesos. De hecho, los pitagóricos no comían carne.

Por otro lado, esta misma cita sirve para comparar también **las ofrendas**. En el caso del cuento son para el protagonista, pues de alguna manera las personas le temen y saben que tiene poder para ayudarlos; en los ritos eleusinos las ofrendas eran para Démeter y los sacerdotes eran quienes las recibían en su nombre.

Si analizamos más detenidamente, observamos que el personaje del cuento cumple con la condición clásica de **eliminación de la biografía personal** para resaltar únicamente su experiencia mística superior y así calzar mejor en la mentalidad arquetípica: “Ese proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma; si alguien le hubiera preguntado su propio nombre o cualquier rasgo de su vida anterior, no habría acertado a responder.”<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 58.

**El lugar** donde se desarrolla la acción del hipertexto definitivamente es un centro, es decir, un lugar sagrado donde previamente habían ocurrido acontecimientos extraordinarios. El hombre tenía total convencimiento sobre la importancia del lugar: “Sabía que ese templo era el lugar que requería su invencible propósito (...)”.<sup>104</sup> Inclusive, como un acto de reconocimiento, besó el fango que lo rodeaba.

Para llegar al templo ubicado en la parte central de la zona, su cumple la característica del acceso difícil, peligroso y laberíntico:

Lo cierto es que el hombre *gris* besó el fango, repechó la ribera sin apartar (probablemente, sin sentir) las cortaderas que le dilaceraban las carnes y se arrastró, mareado y ensangrentado, hasta el *recinto circular* que corona un tigre o caballo de piedra, que tuvo alguna vez el *color del fuego* y ahora *el de la ceniza*.<sup>105</sup>

Llegar a este templo es pasar de lo efímero a lo eterno, de la muerte a la vida. En el centro está el elemento sagrado, en este caso la estatua de piedra. En este lugar se produce la creación del hombre. De hecho ése es el objetivo del soñador: crear otro hombre a partir de sueño. Un sueño que debía transportarlo a un tiempo mítico distinto al real.

Los ritos eleusinos también se llevaban a cabo en un centro, en el Telesterion, un templo construido sobre otros templos que desde tiempos antiguos, habían servido para fines sobrenaturales. La diferencia con el hipertexto es la forma de la habitación

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 57. Las cursivas son mías

principal: rectangular en Eleusis y cicular en el hipertexto. La forma del lugar donde se realizan los ritos podría parecer sin importancia pero considero que Borges prefirió una construcción circular porque esa figura geométrica concuerda mejor con la idea del eterno retorno, de volver al punto de donde se partió inicialmente. Esta idea está presente en el UROBOROS, la serpiente enrollada que forma un círculo con la cola en su propia boca. Según el Diccionario Ilustrado de los Monstruos, esta serpiente es:

(...) la imagen del tiempo en el que por una especie de movimiento circular, el principio vuelve a juntarse con el fin. (...) es un símbolo del universo, en el que las escamas representan a las estrellas, la masa a la tierra, el lustre al agua, la muda de piel al rejuvenecimiento y el envejecimiento, y finalmente, el hecho de que se devore a sí misma significa que todo lo que ha generado la providencia regresa a ella.<sup>106</sup>

**El sufrimiento, la purificación personal y la espera de un momento adecuado** también son parte del ritual del eterno retorno. Los fracasos en los primeros intentos, el tiempo de lucidez en que le era imposible soñar le causaban sufrimiento, le hacían llorar de ira. Frente a este sufrimiento y cuando la luna estuvo llena, se purificó (los participantes de los ritos eleusinos se purificaban en el mar) y recurrió a los dioses planetarios solicitando su ayuda. Así cumplió con la primera parte del rito:

Para reanudar la tarea, esperó que el disco de la luna fuera perfecto. Luego, en la tarde, se purificó en las aguas del río, adoró los dioses planetarios, pronunció las

---

<sup>106</sup> Massimo Izzi, *Diccionario Ilustrado de los Monstruos, Ángeles, Diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Editor, 1996, p.489.

sílabas lícitas de un nombre poderoso y durmió. Casi inmediatamente, soñó con un *corazón que latía*.<sup>107</sup>

Por catorce noches soñó con su corazón. Con amor lo atestiguaba, lo corregía con su mirada pero no lo tocaba. La última noche le hizo un minucioso examen y quedó satisfecho.

Es interesante que el primer órgano del que parte el soñador sea el corazón puesto que en el caso de Dionisos sucedió algo similar. Mientras los titanes lo devoraban, Atenea logró salvar únicamente su corazón, lo purificó y se lo entregó a Zeus quien forjó una escultura con barro blanco, le hizo un agujero en el pecho y puso allí el corazón de su hijo; en seguida, Dionisos renació.

El soñador, no hizo una escultura de barro sino que, invocando nuevamente a los dioses planetarios, continuó soñando órgano por órgano hasta que estuvo listo. Pasó un tiempo y el mago no podía despertarlo, estuvo a punto de destruirlo pues ya había agotado todas las posibilidades, lo único que le faltaba era implorar ayuda al Ser Supremo del templo.

Cuando se arrojó a los pies de la efigie (segunda parte del ritual) obtuvo una respuesta en sueños. El dios se manifestó indicando que se produciría una circulación de energía sagrada de la divinidad hacia el hombre dormido para que despertara y se confundiera entre los seres de carne y hueso a cambio de que el mago le enseñara los rituales y lo enviara a otro templo a glorificarlo. Así la energía sagrada volvería del

---

<sup>107</sup> Borges, op. cit., p. 60.

hombre hacia la divinidad, completando el círculo. Al cumplir con este rito el mago fue capaz de crear al fantasma soñado, fue capaz de crear una nueva forma de vida.

Esta circulación de energía sagrada entre divinidad y protagonista cuyo resultado es un proceso de creación ocurre también en los ritos eleusinos. Démeter pidió la construcción del templo y los instruyó en la manera de realizar los rituales de tal manera que cuando los sacerdotes invocaban y adoraban a la diosa anualmente, ella apaciguaba su ira y les respondía permitiendo cada año la regeneración de las semillas.

Otro elemento clave del motivo del eterno retorno es **el fuego**. Este implicaba muerte y resurrección, un nuevo nacimiento. En este caso, el fuego juega un papel predominante ya que Fuego es el nombre del dios, el único que podía infundir vida al hombre soñado. Además, el fuego era el medio por el cual se reconocía a un fantasma de un ser vivo normal y era el que ponía fin al ritual (coincidiendo con el concepto del uroboros).

En cuanto a los clásicos, Perséfone era la Señora del fuego. De hecho, el momento culminante del rito sucedía cuando se invocaba a la diosa encendiendo fuego y permitiendo que su luz se irradiara al resto templo.

También en los clásicos el fuego se relaciona con la inmortalidad. Recordemos que Démeter quería volver inmortal a Demofonte sumergiéndolo en un fuego sagrado.

Por otro lado, el fuego en el eterno retorno ponía periódicamente fin a las cosas para que luego tuviera lugar una renovación. En este cuento también cumple con esa función pues el fuego había destruido los templos hace muchos siglos y lo volvería a hacer al final del relato.

En cuanto a **la repetición**, elemento fundamental del eterno retorno, es evidente que los hechos ocurridos en las ruinas circulares ya habían sucedido antes. El templo y la estatua del múltiple dios ya existían previamente, habían sido del color del fuego y ahora eran del color de la ceniza. Esto se confirma cuando el dios le habla en sueños:

Este múltiple dios le reveló que su nombre terrenal era Fuego, que en ese templo circular (y en otros iguales) le habían rendido sacrificios y culto y que mágicamente animaría al fantasma soñado, de suerte que todas las criaturas, excepto el Fuego mismo y el soñador, lo pensarán un hombre de carne y hueso.<sup>108</sup>

El soñador que también era un hombre gris, seguramente por el mismo motivo, percibía que lo que le sucedía ya había ocurrido antes: “A veces, lo inquietaba una impresión de que ya todo eso había acontecido...”.<sup>109</sup> Además, cada tarde y cada mañana repetía su ritual ante la figura de piedra e imaginaba que su hijo hacía lo mismo en las ruinas circulares aguas abajo.

Al final, el lector descubre que no solo se repetían los actos del dios y del soñador sino también el incendio y el triste descubrimiento de que el soñador era, a su vez, el sueño de otro:

---

<sup>108</sup>*Ibid.*, p. 60.

<sup>109</sup>*Ibid.*, p. 62.

Porque se repitió lo acontecido hace muchos siglos. Las ruinas del santuario del dios del Fuego fueron destruidas por el fuego. En un alba sin pájaros el mago vio cernirse contra los muros el incendio concéntrico. Por un instante, pensó refugiarse en las aguas, pero luego comprendió que la muerte venía a coronar su vejez y a absolverlo de sus trabajos. Caminó contra los jirones de fuego. Éstos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.<sup>110</sup>

Como se puede ver, en este cuento se cumplen todos y cada uno de los elementos del motivo del eterno retorno por lo que considero que Borges, tomó muy en cuenta a los hipotextos aunque no los mencione explícitamente a lo largo del cuento.

Por supuesto que la transformación del sentido es total, los ritos eleusinos tenían su motivación en la regeneración agrícola y en una preparación para obtener vida después de la muerte. Los ritos órficos buscaban más bien la purificación espiritual para descartar lo titánico de sus vidas y quedarse solamente con lo divino para alcanzar, luego de varias vidas terrenas, la vida inmortal. La motivación del soñador, en cambio, era la creación de otro hombre y que este nunca descubriera su verdadera condición de fantasma.

Al final del cuento, cuando el mago descubre que él mismo es fruto del sueño de otro hombre, percibo que Borges no solo quería recrear el motivo del eterno retorno sino cuestionar al lector en cuanto a su propia existencia, su origen. Lleva al lector a

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, pp. 63 y 64.

pensar que tal vez todos los hombres somos fruto del sueño de otro. Situación humillante para algunos y terrorífica para otros ya que si decide dejar de soñar, dejaríamos de existir.

El final se relaciona con su epígrafe inicial, pero ya no solamente en el hecho de crear a otro ser a través del sueño sino en algo más complejo. De hecho, si se analiza el contexto de la frase en la obra de Carroll, observamos que ésta aparece en la escena en que Tarará y Tararí (gemelos) le dicen a Alicia que ella no es la soñadora sino la soñada, que forma parte del sueño del Rey Rojo y que seguirá existiendo en la medida en que él la siga soñando. Al final del cuento, el soñador y Alicia están en la misma condición. El lector no puede terminar de leer el cuento sin reflexionar en el epígrafe, sin volver a empezar otra vez. El cuento en sí es un eterno retorno.

- ***Tema del traidor y del héroe***

El segundo texto analizado es *Tema del traidor y del héroe*. He escogido este cuento debido a que se puede analizar el eterno retorno desde distintos puntos de vista. Por un lado, está la imaginación de Borges; por otro, los hechos históricos y finalmente, la ficción de las obras literarias. Borges logra mezclar de tal manera estos aspectos que al lector ya no le resulta fácil distinguir qué es real y qué es ficción.

Como antesala al relato, Borges crea una relación intertextual con *The Tower* de W.B. Yeats:

So the Platonic Year

Whirls out new right and wrong,

Whirls in the old instead;  
All men are dancers and their tread  
Goes to the barbarous clangour of a gong <sup>111</sup>

Con esta cita, el lector ya se hace a la idea de tiempos cíclicos, de acontecimientos que se repiten bien o mal sobre antiguas huellas y que los hombres solamente somos bailarines que siguen dichas huellas desde tiempos tan remotos como lo es el sonido del gong.

**- Breve resumen del hipertexto:**

Borges, influenciado por Chesterton y Leibniz *se imagina* el siguiente argumento:

Ryan era un joven que quería escribir la historia de su bisabuelo Kilpatrick. La acción transcurre en 1824, en Irlanda o en cualquier otro país oprimido. Kilpatrick era un conspirador admirado por el pueblo y que, al igual que Moisés que divisó la tierra prometida el día antes de morir, pereció la noche antes de la rebelión victoriosa.

Mientras investigaba, Ryan descubrió un enigma que iba más allá de lo policial, descubrió **un carácter cíclico**. De alguna manera, parecían repetirse hechos de regiones y edades remotas. La historia de Kilpatrick era la repetición de la historia de Julio César:

Así, nadie ignora que los esbirros que examinaron el cadáver del héroe, hallaron una carta cerrada que le advertía el riesgo de concurrir al teatro, esa noche; también Julio César, al encaminarse al lugar donde lo aguardaban los puñales de sus amigos,

---

<sup>111</sup> Borges Jorge Luis, *Ficciones*, p. 146.

recibió un memorial que no llegó a leer, en que iba declarada la traición, con los nombres de los traidores.<sup>112</sup>

Ryan, luego de imaginar una forma secreta del tiempo en que ciertas líneas se repiten, llegó a pensar que Kilpatrick fue Julio César: “Piensa en *la transmigración de las almas*, doctrina que da horror a las letras célticas y que el propio César atribuyó a los druidas británicos; piensa que antes de ser Fergus Kilpatrick, Fergus Kilpatrick fue Julio César.”<sup>113</sup>

Luego, profundizando sus investigaciones, descubrió que algunas palabras intercambiadas entre Kilpatrick y un mendigo eran iguales a unas escritas por William Shakespeare. Esta comprobación le cambió la idea de un laberinto circular a un laberinto aún más confuso: “Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible...”<sup>114</sup>

Finalmente, Ryan logró descifrar el enigma: Kilpatrick pidió a Nolan que investigara qué compañero los traicionaba y éste descubrió que Kilpatrick era el traidor. Sus compañeros lo condenaron y él mismo firmó su propia sentencia pero, para no perjudicar a la patria y a la rebelión, decidieron hacerlo parecer como un héroe asesinado por un desconocido. A Nolan no se le ocurrió otra cosa que copiar a Shakespeare en *Macbeth* y *Julio César* para planificar la muerte de Kilpatrick. Organizó una especie de representación teatral al estilo de los *Festspiele* de Suiza en los que los actores realizan sus representaciones en los mismos escenarios donde ocurrieron los acontecimientos históricos, es decir, las mismas ciudades se

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 149. Las cursivas son mías.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 149.

convertían en escenarios. Centenares de actores colaboraron y Kilpatrick actuó como un verdadero héroe inclusive en el momento de su muerte.

Ryan resolvió silenciar su descubrimiento y escribió un libro dedicado a la gloria del héroe. Tal vez esto también estuvo previsto por Nolan.

**- Análisis:**

En un primer momento, Borges desea que el lector, influenciado por la cita intertextual de Yeats, considere la posibilidad de los tiempos cíclicos. Hechos que ocurren actualmente pueden ser la repetición de hechos ocurridos en regiones y tiempos lejanos.

Dentro del motivo del eterno retorno esto podría ser posible siempre y cuando se cumplan sus dos elementos formantes: los arquetipos y la repetición. Tenemos el hecho acontecido tiempo atrás que podría repetirse cíclicamente como un modelo: la muerte de un héroe gracias a la traición de sus enemigos. El protagonista debía ser un dios, un antepasado o un héroe: Cayo Julio César era un héroe ya que, gracias a sus triunfos de guerra, fue gobernante absoluto de Roma y el instaurador de las bases para el futuro Imperio Romano. Tenía muchos seguidores así como también enemigos, los mismos que decidieron asesinarlo recelosos de su poder. El lugar debía ser un centro: el senado era el lugar más importante en tiempos de la República en Roma, de allí nacían las leyes que gobernaban a todo el pueblo. El momento: los presagios indicaban la inminencia del evento y, por último, un elemento adicional: la carta de advertencia que no se abre.

Borges considera cada uno de estos elementos necesarios para que haya un eterno retorno y hace que se repitan en forma exacta con Kilpatrick. Nada podía faltar. El protagonista es Kilpatrick, un héroe para su pueblo irlandés, poseedor también de un sinnúmero de enemigos. Lo asesinan en un lugar público: un teatro que luego se descubre fue el centro de un escenario mayor que fue el pueblo entero. En el momento preciso, corren rumores de la destrucción de la torre circular perteneciente al lugar de nacimiento de Kilpatrick para que sirviera como presagio y escribieron, premeditadamente, la carta de advertencia que el héroe nunca abrió.

Borges hila más fino aún al nombrar a Condorcet, Hegel, Spengler, Vico, Hesíodo y la teoría de la trasmigración de las almas. Recordemos que entre los hipotextos tenemos a Pitágoras quien afirmaba que las almas no se destruían con la muerte sino que simplemente cambiaban de apariencia ocupando otros cuerpos y que él mismo recordaba haber sido distintas personas en el pasado. Es lógico que, pensando en esta teoría, Ryan pensara que Julio César y Kilpatrick compartían la misma alma, es decir que fueran la misma persona.

Sorprendentemente, Borges se sale de la lógica de la historia y pretende que el lector crea, por unos segundos, en algo inconcebible: que no solo se repiten los hechos históricos sino también los hechos de la ficción literaria. La ficción se vuelve un hecho real por unos instantes. En seguida, la teoría de tiempos cíclicos parece ser anulada por completo para convertir los hechos en un simple plagio literario.

Al final de la historia, Borges deja otra inquietud en el lector. Aparentemente, Notan crea una historia para preservar la dignidad de un pueblo, sabiendo que en el futuro

alguien descifraría el misterio, pero a su vez, ese alguien del futuro y sus actos ya estaban previstos por Nolan desde un principio. En este punto en concreto, y en general a lo largo de todo el cuento, Borges logra confundir la realidad con la ficción, lo histórico con lo imaginario, entrelazándolos uno con otro de tal manera que el lector ya no está seguro de nada, ni siquiera de su propio origen.

De todas maneras, pienso que el eterno retorno sigue estando presente pero con variaciones, es decir no es una repetición exacta de los hechos sino una repetición similar. Considero que Borges lo utiliza nuevamente para cuestionar al lector sobre el origen de su existencia.

Una idea parecida está presente en un texto corto de Borges titulado *La trama* en el se recuerda la muerte de Julio César. En este texto, Borges dice que tanto Shakespeare como Quevedo recogieron el grito de Julio César al descubrir que sus asesinos eran sus amigos: *¡Tú también, hijo mío!* Y añade:

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa (estas palabras hay que oírlas no leerlas): *Pero, che!* Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena.<sup>115</sup>

Para Borges la realidad está organizada de forma simétrica, con coincidencias y contrastes y, con esta visión logra, por medio de la literatura, transformar lo imposible en posible.

---

<sup>115</sup> Jorge Luis Borges, *Prosa, El hacedor*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1975, p. 635.

## CAPÍTULO 3

### ANÁLISIS DECONSTRUCCIONISTA

#### 3.1 La deconstrucción

- **Origen del deconstruccionismo**

El deconstruccionismo no es una teoría literaria reciente. El filósofo francés Jacques Derrida, padre del deconstruccionismo, escribió sobre el tema en 1966, cuando todavía imperaba el estructuralismo y se acababa de descubrir en Occidente al formalismo ruso.

Derrida publicó varios libros entre los cuales constan: *La voz y el fenómeno*, *De la gramatología*, y *La escritura y la diferencia* que introducen y aplican el enfoque deconstruccionista a la lectura interpretativa de los textos.

La deconstrucción surgió como un acercamiento analítico aplicable primero a la Filosofía, cuestionando su discurso en el sentido que normalmente se ejercía (discurso racional). Luego, su forma de análisis textual se extendió a la lingüística, a la teología, a la historia, al derecho, a la pedagogía y a otras áreas del saber.

Derrida cuestionó las formas tradicionales del pensamiento removiendo sus hábitos y combatiendo la idea de que un texto tenga un significado único e inalterable. Planteó que:

El número de interpretaciones legítimas de un texto es múltiple y esta fuerza productora de sentidos y diferencias demuestra la imposibilidad de un análisis único del texto. La deconstrucción saca a la luz los numerosos estratos semánticos que operan en el lenguaje. Al reconstruir la obra de autores anteriores, Derrida trata de demostrar que la lengua está cambiando de forma constante.<sup>116</sup>

A diferencia del estructuralismo que enfoca al texto como una estructura en la que hay que encontrar su centro para luego ofrecer una sola lectura del mismo, Derrida plantea que el texto no es una estructura sino un representante microscópico de un macro sistema, de un todo. Para el filósofo, un texto tiene muchos centros de los cuales puede partir el lector.

- **Definición de deconstrucción**

- La deconstrucción es un modo de leer la Filosofía y los discursos de las ciencias humanas en general.
- Sirve como instrumento de análisis de textos.
- Si consideramos las características ortodoxas se podría decir que la deconstrucción es a-sistemática. Cualquier intento de sistematizarla es un contrasentido, una traición.
- Su nervio central es la libertad donde el juego, la intuición, la sugerencia son elementos claves.
- Contrarresta la tendencia del pensamiento occidental a utilizar un sistema lingüístico que no permita jugar con el significado de los textos: “La

---

<sup>116</sup> Enciclopedia Encarta 2004

deconstrucción se propone dar cuenta del libre-juego como la irreductibilidad definitiva de los textos a un sistema de compases manejable.”<sup>117</sup>

- La deconstrucción se liga al texto analizado, vive para ese texto sin crear un sistema conceptual independiente y estable.
- Su objetivo no es indagar la unidad sino generar diversidad, abrir posibilidades contradictorias. Según Paul de Man deconstruir es:

(...) enfrentar los textos a sus contradicciones internas y a la metafísica radical de la que parte, no es *destruir*, sino leerlos en sus implicaciones, presuposiciones, posibilidades no exploradas, etc. El resultado de la lectura deconstruccionista no reduce nunca la posibilidad de contenido de un texto examinado, antes la amplía al focalizarlo desde el centro de sus contextos teóricos no revelados o subyacentes (transtextualidad).<sup>118</sup>

A pesar de que no posee un sistema ortodoxo, se puede afirmar que la deconstrucción tiene un método que consiste en: leer un texto, releerlo en busca de sus aporías, de sus puntos oscuros, de aquello que aparentemente no dice nada, pero que devela un nivel de sentido más profundo, analizarlo según el bagaje de conocimientos que posea el lector, rescatar los nuevos significados del mismo e interpretarlos.

- **Aplicación del deconstruccionismo a la Literatura**

Los estudiosos del lenguaje crítico literario redescubrieron la obra de Derrida en una situación de crisis en la poética, en un momento en que era necesario revisar los postulados de la crítica literaria.

---

<sup>117</sup> José María Pozuelo Yvancos, *Teoría del Lenguaje Literario*, Madrid, Editorial Cátedra, 1989, p. 133.

<sup>118</sup> *Idem.*, p. 135. El texto entre paréntesis es mío.

De hecho, la deconstrucción no solo dio respuestas a preguntas que la gramatología no se había planteado sino que sirvió como punto de reflexión para una polémica sobre los límites y posibilidades de la interpretación crítica. Combatió el carácter compacto de la teoría filológica horadando sus bases como ciencia de interpretación del significado de los textos. Es decir, se opuso a la idea de que en el lenguaje del texto exista un sistema que posea un único significado descifrable y más bien sugirió un modo de lectura para cada texto.

Para Pozuelo Yvancos, en el ámbito de la teoría literaria, describe a la deconstrucción como un modo de lectura:

(...) no es una teoría sobre la lengua literaria o sobre la literatura. Carece de especificidad filológica, pero también de las constantes necesarias para establecerse como teoría científica. (...) antes bien funciona como una modalidad concreta de lectura de textos que subvierte el principio medular de la crítica: la idea de que un texto posea una suerte de fundamentos para una lectura <<adecuada>>”<sup>119</sup>

Poco a poco, se fue convirtiendo en una de las vías más usadas en la revisión de las bases de la teoría literaria.

Quienes influyeron para que las tesis deconstructivistas se asimilaran de mejor manera fueron Roland Barthes y Paul de Man:

---

<sup>119</sup> *Idem.*, pp. 128 y 132.

- **Roland Barthes**, un hombre de pensamiento versátil, estuvo presente en el nacimiento de distintas corrientes literarias como el estructuralismo, la psicocrítica, la semiología cultural y, finalmente en el de la deconstrucción. Barthes presentó una versión europea sobre este tema con incursiones previas al nacimiento oficial del deconstruccionismo. Según Pozuelo Yvancos, Barthes: “ha intervenido destacadamente en crear las condiciones ambientales en que la deconstrucción podría fructificar y arraigar”<sup>120</sup>

Dos obras suyas son ciertamente deconstruccionistas: a) *S/Z* en la que analiza deconstructivamente línea por línea la novela *Sarrasine* de Balzac. Su análisis pretende abarcar las múltiples lecturas posibles por lo que lee el texto desde el punto de vista cultural, hermeneútico, simbólico, sémico y proiarético. Con este ejercicio demuestra la pluralidad de los textos y la posibilidad de acceder a ellos por múltiples entradas igualmente válidas. b) En *El placer del texto*, Barthes analiza obras de muchos autores entre ellos: Sade, Sarrasin y Flaubert. Busca en ellos el gozo que obtiene el lector al leerlos gracias a la presencia de un espacio generado para una dialéctica del deseo: los escritores no echan todas las cartas sino que hay un juego con el lector, son textos coquetos que seducen al lector. Al mismo tiempo, Barthes menciona distintas formas de leer un texto:

Por lo tanto hay dos regímenes de lectura: una va directamente a las articulaciones de la anécdota, considera la extensión del texto, ignora los juegos del lenguaje (...); la otra lectura no deja nada: pesa el texto y ligada a él lee, si así puede decirse, con aplicación y ardientemente, atrapa en cada punto del texto el asíndeton que corta los lenguajes, y no la anécdota: no es la extensión (lógica) que la cautiva, el

---

<sup>120</sup> *Idem.*, p. 142.

deshojamiento de las verdades sino la superposición de los niveles de la significancia (...) esta segunda lectura aplicada es la que conviene al texto moderno, (...) no devorar, no tragar sino masticar, desmenuzar minuciosamente; para leer a los autores de hoy es necesario reencontrar el ocio de las antiguas lecturas: ser lectores *aristocráticos*.<sup>121</sup>

En esta lectura desmenuzada la pregunta *¿Qué significa esto para mí?* Es muy importante ya que la respuesta no será ni subjetiva ni existencial sino relacionada con el concurso del Yo lector que soy ya una pluralidad de otros textos.

**Paul de Man** fue un seguidor del deconstruccionismo y sirvió como puente entre Derrida y el grupo de críticos de Yale compuesto por autores como: Harold Bloom, Hillis Millar, G. Hartman, entre otros. Paul de Man asimiló las teorías de Nietzsche, Heidegger y Derrida y tuvo un estilo riguroso y argumentativo. Investigó sobre el símbolo y la alegoría y puso como centro de sus tesis deconstruccionista la conciencia de la inevitable y consustancial retoricidad del lenguaje. Manifestó que: “(...) el propósito de su lectura ha sido demostrar la profunda discontinuidad entre el código lingüístico y el ontológico hermenéutico.”<sup>122</sup> Así De Man derivó en una teoría de la lectura que contenía en sí misma el principio de su propia deconstrucción.

Una constante de su obra fue la valorización de la lectura alegórica. Habló de la luminosidad y la ceguera de los textos, de la existencia de puntos oscuros, engañosos, aporéticos que analizados dan la diferencia, dan una nueva luz al texto.

---

<sup>121</sup> Roland Barthes, *El placer del texto y Lección inaugural*, México, Siglo veintiuno editores, 1998, pp. 22 y 23.

<sup>122</sup> Pozuelo Yvancos, op. cit., p. 152.

Mientras más luminosos son los textos se suscitan mayor cantidad de lecturas críticas y polémicas. A mayor cantidad de puntos oscuros, más luminoso se vuelve el discurso literario.<sup>123</sup>

- **Aplicación del deconstruccionismo a este trabajo**

Tanto Derrida como Barthes afirmaron que muchas veces los escritores ocultan verdades para luego mostrarlas en un proceso de seducción al lector. Así cada texto se vuelve una fuente de diversidad, de posibilidades contradictorias, que se enfrentan a la metafísica de la que parten. Estas características resultan muy prácticas para comprender la literatura de autores complejos como Jorge Luis Borges cuyas narraciones no entregan todos los significados en la primera lectura, sino que son necesarias varias lecturas para descubrir algunas de las múltiples alternativas de significación de los textos.

Debido a que una de las características del deconstruccionismo es la libertad para escoger la manera de acercamiento a los textos, he decidido poner bajo consideración una de las posibles lecturas alegóricas sobre los cuentos que he escogido de Borges. Mi trabajo consiste en ampliar el análisis del texto a sus implicaciones, presuposiciones y posibilidades utilizando como base el análisis transtextual del Capítulo 2.

La elección de este “centro” no es arbitraria, existe una clara relación entre transtextualidad y deconstruccionismo. Derrida afirmó que: “(...) la lengua es (...) una estructura de referencias infinitas en que cada texto se refiere a los otros textos y

---

<sup>123</sup> Cfr. *Blindness and Insight* de Paul de Man

cada signo a los otros; una estructura en que sólo hay huellas de huellas”<sup>124</sup> Un análisis transtextual sirve como herramienta para una lectura deconstruccionista de un texto, son análisis complementarios.

Además, Barthes también tiene una opinión similar al respecto:

Escribir, dirá repetidamente, es un acto preformativo, el lugar de la textualidad e intertextualidad. La pérdida de la *mimesis* o representación de algo que estuviera más allá del lenguaje: escribir es crear una secuencia de significados tomados del repertorio intertextual del lenguaje; una suma de textos que refieren a otros textos.<sup>125</sup>

Harold Bloom plantea que: “(...) toda poesía es un escenario de intertextualidad. La base de un texto es siempre otro texto al que el primero se enfrenta en lo que denomina una dialéctica de la angustia a ansiedad de influencia.”<sup>126</sup>

Apoyándome en estas afirmaciones sobre deconstruccionismo y transtextualidad paso a deconstruir *La casa de Asterión* y *Las ruinas circulares* para volver a construirlos, a resignificarlos, desde un nuevo punto de vista.

---

<sup>124</sup> Pozuelo Yvancos, op. cit., 1989, p. 139.

<sup>125</sup> *Idem.*, p. 146.

<sup>126</sup> *Idem.*, p. 157.

### 3.2 Análisis deconstruccionista

- **Los clásicos y la literatura contemporánea**

Parecería que retomar temas clásicos grecolatinos en el siglo XXI es una contradicción tomando en cuenta el ritmo de vida al que estamos sometidos y la cantidad de libros que se publican con temas de “actualidad” que, en teoría, nos permiten entender mejor nuestro tiempo. Pero resulta que, autores como Borges, entendieron que los clásicos son justamente aquellos libros que nos sirven para entender quiénes somos, a dónde hemos llegado y hacia dónde vamos pues reflejan lo más profundo, la esencia del ser humano, la cual se mantiene prácticamente constante a pesar del paso de los siglos.

Cabe aclarar que una obra clásica es aquella que, a pesar del paso del tiempo, se mantiene actual, siempre tiene algo que decir a las diversas generaciones. Además se caracteriza por algo especial: por poseer tal riqueza que invita a la relectura ya que una y otra vez sorprende al lector.

Ítalo Calvino llama clásico a: “(...) un libro que se configura como equivalente del universo (...) que te sirve para definirte a ti mismo en relación y quizás en contraste con él.”<sup>127</sup> No hace distinción de antigüedad o estilo para definir un clásico, sino que se fija en su efecto de resonancia, en su capacidad de no poder ser indiferente para el lector.

---

<sup>127</sup> Ítalo Calvino, *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Tusquets Editores, 1994, p. 17.

En todo caso, concretando en la literatura clásica grecolatina, vemos que en ella el inicio de la civilización occidental. Lo valioso, lo esencial, nuestros orígenes están allí. Para alguien con los referentes culturales como los que tenía Borges, Grecia debía ocupar un lugar muy especial y así fue. Desde niño, tuvo predilección por los clásicos grecolatinos y su lectura le resultó formativa, le proporcionó modelos, términos de comparación, escalas de valores, paradigmas de belleza, etc. Es decir, las obras clásicas le dejaron su simiente.

Esta influencia evidente, hizo que el mismo Borges pueda ser calificado de clásico ya que sus obras, tanto de poesía como de ensayo y narrativa abarcan temas de interés universal invitando a la meditación a lectores de todo el mundo.

- **Lectura de mitos en la actualidad**

Los mitos son relatos que fueron creados con creatividad y estética, tuvieron como objetivo explicar el mundo. Estas narraciones simbólicas conllevaban una cosmovisión. Los mitos cosmogónicos explicaban el origen del cosmos, los teogónicos el origen de los dioses, los etiológicos el origen de las cosas, ritos y costumbres y los escatológicos que explicaban el proceso final.

Borges no los leyó como meros relatos históricos o cuentos de ficción sino como un medio de respuesta a sus constantes preguntas sobre el hombre, su origen y su destino. De hecho, así es como todos nosotros deberíamos acercarnos a los mitos según el padre Vinicio Rueda:

Si bien la palabra griega (mythos) significa relato, narración, no se puede leer como un simple relato, leer en forma lógica, de acuerdo a nuestras categorías mentales, ni tampoco como una mera ficción, un cuento, una mera divagación imaginativa, y menos como un relato histórico que nos cuenta lo que pasó efectivamente. Es como una exploración simbólica del misterio del hombre en el cosmos. Más que un “modo de verdad”, diríamos, es un mensaje total y viviente, una revelación, una epifanía que nos habla en muchos idiomas del alma”.<sup>128</sup>

Leyéndolos de esta manera, los mitos se vuelven una fuente de inspiración no solo para Borges sino para todos los autores de la literatura contemporánea:

La mitología de la antigüedad clásica, especialmente la griega, no ha dejado nunca de inspirar el arte occidental...Y es que los mitos tienen tal valor ejemplar, sintetizan de modo tan plástico las eternas inquietudes humanas que sus temas y personajes – Orfeo, Edipo, Antígona, y tantos otros- continúan hoy, aun cuando con muy distinto sentido y expresión que en épocas pasadas, fertilizando los motivos literarios”.<sup>129</sup>

Negar la influencia de los clásicos en los autores contemporáneos sería una necesidad. De hecho, casi todos los temas ya han sido tratados por los griegos. Un poeta del siglo VI antes de Cristo decía que ya no había originalidad en la literatura, que siempre se repiten los temas principales. En veintiocho siglos las repeticiones son seguras. La originalidad no se basa en el tema sino en cómo el autor maneja el tema, cómo lo re-significa según su punto de vista.

---

<sup>128</sup> Marco Vinicio Rueda, *Mitología*, Quito, Ediciones de la PUCE, 1993, p. 29..

<sup>129</sup> Cfr. Luis Diez del Corral, *La fundación del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Editorial Gredos, 1957.

Por ejemplo: hay tres autores contemporáneos que se han ocupado del mito del Minotauro: Julio Cortázar en *Los reyes*, Michael Ende en *El espejo en el espejo* y Borges. Cada uno lee el mito desde su situación y se apropia de él de diferente manera, transformando los motivos del héroe civilizador y del monstruo, mirándolos desde el siglo XX y convirtiéndolos en sentencias que podrán ser reflexionadas filosóficamente por todos.

- **Análisis deconstruccionista de *La casa de Asterión***

Inicio mi análisis deconstruccionista por el nombre del personaje. Asterión no es un nombre conocido para el lector común. Es un punto oscuro que se comprende solamente al final del cuento cuando se aclara que Asterión es el Minotauro.

Gracias al análisis transtextual, el nombre Asterión adquirió gran parte de su valor. El Minotauro ha dejado de ser el monstruo y pasa a ser un ser sensible con el cual el lector se solidariza. Su sensibilidad lo lleva a meditar sobre sí mismo, sobre los demás y sobre el mundo que lo rodea.

Luego del análisis transtextual se percibe que todavía queda algo oculto. El texto posee una capa más profunda que descubrí gracias a un comentario escrito por Borges en *El libro de los seres imaginarios* cuando describe al Minotauro: “Probablemente la fábula griega del Minotauro es una tardía y torpe versión de mitos antiquísimos, la sombra de otros sueños aún más horribles”.<sup>130</sup>

---

<sup>130</sup> Jorge Luis Borges, *El libro de los seres imaginarios*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1998, p. 171.

Si el mito del Minotauro le pareció una tardía y torpe versión, seguramente se debía a que él conocía sobre religiones prehelénicas por lo que, investigando al respecto, descubrí que, mucho antes de que Teseo matara al Minotauro, en Creta se practicaban religiones prehelénicas en que las mujeres eran sacerdotisas de deidades ctónicas. Estas creencias seguramente se mantuvieron hasta el tiempo del Rey Minos puesto que su hija Ariadna era conocida como la “Señora del laberinto”, era una deidad por derecho propio y era la única que sabía como entrar al laberinto.<sup>131</sup>

Entre otros cultos religiosos cretenses, existía uno en honor a los toros pues eran símbolo de poder, de vida y de energía. Se sabe que en fiestas religiosas del pueblo cretense, se realizaban acrobacias rituales con los toros.<sup>132</sup>

Inclusive al Palacio de Cnosos estaba asociado con los toros y se le conocía también con el nombre de: “Palacio de las hachas de doble filo” que simbolizan los cuernos de un toro. Cabe recordar que quien construyó el palacio de Cnosos fue Minos, a quien los toros le marcaron la vida: Zeus, transformado en un hermoso toro, secuestra a Europa y concibe, entre otros hijos, a Minos. Minos pide una ordalía (juicio divino solicitado por un mortal a los dioses) a Poseidón para demostrar al pueblo que él debía ser el rey de Creta y el dios le envía al toro que luego será el padre del Minotauro y el posible asesino de su hijo Andrógeo. Todas estas cosas explican el hecho de que Minos no haya asesinado al Minotauro, de alguna manera era sagrado para los cretenses. En cambio lo utilizó como un medio para abusar del poder que tenía sobre Atenas.

---

<sup>131</sup> Cfr. Homero, *La Ilíada*, canto XVIII

<sup>132</sup> Cfr. Las obras de Mary Renault: *El rey debe morir* y *Teseo Rey de Atenas*

Es evidente que Borges sabía al respecto puesto que escribe: “El culto del toro y de la doble hacha (cuyo nombre es *labrys* que luego pudo dar laberinto) era típico de las religiones prehelénicas, que celebraban Tauromaquias sagradas.”<sup>133</sup>

Así como Borges sabía que los toros eran importantes para los cretenses, seguramente también sabía que los toros para los atenienses eran símbolo de caos, de naturaleza incontrolada, de violencia ciega, antítesis de toda acción meditada, pero que controlado se convertía en fuente de vida y poder, en fecundidad que garantizaba las cosechas. Esto explicaría el mito en el que Teseo, defendiendo los intereses atenienses, derrota al Minotauro.

Esta idea también la afirma Sig Lonegren:

El diseño del laberinto es mucho más antiguo que el mito de Teseo. El dibujo de Meandro sobre el cual se basa el Laberinto Clásico de Siete Circuitos se remonta por lo menos a quince mil años antes de que Teseo diese muerte al Minotauro. La mayoría de los personajes del mito, incluyendo a Dédalo, eran griegos (sólo Minos y su familia eran cretenses), y de ellos, sólo Ariadna sabía cómo entrar en el laberinto.<sup>134</sup>

Esta rivalidad entre cretenses y atenienses pueden confirmar la idea de Borges de que este mito sea una torpe versión, vista únicamente desde el punto de vista de los atenienses donde su héroe es el triunfador.

---

<sup>133</sup> Borges, op. cit. p.171.

<sup>134</sup> Sig Lonegren, op. cit., p.68

Por otro lado, seguramente Borges también conocía lo que antiguamente se llamaba el **proceso triádico**, el cual consistía en una serie de acontecimientos que se explicaban tanto por los actos de los seres humanos como por los actos de los dioses en la vida de los seres humanos. Consistía en tres etapas claramente diferenciadas: confusión, error y castigo. Cada una de las etapas se relacionaba con una diosa: *Ate* personificaba a la confusión, *Hybris* al exceso de orgullo y *Némesis* a la justicia divina.

En este caso específico, Minos es quien experimentó este proceso triádico: Se confundió al creer que no debe sacrificar un toro tan hermoso (*Ate*). Se excedió en su orgullo (*Hybris*) cuando, desconociendo sus límites, desobedeció el designio del dios y sacrificó otro toro. Recibió el castigo divino (*Némesis*) cuando Poseidón intervino para que Pasifae se enamorara del toro.

Por lo tanto, el Minotauro era solamente heredero de la *Hybris* de sus padres. No tenía culpa propia, era una víctima que debía ser encerrada por su aspecto monstruoso (diferente a nosotros) y por la vergüenza que sentía el rey Minos en su presencia.

Ya sea por la versión aparentemente favorecedora respecto al héroe a los ojos atenienses o por la inocencia de Asterión y su situación de víctima ante el poder de Minos, cabe pensar que Borges quiso reivindicar al Minotauro en su cuento. Cumplió con los hechos ocurridos en el mito, pero rescató la imagen del Minotauro. El lector ya no se alegra por el triunfo de Teseo sino que se siente aliviado por la liberación de Asterión.

Otro punto que merece ser releído en busca de una resignificación es el **laberinto**. En el análisis transtextual se evidenció la diferencia entre el laberinto clásico (cárcel para un monstruo) y el laberinto de Asterión (la casa de un ser sensible). El escenario sigue siendo el mismo, pero su significado es diferente. Recordemos que la palabra casa implica como habitantes a seres humanos o al menos a animales domésticos. La forma como el Minotauro aprecia su casa es un elemento importante dentro de los rasgos humanos que Borges desea otorgarle, pero hay más detalles que salen a la luz si se analizan con más detenimiento. Por ejemplo: Asterión considera a su casa laberíntica el mundo:

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. (...) una visión de la noche me reveló que también son catorce (son infinitos) los mares y los templos.”<sup>135</sup>

Ana María Barrenechea anota en su libro *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* que Borges, para escribir este cuento, se inspiró en un cuadro de Watts<sup>136</sup> en el que se ve al Minotauro pensativo mirando el paisaje desde un parapeto del laberinto como si meditara en el mundo más allá de las murallas. Asterión medita en la naturaleza de su casa y ve como excede sus límites y se extiende por toda la tierra.

De la misma forma, otros personajes de Borges están inmersos en laberintos semejantes. Recordemos en *El inmortal*, Rufo atraviesa varios laberintos: el de arena en el desierto, el de

---

<sup>135</sup> Borges, op. cit., p.71

<sup>136</sup> Cfr. Anexo 3

sus de sueños, el acceso al palacio y el palacio mismo y los múltiples viajes y trabajos que experimentó hasta encontrar el río que daba la mortalidad. En el jardín de los senderos que se bifurcan presenta también muchos laberintos: el camino para llegar a la casa, el libro de su antepasado, el del tiempo y sus distintas posibilidades. Las ruinas circulares también poseen su propio laberinto circular en el que los actos se repiten pero con variaciones. Prácticamente en todos sus cuentos los laberintos ocupan un lugar predominante en la historia o al menos son parte del escenario de sus ficciones.

Víctor Ivanovici en su libro *El mundo de la nueva narrativa hispanoamericana* analiza a Borges y al mito del laberinto, afirma que Borges se apropia de los mitos en general por su resonancia arquetípica: “Dado que la forma por excelencia de la “ficción” borgeana es la **búsqueda**, no es extraño que en ella hallemos numerosas variantes del trayecto tortuoso, extenso y sembrado de dificultades que parece estar indisolublemente vinculado con el arquetipo del laberinto.”<sup>137</sup> Según Ivnovici, para Borges el laberinto es un proceso de iniciación, el vientre materno desde el cual hemos partido y hacia el cual nos empuja una nostalgia semiconsciente y, en el centro, hallaremos nuestra propia identidad, nos encontraremos a nosotros mismos.

Enrique Anderson Imbert,<sup>138</sup> afirma que la insistente presencia de laberintos en los cuentos de Borges se debe a su deseo de proyectar su cosmovisión: para Borges el mundo es un caos y dentro de ese caos el hombre está perdido como en un laberinto.

Según los ensayos escritos por Borges, el universo es impenetrable, la realidad no se puede explicar, pero el hombre en su respectiva época ha dado su visión al respecto. Lamentablemente, toda explicación ha sido provisoria puesto que la

---

<sup>137</sup> Víctor Ivanovici, *El mundo de la nueva narrativa hispanoamericana, Una introducción*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1999, p.154.

<sup>138</sup> Cfr. Enrique Anderson Imbert, *Crítica interna*, Madrid, Taurus, 1960.

realidad es inconocible ya que está regida por leyes divinas inaccesibles a la inteligencia de los hombres (esta idea se ve mejor reflejada en su cuento *La Biblioteca de Babel*, en el que se ve al universo como una biblioteca caótica).

De esta manera, Borges alegoriza la realidad, no para crear otra realidad sino para dar una visión de la realidad más profunda. En sus ficciones se fija más en las estructuras que en los detalles mostrando así lo invisible, acercando al lector cada vez más a la realidad.

Finalizo mi análisis deconstruccionista tratando de descifrar la intención de Borges al apropiarse del motivo del laberinto, específicamente del Minotauro, Considero que la intención de Borges saldrá a la luz si respondo a las siguientes preguntas: ¿Cómo se re significan el laberinto y el Minotauro en la lectura contemporánea del cuento? ¿Qué me dice a mí en este momento?

Pienso que Borges escogió al laberinto como escenario y al Minotauro como personaje de su cuento para darnos muchos mensajes:

- Con este cuento Borges nos invita a meditar, no solo por lo que nos transmite en el cuento sino por el hecho mismo de meditar. La vida se ha vuelto tan activa, siempre estamos haciendo algo y no tenemos tiempo para lo más importante: pensar. Es una invitación a darnos el tiempo para meditar sobre nosotros mismos, sobre nuestra situación en el mundo y nuestra relación con los demás. Esta actividad es la única que nos hace crecer verdaderamente como seres humanos y evita que nos convirtamos en máquinas consumistas sin ideas propias.

- En cuanto al laberinto, considero que utiliza este escenario como un símbolo del mundo. Un mundo confuso inmerso en un universo inexplicable pero que, a pesar de todo, debemos recorrer sin miedo a equivocarnos pues siempre hay la oportunidad de retroceder y volver a empezar. Además, nos enseña a buscar el lado positivo del mundo, no verlo como una cárcel sino como nuestra casa y encontrar en ella lo que nos satisface.

- El cuanto al Minotauro en sí, es evidente que es uno de los personajes mitológicos más conocidos de la mitología griega. Siempre se lo ha conceptualizado como un monstruo por su aspecto de hombre con cabeza de toro. Debido a su apariencia, a que es diferente a nosotros, automáticamente lo rechazamos, lo queremos lejos para que no nos altere, que no cambie nuestra forma de pensar o de ver las cosas.

- Lamentablemente, nosotros tendemos a guiarnos por las apariencias y por lo que se dice de alguien. Dicen que es un monstruo y que debe morir y lo aceptamos sin analizar el otro lado de la moneda. Para formar un criterio sobre alguien deberíamos conocerlo primero, saber lo que piensa y siente. Nunca juzgarlo de antemano.

- Los seres iguales tienden a masificarse y a establecer cánones para medir distintos aspectos de la vida como sería la belleza, el éxito, la posibilidad de inserción social, etc. Cuando la gente ve al Minotauro diferente del resto, se asusta porque el diferente rompe dichos cánones. Debemos estar con la mente abierta para poder romper con esos cánones cuando sea necesario.

- En cambio, si somos el diferente qué difícil resulta lograr que nos acepten como somos. Cuántas veces tenemos que ocultarnos bajo muchas máscaras para no ser rechazados, para que la gente no huya de nosotros, para que nos acepten. Es muy difícil ir en contra de la corriente y aprender a decir no cuando todo el mundo dice sí.

- Al mismo tiempo, nos hace ver lo importante que es sabernos únicos, valorarnos por lo que somos y saber reconocer también nuestros defectos. (Asterión meditaba mucho sobre lo especial que era pero también reconocía que no era perfecto).
- Una de las características más importantes del Minotauro es su capacidad de hablar. Borges le otorga el lenguaje como un medio para hacerlo más humano. Poder hablar significa poder reflexionar sobre infinidad de temas pero sobre todo le sirve para comprobar su soledad, una soledad que lleva al lector a sentir compasión por él en el sentido aristotélico, es decir a comprender y vivir la soledad con él. Por este motivo, ya no lo juzgamos como un monstruo sino que le entendemos y junto con él deseamos su liberación.
- El hecho de que Asterión confunda el número 14 con el infinito o que no haya podido aprender a leer tal vez quiera llevar a pensar al lector que no importa cuánto se haya estudiado o la capacidad intelectual que se tenga, lo que importa es lo que la persona siente y sabe desde su propia experiencia.
- Al leer este cuento, asumimos que hay diversas maneras de concebir y ver el mundo. Hay distintas cosmovisiones respecto a la vida y la muerte, respecto a lo que es un héroe y un monstruo. Estas cosmovisiones cambian según el lugar, el momento y la persona que mira. Debemos estar abiertos a todas las posibilidades y aprender a ver el mundo desde distintos puntos de vista.
- Este cuento resulta tan interesante porque por primera vez vemos el mito del Minotauro desde el punto de vista del monstruo y no del héroe. Su coherencia es perfecta, ya que para el Minotauro los raros de caras planas como la mano extendida son las personas, en cambio lo normal para él es su cara de facciones largas y pronunciadas. En general, tendemos a ver lo semejante a nosotros como lo normal y lo diferente como lo anormal.

-Borges es muy coherente al hacer reflexionar al Minotauro desde su situación. Para el Minotauro, que conocía solamente el laberinto y apenas había visto un poco de la ciudad y del mar, el mundo era una extensión de su palacio en donde todo se repetía hasta el infinito excepto él y el sol. Es lógico que pensara así pues ése era el mundo que él conocía. De alguna manera, Borges invita a que el lector medite sobre su propia concepción del mundo partiendo de la premisa de que el mundo es un laberinto.

- Otra característica interesante del Minotauro es que trata de vivir lo mejor que puede. No tiene miedo a equivocarse y se ríe de él mismo cuando así ocurre. Su actitud positiva nos enseña a buscar aquello que nos alegra y divierte aunque sea en lo más pequeño, en lo simple, en el juego.

- El juego más interesante de Asterión es el del *otro*. Este juego nos hace reflexionar por lo menos en dos aspectos: primero, cuando se está en contacto con otros, es más fácil el conocimiento de uno mismo. Si revisamos a los seres clásicos que tengan cuerpos híbridos de humanos y animales, encontramos que siempre habían por lo menos tres o más del mismo tipo. Por ejemplo los cíclopes, las grayas, las sirenas, las arpías. El Minotauro es único, no tiene ninguna posibilidad de establecer una relación de alteridad y conocerse mejor a sí mismo. Es una necesidad del ser humano de todos los tiempos el poder relacionarse con sus pares, vivir en sociedad, lamentablemente en los tiempos actuales hay mucha gente que ya no desea establecer relaciones con los demás y se encierra.

- Por otro lado, al jugar al otro, el Minotauro en su necesidad de relacionarse con alguien, se sale de sí mismo y se mira como si mirara a otro. Cuántas cosas aprenderíamos de nosotros mismos si nos miráramos a nosotros mismos de forma

objetiva. Cuántas cosas nos perdonaríamos o cuántos consejos podríamos darnos solo por ver desde otro punto de vista nuestra propia vida.

- Las ideas que tiene Asterión sobre la muerte son muy interesantes. Para Asterión la muerte es un proceso de redención, es un sinónimo de libertad. Asterión, cuando mataba a los jóvenes, los liberaba alegremente. De hecho, él espera con ansia su liberador. Si el laberinto no era una cárcel para él, entonces buscaba liberarse del único mal que le aquejaba: la soledad.

- Considero que la soledad que siente Asterión es la soledad que siente gran parte de la población mundial hoy en día. Le cuesta, como a mucha gente de hoy, relacionarse con los demás al punto de tenerles miedo. Cuántas personas viven solas en las grandes ciudades y mueren sin que nadie se de cuenta de que faltan. Muchos niños llegan a sus casas y nadie los recibe y no les queda sino la soledad. Pienso que este cuento llama fuertemente la atención no solo a los que se sienten solos sino a todos nosotros que sabemos de alguien que sufre de soledad para que, conscientes del sufrimiento que padecen, hagamos algo al respecto y no dejemos que la muerte sea su única esperanza de redención.

- Asterión sabía que morir era ir a un lugar mejor, un lugar menos solitario. Su optimismo respecto a la muerte, nos enseña a no temerle. Nos hace sentir esperanza de una vida mejor después del gran viaje.

- Aunque el Minotauro no es creyente, refleja la necesidad del hombre de creer en una vida más allá de la muerte. También enseña a tener fe en nuestro redentor, no importa cuál sea o qué aspecto tenga. Lo importante es creer que existe y que vendrá a liberarnos.

- **Análisis deconstruccionista de *Las ruinas circulares***

Inicio mi análisis relejendo la cita que Borges pone como epígrafe: “And if he left off dreaming about you...”<sup>139</sup> Considero que esta cita es un punto poco claro en una primera lectura. Daría la impresión que solamente se relaciona con el hecho de que el hombre gris que llega del Sur se propone *soñar* a un hombre, pero si leemos el libro de Carroll encontramos que la frase da mucha más luz al cuento:

‘He’s dreaming now,’ said Tweedledee: ‘and what do you think he’s dreaming about?’ Alice said ‘Nobody can guess that.’ ‘Why, about *you*!’ Tweedledee exclaimed, clapping his hands triumphantly. ‘And if he left off dreaming about you, where do you suppose you’d be?’ ‘Where I am now, of course,’ said Alice. ‘Not you!’ Tweedledee retorted contemptuously. ‘You’d be nowhere. Why, you’re only a sort of thing in his dream!’ ‘If that there King was to wake,’ added Tweedledum, ‘you’d go out -- bang! -- just like a candle!’ ‘I shouldn’t!’ Alice exclaimed indignantly. ‘Besides, if I’m only a sort of thing in his dream, what are *you*, I should like to know?’

‘Ditto’ said Tweedledum. ‘Ditto, ditto’ cried Tweedledee. He shouted this so loud that Alice couldn’t help saying, ‘Hush! You’ll be waking him, I’m afraid, if you make so much noise.’ ‘Well, it no use *your* talking about waking him,’ said Tweedledum, ‘when you’re only one of the things in his dream. You know very well you’re not real.’

‘I *am* real!’ said Alice and began to cry. ‘You won’t make yourself a bit realler by crying,’ Tweedledee remarked: ‘there’s nothing to cry about.’ ‘If I wasn’t real,’ Alice said -- half-laughing though her tears, it all seemed so ridiculous -- ‘I shouldn’t be able to cry.’ ‘I hope you don’t suppose those are real tears?’ Tweedledum interrupted in a tone of great contempt.

---

<sup>139</sup> Borges, op. cit., p.56.

'I know they're talking nonsense,' Alice thought to herself: 'and it's foolish to cry about it.' So she brushed away her tears, and went on as cheerfully as she could. <sup>140</sup>

En esta escena los gemelos Tweedledee (Tararí) y Tweedledum (Tarará) le dicen a Alicia que ella no existe, que no es real, que está siendo soñada por el Rey Rojo y que seguirá existiendo en la medida en que él la siga soñando. Indignada ante esa posibilidad ella llora, pero luego trata de consolarse pensando que es una tontería. Cuando Alicia despierta al final del cuento ella recuerda haber soñado con el Rey Rojo, pero también recuerda haber sido parte del sueño del Rey. Ella quisiera saber quién soñaba a quién. Finalmente, el lector se ve obligado a meditar al respecto ya que Carroll incluyó al final de su cuento un poema en el que afirma que la vida es un sueño.

En el cuento de Borges, la situación del soñador es similar a la de Alicia, ambos son capaces de imponer a la realidad sus sueños, los dos sufren humillación e impotencia frente a la posibilidad de existir gracias al sueño de otro, pero la diferencia está en que Alicia tiene dudas y el soñador tiene la certeza de su precaria situación y no le queda más que entregarse al vértigo.

En todo caso, ambos textos hacen referencia no solo a la capacidad de crear en los sueños, sino también a la posibilidad de que el lector y los seres humanos en general existan gracias a los sueños de otro.

En *Everything and nothing* de *El hacedor*, Borges plantea una idea similar. Allí encontramos un diálogo entre Dios y Shakespeare:

---

<sup>140</sup> Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass*, <ftp://ftp.knowtion.net/pub/mirrors/gutenberg/etext91/lglass18.txt> (Capítulo 4)

*Yo que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo. La voz de Dios le contestó desde un torbellino; Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mis sueños estás tú, que como yo eres muchos y nadie.* <sup>141</sup>

Con este texto Borges nos hace pensar sobre la vulnerabilidad del hombre en un siglo de autosuficiencia en que nos hemos olvidado de Dios. Aunque Borges no era un creyente, siente que el ser humano es nada frente al poder infinito de Dios. Estamos totalmente sujetos a su voluntad: si deja de soñar, dejamos de existir. Somos formas de su sueño, tan capaces y hábiles como Shakespeare y al mismo tiempo, tan frágiles como flor de un día.

Esta fragilidad nos lleva a considerar por ejemplo en que si vale o no la pena el esfuerzo que realizamos cada día para hacer dinero y acumularlo en un banco para que luego no vivas para disfrutarlo.

En cambio, si la vida es solo un sueño tal vez podríamos pedirle que despierte y se detenga cuando ya no soportamos, tal como lo hace el payaso de Ende en su libro *El espejo en el espejo*: ya no aguanta más y desea que el público que lo está soñando deje de hacerlo.

Este cuento también se relaciona con *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, cuya idea central es que la vida es un sueño y que los sueños son solamente

---

<sup>141</sup> Borges, op. cit., p.646.

sueños. Su personaje principal, Segismundo, se lamenta de su condición, está desesperado y tiene dudas existenciales. No entiende cómo, siendo superior a las aves, a los peces, etc., no tiene su misma libertad y desesperadamente quiere luchar contra el destino. En general, los personajes de Calderón son simbólicos, representan la condición humana, buscan un equilibrio entre razón y fe y sienten terror ante lo incomprensible.

La razón puede llevar al hombre al escepticismo, a pensar que es incapaz de conocer la verdad pero el corazón le lleva a creer en alguien superior.

En la caso de *Las ruinas circulares*, el ser superior es el fuego, el único que puede ser uno y muchos a la vez (Borges lo describe como tigre, potro, toro, rosa y tempestad al mismo tiempo). Además, tiene la capacidad de dar vida y de destruir a voluntad. Estas características contradictorias, su simbolismo dentro del cuento invitan a deconstruir sobre el tema.

La veneración al fuego o su utilización como expresión material de la divinidad ha sido una de las primeras formas de manifestación del carácter religioso del hombre. Pueblos eslavos, celtas, persas, semitas, egipcios, indoeuropeos, africanos, americanos (Incas, Aztecas) rindieron culto al sol o al fuego. Sus santuarios estaban custodiados generalmente por vírgenes (mujeres que consagraban su vida al servicio del dios). En algunos casos, quienes estaban íntimamente relacionados con la divinidad (sacerdotes), realizaban rituales en los que entraban en éxtasis, el cual les permitía caminar sobre carbones encendidos y entre las llamas sin que les duela y sin que se les queme la piel.

Entre los griegos y los romanos hay varios mitos alrededor del fuego y del sol. El más conocido es el del titán Prometeo, el cual había sido encargado de crear a los seres humanos. Prometeo decidió crear a los hombres otorgándoles una forma más noble que la de los animales, les dio la facultad de reflexionar, de aprender, de caminar erguidos y les dio el mejor regalo: una antorcha con fuego que él había robado del Olimpo. Además engañó a Zeus para que las ofrendas que hicieran a los dioses fueran divididas en dos partes: la grasa y los huesos para los dioses y la mejor parte, que era la carne, para los hombres. Por todo esto, Zeus castigó a Prometeo encadenándolo a una roca del Caucazo para que sea atormentado por un águila que le devoraba las entrañas cada mañana en un eterno retorno. Esquilo, nacido en Eleusis y fundador de la tragedia griega, escribió sobre este mito. A continuación transcribo un fragmento de sus versos:

Fuerza.

He aquí ya la comarca más lejana,  
el fin del mundo, la región escítica,  
la yerma soledad.

Vulcano, debes tú cumplir del padre  
el mandato de atar al sedicioso  
aqueste en peña altísima y abrupta  
con diamantinos vínculos y grillos  
eternos. Que al mortal trajo robada  
tu flor, la refulgencia engendradora  
del arte toda: el fuego.

Ha de pagar tal crimen á los dioses,

porque aprenda á sufrir de Jove el cetro  
y olvidar el amor á los mortales.<sup>142</sup>

Para los griegos, Febo era el sol y cada día conducía su carro de fuego por el cielo. Faetón era su hijo y un día le pidió que le dejara conducir su carro para demostrar a todos que él era su hijo:

<<Tú no mereces que se niegue que eres hijo mío y Clímene te ha dicho su verdadero origen, y, para que no dudes, pide el regalo que quieras, a fin de que lo consigas pues voy a concedértelo. Que sea testigo de mis promesas la laguna desconocida para mis ojos por la que los dioses deben jurar.>> Apenas había acabado de hablar, él pide por un día el carro paterno y el dominio y el gobierno de los caballos de alados pies.<sup>143</sup>

Febo se negaba, pues la idea era sumamente peligrosa, los caballos que echaban fuego por la boca y por la nariz eran difíciles de dominar, el calor era muy fuerte y la altura a la que debía llegar era temible. Finalmente, accedió a los ruegos de su hijo, pero todo salió mal ya que Faetón perdió el control del carro, se produjeron graves incendios en la tierra:

Entonces, en verdad, Faetón contempla el mundo incendiado por todas partes y no soporta tan grandes ardores y expulsa de su boca, como de lo profundo de un horno, brisas hirvientes y se da cuenta de que su carro está en llamas y ya no puede aguantar las cenizas y las pavesas lanzadas y por todas partes está envuelto por humo

---

<sup>142</sup> Cfr, Esquilo, *Prometeo encadenado*.

<sup>143</sup> Ovidio, op. cit., p. 237.

caliente, e ignora, cubierto por tinieblas negras como la pez, adónde puede ir o a dónde está, y es arrastrado al arbitrio de los caballos alados.<sup>144</sup>

Finalmente Faetón murió, su cuerpo cayó como caen las estrellas fugaces en territorio desconocido. Las Náyades de Hesperia le dieron sepultura.

Otra divinidad relacionada con el fuego era Hefesto (Vulcano para los romanos), dios del fuego y de la metalurgia, artesano de los dioses, fabricaba armaduras, armas y joyas. Vesta (Hestia para los griegos) era la diosa del hogar, una divinidad casera que tenía un Santuario muy frecuentado en Roma. Su fuego sagrado era símbolo de seguridad para la ciudad: “El santuario público más importante dedicado a Vesta era su templo redondo en el Foro romano, cuyo fuego, según se decía, lo había llevado desde Troya Eneas, el legendario fundador de Roma.”<sup>145</sup>

Las vestales eran las vírgenes encargadas de conservar este fuego sagrado y de preparar los sacrificios. Ellas recibían toda clase de privilegios y honores, vivían muy cerca del templo y vestían trajes nupciales. Cabe recalcar que la imagen de Vesta se asociaba con las llamas del fuego.

Tal vez Borges tomó en consideración estas tradiciones religiosas, percibió que el culto al fuego o al sol ha sido común para la mayor parte de pueblos. En nuestra memoria colectiva el fuego ocupa un lugar importante, tal vez como la escultura de un dios incendiado y muerto, como dice en el cuento, pero presente en nuestro bagaje cultural.

---

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>145</sup> Cfr. Vesta, Enciclopedia Encarta 2004

Las ruinas de antiguos templos en honor al sol todavía pueden ser visitados y cuentos como el de Borges hacen que esos lugares recuperen su magia y su sentido en el imaginario de la gente.

Además, dentro de la fe católica, existe una ceremonia relacionada con el fuego. El sábado Santo, la noche de la Vigilia Pascual, la Iglesia está a la expectativa de la resurrección de Jesús. La ceremonia inicia con todas las luces de las iglesias apagadas, se enciende fuego y se lo bendice mientras el sacerdote canta solemnemente que Cristo es la luz del mundo, que Él ha vencido a las tinieblas de la muerte y nos trae luz a todos. Con ese fuego bendito se enciende el sirio pascual, el cual está encendido durante todo el tiempo pascual, es decir hasta Pentecostés y se encienden las velas de todos los presentes como símbolo de la luz de Cristo que recibieron en el bautismo.

Por otro lado, el fuego sigue siendo símbolo tanto de vida como muerte. El fuego nos es muy útil en la cocción de nuestros alimentos y también se acostumbra a velar a los muertos.

El fuego se sigue utilizando como un medio de purificación (mineros lo utilizan para separar el oro de otros metales) y todavía se habla de *una prueba de fuego* cuando queremos acreditar algo verdadero o nuestros esfuerzos. Esto se relacionaría con el fuego, que en el cuento de Borges sirve como revelación, no de sus esfuerzos, sino de su esencialidad como seres soñados.

Algo que hay que destacar del cuento es que, desde un principio, el mago, el soñador, no es humano ya que puede crear otro hombre gracias a sus sueños. Es capaz de crear un ser que lo trascienda. Su preocupación por él es tan humana: no desea que nada lo lastime ni lo humille.

Para protegerlo de la humillación, le borra la memoria, le infunde el olvido. Lo negativo del olvido es que el hijo no tiene conciencia de su condición. Asterión tampoco recuerda bien si fue el mismo quien creó las estrellas, el sol y la enorme casa. Y, si lo pensamos bien, nosotros tampoco tenemos conciencia de nuestra condición íntegra de seres humanos.

Al final, cuando el soñador se descubre soñado se deja entrever la posibilidad de una serie infinita de soñadores que repiten cíclicamente sus actos. Además, en un momento dado, Borges menciona que el soñador pensó a su hijo por mil y una noches, lo que nos lleva a relacionarlo con Sherezade, que en una de sus historias nocturnas cuenta su propia historia al rey. Sueños e historias que se repiten hasta el infinito, espectadores que se convierten en protagonistas de ficción nos invita a pensar no solo en un eterno retorno sino también a que el lector también puede ser ficticio.

Otro aspecto interesante es como Borges nuevamente muestra a la muerte como una manera de liberación. Frente al incendio final, el soñador teme a la muerte en un primer momento, pero luego la ve como una corona para su vejez, una forma de liberación de su trabajo. Esta afirmación se relaciona con Asterión para quien la muerte también es una liberación.

Sin duda, Borges no le teme a la muerte y eso lo transmite en su obra y lo manifiesta en los diálogos con su público. Por ejemplo en las conversaciones mantenidas con Osvaldo Ferrari (se difundían por radio y actualmente existen varios tomos publicados al respecto), Borges dice que la muerte es un tema constante en sus textos debido a que:

Porque siempre... ahora siento cierta impaciencia; me parece que debo morirme, y debo morirme pronto. Que ya he vivido demasiado. Y, además, tengo una gran curiosidad (...) Y bueno... y, la muerte sería... sería un viaje, desde luego superior a los siete viajes de Simbad; sería un viaje mucho más grande, ¿no?"<sup>146</sup>

Lamentablemente, Borges no cree específicamente en Dios y en el Paraíso por lo que no tiene clara una vida después de la muerte, pero sí percibe la posibilidad de algo mejor, un lugar con menos corredores y puertas para el Minotauro, un lugar donde se libere de sus trabajos para el soñador y un gran viaje para Borges.

Finalmente, considero importante para complementar la lectura del cuento, releer lo que Borges ha escrito en sus ensayos sobre el Eterno Retorno. Borges en *Historia de la eternidad*, trata de explicar los diversos testimonios del Eterno Regreso anteriores a Nietzsche. Platón en el *Timeo*: cuando se equilibren las diversas velocidades, todos los astros volverán a su posición y orden original. Lucilo Vanini añade que todas las cosas y hechos volverán a repetirse: que Aquiles vuelve a Troya, que toda la historia se repite, que nada hay ahora que no fue, lo que ha sido será.

---

<sup>146</sup> Osvaldo Ferrari y Jorge Luis Borges, *Diálogos*, Barcelona, Seix Barral, 1992, pp. 23 y 24.

En *La doctrina de los ciclos*, Borges lee y comenta sobre varios autores que han tratado el tema del eterno retorno, entre ellos a Nietzsche, Cantor, autores clásicos y a San Agustín. Para Borges, el eterno retorno existe pero en un plazo tan remoto que no puede considerarse retorno.

En *El tiempo circular* describe al eterno retorno en tres modos distintos. En el primero escribe los argumentos astrológicos en los que se establece que los períodos planetarios son cíclicos y que por ende la historia universal también lo es, pues su desenvolvimiento depende de los astros. En el segundo modo, explica el eterno retorno a través de principios algebraicos: el número  $n$  de objetos es incapaz de un número infinito de variaciones por lo que todo tendrá que repetirse de la misma manera (Nietzsche su mayor defensor). En el tercer modo, que para Borges es el único imaginable, es concebir ciclos similares más no idénticos. Para afirmar este modo de tiempo circular, Borges leyó a autores como: Brama, Hesíodo, Heráclito, Séneca entre otros, pero el que más le gustó fue Marco Aurelio que estableció en *Reflexiones* que las cosas giran y vuelven a girar por las mismas órbitas, negando pasado y porvenir pues todas las experiencias del hombre de algún modo son análogas. La historia universal es a la larga la historia de un solo hombre.

Sin duda que los cuentos de Borges reflejan su forma de pensar y por medio de la ficción, Borges logra acercar al lector a temas complicados sobre metafísica y teología, y lo invita a reflexionar sobre los mismos.

## CONCLUSIONES

- Gracias a la lectura crítica que he realizado de la narrativa de Borges y de varios autores clásicos, he logrado demostrar mi primera hipótesis: Borges desarrolla en su narrativa varios motivos clásicos grecolatinos, entre ellos: el motivo del laberinto, del eterno retorno, del monstruo, de la metamorfosis, del viaje, de la Némesis, del doble y del sueño.
  
- Estos motivos se encuentran en la narrativa de Borges en forma abiertamente declarada y en otros casos solamente sugerida.
  
- Los motivos más recurrentes en Borges y que se perciben con mayor claridad son el motivo del laberinto y el motivo del eterno retorno.
  
- El motivo del laberinto está presente en la mayoría de las culturas y ha estado siempre relacionado con el universo del hombre, es una especie de representación cosmogónica que se ha relacionado con la religión y con el ejercicio del poder.
  
- Los laberintos pueden ser de distintos tipos: arquitectónicos, míticos, religiosos, literarios, gráficos, etc. Todos se caracterizan por ser desconocidos, engañosos y confusos. Quien se interna en un laberinto sufre una alteración de la conciencia por las alteraciones que allí se encuentran: temporales, espaciales y ontológicas que podrían servir para adquirir nuevas perspectivas de la realidad.
  
- Los elementos formantes del motivo del laberinto son: su estructura, su habitante monstruoso y el héroe civilizador que se atreve a entrar en el laberinto.

- El motivo del eterno retorno estuvo presente en la mayoría de las sociedades primitivas o arcaicas. Como característica común tenían un rechazo al tiempo histórico y una nostalgia por un retorno periódico al tiempo mítico de los orígenes, un deseo de anular la irreversibilidad del tiempo.
  
- Los distintos pueblos y las distintas épocas manejaron diversas teorías del eterno retorno, unas de tiempo cíclico que se regenera periódicamente hasta el infinito y otras, de tiempo finito aunque cíclico también, pero en una sola ocasión.
  
- Los elementos formantes del motivo del eterno retorno son los arquetipos (protagonistas, lugares y objetos utilizados) y la repetición.
  
- Gracias a la lectura de muchas biografías de Borges, descubrí que desde niño tuvo predilección por la literatura clásica grecolatina lo cual sin duda le sirvió de inspiración al momento de escribir sus obras y le permitió utilizar los motivos clásicos imprimiéndoles nuevas connotaciones.
  
- Borges, generalmente, crea un marco alrededor de sus cuentos, ya sea citando a otros autores o dando pistas claras dentro del mismo texto, para que lectores activos aprecien el origen y la intención de sus relatos, investiguen y reflexionen sobre las múltiples relaciones entre textos, épocas y motivos.

- Gracias a la aplicación de la teoría de la transtextualidad de Gerard Genette he podido confirmar mi segunda hipótesis en la que establecí que el tipo de transtextualidad existente entre algunos cuentos de Borges y ciertas obras de la antigüedad clásica grecolatina, es el de hipertextualidad.
- El análisis hipertextual me permitió llegar a la conclusión de que Borges hizo una transformación seria de los motivos clásicos, es decir una transposición.
- En cada cuento, Borges trabaja de diferente manera detalles como la modalización, la focalización, la motivación, la valorización y la diégesis con el objetivo principal de transformar el sentido, el valor, el alcance de los textos clásicos. Les da una significación diferente, una motivación más profunda.
- Luego de varias relecturas de sus cuentos y gracias a la lectura de sus ensayos, entrevistas y biografías he confirmado mi tercera hipótesis: Borges se apropia de ciertos motivos clásicos porque es consciente de su tradición cultural occidental y la importancia de rescatar y revalorizarla en la actualidad.
- Además, Borges sabe y quiere compartir con los lectores, que en el mundo existen ciertas estructuras que se repiten a lo largo de los siglos y que los hombres, como formas de esas estructuras, repiten las mismas actitudes y acciones con ligeros cambios debidos a las variaciones producidas en el tiempo y el espacio. Es decir que Borges es consciente de la actualidad de los motivos clásicos, pues a pesar de que nos separan tantos siglos, los seres humanos seguimos experimentando las mismas dudas, pasiones, temores, deseos y eso es lo que trata de reflejar en sus cuentos.

- También he concluido que Borges siente predilección por los temas filosóficos y teológicos. Es decir, su intención no es solamente entretener al lector rescatando los motivos clásicos, sino comunicar sus reflexiones sobre temas trascendentales de interés universal.

- Sus cuentos son de carácter simbólico y sus personajes no son individuales sino arquetípicos por lo que el sentido de sus narraciones no son siempre fáciles de percibir.

- De todos esos temas, el que Borges desea transmitir principalmente es: la incapacidad del hombre para entender lo que es la realidad en forma unívoca y cómo, a lo largo de la historia, ha formulado distintas teorías al respecto: la teoría platónica de los arquetipos ideales, la trasmigración de las almas, el eterno retorno, etc.

- A través de irrealidades, Borges acerca al lector a los hitos que marcaron la historia de la filosofía y la teología y a su propia cosmogonía: el mundo es un caos y el hombre está perdido en él como en un laberinto.

- Por medio de sus cuentos, Borges nos demuestra que no hay verdades eternas. Demuestra el relativismo de todas las cosas, nos obliga a ver la realidad en eterno movimiento. Desea que el lector trascienda la realidad, que tenga una múltiple visión de la misma y que vaya siempre más allá descubriendo nuevos valores.

## BIBLIOGRAFIA

- Alazraki, Jaime, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Editorial Gredos, 1974.
- Alighieri, Dante, *La Divina Comedia*, Buenos Aires, Editorial Sopena, 1938.
- Anderson Imbert, Enrique, *Crítica interna*, Madrid, Taurus, 1960.
- Apolodoro, *Biblioteca*, Madrid, Editorial Gredos, 1985.
- Barrenechea, Ana María, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984.
- Barthes, Roland *El placer del texto y Lección inaugural*, México, Siglo veintiuno Editores, 1998.
- Biblia de Jerusalén, Génesis 11, 4 – 9, Bilbao, Editorial Desclée
- Borges, Jorge Luis, *Autobiografía*, Buenos Aires, El Ateneo, 1999.
- Borges, Jorge Luis, Osvaldo Ferrari, *Diálogos*, Barcelona, Seix Barral, 1992.
- Borges, Jorge Luis, Osvaldo Ferrari, *En Diálogo II*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1986.
- Borges, Jorge Luis, *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- Borges, Jorge Luis, *El libro de los seres imaginarios*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1996.
- Borges, Jorge Luis, *El libro de arena*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1997.
- Borges, Jorge Luis, *Elogio de sombra*, , Buenos Aires, Emecé Editores 1997.
- Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, Barcelona, Emecé Editores, 1996.
- Borges, Jorge Luis, *Historia Universal de la infamia*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1996.
- Borges, Jorge Luis, *Libro de sueños*, Madrid, Ediciones Siruela, 1989.

- Borges, Jorge Luis, *Poesías*, Buenos Aires, Editorial Kapelusz, 1977.
- Borges, Jorge Luis, *Prosa*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1975.
- Calvino, Italo, *Por qué leer los Clásicos*, Barcelona, Tusquets Editores, 1994.
- Càssola, Filippo, *Inni Omerici*, Italia, Oscar Mondadori, 1994.
- Diez del Corral, Luis, *La fundación del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Editorial Gredos, 1957.
- El mundo de Borges*, Ediciones Especiales del Diario Ámbito Financiero, 2002.
- Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires, Alianza Editorial / Emecé Editores, Madrid 1999.
- Enciclopedia Encarta 2004.
- Virgilio, *Eneida*, Madrid, Planeta DeAgostini, 1997.
- Genette, Gerard, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.
- Giovanni, Norman Thomas di, *La lección del maestro*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2002.
- Helft, Nicolás, *Jorge Luis Borges: Bibliografía completa*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Homero, *La Iliada*, Madrid, Ediciones Fraile, 1995.
- Homero, *La Odisea*, Madrid, M. E. Editores, 1995.
- Izzi, Máximo, *Diccionario Ilustrado de los Monstruos, Ángeles. Diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*, Palma de Mallorca, José de Olañeta Editor, 1996.
- Ivanovici, Víctor, *El mundo de la nueva narrativa hispanoamericana. Una introducción*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1999.
- Lonegren, Sig, *El poder mágico de los laberintos*, Bogotá, Ediciones Martínez Roca, 1993.

Milleret, Jean de, *Entrevistas con Jorge Luis Borges*, Venezuela, Monte Ávila, Editores, 1970.

Ovidio, *Metamorfosis*, Edición de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.

Pajares, Alberto Bernabé, *Fragmentos de la Épica Griega Arcaica*, Madrid, Editorial Gredos, 1979.

Pausanias, *Descripción de Grecia*, Barcelona, Planeta DeAgostini, 1998.

Pozuelo Yvancos, José María, *Teoría del Lenguaje Literario*, Madrid, Editorial Cátedra, 1989.

Rivera Dorado, Miguel, *Laberintos de la Antigüedad*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

Rueda, Marco Vinicio, *Mitología*, Quito, Ediciones de la PUCE, 1993.

Vázquez, María Esther, *Borges: Esplendor y derrota*, Biografía, Barcelona, Tusquets Editores, 1999.

Vilanova, Ángel, *Motivo Clásico y novela latinoamericana*, Mérida, Fondo editorial Solar, 1993.

Woskoboinik, Julio, *El secreto de Borges: Indagación psicoanalítica de su obra*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano S.R.L., 1991.

## ANEXOS

### ANEXO 1

#### ARTÍCULO DEL PERIÓDICO *LA VOZ DEL PUEBLO*

*La Voz Del Pueblo*, Sábado 28 de Agosto de 1999 PAGINA 3

## PORQUE BORGES es BORGES por Ricardo Pinat



A cien años de su nacimiento producido un 24 de agosto de 1.899, en Buenos Aires, Jorge Luis Borges, a pesar de no contar con su existencia física, es el argentino del siglo que transpuso las fronteras con incorruptible voluntad y férreo espíritu de escritor, no recibió el premio Nobel por eso avatares de la vida, aunque le hubiese agrado y esperaba la oportunidad que nunca llegó.

No fue un improvisado de las letras, por cuanto su formación repasando su biografía se desprende que sus padres influyeron en la formación literaria, tanto Jorge Guillermo Borges padre hijo del Coronel Francisco Borges y su madre Leonor Acevedo que lo acompañó en momentos decisivos cuando le avanzaba la ceguera. El primero formándolo en su biblioteca lo que le permitió familiarizarse con el mundo literario además asistía a las reuniones que se llevaban en su casa de Palermo donde concurrían entre otros Evaristo Carriego, Alfredo Palacios, Manuel Galvez, Alvarez Lafinur y Macedonio Fernández.

Además en su casa se hablaba el inglés y recitaba poesías de autores del mismo idioma, lo cual habla a las claras de su formación especial para la poesía y cuentos, a los que volcara luego su imaginación para deleite de las generaciones.

Casilda tuvo el honor de recibirlo en el mes de la primavera de 1969, en una presentación inigualable del Dr. Emilio Ardiani, la que agradeció elogiosamente el ilustre visitante.

Finalizada su conferencia se trasladó a la plaza C. Casado para dejar a la ciudad el legado por su paso, plantando un ejemplar de eucalipto, en que posterior visita, como hombre de letra haría alusión con su vida; que, iba apagándose mientras que el eucalipto, se proyectaba con vigor y lozanía, perfumando el ambiente para deleite de los que transitan por el lugar.

Porque decimos que Borges es Borges: hoy el mundo proclama su obra y aprecian al autor en la magnitud de las composiciones poéticas y cuentos, valoran su formación y accionar de librepensador y de hombre de principios a través de sus obras que forman parte de la literatura universal.

Falleció en Ginebra el 14 de junio de 1986, sin haber recibido el premio Nobel, su sueño ideal.

Jorge Luis Borges planta el Eucalipto en la Plaza Casado - 29/9/69  
*Gentileza Foto Stigliano*

## ANEXO 2

### RESÚMENES Y COMENTARIOS DE ALGUNOS ENSAYOS Y CUENTOS DE BORGES

#### DISCUSIÓN (1932)

- La poesía Gauchesca

Borges considera que: “(...) el menor de los hechos presupone el inconcebible universo e, inversamente, que el universo necesita del menor de los hechos.”<sup>147</sup> Buscar las causas de un fenómeno es proceder en infinito. Pienso que él justifica su obra de esa manera.

En su experiencia como narrador, ha comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis, es haber descubierto un destino. Borges no escribe así nada más. (Pág. 12)

- La penúltima versión de la realidad

Considera a su prosa dubitativa y conversada (Pág. 30)

- La supersticiosa ética del lector
- El otro Withman
- Una vindicación de la cábala
- Una vindicación del falso Basilides
- La postulación de la realidad
- Films

La imprecisión es tolerable o verosímil en la literatura porque a ella propendemos siempre en la realidad (Pág.50).

Una de las marcas del clasicismo: “(...) la creencia de que una vez fraguada una imagen, ésta constituye un bien público” (Pág. 51)

- El arte narrativo y la magia

Borges analiza: *The life and death of Jason* (1867) de William Morris de filiación helénica, a Apolonio de Rodas que también versificó sobre el tema y a la obra de 1474 *Les faits et provessos du noble et vaillant chevalier Jason* por lo que se puede concluir que Borges hacía análisis transtextuales.

Cuando escoge un tema revisa todo lo escrito sobre ello. Por ejemplo, el caso de las sirenas: revisa en Homero, Ovidio, Apolonio de Rodas, Tirso de Molina, Diccionarios clásicos: Lemprière, Quicherat, Grimal; lee al geógrafo Estrabón, *Biblioteca* de Apolodoro, en leyendas: las sirenas de Gales (siglo VI), la sirena de Haarlem (siglo XVI), etc.

---

<sup>147</sup> Jorge Luis Borges, *Discusión*, Círculo de Lectores, 1975, p. 10.

Hace un comentario que se hace realidad en sus cuentos: el ofrecimiento tentador de las sirenas a Ulises es el conocimiento de todas las cosas del mundo (*Odisea XII*).

- Paul Groussac
- La duración del infierno

Le parece horroroso su atributo de eternidad

- Las versiones homéricas

Para Borges la *Odisea* es una librería internacional de obras que van desde Chapman hasta Lang, o Bérard, Morris o Butler, grandes imitadores cuyas versiones bastarían para ilustrar el curso de los siglos.

Dice que hay una dificultad en Homero: que no se sabe qué pertenece al poeta y qué pertenece al lenguaje. Por eso hay la posibilidad de tantas versiones, todas genuinas y divergentes.

Dice que Pope hace una traducción fastuosa de Homero (Cfr *El inmortal*).

Borges conjetura que los adjetivos que usa Homero en sus obras son fruto de la costumbre de esa época, no son un propósito estético.

Borges advierte que hay muchas diferencias en las distintas traducciones, unas son literales y otras eliminan los detalles que distraen, otros como Pope la amplifican, le dan espectacularidad. El prefiere las literales porque conmueven por la variedad de motivos, sacan toda su virtud del contraste con hábitos presentes, pero no descarta que todas sean fieles de alguna manera.

- La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga

Borges considera a esta paradoja una joya inmortal. La considera así porque permanece indiferente a las refutaciones que la derogan desde hace más de 23 siglos. Ella invita a la humanidad a reiteradas visitas, lo que considera Borges un acto de generosidad que debemos agradecer.

Su inventor fue Zenón de Elea, discípulo de Parménides. Borges analiza las refutaciones de Aristóteles, Hobbes, Mill, Bergson, Russell. Borges comenta que el infinito es un concepto engendrado con temeridad; pues mata cualquier pensamiento: piensa que Zenón es incontestable salva que confesemos la idealidad del espacio y del tiempo.

- Nota sobre Walt Whitman

Para Borges el ejercicio de las letras: “puede promover la ambición de construir un libro absoluto, un libro de los libros que incluya a todos como un arquetipo platónico, un objeto cuya virtud no aminoren los años”.

Sentencia homérica: “los dioses tejen desdichas para que a la futuras generaciones no les falte algo que cantar” (Odisea VIII).

Borges comenta el deseo de Whitman de parecerse a todos los hombres, ser un gran individuo colectivo, popular, varón o mujer. Dice que el panteísmo ha declarado que Dios es diversas cosas contradictorias, que Heráclito lo definió también así, que Plotino definió un cielo en que todo está en todas partes, que cualquier cosa es todas las cosas (Enneadas V, 8, 4).

Tesis pitagórica: la historia se repite cíclicamente.

Borges considera que Whitman se desdobló en Whitman eterno, que su tarea fue inhumana y así mismo su victoria.

- Avatares de la tortuga

El infinito es un concepto que le interesa mucho a Borges. Relaciona al infinito con la Hidra (monstruo emblemático de las progresiones geométricas). Basa su análisis en la paradoja de Aquiles y la tortuga, en el *regressus in infinitum* y dice que es aplicable a todos los temas: conocer es reconocer, pero es preciso haber conocido para reconocer, pero conocer es reconocer.... Borges admite lo que todos los idealistas: el carácter alucinatorio del mundo: nosotros hemos soñado el mundo, con tenues intersticios para saber que es falso (Cfr. *Las ruinas circulares*).

- Vindicación de” Bouvard et Pecuchet”

Borges siente una cierta circularidad, es como que Flaubert se convierte en sus personajes, pasó como Sócrates, llega a ser Platón: “(...) el soñador... nota que está soñándose y que las formas de un sueño son él”. (Pág. 93)

- Flaubert y su destino ejemplar

En este ensayo Borges analiza a Flaubert. Comenta que en la antigüedad no podía haber un autor como él. En aquella época se consideraba al autor como un instrumento momentáneo de la divinidad, es decir, que si no estaban inspirados por los dioses no podían escribir. Además, dice que sentían que Homero ya había agotado la poesía con el poema heroico.

La esperanza de la posteridad ha sido imponer a otras fábulas el curso y la configuración de la *Ilíada* (máximo propósito de los poetas durante 20 siglos). Milton vive para construir un poema heroico, teme haber nacido demasiado lejos de Homero, pero se ejercita en el arte de versificar. Considera que el poeta debe ser un poema, él debe ser digno de alabanza para poder atreverse a escribir sobre héroes.

Flaubert en cambio, no quiso superar un modelo anterior, lo consideró agotado. El se consagró a la prosa, pues la novela espera a su Homero, decía.

Borges cita uno de los epigramas de Mallarmé: “El propósito del mundo es un libro” (Pág. 99), que también fue una convicción de Flaubert y de otros autores (Moore, Henry James, Joyce).

- El escritor argentino y la tradición

Borges dice que la poesía gauchesca no se parece en nada a la poesía popular de los gauchos, los unos exageran los argentinismos en lenguaje y descripción del paisaje y los otros usan un vocabulario más “elegante” que el que usan diariamente y tocan temas más bien universales. A los primeros no se les entiende tan fácilmente como a los segundos. Dice que para que la literatura sea definida como de un país no necesariamente debe tocar temas sólo de ese país, sino describir sentimientos de ese país. Por ejemplo el *Alcorán*, es un libro árabe por excelencia en el que no se mencionan los camellos. Borges describe uno de sus cuentos *La muerte y la brújula*, en el que logró un sabor más argentino a pesar de que los nombres de los lugares son muy diferentes, sólo se abandonó al sueño.

Aquí Borges hace un análisis transtextual de *Don Segundo Sombra* con libros de Kipling, Mark Twain, de los cenáculos franceses. Mira en él sus diversas influencias.

A Borges le gusta que los temas literarios abarquen no sólo los temas locales sino también lo universal.

Borges piensa que: “Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental. (...) Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas”. (Pág. 106) La situación análoga a la que Borges se refiere es a que el hecho de sentirnos distintos permite innovar en la cultura.

A Borges le parece ridículo el determinismo, eso de que lo que escribiste lo hiciste porque no te quedaba otra opción, porque toda la historia del universo te obligaba a hacerlo de ese modo.

Borges piensa que su patrimonio es el universo, que se deben ensayar todos los temas, no solo los que la tradición indique (se refiere a escribir no sólo sobre temas argentinos).

- Notas

Para Borges interpretar los símbolos no es agotarlos. Menciona a Edipo y a la Esfinge como un símbolo plural. Para él es absurdo reducir una historia a su moraleja, una parábola a su mera intención, una forma a su fondo. Borges busca dos o más intuiciones (Cfr. Como leer un mito en la actualidad).

Borges leyó mucho sobre el tiempo, piensa que nuestra percepción del tiempo va a evolucionar.

Borges se interesa en lo que existe o pase después de la muerte, pero no cree en el Cielo o el Infierno como tales.

Borges leyó también sobre el libre albedrío y dice que si Dios sabe de antemano qué nos va a pasar ya no es libertad.

Borges odia el doblaje en las películas porque lo considera una usurpación de las voces, un engaño.

## HISTORIA DE LA ETERNIDAD (1936)

### - Historia de la eternidad

Borges menciona las *Enéades* y a *Timeo* de Platón que tratan sobre el tiempo.

El tiempo para Borges es el misterio más vital de la metafísica. Utiliza el método de Plotino al revés y analiza las oscuridades respecto al tiempo: la dirección del tiempo.

Bradley excluye el porvenir, niega el futuro. En la India se niega el presente.

Para Platón Irineo, eternidad es la simultaneidad de pasado, presente y futuro.

Critica a Plotino, pues dice que su visión de eternidad parece un museo monstruoso, mejor no leerlo. Sí recomienda leer algunos arquetipos platónicos, sobre todo aquellos que valoran la forma y desvalorizan la materia. Borges acepta la primacía de la especie y la nulidad de los individuos. Un ejemplo de Schopenhauer: considerado en el tiempo existe un león inmortal que se mantiene mediante la infinita reposición de los individuos. (Pág. 156). Metafísicamente yo he sido siempre yo. (Esto explica el cuento del inmortal). Luego Borges plantea argumentos que rebaten a Platón, pero comunica que lo genérico puede ser más intenso que lo concreto.

## II

La segunda eternidad o cristiana, tomado las *Confesiones* de San Agustín. Para Borges la Trinidad es una simple metáfora. Irineo aclaró que la generación del Hijo y del Espíritu Santo no sucedieron en el tiempo sino que agotan de una vez pasado, presente y futuro, promulgando así la eternidad en un dogma. Dice que los teólogos describen la eternidad como un atributo de la ilimitada mente de Dios. El tiempo potencial también es un atributo divino ya que Hércules está en el cielo porque Dios sabe que si él hubiera sabido de Dios, lo habría amado.

Juan Escoto Arígena había propuesto que al final de los tiempos todos se convertirían, incluso el Demonio, a la unidad primera de Dios, pero su libro no fue aceptado por la Iglesia.

## III

Borges dice que tan inconcebible es pensar que todo se aniquila como que todo se va a salvar. Para él, el estilo del deseo es la eternidad.

## IV

Teoría personal (de Borges) de la eternidad: sin Dios, sin arquetipos. Borges sintió en un paseo que dio por las calles que estaba treinta años atrás, sentimiento que se profundizó a la realidad. No como viajero en el tiempo sino como poseedor del sentido de la inconcebible palabra eternidad (Pág. 196). El tiempo es una delusión (engaño de los sentidos). La vida es demasiado pobre para no ser también inmortal.

### - Las Kenningar

Son las menciones enigmáticas de la poesía de Islandia. Ej. “Alimento de cuervos” equivale a cadáveres. Reducir cada kenning a una palabra no es despejar incógnitas sino anular el poema. Definen los objetos por su figura menos que por su empleo. De ellas se asesora Borges para sus metáforas. Dice que algunas son fruto de la lectura griega (Pág. 208). No son fáciles de traducir al español por falta de adjetivos, algunas son directamente impensables en español. (De estas metáforas pudo haber sacado la idea del cuento en que son los cuchillos los que se pelean).

### - La metáfora

Para estudiar a la metáfora, Borges recurre, entre otros libros, a la *Retórica* de Aristóteles: toda metáfora surge de la intuición de una analogía entre cosas disímiles. Para Borges son secretas simpatías de los conceptos.

### - La doctrina de los ciclos

Atribuye a Nietzsche la idea de que el universo, aunque inconmensurable, es finito y que en algún momento se alcanzará el número finito de permutaciones posibles y entonces el universo tendrá que repetirse de la misma manera.

Borges no comparte esa idea pues dice que una partícula casi infinitesimal es capaz de una variedad considerable, entonces el cosmos no puede ser considerado monótono. La Regresión Eterna sigue, pero a un plazo remoto.

Borges menciona a Georg Cantor: conjunto infinito es aquel conjunto que puede equivaler a uno de sus conjuntos parciales. La cantidad de puntos que hay en el universo es la que hay en un metro. Esta serie de puntos, instantes del tiempo, no es ordenable. Podemos siempre intercalar otros más en número infinito. Por tanto, las combinaciones son infinitas y la necesidad de un Regreso queda vencida, queda su posibilidad computable en cero.

Eudemo, parafraseador de Aristóteles: si creemos a los pitagóricos, las mismas cosas volverán puntualmente. Los estoicos: el universo es consumido cíclicamente y resurge para repetir idéntica historia (Pág. 219). La apokatastasis era el nombre técnico de la repetición general de la escuela de Pórtico.

San Agustín rebate esta doctrina por su inutilidad y por la idea de que Jesús muera una y otra vez en la cruz, dice que es Jesús la línea recta que nos saca de ese laberinto circular de engaños.

John Stuart Mill la declara concebible pero no verdadera, cita la égloga mesiánica de Virgilio.

Nietzsche quería hombres capaces de aguantar la inmortalidad, que quisieran volver a vivir por toda la eternidad.

- El tiempo circular

Primer modo: son argumentos astrológicos.

Platón en *Timeo*: los 7 planetas regresarán al punto inicial de partida.

Cicerón: en *De la naturaleza de los dioses*: este período no tiene un plazo ilimitado, lo fija en 12954 años.

Tácito en *Diálogo de los oradores*: si los períodos planetarios son cíclicos, también lo será la historia universal.

Lucilio Vanini en *De admirandis naturae arcanis*: la historia humana se repite, nada hay ahora que no fue; lo que ha sido será; pero todo ello en general

Thomas Brown: todas las cosas recuperan su estado anterior.

Segundo modo: principios algebraicos lo justifican, un número  $n$  de objetos es incapaz de número infinito de variaciones.

Nietzsche: su más patético divulgador, habla de fuerzas

Le Bon: habla de átomos

Blanqui: habla de cuerpos simples. Es la mejor razonada.

David Hume: imagina la materia finita, que se elabora y aniquila infinitamente.

Bertrand Rusell:

Tercer modo: el único imaginable: la concepción de ciclos similares, no idénticos. Borges piensa en Brahma, en Hesíodo, en Heráclito, en Séneca y Crisipo, en Virgilio, en Shelley, en el Eclesiastés, etc. El que más le gusta es el de Marco Aurelio en *Reflexiones* 14: las cosas giran y vuelven a girar por las mismas órbitas. Niegan el pasado y el provenir y también cualquier novedad (todas las experiencias del hombre son de algún modo análogas, la historia universal es a la larga la de un solo hombre. Quién ha mirado el presente ha mirado el pasado y el porvenir.

- Los traductores de *Las 1001 Noches*

1. El capitán Burton

Borges comenta las diversas traducciones que se han hecho: Galland, Lane, Burton. Dice que para entender a la última hay que entender a los anteriores. Galland incluyó en su traducción cuentos como el de Aladino, Los cuarenta ladrones, etc. Cuentos que los siguientes traductores ya no pudieron omitir. Gente famosa comentó la obra de Galland. Hace una comparación de las traducciones.

2. El doctor Mardrus

El traductor más veraz, al escribir aumenta detalles, no traduce palabras sino representaciones del libro haciéndola la más legible de todas después de la de Burton. Su infidelidad creadora es la que interesa.

### 3. Enno Littmann

Su traducción es de una franqueza total, no hay literatura detrás que lo enriquezca, sólo la probidad de Alemania.

- Dos Notas

#### **El acercamiento a Almotásim**

Es una novela policial de Mir Bahadur Alí, de Bombay.

“Se entiende que es honroso que un libro actual derive de uno antiguo; ya que a nadie le gusta (como dijo Johnson) deber nada a sus contemporáneos. Los repetidos pero insignificantes contactos del *Ulises* de Joyce con la *Odisea* homérica, siguen escuchando – nunca sabré por qué – la atolondrada admiración de la crítica; “(Pág. 250)

Borges menciona aquí al *Coloquio de los pájaros* del místico persa Attar en que los pájaros van en busca de su rey Simurg, luego de un largo viaje llegan a la montaña del Simurg y se dan cuenta que ellos son el Simurg y que el Simurg es cada uno de ellos y todos. (También Plotino en *Enéadas* V, 8,4) Todo está en todas partes, cualquier cosa es todas las cosas. Identidad entre el buscado y el buscador.

#### **Arte de injuriar**

Borges dice que injuriar no es fácil porque lo que alguien escriba se vuelve luego en su contra por ello debe ser hecho con arte. Indica varios métodos y ejemplos.

#### **OTRAS INQUISICIONES (1952)**

- La muralla y los libros

Borges analiza por qué el Emperador chino Shih Huang Ti mandó construir la muralla china y a la vez, mandó quemar todos los libros anteriores a él.

- La esfera de Pascal

Jenófanes de Colofón propuso a los griegos un único dios, que era una esfera eterna (analógicamente). Platón describe a la esfera como la figura perfecta (en el *Timeo*). Borges describe cómo esta idea se fue desarrollando en el tiempo como Alain Lille en el siglo XII descubrió la fórmula de que Dios es una esfera inteligible, cuyo centro esta en todas partes y la circunferencia en ninguna. Pascal lo puso en otras palabras: la naturaleza es una esfera infinita, cuyo centro esta en todas partes y la circunferencia en ninguna. “Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas” (Pág. 476).

- La flor de Coleridge

Paul Valéry dijo: “La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor”. (Pág. 477). La idea de un solo autor omnisciente de todos los libros que se han escrito surge en 1844. Todos los autores son un autor hace que se entienda por qué algunos autores escriben sobre temas iguales sin siquiera conocerse o conociéndose. “Para las mentes clásicas la literatura es lo esencial, no los individuos” (Pág. 479), el sentido del arte es impersonal. Angelus Silesius dijo: todos los bienaventurados son uno y que todo cristiano debe ser Cristo (Pág. 479).

- El sueño de Coleridge

Borges menciona varios autores que recibieron inspiración para sus obras a través de los sueños: Coleridge, Stevenson, Caedmon, otros poetas, músicos, arquitectos, emperadores. Borges se considera dentro del grupo de los que de antemano rechazan lo sobrenatural, pero hay detalles como los siglos que separan obras relacionadas entre sí (sin que los autores se conozcan), que hacen pensar en un ejecutor sobrehumano, un arquetipo todavía no revelado a los seres humanos.

- El tiempo y J.W. Dunne

Según Dunne hay un número infinito de tiempos. Para Borges el tiempo y el curso del tiempo es un solo misterio. Para Dunne ya existe el futuro pues existen los sueños premonitorios. Para los teólogos la eternidad es un atributo divino que consiste en poseer lúcidamente todos los instantes del tiempo. Según Dunne al morir aprenderemos a manejar la eternidad y combinaremos los instantes de nuestra vida como nos plazca con la colaboración de amigos, Dios y Shakespeare. A Borges le parece espléndida esta tesis.

- La creación y P.H. Gosse

El tiempo: problema central de la metafísica. Borges comenta sobre el tiempo y la creación. Para San Agustín el tiempo empieza con la creación. Para Mill todo tiene causa y efecto y que una inteligencia superior puede saber todos los instantes del tiempo conociendo uno sólo de ellos. Y que sólo Él podría interrumpir esa infinita secuencia. Según Gosse las causas anteriores a la Creación no existieron, que la humanidad recuerda un pasado ilusorio.

- Las alarmas del Doctor Américo Castro

Borges comenta sobre los problemas de la lengua castellana en la zona de la Plata. Borges critica a Castro por sus críticas al lunfardo y demás modos de hablar en la zona.

- Nuestro pobre individualismo

Para Borges, el argentino no se identifica con el Estado, es un individuo no un ciudadano.

- Quevedo

Ser sensiblero es tener éxito según George Moore. Quevedo no tiene sensibilidad, ni héroe, ni símbolo. Es el literato de los literatos, su grandeza es verbal. Para él, el lenguaje fue un instrumento lógico, no un hecho artístico, por eso las metáforas (contacto momentáneo de dos imágenes) le incomodaban por ser falsas. Borges comenta que Quevedo se basó muchas veces en textos clásicos.

- Magias parciales del Quijote

El Quijote es realista, insinúa lo sobrenatural de modo sutil, confunde lo objetivo con lo subjetivo, el mundo del lector con el mundo del libro: sus personajes lo juzgan como escritor. Dice que su libro es traducción de otro autor. Es un juego de ambigüedades. Igual sucede con Shakespeare, *Las mil y una noches*. Es inquietante porque “(...) si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores podemos ser ficticios”.

Carlyle: historia de un infinito sagrado.

- Nathaniel Hawthorne

Metáfora: asimilar los sueños a una función de teatro.

Hawthorne: alegórico, de curiosa imaginación, le gustaban los contactos entre lo imaginario y lo real, creía que un hombre es los otros, que un hombre es todos los hombres. Su punto de partida eran las situaciones, luego los caracteres. “Si el mundo es el sueño de Alguien, si hay Alguien que ahora está soñándonos... (Pág. 518).

Antiguo pleito entre ética y estética: él hacía del arte un acto de conciencia. Arruinaba las cosas cuando metía moralidades al final de sus obras.

Para Borges, las letras de Inglaterra, Alemania o Estados Unidos son más capaces de inventar, de crear, de observar, que las letras en español.

Hawthorne y Poe se basaban en sueños o pesadillas.

- Valéry como símbolo

- El enigma de Edward Fitzgerald

Umar era un poeta persa, siete siglos después nace en Inglaterra Fitzgerald que estudia persa y consagra su vida a traducirlo. Hay varias conjeturas metafísicas: 1.Reencarnación, 2.Alma apoyando al actual 3.Ambos son caras momentáneas de Dios 4.Azar.

- Sobre Oscar Wilde

Era un poeta de sintaxis simple, accesible, un clásico, sabe a felicidad.

- Sobre Chesterton

Poe inventó el cuento policial, Chesterton propone misterios, da posibles razones mágicas y al final da razones de este mundo, fue católico y propendía a la pesadilla.

- El primer Wells

Admirable narrador, escribió para todas las edades, escribe sobre meras posibilidades o sobre cosas imposibles, es ingenioso y simbólico.

“La obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad, es todo para todos... es un espejo que declara los rasgos del lector y es también un mapa del mundo” (Pág. 537).

Borges lo admira tanto que piensa que sus libros quedarán para siempre en la Memoria general de la especie.

- El Biathanatos

Escrito por John Donne, trata de que el suicidio a veces si puede estar justificado por lo que no sería pecado mortal. Da muchos ejemplos. Borges notó un argumento implícito que es indicar que Cristo se suicidó (tema blasfematorio). Propone que Dios ya sabía que su hijo iba a morir así por lo que crea el mundo como quien crea un escenario, un patíbulo.

- Pascal

Su pensamiento lo define como Pascal. Según Borges no da nada qué pensar. La grandeza de la Creación le afecta, no es un místico, le importa refutar a quienes niegan a Dios.

Anaxágoras: todo está en cada cosa (Pág. 545)... de suerte que no hay átomo en el espacio que no encierre universo ni universo que no sea también un átomo.

- El idioma analítico de John Wilkins

Todos los idiomas del mundo son igualmente inexpresivos. Wilkins ideó un idioma universal. Teóricamente, no es inconcebible un idioma donde el nombre de cada ser indicara todos los pormenores de su destino pasado y venidero.

- Kafka y sus precursores

Borges hace un análisis transtextual de las obras de Kafka y concluye que: “(...) cada escritor crea a sus precursores. (...) nada importa la identidad o pluralidad de los hombres”. (Pág. 552)

- Del culto de los libros

Borges analiza lo que han sido los libros a lo largo de la historia. Para algunos antiguos, los libros no tenían mucha importancia, preferían la oralidad. A fines del siglo IV empieza el proceso de predominio de la palabra escrita. Algunas religiones plantean la existencia de libros sagrados cuyos autores son divinidades. Para nosotros

un libro es objeto sagrado. Inclusive se ha llegado a pensar que somos versículos de un libro mágico, incesante, ese libro es el mundo.

- El ruiseñor de Keats

Borges trata de demostrar que un individuo es de algún modo la especie, y que el ruiseñor de Keats es también ruiseñor de Ruth. Para entender esto hay que pensar en géneros no en individuos...

- El espejo de los enigmas

Hipótesis: el mundo externo – las formas, las temperaturas, la luna- es un lenguaje que hemos olvidado los hombres, o que delectamos apenas. Ahora vemos las cosas como ver un espejo en la oscuridad, luego veremos cara a cara. Ahora vemos al revés, cuando creemos dar, recibimos. León Bloy, católico riguroso, continuador de los cabalistas, aplicó el mismo método que los cabalistas aplicaron a la Escritura, pero él a la Creación; ve escritura divina en todos los instantes.

- Dos libros

Borges no se considera racista, ni nazi y le sorprende que Wells tampoco lo sea. Wells quiere que recordemos nuestra humanidad esencial y que refrenemos nuestros miserables rasgos diferenciales. Borges considera que no hay que creer todo lo que los diarios publican.

- Anotación al 23 de agosto de 1944

### **EL HACEDOR (1960)**

En la dedicatoria, Borges recuerda un hexámetro de la Eneida: “Ibant obscuri sola sub nocte per umbras”.

- EL HACEDOR

Un hombre experimentado, viajado, valiente, empezó a quedarse ciego. Se empezó a desesperar hasta que recordó que ya le había sucedido eso. Buscó en su memoria el recuerdo: un muchacho lo había injuriado y su padre le dio un puñal para que demostrara que era un hombre, esa noche se imaginó como **Ajax y Perseo** y aquella sensación era la que ahora buscaba. En otro recuerdo también había una aventura inminente: era de noche, estaba con una mujer en **un laberinto**. Comprendió que en la ceguera, también encontraría el amor y el riesgo, **Ares y Afrodita**, sentía el rumor de las **Odiseas** y las **Ilíadas** que él debía cantar.

Motivo clásico: narrador siente la obligación de cantar como lo hacía Homero

Referencias: Homero, Ajax, Perseo, Ares, Afrodita, *La Odisea*, *La Ilíada*

- DREAMTIGERS

Desde niño el narrador adoraba al tigre asiático, ahora que es un adulto están en sus sueños, pero disecados o endeble o con deformaciones.

- DIÁLOGO SOBRE UN DIÁLOGO

El narrador cuenta a un tercero una charla que tuvo con Macedonio Fernández sobre inmortalidad. El narrador había propuesto suicidarse. El tercero, burlonamente, sospecha que no lo hicieron y el narrador dice que no lo recuerda.

- LAS UÑAS

El narrador critica la labor terca y vana de sus dedos de fabricar uñas.

- ARGUMENTUM ORNITHOLOGICUM

El narrador comprueba la existencia de Dios cerrando los ojos. Pues dice que ve unos pájaros y que Dios es el único que sabe cuántos vio.

- LOS ESPEJOS VELADOS

El escritor siente aversión desde niño a los **espejos**, especialmente en la noche, temía que reflejaran una realidad distorsionada. En 1927 conoció a Julia y le refirió algo sobre espejos. Luego supo que ella enloqueció y que en su dormitorio los espejos están velados, pues en ellos ve el reflejo del escritor usurpando el suyo.

- EL CAUTIVO

Es la historia de un niño robado por los indios. Años después oyeron hablar de un indio de ojos celestes, lo fueron a buscar y lo trajeron a casa, él recordó dónde había dejado un cuchillo, así comprobaron que era el hijo perdido. Al poco tiempo regresó al desierto. El escritor se pregunta qué habrá sentido el chico cuando el pasado y el presente se le confundieron.

- EL SIMULACRO

En 1952 un hombre enlutado llegó a un pueblo y simuló el funeral de Evita Perón con una muñeca rubia. La gente del pueblo fue y le dio el pésame, como si él fuera Perón, y le ayudaron con dinero. El hecho es increíble, así como lo fueron los verdaderos Perón: un mito engañoso.

- DELIA ELENA SAN MARCO

Borges recuerda haberse despedido de Delia una tarde y luego de un año ella se murió, él recuerda a **Platón** y aquello de que el alma se libera al morir el cuerpo. Piensa en la inmortalidad de los hombres aunque se consideren efímeros.

Motivos clásicos: la inmortalidad

Referencias: Aqueronte (llama así al río de gente y autos que lo separaba de Delia), Platón (el alma sale del cuerpo cuando muere).

## - DIÁLOGO DE MUERTOS

Es un diálogo imaginario entre Quiroga y Rosas: hablan de sus muertes, de la falta de entendimiento, de que el halago no sirve de nada, de la valentía, de cómo usar a la gente. Quiroga quiere volver, ser otro valiente, Rosas ya no. Quiroga lo compara con las piedras, Rosas siente como si la conversación fuera un sueño de alguien por nacer.

## - LA TRAMA

El escritor recuerda que **César** descubre a Bruto entre los miembros del complot que lo asesina. Shakespeare y Quevedo recuerdan la escena. **Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías. Las escenas se repiten aunque hayan pasado 19 siglos.**

## - UN PROBLEMA

El escritor piensa que se podría concluir, si apareciera un supuesto texto de Cide Hamete Benengeli en el que se diga que el Quijote mató a un hombre: a) Que el Quijote piense que la muerte es algo normal en su actividad. b) Que se arrepienta y deje su locura. c) Presupone una pareja realidad de la causa y no sale de su locura. d) Intuye que matar y engendrar son actos divinos y que todo es ilusorio.

## - UNA ROSA AMARILLA

El escritor habla de Gianbattista Marino, el cual fue proclamado como el nuevo **Homero**, el nuevo Dante. A punto de morir le ocurrió una revelación: *vio* la rosa y sintió que ella estaba en su eternidad y no en sus palabras, y que su obra no era un espejo del mundo sino una cosa más agregada al mundo.

Referencias: Homero

## - EL TESTIGO

Un hombre busca la muerte, él fue testigo de los ritos paganos y con él morirán esas imágenes. Un sin número de cosas mueren en cada agonía, a no ser que haya una memoria del universo. Alguna vez debió morir el último hombre que vio a Cristo o al **amor de Helena**. El escritor se pregunta qué morirá con él.

## - MARTIN FIERRO

Muchas cosas son ahora como si no hubieran sido, pero hay cosas (como un sueño que tuvo un hombre sobre la muerte de Martín Fierro) que fueron una vez y que vuelven a ser infinitamente (el sueño de uno es parte de la memoria de todos).

## - MUTACIONES

Hay cosas cuyo valor o uso cambian con el tiempo: una cruz, una flecha, un lazo. Algunas son rebajadas y otras elevadas a símbolos, pues el olvido borra y la memoria altera.

Motivos clásicos: **metamorfosis**.

- PARÁBOLA DE CERVANTES Y QUIJOTE

En el momento en que Cervantes escribió el Quijote, él quiso contrastar el mundo irreal de los libros de caballería y su mundo cotidiano. No sospechó que con el tiempo se limaría la discordia, todo se volvió poético porque en el principio y el fin de la literatura está el mito.

- PARADISO, XXXI, 108

Los hombres hemos perdido la cara de Dios. Pablo la vio, al igual que Juan, Teresa de Jesús. Tal vez se borró para que Dios sea todos. Tal vez lo vemos en los sueños, pero no lo recordamos.

- PARABOLA DEL PALACIO

El emperador llevó a pasear al poeta y se perdieron en **un jardín laberíntico** lleno de espejos y con avenidas circulares. Pasaron muchos días y recorrieron muchos lugares, incluso algunos donde no conocían al hijo del cielo (lo real era una configuración del sueño). En la penúltima torre, el poeta escribió aquello que lo hizo inmortal, abarcó el laberinto, el palacio, todo. El emperador, al escucharla, enfureció, pues sentía que le había arrebatado el palacio, por lo que lo mató. Otros dicen que, como no puede haber dos cosas iguales, el palacio desapareció. El asunto es que el poeta era un esclavo y como tal murió, su obra fue olvidada y sus descendientes todavía buscan aquella **palabra del universo**.

- EVERYTHING AND ANYTHING

Es la historia de un hombre que se sentía vacío: pensó que en los libros encontraría alivio, se dejó iniciar por Anne Hathaway. Se fue a Londres simulando que era alguien y se hizo actor; cuando no actuaba se sentía nadie así que imaginaba otros héroes, otras fábulas (César, Julieta, Macbeth, Proteo el egipcio) agotando todas las apariencias del ser y confesando secretamente su angustia en pasajes famosos. Un día se cansó y volvió a su pueblo natal, abandonó a **sus personajes mitológicos y de voces latinas** y se convirtió en empresario. Frente a Dios reclamó ser alguien y Dios le dijo: “Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tu soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie”.

- RAGNARÖK

El escritor hace una crónica de uno de sus sueños: sucedía al atardecer en la Facultad de Filosofía y Letras. El escritor charlaba con Pedro Enríquez Ureña hasta que oyeron gritos que anunciaban la llegada de los dioses: **Jano**, Thoth, entre otros. Parecía que no podían hablar, se les había atrofiado lo humano después de tanto exilio, su **estirpe olímpica** se había degenerado, estaban jugando su última carta, casi como animales. A tiempo se dieron cuenta los espectadores y decidieron matarlos a tiros.

- INFERNO I, 32

Para demostrar que el mundo es demasiado complejo como para comprenderlo desde nuestra simplicidad, Borges pone dos ejemplos: un leopardo enjaulado siente la necesidad de libertad, pero Dios se le aparece en sueños y le explica la razón de su destino, él comprende y acepta. Al despertar sólo siente resignación, pues no comprende desde su simplicidad. Igual sucede con Dante, en un sueño Dios le explica su labor y él se maravilla, al despertar sólo siente que ha recibido y perdido algo infinito, su simplicidad no le permite comprender.

- **BORGES Y YO**

Borges se siente dividido en dos seres distintos, comparten los mismos gustos, pero el otro es vanidoso, es el que aparece en los diccionarios biográficos. Reconoce que el otro ha escrito algunas cosas buenas, pero que no lo salvan porque ya pertenecen a la tradición. Siente que está destinado a perderse y que sólo un instante de sí permanecerá en el otro Borges, ni siquiera sabe cuál de los dos es el que escribe.

*ELOGIO DE LA SOMBRA* (1969)

- EL ETNÓGRAFO

Es la historia de Fred Murdock, un joven que todavía no sabía quién era y estaba listo a entregarse a lo que fuera. Estudió lenguas indígenas y, como tesis, los ritos esotéricos de cierta tribu. El objetivo era descubrir el secreto que se transmitía al iniciado. Se fue a vivir entre los indios, adoptó sus costumbres, llegó a pensar como ellos. Confió sus sueños al sacerdote y éste, a su vez, le reveló la doctrina secreta. Volvió a la ciudad añorando el campo y comunicó a sus maestros que no contaría el secreto, el cual era tan precioso que la ciencia ahora le parecía una frivolidad. Además, señaló que el camino que tuvo que recorrer es necesario para entender el secreto. No volvió con los indios, pues el secreto valía para cualquier lugar, se casó, se divorció y se hizo bibliotecario.

- PEDRO SALVADORES

P.S. era un señor como otros, poseía un campo y era unitario. En 1842 él y su mujer oyeron que venían unos hombres a llevárselo, pero él alcanzó a esconderse en el sótano. Azotaron a su mujer y juraron volver. Pasó 9 años escondido, su mujer trabajaba por ambos, tuvo dos hijos y mantuvo el secreto hasta la caída de Rosas en 1852. Nunca le devolvieron los campos confiscados y murió en la miseria. Es un símbolo.

- LEYENDA

Abel y Caín se encuentran ya muertos, C. le pide perdón y A. le dice que ya no se acuerda. C. se siente perdonado porque perdonar es olvidar. C. también quiere olvidar porque mientras dura el remordimiento dura la culpa.

- UNA ORACIÓN

Borges quiere hacer una oración personal, muy sincera, no puede pedir por no quedarse ciego ni ninguna otra merced, pues todo forma parte de una cadena de causas y efectos que no se puede romper. Pedir perdón por los errores cometidos tampoco es aceptable porque eso purifica al que perdona. Quiere ser recordado como amigo. Sabe que debe razonar y obrar con justicia para colaborar con los designios del universo. Quiere morir con su compañero: el cuerpo.

- HIS END AND HIS BEGINNING

Un hombre agoniza y muere. Al comienzo cree que es un sueño, pero luego nota que las cosas y los hombres se están borrando, trata de aferrarse. Ahora vive una realidad más allá del silencio, la visión y la memoria. Sintió que su deber era dejar todo atrás y se dejó circundar por ese nuevo mundo. Padebió agonías que trascendieron sus antiguas percepciones. Desde su muerte estaba en el Cielo.

*EL INFORME DE BRODIE (1970)*

En el prólogo afirma que el ejercicio de las letras es misterioso, **está de acuerdo con la romántica tesis platónica de la Musa**. No considera que la escritura sea una operación de la inteligencia, para él, la literatura no es más que un sueño dirigido. Busca distraer y conmover, no persuadir.

- LA INTRUSA: ver en *El Aleph*.

- EL INDIGNO:

a) Personajes:

El narrador: al que le cuentan la historia

Santiago Fischbein: judío, delator

Francisco Ferrari: quiere ser amigo de Fischbein

b) Resumen: Fischbein cuenta un episodio de su vida: viene de familia judía, comerciante. El azar le dio un héroe: Francisco Ferrari que dirigía una barra de compadritos, siempre de negro y buen mozo. Una tarde invitó a Fischbein al boliche, él lo admiraba y se sentía muy solo, despreciado y cobarde, así que una tarde fue y lo metieron al grupo. Ferrari sintió amistad por él, pero el chico pensaba que no era digno de esa amistad. Decidieron asaltar una fábrica y F. sería el campana, pero él denunció el plan a la policía porque se consideraba un buen argentino (¿?). La noche del asalto metieron presos a todos y mataron a Ferrari y a Eliseo Amaro cuando trataban de huir, pero dijeron que ellos habían disparado primero. Los diarios convirtieron a Ferrari en el héroe que nunca fue.

c) Motivos clásicos: necesidad de héroes.

d) Referencias:

- **HISTORIA DE ROSENDO JUAREZ:**

a) Personajes:

El narrador: al que le cuentan la historia

Rosendo: cuenta la historia de su vida

b) Resumen: Rosendo era hijo de Clementina Juárez, planchadora, de un barrio de mala muerte. Una noche Garmendia lo provocó y él lo mató. Le metieron preso y a cambio de sacarlo le hicieron trabajar para el partido como guardaespaldas. Se ganó el respeto de la gente, se hizo de una mujer. Contó la historia de su amigo Luis Irala (Casilda se escapó con Rufino Aguilera, Irala se lo reclamó y le mataron). Luego del velorio, en un baile, un tipo llamado el Corralero, lo convidó a pelear, pero Rosendo se vio reflejado en él como en un **espejo** y sintió vergüenza y no quiso pelear para asombro de todos. Luego huyó de esa vida.

c) Motivos clásicos: espejo

d) Referencias:

- **EL ENCUENTRO:**

a) Personajes:

El narrador: el niño testigo

Lafinur: primo del niño

Uriarte y Duncan: los que se pelean con cuchillo

José Olave: el que recuerda una vieja rivalidad entre gauchos

b) Resumen: el narrador cuenta una historia acontecida en 1910: su primo Lafinur lo llevó a un asado de gente grande. Uriarte propuso a Duncan un juego de póquer mano a mano, no quiso entre cuatro. Mientras el narrador, que en ese entonces era un niño, se puso a recorrer la casa, el dueño le mostró unos cuchillos y de pronto oyeron que Uriarte culpaba a Duncan de haber hecho trampa, lo retó a duelo y, aunque Duncan no quería, se enfrentaron. Todos parecían niños, salieron de la casa, entre ellos había una vieja rivalidad. Empezaron a lastimarse, nadie los separó hasta que Uriarte mató a Duncan. Resolvieron mentir y decir que fue un duelo de espadas. El chico cumplió su anhelo de ver a un hombre matar a otro, guardó el secreto hasta 1929 en que se lo contó a José Olave, un comisario retirado, el cual recordó a dos personajes: Juan Almada y Juan Almanza, los mismos que portaban esas armas y que se odiaban, pero que nunca se encontraron. Fueron las armas las que pelearon aquella noche, pues guardaban rencores humanos anteriores. Las cosas duran más que la gente.

c) Motivos clásicos:

d) Referencias:

- **JUAN MURAÑA:**

a) Personajes:

Borges: el narrador

Emilio Trápani: el que sabe de malevos

Florentina: la que no olvidó a su marido

- b) Resumen: un ex compañero de clases de Borges le dice que él sí sabe de malevos porque uno de ellos fue su tío: Juan Muraña, un cuchillero de Palermo, esposo de su tía Florentina. El hombre desapareció, tal vez murió, pero Florentina no lo olvidó. Diez años después, la mamá de Trápani comentó a su hermana que no podían pagar la renta, pero F. estaba tranquila porque estaba segura que su marido las defendería. Al día siguiente, el dueño de casa apareció muerto, no dieron con el asesino. Trápani descubrió que quién lo había matado era su propia tía, que en su locura creía que su marido estaba encarnado de alguna manera en el cuchillo que él usaba y que ahora ella usaba. Muraña fue un hombre, después fue un cuchillo, ahora la memoria de un cuchillo y mañana el olvido.
- c) Motivos clásicos: de alguna manera una metamorfosis.
- d) Referencias:

- LA SEÑORA MAYOR:

a) Personajes:

María Justina Rubio: hija de un prócer menor

Mariano Rubio: coronel, padre de Justina

- b) Resumen: Rubio se gana sus laureles en el Combate de Cerro Alto, se casó y tuvo dos hijas. En el 53, la viuda y las dos hijas volvieron a Buenos Aires, no recuperaron sus tierras. Justina se casó con Jaúregui y tuvo tres hijos. Vivían en Palermo: Justina y su hija viuda. Cerca de cumplir 100 años de edad, se les anunció la visita del Ministro; avisaron a todos los vecinos, arreglaron la casa y se ofreció un brindis. El ministro leyó un discurso más en honor de San Martín que de Rubio. Justina no dijo nada y desde esa noche guardó cama hasta que murió. Fue la última víctima de aquella batalla en Cerro Alto.
- c) Motivos clásicos:
- d) Referencias:

- EL DUELO:

a) Personajes:

Clara Glencairn de Figueroa: pintora

Martha Pizarro: amiga y rival de Clara

- b) Resumen: sus padres casaron a Clara con un diplomático, enviudó y se dedicó a la pintura abstracta debido al influjo de su amiga Marta Pizarro, la cual tenía una hermana llamada Nélide Sara. Entre Clara y Nélide había una rivalidad y Martha fue el instrumento del duelo. Hizo exposiciones y, gracias a su amiga, entró a una sociedad de artistas, ganó un premio importante, daba fiestas. Quiso representar al país en un Congreso de plásticos, pero el gobierno escogió a Martha. Clara pintaba contra Martha y de algún modo para Martha, cada una era juez de su rival, con lealtad. En 1964 Clara muere y Martha sintió que su vida carecía de razón, pintó un retrato de Clara (su mejor obra) y no volvió a pintar. Durante el duelo no hubo derrotas ni victorias, sólo Dios sabe quién ganó.
- c) Motivos clásicos:
- d) Referencias:

- EL OTRO DUELO:

a) Personajes:

El narrador:

Carlos Reyles: el que le cuenta al narrador la historia

Manuel Cardoso y Carmen Silveira: los que se odiaban

b) Resumen: Cardoso y Silveira eran vecinos, se odiaban y siempre estaban a punto de irse a las manos, pero nunca se batieron hasta el fin. Cardoso se prendó de Serviliana, pero Silveira fue el que se la llevó a su rancho. En otra ocasión apareció muerto el perro querido de Silveira. En 1870 les tocó hacerse soldados montoneros, fueron compañeros y rivales a la vez. Casi un año después, los colorados los diezmaron y Juan Patricio Nolan ordenó la ejecución de los prisioneros, pero antes sugirió una carrera de degollados entre Cardoso y Silveira. Se hicieron apuestas, los degollaron, dieron unos pasos y cayeron al suelo, pero Cardoso lo hizo con los brazos estirados así que ganó sin saberlo.

c) Motivos clásicos:

d) Referencias:

- GUAYAQUIL:

a) Personajes:

El narrador:

Zimmermann: historiador, de gran voluntad.

b) Resumen: es un diálogo entre el narrador y Eduardo Zimmermann para decidir quién irá a revisar unas cartas escritas por Bolívar (una de ellas menciona el encuentro en Guayaquil entre San Martín y Bolívar). La Academia de Historia escogió al narrador para que vaya; la Universidad del Sur propuso otro candidato: Zimmermann (judío, expatriado, historiógrafo). Z. fue a visitar al narrador y comentó que en él no vive el pasado, pero que él se nutre de los libros. El narrador le dijo que él pensaba ir a revisar esas cartas, pero Z. con gran poder y pedagogía explicó que seguramente era el hombre indicado, pero que el nombre del divulgador se vería asociado a la carta y que eso no se vería bien ante el público ya que, seguramente, la carta justifica a Bolívar y no a San Martín. Por otro lado Z. piensa que la voluntad de Bolívar fue la que venció a S. Martín. Entre ellos sucedió igual, la voluntad de Z. triunfó a pesar de la erudición del narrador. Z., que ya tenía el pasaje aéreo, sacó una carta que debía firmar el narrador y en la que explicaba por qué no iba y alababa a Z... Como acto caritativo Z. le dijo al narrador que no hay acto involuntario y que seguramente lo que el narrador quiere es quedarse.

c) Motivos clásicos:

d) Referencias:

- EL EVANGELIO SEGÚN MARCOS:

a) Personajes:

Baltasar Espinosa: estudiante de medicina

Daniel: primo de Espinosa

Gutre: el capataz

- b) Resumen: Daniel invitó a Espinosa a la estancia Los Álamos, aprendió cosas nuevas y decidió quedarse mientras su primo se ausentaba unos días. Lo acompañaban los Gutre (el capataz y su familia), los cuales casi no hablaban. Un día hubo una gran lluvia que inundó todo, no podían salir de la estancia y le tocó compartir la casa con los Gutre. Encontró una Biblia en inglés y descubrió que eran de origen inglés mezclados con indios; cada noche les traducía el Evangelio según San Marcos y a ellos les gustaba mucho. Lo mimaban y le preguntaban si Cristo se dejó matar para salvar a todos del infierno y si se salvaron incluso los que los clavaron en la cruz, él respondió que sí. Al atardecer le pidieron su bendición y lo crucificaron.
- c) Motivos clásicos:
- d) Referencias:

- EL INFORME DE BRODIE:

- a) Personajes:
- b) Resumen: es la traducción de un manuscrito encontrado en un volumen de *Las mil y una noches*, escrito en 1840 por David Brodie, misionero escocés. Es un informe sobre una tribu que habita en tierras de los hombres mono, los que llama Yahoos, no sabe cuántos son, no tienen nombres, son negros con un tinte cobrizo, comen los cadáveres de reyes y hechiceros, andan desnudos, pelean con piedras, tienen un rey al que mutilan y encierran en una cueva, una reina linda, cuatro hechiceros que gobiernan, no fabrican nada y ven las cosas de manera distinta. Una casa de varias habitaciones sería un **laberinto** para ellos. Son insensibles al dolor y al placer, son crueles, no se dejan engañar, creen que los hechiceros **metamorfosean** a las personas en hormigas o tortugas, son de mala memoria, prevén hechos. Para el narrador la memoria es tan prodigiosa como la **adivinación**. Creen en un infierno bueno para los que han sufrido y en un cielo malo para los felices o sanguinarios. Su dios se llama Estiércol y se metamorfosea en hormiga o culebra. No logró ni una conversión, no creen en la paternidad, tienen un idioma complejo que exige gran capacidad de abstracción, no son primitivos sino degenerados, hay poetas y creen en la **raíz divina de la poesía igual que griegos** y hebreos. Considera que hay que salvarlos.
- c) Motivos clásicos: metamorfosis, raíz divina de la poesía, adivinación
- d) Referencias:

*EL ORO DE LOS TIGRES* (1972)

Reconoce su preocupación filosófica desde niño, cuando su padre le reveló **la carrera de Aquiles y la tortuga**.

- LA PROMESA:

Isidro Lozano refiere la historia al narrador: recién graduado de médico, lo llaman de emergencia al hospital para curar al malevo Clemente Garay que tenía una puñalada en el vientre. Ribera ya lo daba por muerto, pero él hizo lo posible por salvarlo y lo

logró. Desde esa fecha y hasta como 20 años después recibió un corderito el día de su cumpleaños.

- **EL ESTUPOR:**

Un vecino refiere el caso al narrador: Moritán y Rivarola se odiaban. Este último se la tenía jurada, pero reflexionó bien para no ir preso. Una tarde de domingo empezó a cacarear como un gallo a la vista de todos, fue a la casa de su enemigo y lo mató. Al mes lo soltaron diciendo que fue víctima de un ataque de locura.

- **LOS CUATRO CICLOS:**

Cuatro historias: a) Los troyanos saben que sucumbirán, **Aquiles** sabe que morirá antes de la victoria. Con los siglos se le agregó magia: que Helena era una nube, que el caballo era una apariencia. b) El regreso de **Ulises** a Itaca al cabo de 10 años. c) **Jasón** y el Vello cino, los 30 pájaros que ven la cara de su dios Simurgh. Antes, las empresas eran venturosas. Ahora están condenadas al fracaso, héroes derrotados, somos pobres de valor y de fe, el happy ending es un halago industrial. d) El sacrificio de un dios: Attis, Odín, El Mismo, Cristo. Cuatro historias que seguiremos narrando transformadas.

- **EL SUEÑO DE PEDRO HENRIQUEZ UREÑA:**

Era un sueño de pausadas palabras, la voz era de tono impersonal y común, que le dijo: hace unas noches discutiste con Borges la invocación del Anónimo Sevillano *Oh Muerte, ven callada como sueles venir en la saeta*, sospecharon que era el eco de algún **texto latino**. Fue un diálogo profético, pues vas a morir en el tren. No vas a recordar este sueño para que se cumplan los hechos.

- **EL PALACIO:**

No es infinito, tiene muchísimas cosas: **laberintos, patios circulares, hipogeos**, entre otros, pero su cifra tiene un fin. Se alcanzan a ver las carpinterías, los astilleros, las casas de los esclavos. Sólo podemos recorrer una partecita de él. Estamos muertos cuando ya nada nos toca.

- **HENGIST QUIERE HOMBRES (449 A.D.)**

Muchos hombres acudirán de varias partes para ayudar a Hengist a debelar una isla que todavía no se llama Inglaterra, conquistarán la tierra, pero no entrarán en las ciudades que **Roma** abandonó por ser muy complejas para su mente bárbara. Los quiere para la victoria, para la fundación del mayor imperio y, aunque no lo sabe, para que canten Shakespeare y Whitman, para que Borges escriba estas letras.

## EL LIBRO DE ARENA (1975)

### - EL OTRO:

#### a) Personajes:

El narrador: Borges viejo

El otro: Borges joven

b) Resumen: ocurrió en Boston en 1969, fue atroz, otros lo leen como un cuento: sintió que ya había vivido aquel momento, estaba en una banca y vino otro a sentarse y silbó una canción. Era un argentino que vivía en Ginebra desde el 14, reconoció su voz, le dijo en cuál dirección vivía y confirmó que era él mismo. Le dijo que estaban en Boston y él dijo que no, que estaba en Ginebra y que, aunque eran parecidos, el de Boston era mucho más viejo. Para probar la verdad enumeró detalles, pero el otro dijo que podía ser un sueño. El viejo propuso aceptar el sueño como tal: "...al recordarse no hay persona que no se encuentre consigo misma." El viejo decidió contarle algo de su pasado, que es el provenir del joven: muerte de la abuela, del papá, sobre la mamá; le anunció que va a escribir mucho (poesía, cuentos de índole fantástica), que va a dar clases. No preguntó sobre el éxito de los libros. Le habla de historia, de cíclicas batallas, de Argentina. El joven estaba asustado de lo imposible, el viejo sintió amor por él. Luego hablaron de lo que el joven leía en ese momento (*El doble*), estaba escribiendo un canto a la fraternidad de todos los hombres. El viejo le cuestionó si realmente se sentía hermano, que las masas son abstracciones, que sólo los individuos existen, citó a un griego: "El hombre de ayer no es el hombre de hoy". Hablaron de letras, su alter ego creía en la invención de metáforas y el viejo en las que corresponden a afinidades. El joven le preguntó por qué se había olvidado del encuentro. Tal vez quiso olvidarlo. Para probarle que no es un sueño, le dice una frase de Hugo, comenta a Whitman, se da cuenta que no pueden entenderse, son muy distintos. Aconsejarle era inútil, su destino era llegar a ser el viejo. El viejo sugirió un intercambio de dinero y le dio billetes con fecha de 1964, el joven pensó que era un milagro. Rompió el billete, tiró la moneda al río, la suerte no quiso que existan pruebas. Quedaron en verse el día posterior, pero no fueron. El encuentro fue real, para el joven fue un sueño y por eso logró olvidarlo; para el viejo fue en vigilia y por eso no puede olvidar.

c) Motivos clásicos: el doble (alter ego, espejo de la memoria), el sueño

d) Referencias: cita a un griego

### - ULRICO

Tiene afinidad formal con El Otro

#### a) Personajes:

Javier Otárola: colombiano, narrador, profesor universitario en Bogotá

Ulrica: feminista, noruega

b) Resumen: crónica del encuentro entre el narrador y Ulrica: fue en York, él la vio por primera vez junto a unos vitrales y se conocieron en la salita del hotel, conversaron poco esa noche, al día siguiente se encontraron en el comedor y salieron a caminar, él se enamoró de ella. Hablaron metafóricamente y él la besó,

ella lo apartó y le prometió ser suya en la posada. El se dio cuenta que para ella sólo era una aventura de tantas, pero para él fue algo inesperado y tal vez postrero pues ya estaba entrado en años. Ella dijo que estaba por morir, caminaron rápido, oyeron aullidos de lobo, llegaron a la posada, el tiempo fluyó como la arena mientras estuvieron juntos por primera y última vez. Ambos partían a distintos lugares.

c) Motivos clásicos:

d) Referencias:

- EL CONGRESO

Hay algo de rasgos autobiográficos

a) Personajes:

Alejandro Ferri: viejo, gris, solterón, casildense

Alejandro Glencoe: presidente del Congreso, estanciero oriental

Fermín Eguren: sobrino de Alejandro

Twirl: se sentaba junto a Alejandro, inteligente, el que realmente mandaba

b) Resumen: al viejo ya no le sorprenden las novedades, se siente solo, es el último congresal y sabe que lo es. En 1904 juró no contar la historia del Congreso, que es increíble. Llegó a Bs.As. en 1899, quería ser periodista, ahora le parece trivial. Oyó hablar del Congreso de boca de Fernández Irala, quién luego lo convidó a acompañarlo debido a que Alejandro Glencoe lo aceptó. Eran unos 15, entre ellos una sola mujer, un niño de 10 años, un pastor protestante, 2 judíos, un negro, Tenían su dialecto y sus ritos, sin prisa buscaban un fin, no había que hacer preguntas. Se debatían diferentes temas con la aprobación de Don Alejandro, era como estar en el centro del mundo. Parece que Alejandro quiso ser congresista de Uruguay y no pudo, por lo que fundó este otro Congreso del Mundo de fines más bastos y con representación de todas las naciones. Eran tan fervorosos que no cobraban sueldo por lo que sólo quedaron los fieles, sólo Nora, la secretaria cobraba. Legaban adhesiones de todo el mundo. Twirl descubrió un problema de índole filosófica: crear una asamblea que representara a todos los hombres era como fijar el número exacto de los **arquetipos platónicos**. Sus relaciones con Fermín no eran buenas, incluso tuvo que enfrentarse con un cuchillero por su culpa. Twirl sugirió armar una biblioteca que empezó a funcionar en La Caledonia (estancia en Uruguay de Alejandro y que Ferri conoció) en las construcciones donde se iba reunir el Congreso. Luego Twirl sugirió que algunos delegados fueran a Londres y París a documentarse, Ferri fue al laberíntico Londres en 1902, iba a la biblioteca todos los días en busca del idioma que se utilizaría en el Congreso: lenguas universales, esperanto, volapük, pensó en resucitar el **nostálgico latín**, el idioma analítico de John Wilkins. Allí conoció a Beatriz, le pidió que se casara con él, pero era devota de Isben y no quería atarse a nadie. Un año después volvió, Euguren seguía en París dilapidando fortunas, Twirl sugería comprar cualquier libro, la construcción se había interrumpido. Una tarde Alejandro mandó quemar muchísimos libros y explicó que la empresa que acometieron era tan vasta que abarcaba el mundo entero, inclusive a los **caledonios que derrotaron a los Césares**, Cristo, todos. Estaba en la quiebra y esa última noche quiso recorrer la ciudad, se sentía victorioso por su

descubrimiento, su plan era el universo, eran ellos. Juraron no decir nada a nadie. Nunca se volvieron a ver y si se vieron no lo mencionaron.

- c) Motivos clásicos:
- d) Referencias: *Historia Naturalis* de Plinio

- **THERE ARE MORE THINGS:**

Perpetró un cuento póstumo de Lovecraft

a) Personajes:

El narrador: joven estudiante en Texas

Edwin Arnett: tío muerto

Alexander Muir: arquitecto que hizo la casa

Max Preetorius: el que compra la casa

Mariani: mueblero

- b) Resumen: el narrador recuerda a su tío recientemente muerto, cuya casa, donde él aprendió tanto de filosofía, fue vendida a Max Preetorius, el cual tiró todo lo que había en la casa y la remodeló y redecoró. El perro apareció mutilado, los árboles fueron cortados y luego el hombre desapareció. El narrador decidió investigar porque era muy curioso y porque el nuevo habitante no habría las ventanas ni se dejaba ver. Muir le contó que Max quería que destruyera su casa e hiciera una cosa monstruosa. Daniel Iberra, uno del pueblo, le contó que no pasa cerca de la casa porque allí vio una cosa horrible. Esa noche el narrador **soñó con el laberinto de Piranesi y con el Minotauro**. Luego se entrevistó con el mueblero, el cual le contó que Max estaba loco, pues había mandado a hacer los muebles más estrafalarios imaginables. El narrador se paseaba frente a la casa y el destruido jardín, oía gemidos, veía luces, hasta que un día se decidió a entrar, olía feo, todo destruido, rampas, muebles sin sentido lógico. Era obvio que el habitante debía ser un monstruo, una especie de reptil. Había un lecho en forma de U, espejo en forma de V. Al salir sintió que el habitante llegaba lento, plural, opresivo. El lo miró.

- c) Motivos clásicos: lo monstruoso

- d) Referencias: Piranesi , Lucano

- **LA SECTA DE LOS TREINTA:**

Historia de una herejía posible

a) Personajes:

- b) Resumen: trata de un manuscrito griego, traducido al latín, del siglo cuarto de la era cristiana: son pocos, sin casa, desnudos, imposibles de convertir, consideran que los muertos entierran a los muertos, venden posesiones y dan a pobres, confían en que Dios proveerá, lujuriosos, eluden las iglesias, predicán al aire libre, no se sabe el origen del nombre. El que escribe sabe la verdad pero no la puede razonar, sólo exponer la herejía: descubrió que el origen de la secta es en Kerioth, donde hay un conventículo llamado el de los Treinta Dineros, veneran a Jesús y Judas por igual porque voluntariamente cumplieron el mandato de Dios,

treinta monedas costó la salvación de todos, no hay culpables. A los 33 años se hacen crucificar a ejemplo de Jesús. El los critica. El manuscrito está incompleto.

c) Motivos clásicos:

d) Referencias:

- LA NOCHE DE LOS DONES:

a) Personajes:

Un hombre de edad: recuerda cuando conoció el amor y la muerte

Rufino: un peón

La Cautiva: prostituta

b) Resumen: es una historia que oyó el narrador: debatían el problema del conocimiento, **tesis platónica**: todo lo hemos visto en un orbe anterior por tanto, conocer es reconocer. Un hombre recordó una noche de cuando tenía 13 años, Rufino lo llevó a divertirse, la Cautiva contó una historia de unos malones que atacaron la hacienda. En eso llegó Juan Moreira, el chico se asustó y se escondió en un cuarto, allá fue la Cautiva y estuvieron juntos. Oyeron un tiro, al salir un sargento le clavó la bayoneta a Moreira y lo mató. Aquella noche el chico conoció el amor y la muerte. Lo ha contado tantas veces que ya no sabe si recuerda lo que pasó o las palabras con que lo cuenta. Ahora da lo mismo si fue él u otro el que vio matar a Moreira.

c) Motivos clásicos:

d) Referencias: Platón

- EL ESPEJO Y LA MASCARA:

Literatura secular que consta de una sola palabra

a) Personajes:

El Alto Rey: quiere que le escriban un poema

El poeta: escribe tres poemas

b) Resumen: luego de la batalla de Clontarf el Alto Rey pide al poeta que lo cante como lo **hizo Virgilio a Eneas**, para que sus proezas sean recordadas gracias a la palabra. Le dio plazo de un año y el poeta cumplió a satisfacción del Rey, pues lo hizo a la manera de los clásicos de Irlanda, pero no conmovió a nadie por lo que el Rey le premió con un espejo de plata, pero le dio otro año de plazo para que escribiera otra. Al año siguiente el poeta trajo un escrito confuso, no describía la batalla, era la batalla misma. El Rey lo aprobó dándole una máscara de oro, pero estableció que no se saquen copias del poema, que sea único, sólo para entendidos. El Rey dijo que aún se podía esperar algo más y que el número 3 es lo adecuado. El poeta volvió al año siguiente, envejecido, como ido, su poema era de una línea, no se atrevía a pronunciarla, el Rey lo animó y quedó atónito, pues encerraba todas las maravillas imaginables. El poeta sentía que había pecado, habían conocido la Belleza, un don vedado a los hombres. Debían expiarlo, el poeta se dio muerte y el Rey se hizo mendigo en su propio reino.

c) Motivos clásicos: canto épico, el número 3, laberinto de palabras.

d) Referencias: Virgilio

- UNDR

Literatura secular que consta de una sola palabra

a) Personajes:

Adán de Bremen: el que escribe sobre los urnos

Ulf Sigurdarson: el que le cuenta su historia a Bremen

Bjarni Thorkelsson: el que salva a Ulf

b) Resumen: es una versión de Adán de Bremen: escribe sobre los urnos: tienen fe en Jesús, pastores hechiceros, guerreros, no saben escribir. En Uppsala habla con Ulf Sigurdarson en latín porque eran clérigos, y le dijo que la poesía de los urnos consta de una sola palabra. Le había tomado un año llegar allí, compuso una lauda para ese rey, allí había una bandera con un pez y eso era la palabra, luego una bandera con un disco y eso también era la palabra. Frente al viejo rey entonó su drápa y el rey lo premió, luego vino otro y dijo la palabra, pero él no pudo escucharla. Al salir, un hombre le anunció su muerte por haber escuchado la palabra y le ofreció salvarlo. No le repitió la palabra porque había jurado no revelarla. Allí empezó su gran aventura, hizo de todo por muchísimos años hasta que volvió a casa de Thorkelsson, le contó sus aventuras y notó cuánto habían envejecido. T. le preguntó si todavía cantaba y él dijo que con el tiempo le había tomado miedo. T. le dijo que la palabra es Undr, que quiere decir maravilla, al oírla se sintió arrebatado, le hizo recordar todo lo vivido y, a su vez, él cantó con otra palabra y el moribundo lo aprobó porque notó que la había entendido.

c) Motivos clásicos:

d) Referencias:

- UTOPIA DE UN HOMBRE QUE ESTA CANSADO:

a) Personajes:

Eudoro Acevedo: argentino, profesor, 70 años

Un hombre: muy alto, del futuro, huésped de Eudoro

b) Resumen: Eudoro caminaba por una planicie y encontró una casa, allí vivía un hombre que hablaba en latín y que notó que él venía de otro siglo. Le explicó que la tierra había regresado al **latín** pues los diversos idiomas favorecían las guerras. Le invitó a cenar y le dijo que no le asombraba su visita pues ese tipo de visitas eran cortas y sucedían de siglo en siglo. No le gustaba hablar de hechos, a él le enseñaron la duda y el olvido de lo personal y local, le dicen alguien, su padre no se llamaba, no tienen historia ni cronología. Encontró un libro indescifrable y la *Utopía* de More. Dijo que los libros se leen despacio y lo importante es releerlos, la imprenta había sido abolida por imprimir libros innecesarios. Ya no hay pobreza ni riqueza, ni ciudades, ni posesiones. A los cien años, luego de procrear un hijo, se enfrentan a ellos mismos y a la soledad. Dudan de la existencia de la divinidad, no hay muerte involuntaria. Cada uno produce las ciencias que necesita, no hay gobiernos. Pintaba unos cuadros con colores que Eudoro no podía ver y tocaba un arpa que casi no podía escuchar. En eso llegaron otros hombres altos, ayudaron a sacar todo de la casa y se dirigieron al crematorio donde entró su huésped despidiéndose. Eudoro aún guarda un cuadro que le regaló.

- c) Motivos clásicos:
- d) Referencias: utopía (voz griega que significa no hay tal lugar)

- EL SOBORNO:

- a) Personajes:

Ezra Winthrop: profesor

Eric Einarsson: investigador y profesor, no muy querido por petulante, polémico.

- b) Resumen: Winthrop debía escoger entre Einarsson y Herbert Locke como candidato a la próxima sesión de germanistas. A punto de escoger a Eric apareció un artículo suyo en el que impugnaba el método pedagógico de Winthrop. A pesar de todo, lo escogió como representante y Eric fue a agradecersele, pero de una manera demasiado sincera: le dijo que recién llegado notó que W. trataba siempre de ser imparcial y que al impugnar su metodología obtendría su voto. W. aceptó que cedió a la vanidad de no ser vengativo, pero le hizo reconocer que el otro también era un vanidoso por venir a contarle su estratagema. El otro le dijo que también los une la nacionalidad, pues es un ciudadano americano.

- c) Motivos clásicos:

- d) Referencias:

- AVELINO ARREDONDO

Luis Melián Lafinur pidió la absolución, pero fue condenado a 5 años de cárcel, una calle lleva su nombre en Montevideo.

- a) Personajes:

Avelino: joven, reservado, de tierra adentro.

Clara: novia de Avelino

- b) Resumen: Avelino anunció a sus amigos y novia que se iba al campo, pero en realidad se quedó encerrado en su casa, esperando que llegara el 25 de agosto, tratando de no pensar en el hombre que odiaba. Una noche no pudo más y salió a la calle, en un bar tuvo que portarse como un cobarde con unos militares. Finalmente, llegó el día, se dirigió a la Plaza Matriz (Montevideo) y mató de un tiro al presidente. Se entregó a las autoridades, rompió con todos para no implicarlos, nadie lo incitó. Para él, que era un colorado, fue un acto de justicia. El narrador dice que así fue o que así puede soñar que ocurrió.

- c) Motivos clásicos:

- d) Referencias:

- EL DISCO:

Objeto inconcebible.

- a) Personajes:

Un leñador: viejo, solitario, ciego

Isern: viejo, autoritario, decía que era un rey

- b) Resumen: un viejo vivía sólo en un bosque, un día llegó un vagabundo que decía que era el rey de Secgens, pero que perdió su reino. Se consideraba todavía rey porque tenía en su poder el disco de Odín, que tenía un solo lado. El leñador sintió codicia y se lo quiso cambiar por oro, pero Isern no quiso. El leñador lo mató y vio caer el brillo, se deshizo del cadáver, pero nunca encontró el disco.
- c) Motivos clásicos
- d) Referencias: el círculo Euclidiano

- EL LIBRO DE ARENA:

Objeto inconcebible.

- a) Personajes:

Narrador: compra el Libro de Arena  
 Vendedor de Biblia: vende dicho libro

- b) Resumen: el narrador recibe a un vendedor de Biblias, como el narrador ya tenía varias, le ofreció un libro sagrado: el Libro de Arena que, como la arena, no tenía ni principio ni fin. El narrador trató de encontrar el índice y el final y no pudo encontrarlos, su número de páginas era infinito, su numeración era arbitraria. Se lo ofreció en venta a un alto costo, como no podía pagar le ofreció a cambio un ejemplar de la Biblia de Wiclif más la plata de su jubilación. El hombre aceptó y luego se marchó. El narrador tenía dos temores: que se lo robaran y que no fuera realmente infinito. Tenía unas ilustraciones que jamás se repetían. Comprendió que el libro **era monstruoso**, una pesadilla que infamaba la realidad. Pensó en quemarlo, pero podía ser peligroso el incendio de un libro infinito, decidió esconderlo en la Biblioteca Nacional y eso le dio un poco de alivio.
- c) Motivos clásicos: lo monstruoso, el laberinto
- d) Referencias:

LAS SIETE NOCHES

LA PESADILLA

Borges ve a los **sueños como laberintos** P. 36

Sueños como obras de ficción P. 36

Ve en los **sueños** una pequeña eternidad personal que **permite ver el pasado y el porvenir cercanos** P. 37

**Los sueños son múltiples y simultáneos**, nosotros, al narrarlos, los hacemos secuenciales y los fabulamos P.37

También los relaciona con el motivo del **OTRO** P. 38

Algunos **confunden la vigilia con el sueño**, sobre todo niña y salvaje P. 38

Para otros la vigilia podría ser un gran sueño P. 39

Sueños proféticos, comenta sobre la **Odisea** (sueños falsos que llegan por la puerta de marfil, sueños verdaderos o proféticos por la puerta de cuerno), la **Eneida** (donde Eneas desciende a los Campos Elíseos y ve a los grandes héroes del pasado y el

futuro de Roma). **Virgilio** considera este mundo como el no real, como el de los sueños P.40 y 41.

Dice que tanto en griego como en latín la palabra pesadilla hace referencia a los demonios que las inspiran (**efialtes e incubus**) P. 41 En alemán alt, en sajón nighmeare y en francés cauchemare.

**Borges padece de pasadillas sobre laberintos, espejos y máscaras** P. 43 y 44. Piensa en el Minotauro, en el Otro, de reconocerse en el espejo pues se imagina atroz.

Le importa la impresión que producen los sueños y eso se ve más claro en los poetas. Cita a **Petronio** el cual afirmaba que cuando el alma está libre del cuerpo juega (P. 45P. Para Góngora los sueños son creaciones literarias, el sueño es una representación P. 45. Addison agrega el alma libre del cuerpo, imagina con mayor facilidad, inventa rápidamente P. 45, 46 y 47 (somos a la vez teatro, auditorio, actores argumento, palabras).

Habla de **versos latinos** que permiten ver que los sueños son la actividad estética más antigua P. 47

Recuerda algunas pesadillas de la literatura como la de **Dante** guiado por Virgilio al primer círculo donde están los grandes poetas de la Antigüedad: Homero, Ovidio, Lucano y Horacio; también está Aristóteles, Platón los presocráticos y otros grandes P. 49 y 50.

Habla del horror peculiar de las pesadillas, sus **dualidades**, su capacidad de expresarse mediante cualquier fábula. P. 53

## LA POESÍA

Cita a Heráclito cuando dice que el hombre es como el río. Cambiamos incesantemente, renovamos un texto con cada lectura P. 102

Le gusta analizar una misma palabra en diversos idiomas incluyendo siempre el griego y el latín P. 103

Cita a Virgilio en una famosa hipálage: “iban oscuros bajo la solitaria noche por la sombra” para demostrar que el lenguaje es una creación poética, que cada palabra es una obra poética P.105

En latín inventar y descubrir son palabras sinónimas. Cita a la doctrina platónica cuando dice que inventar, descubrir, es recordar P. 106

Definición platónica de la poesía: esa cosa liviana, alada y sagrada P. 107. Define a la poesía con poesía

## EL LIBRO DE LOS SERES IMAGINARIOS

Autor: Jorge Luis Borges

Editorial: Emecé Editores, Buenos Aires, 1996.

En el prólogo Borges aclara que junto con Margarita Guerrero han hecho una investigación sobre diversos monstruos frutos de la imaginación de los hombres: “(...) hemos compilado un manual de los extraños entes que ha engendrado, a lo largo del tiempo y del espacio, la fantasía de los hombres.”<sup>148</sup> Estos seres

---

<sup>148</sup> Jorge Luis borges, *El libro de los seres imaginarios*, Buenos Aires, Emecé Editores S.A., 1996, p. 7.

imaginarios aparecen clasificados alfabéticamente y sus fuentes son muy diversas: Las mil y una noches, la mitología de egipcios, griegos, árabes, hebreos, chinos, rusos, irlandeses, escoceses, germánicos, norteamericanos y argentinos; los viajes de Marco Polo; los sueños de Franz Kafka, C.S. Lewis y Poe y, por supuesto, la mitología grecorromana basándose en obras como las de Hesíodo, Heródoto, Tácito, Plinio, Virgilio, Ovidio, Apolodoro (también leen a autores de temas clásicos como William Morris)

Gracias a este trabajo, Borges descubre que hay algo en las diversas imágenes de los monstruos que concuerda con la imaginación de los hombres haciéndolas surgir similares en distintas latitudes y edades. Por ejemplo: monstruos que pueden metamorfosearse en diferentes animales, cosas o plantas (el dios Egipcio Proteo mencionado en la *Odisea* tiene su similar en Baldanders, un personaje de la novela *Simplicius Simplicissimus* de Grimms). Otro ejemplo es el de las serpientes con dos cabezas (Anfisbena), monstruo que aparece en la mitología egipcia, griega, antillana y de ciertas regiones de América. También existen casos de seres que han fascinado a escritores de diversas épocas como el ave Fénix que aparece entre los egipcios y los griegos como un mito de inmortalidad y que fue motivo de inspiración para: Dante, Shakespeare, Pellicer, Quevedo, Milton, entre otros.

## MONSTRUOS GRECOLATINOS

De los diversos monstruos pertenecientes a la mitología grecolatina, Borges escogió los siguientes:

### - Las Arpías

Borges da su significado en griego: “(...) las que raptan, las que arrebatan”<sup>149</sup>. Basa su descripción en *La Teogonía* de Hesíodo y en el tercer libro de la *Eneida*: son divinidades aladas, de larga y suelta cabellera, más veloces que el viento, pálidas de hambre que no pueden saciar, invulnerables y fétidas, todo lo devoran y lo transforman en excrementos. Comenta además que Apolonio de Rodas y William Morris (*Life and Death of Jason*) las mencionan.

### - El Ave Fénix

Es uno de los mitos más difundidos. Según Borges, datos sobre el Fénix se encuentran en muchos autores como: Heródoto (II, 73) repite una primera forma de la leyenda, quinientos años después lo hacen Tácito y Plinio, Claudiano a fines del siglo IV, Ovidio (*Metamorfosis*, XV), Dante (*Infierno*, XXIV), Shakespeare (*Enrique VIII*, V, 4), Pellicer (*El Fénix y su historia natural*) Quevedo (*Parnaso español*, VI), Milton (*Samson Agonistes*, in fine), entre otros. Incluso, dice Borges, fue usado como prueba de resurrección de la carne por San Ambrosio y Cirilo de Jerusalén.<sup>150</sup>

Borges lo describe como un ave sagrada de plumaje dorado y carmesí, que vivía, según las diversas fuentes entre quinientos y doce mil novecientos noventa y cuatro

---

<sup>149</sup> *Ibid*, p.37.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 40.

años, período después del cual empezaría un nuevo ciclo astronómico y por ende la historia universal se repetiría en todos sus detalles. “(...) el Fénix vendría a ser un espejo o una imagen del universo (...) un pájaro inmortal que resurge de su ceniza, un heredero de sí mismo y un testigo de las edades”.<sup>151</sup>

#### - El Dragón

Es el animal fantástico más conocido. Borges lo describe como una gran serpiente negra con garras y alas y que lanza bocanadas de fuego y humo.<sup>152</sup> Siempre conocido como malvado, fue perseguido y vencido por héroes de todos los tiempos: Hércules, Sigurd, San Miguel, San Jorge.

En la antigüedad su símbolo era utilizado para asustar a los enemigos (Agamenón tenía uno dibujado en su escudo (libro 11 de la *Iliada*), los escandinavos los esculpían en las proas de sus barcos, guerreros y reyes los pintaban en sus estandartes). Actualmente, se los tiene en mal concepto, seguramente por lo mucho que aparece en los cuentos de hadas.

#### - Escila

Borges recuerda la metamorfosis de Escila (basándose en Homero, Ovidio y Pausanias) en la que Circe, prendada del dios Glauco, decide transformar a su amada: “Al primer contacto del agua, la parte inferior del cuerpo de Escila se convirtió en perros que ladraban. Doce pies la sostenían y se halló provista de seis cabezas, cada una con tres filas de dientes. (...) los dioses la convirtieron en roca”.<sup>153</sup>

#### - La Esfinge

Borges describe primero la esfinge egipcia y luego la griega: “(...) cabeza y pechos de mujer, alas de pájaro, y cuerpo y pies de león”.<sup>154</sup> Narra su costumbre de plantear enigmas a los hombres y devorarlos si no los descifran, y cómo Edipo si le respondió y ella se mató.

#### - La Hidra de Lerna

Basándose en Diódoro, Apolodoro y Lemprière, Borges la describe como un monstruo de nueve cabezas al que le crecen dos más si le cortan una de ellas; su aliento envenenaba aguas y quemaba campos. Fue criada por Juno para que se midiera con Hércules, el cual logra destruir las cabezas humanas y enterrar su única cabeza inmortal.

#### - El Minotauro

El mito del Minotauro fascinó a Borges desde niño y en este libro lo menciona como un monstruo mitad hombre mitad toro, fruto de los amores Pasifae y un toro blanco de Poseidón, que se alimentaba de carne humana, que vivía en una casa igual de

---

<sup>151</sup> *Ibid.*, pág., 42.

<sup>152</sup> *Ibid.*, pág. 101.

<sup>153</sup> *Ibid.*, pág. 109.

<sup>154</sup> *Ibid.*, pág. 110.

monstruosa: un laberinto y cómo, finalmente, Teseo lo mató con la ayuda de Ariadna.

- Los monóculos y la Quimera

En este caso Borges habla de los monstruos de un solo ojo, los arimaspos, los cíclopes. Polifemo, el más famoso de los cíclopes aparece, según Borges en: Homero (*Odisea* libro noveno), Virgilio (*Eneida* libro tercero) y Góngora.

En cuanto a la Quimera, estos mismos autores mencionan a este monstruo que por delante era un león, por el medio una cabra y por el fin una serpiente, que echaba fuego por la boca y que la mato Belerofonte, hijo de Glauco (*Ilíada* libro sexto).

- Los Sátiros y los Talos

De la cintura para abajo eran cabras, el resto del cuerpo era humano excepto por los cuernitos y las orejas puntiagudas. Les gustaba la danza y tocaban hábilmente la flauta, eran lascivos y borrachos y acompañaban a Baco. Su recuerdo influyó en la imagen medieval del demonio.

Los Talos eran seres vivos hechos de metal o de piedra. Borges menciona a varios monstruos de diversas mitologías, entre ellos a los toros que venció Jasón, a las nodrizas de Ares y Talos y al guardián de la isla de Creta. (Apolonio de Rodas en *Argonaútica*)

- Las Sirenas

Sobre las sirenas, Borges se basa en varias fuentes: Homero, Ovidio, Apolonio de Rodas, Apolodoro, Tirso y otros.<sup>155</sup> Su imagen varía según el autor, pues para unos son aves con cara de mujer, para otros mitad mujeres, mitad peces; para unos ninfas y para otros demonios.

Generalmente, ejercían una atracción fatal sobre los hombres con sus cantos y sus ofrecimientos de sabiduría. Sólo Ulises y Orfeo las vencieron.

- El Uroboros

Borges, para recordar el mito del eterno retorno, describe un amuleto griego del siglo III que consiste en una serpiente que se muerde la cola. De hecho, uroboros en griego significa: el que se devora la cola, siendo el símbolo que mejor ilustra la infinitud. También recuerda a Heráclito que había dicho que: “(...) en la circunferencia el principio y el fin son un solo punto”.<sup>156</sup>

Con este libro, Borges hace un viaje por el tiempo, infundiendo nueva vida a la olvidada fauna fantástica de los mitos grecolatinos; logrando activar nuestra

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 247.

imaginación, alimentar nuestros temores y saciar esa necesidad de magia que tenemos en estos tiempos.

“EL ALEPH”

## - EL INMORTAL

### a) Personajes:

Joseph Cartaphilus: anticuario que entrega *La Ilíada* a la Princesa, a él se le atribuye la narración de la historia, muere

Princesa de Lucinge: recibe la *Ilíada* de Pope

Marco Flaminio Rufo: el que busca la Ciudad de los Inmortales

Argos: troglodita, se supone que es **Homero**

Narrador omnisciente

### b) Resumen: En Londres 1929, Cartaphilus ofreció a la Princesa la *Ilíada* de Pope.

El hombre murió en el mar volviendo de Esmirna. En el último tomo encontró el siguiente manuscrito: Un tribuno, luego de hablar con un jinete que venía de oriente buscando un río cuyas aguas dan la inmortalidad, decide ir él en busca de ese río y de la Ciudad de los Inmortales. Le entregan soldados y contrata mercenarios, se dirigen hacia occidente, cruzan desiertos, regiones bárbaras. Empezaron las enfermedades, muertes, desertiones y motines. Huyó con los fieles, pero los perdió en el desierto. Herido y con sed **soñó con un laberinto**. Se despertó maniatado en un sepulcro junto a un arroyo y a la Ciudad de los Inmortales. Reconoció a los trogloditas que no lo ayudaron, bebió del arroyo y sobrevivió, comió carne de serpiente. Se dirigió a la Ciudad, su base de piedra era impenetrable, en una cueva encontró varios **laberintos**, se habituó a ellos luego de un tiempo que no pudo medir. Finalmente, encontró un hueco que salía a la resplandeciente ciudad. Era un patio rodeado por un solo edificio irregular, muy antiguo, interminable, insensato, obra de dioses muertos y locos, otro laberinto. No recuerda cómo regresó, como si hubiera jurado olvidarlo, al salir de la cueva se encontró con el troglodita que lo siguió y decidió enseñarle algunas cosas, pero fracasó pues parecía no percatarse de sus intenciones, o no lo hacía por miedo o porque pertenecía a otro universo. Un día llovió y todos se emocionaron, Argos habló y dijo que él escribió la *Odisea* hacía más de 1100 años. Por tanto, los trogloditas eran los inmortales, habían asolado la ciudad y la habían reconstruido al reverso, como templo de dioses irracionales. Como toda empresa es vana, decidieron vivir en el pensamiento. Luego **Homero** comenta sobre la inmortalidad y las religiones, eran tolerantes porque sabían que a todos los hombres les ocurriría todas las cosas, no hay méritos morales o intelectuales, nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres: concepto del mundo como un sistema de precisas compensaciones, invulnerables a la piedad, perfecta quietud, cada uno de sus actos es el eco de otro, de otros. Valoran la mortalidad, el valor de lo irrecuperable. El viaje se prolongó por siglos, realizó diferentes oficios. En 1921 camino a Bombay, frente al Mar Rojo probó un caudal de agua clara que lo volvió mortal, durante un año escribió esta historia, la cual le parece irreal. Dice que en boca de Flaminio hay palabras de Homero, actitudes de Homero. Esto se explica porque al acercarse el fin solo quedan palabras que el tiempo confunde. Existe una posdata de 1950 sobre un

comentario que dice que el escrito es apócrifo, pero el narrador lo defiende diciendo que las palabras fueron la única herencia de los siglos que tuvo Cartaphilus.

- c) Motivos clásicos: el viaje, sueño, el laberinto, tiempo cíclico (el epígrafe, 7), la nostalgia, la guerra, inmortalidad, Ciudad de los Inmortales, Río purificador de la muerte,
- d) Referencias clásicas: *la Ilíada*, *la Odisea* (Argos, Ulises), Homero (sus cantos), Marte, Zeus, palabras atribuidas a Homero, la guerra de las ranas y de los ratones

#### - EL MUERTO

##### a) Personajes:

Benjamín Otálora: triste compadrito convertido en contrabandista, asesinado.

Azevedo Bandeira: contrabandista.

Ulpiano Suárez: guardaespaldas de Azevedo

- b) Resumen: en 1891 tiene 19 años, le dan una carta para Azevedo Bandeira en Uruguay, se une al grupo, se hace gaucho, tropero, pero es ambicioso y quiere ser contrabandista. Conoce a Azevedo enfermo y viejo. Decide poco a poco convertirse en jefe de todos, empieza a dar órdenes y a acostarse con la mujer de pelo rojo. Una noche cuando estaba borracho, Bandeira obliga a la mujer a besar a Otálora delante de todos, él se da cuenta que es una trampa, que lo habían condenado a muerte desde el principio, Suárez hizo fuego.

##### c) Motivos clásicos:

##### d) Referencias:

#### - LOS TEOLOGOS:

##### a) Personajes:

Los hunos: quemaron biblioteca

Aureliano: el que refuta a los hereáticos de la Rueda

Juan de Panonia: teólogo rival de Aureliano

Euforbo: heresiarca condenado a la hoguera

- b) Resumen: los hunos queman biblioteca, se salva el libro duodécimo de la *Civitas Dei* que narra enseñanzas de **Platón** de que todas las cosas recuperan su estado anterior. Un siglo después Aureliano se enteró de los monótonos (historia es un círculo y que nada es que no haya sido y que no será), no pensaba darle importancia a la herejía pero temió la intervención de Juan de Panonia así que decidió adelantársele. Luego del noveno día de investigaciones llegó la refutación de Juan de Panonia, clara y corta. Escogieron a Juan para que condenara a Euforbo. La batalla secreta entre los dos teólogos se mantuvo. Lucharon contra otros herejes como los histriones y su teoría de los espejos, los de la diócesis de Aureliano afirmaban que el tiempo no tolera repeticiones, sin querer citó palabras de su enemigo que apoyaban de alguna manera esas ideas (pero que fueron escritas en el tiempo de la herejía de **circularidad**), fue acusado y quemado por hereje. Aureliano buscó entendimiento de su destino en la soledad y murió quemado en un incendio forestal. El fin de la historia es en el Cielo donde

Dios lo confunde con su enemigo pues para Él ambos opuestos formaban una sola persona. (aparentemente se confirmó lo que decían los herejes).

- c) Motivos clásicos: circularidad del tiempo, laberinto, (espejo)
- d) Referencias: Platón , Plutarco (se burla de los estoicos que creían en un infinito ciclo de mundos), Cicerón (critica infinitos mundos iguales), Plinio (en el universo no hay dos caras iguales), Demóstenes (purificación de los iniciados en los misterios órficos), Pitágoras, Carpócrates

## - HISTORIA DEL GUERRERO Y DE LA CAUTIVA

### a) Personajes:

Droctulft: guerrero lombardo que abandonó a los suyos y defendió la ciudad que antes había atacado.

Abuela de Borges: inglesa, testigo de una transformación.

India: inglesa que se transformó en bárbara.

- b) Resumen: el narrador lee la historia de Droctulft, un guerrero lombardo, que venía de selvas inextricables y que se deslumbró con el orden y la belleza de la ciudad de Ravena. Vio que ella valía más que sus dioses por lo que abandona a los suyos y pelea por Ravena y muere defendiendo Roma. No fue un traidor sino un iluminado, un converso. Luego de unas generaciones, los longobardos se hicieron italianos. El narrador compara esta historia con otra opuesta que le contó su abuela inglesa: una joven vestida de india que contaba que de niña se perdió de sus papás, que la recogieron los indios y que ahora estaba casada con un capitanejo y tenía dos hijos. No quería cambiar de vida, era feliz viviendo como bárbara. El narrador los compara: arrebatados por el mismo ímpetu secreto e injustificable por la razón, anverso y reverso de una misma moneda, iguales para Dios.

c) Motivos clásicos: **metamorfosis**, (anverso y reverso).

d) Referencias:

## - BIOGRAFÍA DE TADEO ISIDORO CRUZ (1829-1874)

### a) Personajes:

Padre de Tadeo: montonero, muere asesinado en 1829.

Isidora Cruz: madre de Tadeo.

Tadeo

Martín Fierro

- b) Resumen: Se recuerda a los padres de Tadeo, el mundo de barbarie en que vivieron, su recelo por la ciudad, cómo mató a un peón que se burló de él, prófugo de la policía luchó para no entregarse, pero fue tomado preso y llevado como soldado, peleó en varias guerras. En 1869 fue nombrado sargento de policía, había corregido el pasado. Una noche en 1870, supo quién era verdaderamente: tenía orden de apresar a un malevo, el cual huyó en un **laberinto** de idas y venidas, lo acorralaron (como antes a él) y, mientras luchaba, se dio cuenta que hay que acatar el destino que se lleva adentro, que él nació

para ser lobo y no perro gregario, se sacó el uniforme y se puso a pelar contra los soldados, junto al valiente desertor: Martín Fierro.

- c) Motivos clásicos: **metamorfosis, (grandes personajes han visto reflejado su futuro en historias clásicas)**
- d) Referencias: Aquiles, Alejandro

#### - EMMA ZUNZ

- a) Personajes:

Emma: la que hace justicia

Manuel Maier o Emanuel Zunz: padre de Emma

Fein: compañero de pensión de Maier

Aarón Loewenthal: gerente de la fábrica, ladrón, ahora dueño.

Elsa Urstein: mejor amiga de Emma

Perla Kronfuss: otra amiga

- b) Resumen: en 1922 Emma recibe una carta de Fein en el que le anunciaba el suicidio de su padre. Recordó los años felices de su familia, la acusación de desfalco contra su padre en 1916, cómo su padre le dijo que el culpable era Loewenthal, cómo ella guardó el secreto. **Urdió un plan para hacer justicia**, actuó normalmente ese viernes y sábado por la mañana, llamó a L. y le prometió pasar por ahí para contarle algo de la próxima huelga. Fue al puerto en busca de alguno de los marinos que sabía que partían esa noche, uno grotesco la llevó por una especie de **laberinto** y sirvió de herramienta para la justicia, según el plan de Emma. Luego se encaminó hacia la fábrica con la idea de hacer confesar su culpa a Loewenthal y de hacer que **la Justicia de Dios triunfe** sobre la justicia de los hombres. Lamentablemente, lo mató sin alcanzar a explicarle por qué. Luego llamó a anunciar que abusó de ella y que ella lo mató. Todo su relato era verdadero a excepción de las circunstancias, la hora y uno que otro nombre propio. Ella no quería ser castigada pues se sentía un instrumento de Justicia.
- c) Motivos clásicos: la némesis (instrumento de venganza como parte de la justicia divina), laberinto, tiempo circular
- d) Referencias:

#### - LA CASA DE ASTERION

- a) Personajes:

Asterión: el Minotauro

Teseo: su redentor

- b) Resumen: **Asterión** describe su casa (única, puertas abiertas, soledad, sin muebles). No se siente prisionero, alguna vez salió, vio que la gente lo reconocía, él sintió temor y volvió. Sabe que es único, que está capacitado para lo grande. Tiene algunas distracciones (juegos), medita sobre la casa. Recuerda que en la casa entran, cada nueve años, nueve hombres para que él los libere, alguno profetizó que vendría su redentor. Desde entonces no le duele la soledad, piensa en él y cuando llegó apenas se defendió.
- c) Motivos clásicos: laberinto, Minotauro (lo monstruoso) (remotivación)

- d) Referencias: **Apolodoro** narrando sobre el nacimiento de Asterión, **Teseo y Ariadna**

- **LA OTRA MUERTE**

- a) Personajes:

Patricio Gannon: el que anuncia al narrador la muerte de Pedro Damián

Pedro Damián: combatió en Masoller en 1904

Emir Rodríguez Monegal: sugiere al narrador que hable con Tabares

Coronel Dionisio Tabares: estuvo en la misma batalla

Juan Francisco Amaro: también combatió en Masoller

Ulrike von Kühlmann: hizo conjeturas sobrenaturales

- b) Resumen: el narrador recibe la noticia de que Damián murió de pulmonía, recuerda que luchó en Masoller y luego volvió a sus tareas del campo. El narrador casi no recordaba su rostro, había perdido una foto que tenía de él. Logra hablar con Tabares, el cual recordó a Damián como un cobarde, eso explicaba su reserva y soledad. Luego de un tiempo, el narrador volvió a hablar con él y con Amaro, este último lo recordaba como un valiente, que al morir gritó viva Urquiza como si peleara hace un siglo. El coronel, en cambio, dejó de recordarlo. Luego se encontró con Gannon y le preguntó por la traducción de The past y habló de Damián y tampoco recordaba ninguna de esas dos cosas. Meses después, el coronel le escribió diciendo que ya recordaba lo valientemente que murió Damián. El narrador se fue al lugar donde trabajó Damián los últimos años, pero nadie lo recordaba y Abaroa, el que lo vio morir estaba muerto. Incluso el rostro que recordaba el narrador era el de un actor. Sorprendido hizo unas conjeturas: que hayan habido dos Damianes o que él haya soñado al primero. Ulrike decía que pereció en batalla pero que antes de morir le pidió a Dios que lo hiciera volver a Entre Ríos, Dios vaciló y luego se lo concedió, pero como ya estaba muerto vivió como una sombra. El narrador se plantea otra conjetura después de leer a Pier Damiani (contra **Aristóteles** dice que Dios puede efectuar que no haya sido lo que alguna vez fue): Damián fue un cobarde, pero dedicó su vida a corregir su error, se preparó para merecer otra batalla, la cual llegó en forma de delirio el momento de su muerte, se portó como un valiente y en 1946, por obra de una larga pasión, murió en Masoller en 1904. O sea, que hubo dos historias universales, en la primera Damián murió en 1946, en la segunda en 1904, pero la supresión de la primera no fue inmediata por lo que se produjeron las incoherencias del coronel por ejemplo. Amaro murió porque tenía demasiadas memorias de Damián. El narrador se considera descubridor de este proceso, sospecha que en su relato hay falsos recuerdos, no recuerda su verdadero nombre por lo que le puso Pedro Damián, en honor a Damiani. Sabe que en el futuro él mismo creará que su cuento es un relato fantástico cuando en realidad es la historia de un hecho real. Damián consiguió lo que anhelaba su corazón.
- c) Motivos clásicos: somos las sombras de un sueño (**tiempo circular**)
- d) Referencias: Aristóteles, los griegos, Virgilio (anunció el nacimiento de un hombre y fue el de Dios)

## - DEUTSCHES REQUIEM

### a) Personajes:

Otto Dietrich zur Linde: narrador, será fusilado por torturador

Editor: colabora con información extra

David Jerusalem: poeta inventado por Otto como símbolo de varios intelectuales judíos

- b) Resumen: Otto recuerda sus antepasados guerreros, se ha declarado culpable de sus actos y ha sido condenado a muerte, no se defendió para no parecer cobarde. No se siente culpable, quiere ser comprendido, se considera un símbolo para las siguientes generaciones. Le gustaba la música y la metafísica, seguía a Schopenhauer y se estremecía con Brahms y Shakespeare. No tenía vocación para la violencia, pero sabía que estaba al borde de un tiempo nuevo que exigía hombres nuevos, sólo quería probar su fe. Herido de bala tuvo que ser amputado una pierna, por lo que no participó de la entrada en Bohemia. Leyó que cada uno de nosotros ha elegido su propio destino, sabía que él no se escondió de la guerra sino que, en vez de morir por su religión (fácil), quería vivirla con plenitud (difícil). Fue nombrado subdirector de un campo de concentración, no le gustaba, pero no fue negligente. Para él el nazismo era un hecho moral, un despojarse del hombre viejo y ser un hombre nuevo, proceso fácil en batalla, difícil en un calabozo tentado por la insidiosa piedad. Casi fue piadoso con Jerusalem, el poeta que cantaba a la felicidad y al cual él admiraba. Jerusalem era un judío sefardí, fue duro con él hasta que en 1943 logró suicidarse. Lo destruyó para destruir su piedad, por eso fue implacable. Consideraba que el mundo se moría de judaísmo, que la enfermedad del judaísmo era la fe de Jesús y que ellos enseñaron la violencia y la fe de la espada, considera que mucho debe ser destruido para poder edificar el nuevo orden, creía que su don era perfecto y orbicular. Para él era importante que rija la violencia y no las timideces cristianas, Alemania fue el instrumento de ese nuevo cielo. No tiene miedo.
- c) Motivos clásicos: **todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos**, a través de los siglos cambian los nombres, los dialectos, pero no los **eternos antagonistas**. La historia de los pueblos registra una continuidad secreta. Lo orbicular.
- d) Referencias: Aristóteles y Platón

## - EN BUSCA DE AVERROES

### a) Personajes:

Averroes: escritor, traducía el comentario de Aristóteles

Abulcásim Al-Asharí: viajero

Farach: alcoranista

Abdalmálik: poeta

El narrador: se introduce cuando desaparecen los personajes

- b) Resumen: Averroes vivía en Córdoba, estaba traduciendo la obra de **Aristóteles** (14 siglos después) y no entendía dos palabras (tragedia y comedia). Nadie sabía en el Islam lo que querían decir. Fue a una cena en casa de Farach, también asistió Abulcásim, y Abdalmálik. Se enfrascaron en una discusión sobre unas rosas y la escritura, sobre la doctrina ortodoxa y el Qurán. Abulcásim no sabía

nada de teología, era cobarde por lo que no narraba maravillas que era lo que los invitados querían oír. En todo caso, contó una historia que se desarrollaba en Sin Kalán en una casa habitada por gente que se figuraban historias, que en vez de narrar mostraban. Se armó una discusión sobre el lenguaje árabe y Abulcásim decía que había que renovar las metáforas. Averroes defendió las antiguas metáforas diciendo que ahora tienen doble valor. Volvió a su casa y comprendió el significado de **tragedia** (la equiparó con panegíricos) y **comedia** (sátiras y anatemas), luego se miró en **un espejo** y desapareció, al igual que todas sus cosas y Farach y Abulcásim. Luego aparece el narrador diciendo que quiso escribir la historia de una derrota, de un poeta que nunca pudo comprender el significado de tragedia y comedia, algo accesible a otros hombres, pero el narrador sintió que la obra se burlaba de él, que su personaje era tan absurdo como él mismo, un símbolo de lo que él mismo fue al tratar de escribir ese cuento. Dejó de creer en Averroes y por eso desapareció.

- c) Motivos clásicos: circularidad
- d) Referencias: Aristóteles, el valor de lo antiguo, de lo clásico

#### - EL ZAHIR

- a) Personajes.

El narrador Borges: el que se obsesiona con la moneda

Teodolina Villar: la muerta

Señora de Abascal: hermana menor de Teodolina, otra obsesionada

- b) Resumen: según el narrador, han existido diversos tipos de zahires a lo largo de la historia. Zahir es algo que obsesiona a quién lo ve hasta volverlo loco. En su caso fue una moneda de 20 centavos que llegó a sus manos el 7 de junio, él escribe la historia en noviembre cuando todavía tiene memoria: en junio fue al entierro de Teodolina, una mujer perfeccionista del esnobismo, buscaba lo absoluto en lo momentáneo, ensayaba metamorfosis para huir de sí misma (color del pelo, peinado, sonrisa, tez), cayó en desgracia la familia y ella se retiró de sus actividades. Su muerte entristeció al narrador, pues estaba enamorado de ella. Saliendo del velorio, entró en un bar donde tomó unas cañas, entre las monedas del vuelto le dieron “la moneda”. En seguida empezó a pensar en ella, en las monedas famosas, en lo que significa el dinero y otras cavilaciones fruto de su influjo demoníaco. Al día siguiente, decidió deshacerse de la moneda. Por un tiempo escribió una historia fantástica que aparentemente le permitió olvidar la moneda, pero no. Compró otras monedas, consultó un psiquiatra, pero no mejoraba. Un día encontró un libro que describía su mal: la superstición del Zahir, creencia islámica del siglo XVIII (cosas que tienen la virtud de ser inolvidables y cuya imagen acaba por enloquecer a la gente). Según ese libro han habido varios zahires y que siempre hay uno. Así comprendió que ya nada lo salvaría, concluyó que cualquier hecho, por simple que sea, implica la historia universal y su infinita concatenación de efectos y causas, todo, hasta el intolerable Zahir. Sabe que se volverá loco, que no sabrá quién es, no será triste porque no tendrá conciencia, sólo percibirá el Zahir, su vida como un sueño. ¿Qué será sueño y qué tierra?, tal vez después de la moneda esté Dios.

- c) Motivos clásicos: metamorfosis, circularidad
- d) Referencias: **óbolo de Caronte, Epicteto (desprecio del oro), Proteo.**

## - LA ESCRITURA DEL DIOS

### a) Personajes:

Tzinacán: mago

b) Resumen: Tzinacán es un prisionero en una bóveda junto con un jaguar, los alimenta un carcelero, han pasado años, ya no camina por la prisión, está quieto esperando la muerte. Él hacía los sacrificios en la pirámide, hombres a caballo (Pedro de Alvarao) lo torturaron para que confiese dónde había oro, luego quemaron la pirámide y a él lo encarcelaron. Trató de recordarlo todo, inclusive una oración hecha por su Dios para el fin de los tiempos y que él no conocía, pero quería descifrarla. Concluyó que estaría en la piel del jaguar y por años la estudió. Concluyó que no hay proposición que no implique el universo entero. Por tanto, un dios debe decir una sola palabra y en ella la plenitud. Nuestras palabras son sólo simulacros de esa voz. Se quedó dormido y **soñaba** con infinitos granos de arena, se despertó en otro sueño y le anunciaron que moriría antes de despertar realmente. Se negó a aceptarlo y despertó, concluyó que el hombre se confunde con la forma de su destino, que un hombre es, a la larga, sus circunstancias. Agradeció haber vuelto a su prisión. De pronto se unió con la divinidad, vio una **Rueda** altísima e infinita, él era una hebra de esa rueda, lo entendió todo. Vio el universo, sus orígenes, sus designios y entendió la escritura del tigre (14 palabras que al pronunciarlas lo harían todopoderoso, inmortal, libre, rey de las tierras de Moctezuma, pero no piensa decir las palabras porque ya no se acuerda de sí mismo, quién ha visto los designios del universo ya no piensa en las trivialidades de un hombre aunque sea él mismo.

c) Motivos clásicos: **círculo, laberinto de sueños**

d) Referencias:

## - ABENJACAN EL BOJARI, MUERTO EN SU LABERINTO

### a) Personajes:

Dunraven: el narrador, poeta

Unwin: compañero de Dunraven, matemático

Abenjacán: murió en esa casa

Zaid: el que mató a Abenjacán (su primo muerto)

Allaby: a quién Abenjacán confesó su crimen

b) Resumen: Dunraven narra a Unwin la misteriosa muerte de Abenjacán ocurrida hace 25 años en aquella **casa laberíntica**. Recuerda que cuando era niño llegó a Pentreath y que tenía aspecto de un rey, decidió quedarse a vivir allí y construyó el laberinto. Allaby lo criticó, pero cuando Abenjacán le explicó sus crímenes y la razón de construirlo él creyó que estaba loco. Luego comprobó que su historia era verdadera y que Abenjacán no salía nunca del laberinto. El esclavo negro iba al puerto a verificar que no haya venido el fantasma de Zaid. Tres años después, Abenjacán contó aterrado que Zaid había llegado y que ya había matado a su esclavo y al león. Allaby fue a comprobar, pero ya era tarde pues Abenjacán también estaba muerto y destrozado la cara y el tesoro había desaparecido. Unwin no creyó en la historia. Finalmente, llegaron a la habitación central, redonda, una ventana, una trampa en el piso como una celda carcelaria. Allí pasaron la noche. Días después, Unwin narró lo que él pensaba de la historia: el

visir robó el tesoro y se fue con el esclavo y el león, se dio cuenta que a él no le interesaba tanto el tesoro como matar a Abanjacán por lo que construyó el laberinto en un lugar visible para ser encontrado. Abenjacán lo encontró y cuando entró al laberinto fue asesinado por su primo y destrozado la cara, al igual que el esclavo y el león. Zaid se escapó y por siempre recordaría que por un tiempo fue rey o que al menos simuló ser un rey.

- c) Motivos clásicos: laberinto, círculo, lo monstruoso (casa y habitante), metamorfosis
- d) Referencias: laberinto de Creta, Platón (la telaraña)

## - LOS DOS REYES Y LOS DOS LABERINTOS

- a) Personajes:

Rey de Babilonia: el que manda a construir un laberinto

Rey de los árabes: conquistador cuyo laberinto es el desierto

- b) Resumen: esta es la historia con que Allaby criticó a Abanjacán: el Rey de Babilonia hizo construir **un laberinto** en el que todos se perdían. Fue criticado pues la confusión y la maravilla sólo debían ser obra de Dios y no de hombres. Un día vino el Rey de Arabia el cual fue introducido al laberinto, sin poder salir imploró ayuda a los dioses y logró encontrar la salida. Mencionó que él también tenía un laberinto en Arabia y que algún día se lo iba a mostrar. Luego lo conquistó y como prisionero lo llevó al desierto y allí lo abandonó. El Rey de Babilonia murió de sed y hambre en ese laberinto árabe: el desierto.

- c) Motivos clásicos: laberinto, venganza
- d) Referencias:

## - LA ESPERA

- a) Personajes:

Villari: el inquilino

Alejandro Villari: su enemigo

- b) Resumen: un judío alquila un departamento en Buenos Aires y se hace llamar con el mismo apellido de su enemigo, trata de pasar desapercibido, casi no sale de la casa. A veces va al cinematógrafo y ve trágicas historias, pero no las identifica como parecidas a la suya. Había pasado por otros tiempos de reclusión en cárceles y hospitales, pero éste era distinto porque no tenía fin, a no ser que en el diario saliera que Alejandro Villari hubiera muerto. Ya no deseaba cosas como antes, ahora sólo quería perdurar, no concluir. Una noche lo sorprendió un dolor de muela y otra un joven lo empujó al salir del cine. Constantemente **soñaba** que Villari y otros dos hombres entraban a su pieza a matarlo y que él les disparaba. Una mañana Villari lo encontró, él se dio vuelta en la cama y se dejó matar tal vez porque es más duro imaginar el acontecimiento que vivirlo realmente o porque prefirió que todo pareciera un sueño.

- c) Motivos clásicos: el sueño premonitorio
- d) Referencias:

## - EL HOMBRE EN EL UMBRAL

### a) Personajes:

Bioy Casares: el que trajo un puñal del Indostán

Christopher Dewey: el que contaba las historias

Narrador: cuenta una de las historias de Dewey

b) Resumen: el narrador cuenta la siguiente historia de Dewey: a una ciudad musulmana donde había disturbios fue enviado un escocés para imponer orden. Se llamaba David Alexander Glencairn y era un hombre temido. Impuso la paz por varios años hasta que fue secuestrado, la policía no descubrió nada así que Dewey fue nombrado para investigar el caso. Se dio cuenta que todos se habían puesto de acuerdo para mentir. Una noche, le llegó una nota con una dirección, él fue y se encontró con un viejo harapiento, le explicó a quién buscaba y el viejo se puso a recordar un caso de cuando era niño: un hombre enviado a poner orden, pero que se portó como un malvado, fue secuestrado y llevado a juicio por sus crímenes, su juez fue un loco (para que Dios hablara por su boca). La sentencia fue la muerte que se ejecutó en una casa cualquiera. Como sucedió hace años ya todos lo olvidaron. Luego, de la casa empezó a salir mucha gente, cuando él logró entrar se encontró con un hombre loco que tenía una espada manchada con la sangre de Glencairn.

c) Motivos clásicos: la **circularidad**, la venganza

d) Referencias:

## - EL ALEPH

### a) Personajes:

Narrador: cae de visita en el cumpleaños de Beatriz

Beatriz Viterbo: la que murió

El padre de Beatriz

Carlos Argentino Daneri: primo hermano de Beatriz

b) Resumen: en 1929 muere Beatriz, el narrador, cada año, va a casa de la muerta el día que se festejaba su cumpleaños, lo reciben el padre y el primo de Beatriz, un bibliotecario insignificante e ineficaz. Tenía ideas muy ineptas que ya había escrito en el Canto prologal a un poema al que se dedicaba desde hace años. Se titulaba La Tierra y se trataba de la descripción del planeta. Su mayor trabajo estaba en explicar por qué su poesía era memorable. Dos semanas después de la última visita, Daneri lo llamó para pedirle que hablara con Álvaro Melián y le pidiera que prologara el poema, pues lo pensaba publicar. Borges no tenía muchas ganas de hablar con él y no lo hizo. Un tiempo después Daneri volvió a llamar para avisarle que iban a demoler la casa y que eso era terrible pues para terminar el poema él necesitaba del Aleph que había en su sótano (un punto del espacio que contiene todos los puntos, donde están todos los lugares, el microcosmos de alquimistas y cabalistas). Borges pensó que Daneri estaba loco, pero fue a comprobar la historia, entró en el sótano y se fijó en la 19va grada. Al poco rato vio el Aleph: era infinito, imposible de describir, en un instante gigantesco vio millones de acontecimientos y lugares, era el espacio cósmico en una esfera de 2 o 3 centímetros, vio enfermedades, gente, paisajes, libros, el tiempo, cartas,

sangre, su cara, el inconcebible universo. Borges, como venganza, no comentó lo que vio y le sugirió que acepte la demolición de la casa y se vaya al campo a descansar. A los 6 meses de la demolición Denari recibió el Segundo Premio Nacional de Literatura y se hizo famoso. Aleph es el nombre de la primera letra del alfabeto de la lengua sagrada, significa en la Cábala la ilimitada y pura divinidad. Borges siente que se está olvidando de lo que vio.

c) Motivos clásicos: laberinto, circularidad

d) Referencias: **Homero, Hesíodo, La Odisea, Los trabajos y los días**

## - LA INTRUSA

a) Personajes:

Narrador: cuenta una historia que le llegó de oídas en dos momentos distintos

Cristian Nelson: el que muere de muerte natural

Eduardo Nelson: el que cuenta la historia en el funeral de su hermano

Santiago Dabove: el que le cuenta al narrador

b) Resumen: la historia sucedió en Turdera a la familia Nilsen, dos hermanos (Eduardo y Cristian) descendientes de nórdicos. Los Colorados eran temidos en el barrio, muy unido, avaro, trabajador, bebedor. Un día Cristian llevó a Juliana Burgos a vivir a su casa, la colmó de baratijas y la lucía en las fiestas. Eduardo se fue de viaje y trajo una mujer pero la echó porque en el fondo estaba enamorado de Juliana. Una noche el hermano se la ofreció para que la usara como una cosa y desde entonces la compartieron, pero no podía durar porque se celaban, ambos estaban enamorados. Ella los atendía con sumisión, pero tenía preferencia por el menor. Ellos decidieron venderla a un prostíbulo, pero no la pudieron olvidar y se iban a visitarla. Decidieron traerla de vuelta, desahogaban su bronca con otros, pues entre ellos había mucho cariño. Un día, cuando Eduardo volvió a la casa, su hermano le dijo que tenían que hacer unas entregas, resulta que era ir a dejar el cuerpo de Juliana en un campo, pues él la había matado. Ahora los unía un vínculo mayor: la mujer sacrificada y la tarea de olvidarla.

c) Motivos clásicos:

d) Referencias:

## HISTORIA UNIVERSAL DE LA INFAMIA

Autor: Jorge Luis Borges

Editorial: Emecé, Buenos Aires, 1996

### **I Historia Universal de la infamia**

1) El atroz redentor Lazarus Morell

a) Personajes:

Lazarus Morell: feo, canalla, criminal, comandaba unos mil hombres

b) Resumen: se dedicaban a robar caballos, a engañar y matar esclavos. Virgil Stewart, un cruel asociado, lo delató, pero Morell pudo escapar. Planificó una

total rebelión de los esclavos, mató a un hombre y se dirigió a Natchez. Allí murió de congestión pulmonar y los pocos negros que se rebelaron murieron en el intento.

- c) Motivos Clásicos:
- d) Referencias:

## 2) El impostor inverosímil Tom Castro

- a) Personajes: Arthur Orton alias Tom Castro, londinense, hijo de carnicero, se hacía querer, era idiota. Bogle: negro, australiano, de ocurrencias geniales, tenía miedo a morir atropellado.
- b) Resumen: huyó al mar, llegó a Valparaíso una familia Castro lo ayudó y allí se cambió de nombre. Viajó a Australia y allí conoció a Bogle, el cual leyó el anuncio de la Sra. Tichborne que buscaba a su hijo Charles (realmente muerto). Se le ocurrió que Castro podría suplantarlo precisamente porque no se parecía en nada al original. Le escribieron una carta y se presentaron en su hotel y ella “lo reconoció”. A los pocos años la Sra. Muere y los parientes le hacen juicio por usurpación de estado civil. Bogle inventó unas cartas para hacer creer que los jesuitas lo querían perjudicar y así logró que más gente lo apoye, pero al final Bogle muere y Castro ya no mintió bien por lo que condenaron a prisión. Asslí se hizo querer y al salir contaba la verdad o la mentira según el público que lo escuchaba.
- c) Motivos Clásicos: el Destino y el reconocimiento dichoso: “(...) que parece cumplir una tradición de las tragedias clásicas (...)”<sup>157</sup>
- d) Referencias:

## 3) La viuda Ching, pirata

- a) Personajes: Mary Read, corsaria, peleaba como hombre por su amante, murió en la horca en Jamaica.  
Anne Bonney: irlandesa, compañera de Read.  
Viuda de Ching: aguerrida, venturosa, severa.

- b) Resumen: Ching era el almirante de los piratas, casi sobornado por el Emperador fue traicionado y envenenado. La viuda fue nombrada almirante y no se metió ni con el Emperador ni con los traicioneros, ordenó atacar en alta mar. Impuso un reglamento severo y por trece años asaltaron barcos. El emperador ordenó a Kvo-Lang condenar sin clemencia a los piratas, se enfrentaron y las fuerzas imperiales perdieron ante los 40.000 piratas, los cuales arrasaron aldeas enteras. El emperador contraatacó al mando de Ting-Kvei, el cual mandó un mensaje referente a una leyenda con cometas (en forma de dragones). Al cabo de varios días ella entendió el mensaje y pidió clemencia. Le perdonaron y ella se dedicó al tráfico de opio.
- c) Motivos Clásicos: guerra, augures
- d) Referencias:

---

<sup>157</sup> Borges Jorge Luis, *Historia Universal de la Infamia*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1996, pág. 42.

4) El proveedor de iniquidades Monk Eastman

- a) Personajes: Monk Eastman: jefe pandillero más famoso de Nueva York, hebreo, malevo tormentoso, con facha de pistolero de films.
- b) Resumen: cuando joven abrió una pajarería y luego un falso comercio, fue encargado del orden en un salón de baile. Se hizo famoso, cobraba comisión a todos los maleantes de la zona, se hizo matón a sueldo. Peleaba por territorio con Paul Kelly, lo hirieron, se armó una guerra con héroes “(...) tan insignificantes o espléndidos como los de Troya o Junín (...)”<sup>158</sup> Los políticos les pidieron que hicieran una tregua, decidieron que un match de box definiría la situación. Parece que Monk pierde, volvió a molestar y lo metieron preso por diez años. Al salir no pudo juntar a su gente por lo que se enlistó en un regimiento de infantería para pelear en Alemania. Murió baleado en una calle de Nueva York.
- c) Motivos Clásicos: guerra
- d) Referencias:

5) El asesino desinteresado Bill Harrigan

- a) Personajes: Bill Harrigan alias Billy the Kid: nacido en Nueva York, blanco criado por negros, le gustaban las películas del oeste
- b) Resumen: desde los doce años militaba en una banda de ladrones. A los catorce años, escapando de la cárcel, va al oeste y se hace conocer matando sin razón a un mexicano (Belisario Villagrán). Se hizo una leyenda como el hombre más temido, odió a los mejicanos como a los negros, se hizo ladrón de hacienda. Siete años después lo mató su amigo el sheriff Garrett, lo exhibieron por cuatro días.
- c) Motivos Clásicos:
- d) Referencias:

6) El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké

- a) Personajes: el señor de la Torre de Ako y Suké
- b) Resumen: el señor de la Torre iba a recibir a un representante del Emperador, por lo que un maestro de ceremonias le indicaba lo que debía hacer, pero con tal insolencia que hizo que el señor lo hiriera. Por ello lo obligaron a suicidarse en público y su familia se arruinó. 47 de sus capitanes querían vengarse. Tuvieron que disimular hasta que Suké disminuyera su guardia personal. Una noche atacaron, lo derrotaron y como no quiso suicidarse, lo degollaron. Fueron condenados a suicidarse y fueron enterrados junto a su señor. Inclusive se suicidó un joven que criticó a uno de ellos pensando que habían olvidado a su maestro. Muchos peregrinos acuden a orar allí.
- c) Motivos Clásicos: la venganza
- d) Referencias:

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, pág. 70.

## 7) El tintorero enmascarado Hákim de Merv

- a) Personajes: Hákim: nacido en Turquestán, tintorero
- b) Resumen: la profesión de Hákim no era bien vista, un día desapareció y doce años más tarde volvió con una máscara de toro diciendo que fue degollado, su cabeza llevada al cielo por el Arcángel Gabriel e inspirado por Dios para hacer que esa gente entre en una guerra santa. No le creyeron, pero dejó ciego a un leopardo y ahí sí le creyeron. Mientras sus adeptos peleaban, él oraba, buscaba peligros, tenía muchas mujeres. Sus victorias y la cólera del Jalifa hicieron que caiga en herejía, fue lo que lo arruinó, una adúltera del harem corrió la voz de que le faltaban dedos y uñas, le arrancaron el velo y descubrieron que estaba leproso, le mataron.
- c) Motivos Clásicos: hombre con cabeza de toro
- d) Referencias:

## II Hombre de la esquina rosada

- a) Personajes: Narrador; Francisco Real: el Corralero, alto, fornido, valiente; La Lujanera: la mejor de todas, novia de Rosendo; Rosendo Juárez: el Pegador, acreditado para el cuchillo, muy respetado, la cobardía era su verdadera condición; La Julia: dueña del salón
- b) Resumen: Estaba el narrador en el salón bailando, en eso llegó el Corralero, no se defendió de nadie, pues quería enfrentarse con el Pegador, pero él no quiso a pesar de que la Lujanera lo incito. La nueva pareja parte y todos se quedan con la sensación de cobardía. Sale el narrador y sale Rosendo y lo ve partir para no volver. Mientras alguien hirió al Corralero y va a morir en frente de todos, la gente acusa a la Lujanera del crimen y el narrador la defiende. Como venía la policía tiran el cadáver al río y todo vuelve a la normalidad. Al regresar a casa, el narrador ve una luz que se apaga se entiende que es la Lujanera.
- c) Motivos Clásicos: némesis
- d) Referencias:

## III Etcétera

### 1) Un teólogo en la muerte

- a) Personajes: Melanchton: teólogo muerto que no consideraba a la caridad un requisito para ir al cielo
- b) Resumen: los ángeles le dieron la oportunidad de cambiar de opinión, pero él no lo hizo a pesar de que le desaparecieron los muebles, le encerraron en una cárcel con otros teólogos que pensaban como él y dudó. Le dieron otra oportunidad, pero él no cambiaba de idea. Cuando todo se volvió frío y dudoso empezó a escribir sobre la caridad, pero sin convicción por lo que se le borraban las paginas. Finalmente, terminó sus días como sirviente de los demonios.
- c) Motivos Clásicos: muerto que va al infierno por soberbia
- d) Referencias:

2) La cámara de las estatuas

- a) Personajes: un hombre malvado y ambicioso y Tárik, el que recupera el reino.
- b) Resumen: en un reino andaluz había un castillo que cada rey cerraba con un cerrojo más. Un hombre malo se apoderó del reino y abrió al castillo y encontró: estatuas que le causaron espanto, la mesa de esmeralda de Solímán hijo del rey David, dos libros, un mapamundi de los peligros, un espejo que mostraba antepasados y descendientes, un elíxir alquimista y un largo corredor con una inscripción en la que decía que los guerreros que se parecen a las estatuas se apoderarán del reino. Inmediatamente Tárik se apoderó del reino y dio los tesoros a su califa que los puso en una torre.
- c) Motivo Clásico: némesis
- d) Referencias:

3) Historia de los dos que soñaron

- a) Personajes: El Narrador: Ixaquí, historiador árabe  
Mohamed el Magrebí: el que sí hace caso del sueño  
El Capitán: el que no hace caso del sueño
- b) Resumen: Mohamed era rico, magnánimo y perdió sus riquezas, trabajó duro hasta que soñó que en Persia estaría su fortuna, hizo el peligroso viaje y al llegar lo confunden con un ladrón y lo meten preso. El capitán de los serenos se burla de él por haber creído en su sueño y le comenta que él ya va soñando tres veces que su tesoro está debajo de una fuente El Cairo. Mohamed regresa y encuentra su tesoro debajo de la fuente de su jardín, tal como se lo describió el capitán.
- c) Motivo Clásico: el sueño
- d) Referencias:

4) El brujo postergado

- a) Personajes: Don Illán de Toledo: conocedor de artes mágicas  
El deán: el que quería ser mago
- b) Resumen: El deán quería que Illán le enseñara las artes mágicas, él aceptó siempre y cuando él fuera agradecido. A medida que fue ascendiendo le fue compensando, pero cuando llegó a Papa se cansó y ya no le ayudó más. Ese rato el mago Illán se dio cuenta que él no iba a ser agradecido y decidió no enseñarle las artes mágicas. Todo fue una ilusión que se desvaneció y el deán tuvo que irse.
- c) Motivo Clásico:
- d) Referencias:

5) El espejo de tinta

- a) Personajes: Yakub: el más cruel de los gobernadores de Sudán  
El hechicero: el que sabía los conjuros del espejo
- b) Resumen: el hechicero iba a ser ejecutado, cuando él le ofreció a Yakub mostrarle cosas maravillosas a cambio de que le perdonara la vida. Hizo conjuros y le puso tinta en la mano por catorce días y el mostró lo que él quiso: inclusive

cosas indescriptibles. El día 14, Yakub quiso ver una ejecución, que casualmente coincidió en que la víctima era él mismo cubierto con un pañuelo, al descubrir su rostro ya no pudo dejar de mirar y murió instantáneamente.

- c) Motivo clásico:
- d) Referencias:

**ANEXO 3**

**CUADRO DE WATTS**

