

[**Diversos contextos y discursos literarios**

El Portabotellas y el Minotauro (Una lectura entre Duchamp y Borges)

Juan Molina]

A Claudia Cavallín.

El desafío del lenguaje cruzado entre la literatura y las artes plásticas, tiene como inconveniente la necesidad de dilucidar sobre el problema de cómo leer un texto, y de cómo leer un cuadro. Colocarse en la dificultad de la lectura misma y de la lectura de una obra, una pintura. Cuando las imágenes encarnan en la tela, hacen cuerpo y, a su vez, se disipan en el acto de la contemplación. Además del vértigo que suscribe a menudo el mismo Borges: la obra dentro de la obra; la pintura incrustada en el relato. Dice Borges en el epílogo de *El Aleph* (1949), “a una tela de Watts, pintada en 1896¹, debo *La casa Asterión* y el carácter del pobre protagonista”. Desde el epílogo el autor de *El Aleph*, directa o indirectamente, plantea el dilema del trabajo paralelo, o, al menos, traza la situación del escritor que al hacer el relato se nutre de la obra de un pintor inglés, simbolista, de finales del siglo XIX. Sin embargo, la relación entre Watts y el texto de Borges no se da como una simple transposición o transformación sino que se produce de una manera más compleja. Más que la incorporación de la pintura al relato, el interés nuestro es intentar ver el procedimiento de la elaboración del texto de Borges. La actualización que, desde la lectura, hace Borges del mito, empresa nada fácil, por cuanto, pa-

¹ En el libro sobre el simbolismo de Michael Gibson de la editorial Taschen, la fecha de la pintura “El Minotauro” de George Frederick Watts, a la que hace referencia Borges, es de 1886.

ra introducir el tema, los deslindes se hacen necesarios. Primero, hay que tratar de pasar la mirada por el acto mismo de la lectura. Y, luego, ver la magia de la pintura que nos entrega un mundo sombrío, donde el protagonista es un ser monstruoso, el Minotauro, que desde una cornisa mira el atardecer y, aparentemente, sin darse cuenta aplasta un ave con sus pezuñas, en espera de otras víctimas.

La lectura es el punto de partida y, el acto de la lectura, en el sentido estricto, parece ser siempre el mismo, se lleva a efecto cuando la mirada hace el recorrido por el texto escrito o por la superficie pintada del cuadro. Pero, desde una apreciación más amplia, la lectura –tal como la entendiera Borges en *Pierre Menard, autor del Quijote*– sólo se realiza a partir de nuestra actualidad, es decir, desde nuestra competencia como lectores en un momento dado. Y en Borges, curiosamente, esa actualización del texto presupone la diferencia tanto como la semejanza. Como se recordará en el relato “El Evangelio según Marcos”, de *El informe de Brodie*, (1970), donde la pampa es el fondo y escenario, para la puesta en escena de la lectura. Su protagonista, Baltasar Espinosa, un estudiante de medicina, a los treinta y tres años le faltaba rendir una materia para graduarse. Decide veranear con su primo Daniel en Los Álamos. Donde encuentra la familia de los Gutres: el padre, el hijo y una joven. El joven Baltasar, al ausentarse su primo, para distraerse de la sobremesa inevitable, leyó, primero, un par de capítulos de una novela reciente *Don Segundo sombra*, pero para la familia la lectura de esta novela carece de interés. El segundo libro que lee es la *Biblia* (una versión en inglés), ahora el sorprendido es Baltasar por la atención que ha provocado en los Gutres. Éstos al finalizar el Evangelio según Marcos, enterados que Cristo murió para salvarnos a todos del infierno y que perdonó hasta sus victimarios, después del almuerzo le pidieron que leyera los últimos capítulos y deciden actualizar la lectura: crucifican a Baltasar. Esta es una de las caras de la lectura: leer para tropezarse con lo mismo parece ser una clave en Borges. El otro perfil de la lectura afirma la imposibilidad de una identidad tan rigurosa, pues, para Borges “el mundo de los libros no es un mundo estático sino creciente, que se está moviendo y que puede hacer que se modifiquen totalmente las cosas”².

² María Esther Vázquez. *Borges: imágenes, memorias, diálogos*. Caracas. Monte Ávila, 1977, p. 74.

Desde esta premisa de la repetición y de lo creciente del mundo del libro, se hace interesante interrogar el acto mismo de la lectura.

La repetición según Sigmund Freud, tiene dos vertientes: una repetición por identidad y una repetición por diferencia. Apostemos a que el acto de la lectura es siempre el recorrido de la mirada por el texto impreso, si así fuera, sin duda, estaríamos frente al tedio y el aburrimiento. O, para ejemplificar mejor, apostemos a la lectura de géneros que ha llegado a agotarse, como la literatura policial donde el consabido mayordomo descubre el consabido crimen o el criminal es descubierto por el consabido detective, después de haberlo descubierto el consabido lector³. Ante una historia así, sin duda, estamos ante una “pulsión de muerte”. El otro rostro de la repetición es el “principio de placer” de la lectura. Desde el creciente mundo del libro y desde la competencia textual en crecimiento, se constata la diferencia. Pues no siempre nos gustan los mismos libros. Por eso, en el vivir cotidiano los días y las noches son los mismos pero distintos. De igual modo, en la literatura. Por suerte, un relato policial puede transformar los puntos de vista, cambiar los mecanismos de pesquisa, definir de manera distinta la criminalidad, entonces, los textos policiales empiezan a parodiarse, se construyen sobre falsos indicios, o como en Borges, se juega con los enigmas. Ésta pareciera ser la repetición por diferencia de la que hablara Freud. Y que aquí la usurpamos en un contexto completamente distinto al de la clínica o al del psicoanálisis. Pero Borges también, desde la lectura, parece decir lo mismo. En *Pierre Menard, autor del Quijote*, Borges, como se sabe, repite el texto de Cervantes. Pero, el *Quijote* de Menard repetido en otro contexto de espacio y tiempo (1934), es distinto. Dice Borges, casi, infinitamente más rico que el de Cervantes, leído en plena época de la recuperación de la fe católica, o de guerrear contra los moros. La lectura es generosa, si los tiempos cambian las lecturas también. Según las épocas, dice Borges, otros son los énfasis, otras las fealdades, otros los méritos. Así la lectura puede ser repetición y creación al mismo tiempo. Menard, desde la actualización, enriquece “el aire detenido y rudimentario de la lectura”. Propósito no muy distante ni distinto al de Cervantes, quien lee las novelas de caballería a destiempo, y, el resultado final fue muchísimo más lejos, pues funda la novela moderna.

³ La frase es tomada de un artículo de T.S. Eliot sobre Wilkie Collins, citado por Borges en Wilkie Collins “La piedra lunar”, en *Obras completas IV*. Barcelona. Emecé, 1996, p. 49.

Además, podría aducirse al acto de la lectura de Menard el método y el contexto: ser el lector (Pierre Menard) y llegar al texto (al *Quijote*) a través de las experiencias del lector (Pierre Menard); y ser, al mismo tiempo, según el relato, francés, devoto esencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry (que engendró a Edmond Teste, siendo este último, como se sabe, un personaje ficticio). Menard, como lo señalan Nicolás Helft y Alan Pauls en *El factor Borges* (2000), “se apodera de un texto de tres siglos atrás y, sin cambiarle un solo signo, desfigurándolo por completo, lo preña de sentidos y usos inesperados, lo obliga a citar a William James, lo vuelve contemporáneo de Bertrand Russell, lo expone a la influencia de Nietzsche”⁴. Incluso, estos autores, han puesto de manifiesto la deuda que este relato tiene con Duchamp, de ahí la importancia del contexto saturado de referencias de las vanguardias. El relato de *Pierre Menard, autor del Quijote* es el manifiesto del escritor “no retiniano”. De esta lectura se deduce la analogía de Borges y Duchamp. El no agregar ni un color ni un trazo al objeto “ya hecho”, al *ready-made*, que arrancado de su contexto y de su significación de útil se actualiza bajo un nuevo punto de vista. O lo que es mejor, dirá Duchamp, se crea un nuevo pensamiento para el objeto. Casi está de más mostrar la relación pues es evidente: Menard, el escritor “no retiniano”, no agrega ni una coma ni un punto de más al texto de Cervantes. Simplemente el texto de Cervantes ha sido arrancado de su contexto original. La misma idea de manipulación de contextos y de plagio pasa por la cabeza del lector o del espectador; plagio de un texto de Cervantes o un plagio de un pedazo llano de plomería, en el caso de “La Fuente”, 1917. Borges y Duchamp, dentro del arte y la literatura, son los dos grandes manipuladores de contextos.

Estamos frente a una manera de hacer que se contrapone a la idea de la creación que dominó hasta el siglo XIX. Duchamp es el gran artista del siglo XX, no por las obras que hizo sino porque inventó procedimientos. Él descubrió nuevas maneras, una nueva “idea” para el objeto y un nuevo “concepto” para el arte mismo. Con Duchamp es con quien fundamentalmente se produce el desplazamiento a un arte más intelectual, conceptual, desde una desublimación violenta del arte. Esta es la gran

⁴ Nicolás Helft, Alan Pauls. *El factor Borges*. Argentina. Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 122.

aventura del arte moderno. Aventura que tiene que ver con la liberación del arte —la liberación de los cánones tradicionales, de la profesionalización del artista, etc., y, a su vez, con su propia desaparición —la negación de la obra de arte en su carácter de única, para la contemplación singular en un lugar especial, el museo—: el objeto no-artístico. Mientras Borges lo que hace es cambiar de eje, de perspectiva, de la escritura a la lectura. Para desde la lectura dar la vuelta de guante a la literatura. *Pierre Menard, autor del Quijote*, evidencia este desplazamiento, pues, como señala Rodríguez Monegal, “todo texto (desde la perspectiva de Menard), es definitivamente original porque el acto de creación no está en la escritura sino en la lectura”⁵. Borges hace de la lectura la legítima aventura, pues ésta es tan importante como la escritura misma e incluso, advierte que el leer “es un arte más elevado que escribir”⁶.

Duchamp y el Menard (de Borges), por encima de todo, lo que hicieron fue inventar procedimientos.

El *modus operandi* de las vanguardias y especialmente de Duchamp, con el paso del tiempo, se convirtió en la fuente de ideas para ulteriores movimientos como el *arte pop* o el *arte conceptual*. El arte contemporáneo se caracterizará por las diversas entonaciones de este momento primordial de las vanguardias. Sin embargo, estos procedimientos, en el sentido negativo, como advierte Jean Baudrillard en *La ilusión y la desilusión estéticas* (1998), crean un ciclo de peligrosas repeticiones por identidad. El peligro más grande está justamente en repetir una y otra vez estos procedimientos, que Baudrillard llama “simulacros”. En el sentido positivo, como asegura César Aira en *La nueva escritura*, “las vanguardias, entendidas como creadoras de procedimientos, siguen vigentes”, ya que, según Aira, “han poblado el siglo de mapas del tesoro que esperan ser explotados. Constructivismo, escritura automática, *ready-made*, dodecafonismo, *cut-up*, azar, indeterminación”. De manera determinante Aira afirma que “los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obras, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran”. Dice Aira, “¿para qué necesitamos obras? ¿Quién quiere otra novela, otro cuadro, otra sinfonía? ¿Como si no hubiera bastantes

⁵ Rodríguez Monegal citado por John Incledon. “La obra invisible de Pierre Menard”, en *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh) (100-101): 665-669. diciembre de 1997

⁶ Borges citado por Nicolás Helft, Alan Pauls, p. 71.

ya!"⁷. Según esta apreciación, lo que hay que inventar son procedimientos, maneras, no obras.

Borges (y en especial Menard) hereda de las vanguardias este inventar de procedimientos. Que no es otro sino la ya mencionada actualización de la lectura. Repito, el texto de Borges: "Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el aire detenido y rudimentario de la lectura... Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida"⁸. La técnica de Menard es un mero procedimiento, su texto es un *ready-made*; un texto "ya hecho" (un texto de Cervantes). En efecto, ni el "Portabotellas" (1914) de Duchamp ni el texto Menard son originales. A ambas producciones las caracteriza la repetición. Una repetición por identidad (desde el proceso de la escritura o la hechura: la literalidad) y una repetición por diferencia (desde el proceso de la lectura o de la contemplación). Desde la intención se puede actualizar los objetos cotidianos como *ready-made*; desde la lectura, repitiendo el procedimiento de Menard, podemos actualizar el *Quijote*, *La Divina Comedia*, *La metamorfosis*, etc., pues esta técnica es de aplicación infinita. En ambas producciones el procedimiento permite que las obras se hagan solas, o no se hagan. Si miramos bien, dice Daniel Link, en *Borges, él mismo*, el Cervantes que repite Menard equivale a las series de Campbell que debemos a Andy Warhol; sin embargo, pienso, que si se retoma un poco la historia, se advierte que el gesto de Duchamp fue primero que el de Warhol. Además, el texto de Menard es "no retiniano"; mientras que el *arte pop*, como dice el propio Duchamp, emplea los *ready-made* para descubrir "valores estéticos". La austeridad de Menard es más próxima a la austeridad de Duchamp que a la explosión de color de Warhol. Lo que sí es cierto, en todo caso, es que Duchamp, Menard y Warhol atacan el concepto de originalidad, sin duda, de una manera original.

Otro punto de encuentro entre Borges y Duchamp es la importancia que ambos le confieren al lector como al hacedor (escritor-pintor). Dice Duchamp, el producto artístico es "un producto con dos polos; hay el polo del que hace una obra y el polo del que la mira. Y concedo al que

⁷ César Aira. "Crónicas del postboom. La nueva escritura", en *La jornada semanal*, 12 de abril de 1998. <http://www.jornada.unam.m/1998/abr98/980412/sem-aira.html>.

⁸ Jorge Luis Borges. *Ficciones, El aleph, El informe de Brodie*. Caracas. Biblioteca Ayacucho, 1993, p. 22.

la mira tanta importancia como al que la hace”.⁹ Desde esta perspectiva podemos entender la importancia que tiene la lectura en la producción de la obra de arte. Quizás sea exagerado decirlo, pero desde Duchamp y Borges entramos en el tiempo del lector. Para Duchamp el acto de creación no está en la hechura sino en la lectura del objeto: el *ready-made*. Para Borges, como se sabe, la lectura sólo se puede realizar a partir de nuestra actualidad: “Una literatura”, dice Borges, “difiere de otra, ulterior u anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual —ésta por ejemplo— como la leerán en el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura del dos mil”¹⁰. Borges pareciera decir lo mismo de los géneros literarios: “los géneros literarios dependen, quizás, menos de los textos que del modo en que éstos son leídos”¹¹. Así, el *Quijote* de Cervantes leído en tono policial sería un texto policial. ¿En qué se diferencia este “tono” del lector, de Borges, con el decir que la obra de arte reside primordialmente en la intención de Duchamp? ¿Parece que en nada! Sin embargo, Duchamp lee los objetos del mundo para, desde la ironía, simular representaciones; Borges, en cambio, lee las representaciones del mundo, la literatura, para hacer literatura.

Este alejamiento es importante porque muestra una de las movi- lidades del arte contemporáneo, de la representación a la reproducción. Respecto a la reproducción, su contexto es el simulacro, la repetición y, desde luego, el hacedor mantiene la distancia y la neutralidad frente al objeto que hace. La “anestesia”¹² que inaugura en los *ready-made* Duchamp, la “máquina” en las reproducciones de Warhol, o la admirable ambición de Menard de producir unas páginas que coinciden palabra por palabra y línea por línea con el *Quijote* de Cervantes. En realidad, desde la perspectiva de la reproducción, como afirma Daniel Link, “el artista sólo señala o descubre (*ready-made*, minimal) y es en ese sentido literal que hay que

⁹ Pierre Cabanne. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona. Anagrama, 1972, p. 110.

¹⁰ Jorge Luis Borges. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires. Emecé, 1960, p. 218.

¹¹ Jorge Luis Borges. *El cuento policial*, en *Obras completas IV*, p. 189.

¹² Dice Duchamp que la “elección (de los *ready-made*) se basaba en la reacción de indiferencia visual, adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto... de hecho anestesia completa”. En *Escritos. Duchamp du signe*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, 1978, p. 164.

entender los complicados sistemas enunciativos borgeanos: libros encontrados, manuscritos hallados. Escribir; lo que se llama escribir... no se escribe: se copia o se muestra lo que se encontró"¹³. Pero también hay que pensar en Borges, como un escritor para quien la tradición es algo vivo y presente. Dice Octavio Paz, que su curiosidad literaria iba, en el tiempo, de los contemporáneos a los antiguos, y, en el espacio, de lo próximo a lo lejano, de la poesía gauchesca a las sagas escandinavas¹⁴. Borges, como escritor moderno, repite el gesto inaugural de Cervantes en el *Quijote*: leer para escribir; y, leer para ironizar lo leído. Leer es tropezarse con lo mismo (las novelas de caballería), y así, desde la identidad alcanzar la diferencia (la ironía, la novela moderna). Piénsese en el relato *El fin*, desde la lectura —y no desde la verdad de la literatura— Martín Fierro muere en el combate que entraba con el personaje de color; no en el poema de José Hernández sino en el relato de Borges. Dice Borges en el prólogo a *Artificios* (1944): "Todo lo que hay en 'El fin' está implícito en un libro famoso y yo he sido el primero en desentrañarlo o, por lo menos, en declararlo". Borges lo que hace en *El fin*, es cambiar el final de ese libro famoso de la tradición gauchesca. Su propósito no es muy distinto al de Cervantes: leer la tradición para cambiarla. Así la lectura puede ser representación y puesta en crisis de la representación al mismo tiempo. La otra cara de la lectura en Borges, repetir es el pretexto para la aparición de la diferencia.

Desde este punto de vista, se puede leer *La casa de Asterión* como una representación y a su vez como una reproducción. La escritura en el relato del Minotauro pasa inadvertida al emular la lectura. Así como *Los dos reyes y los dos laberintos* intenta pasar por una página más de *Las mil y una noches*, *La casa de Asterión* pareciera ser una reseña del mito del Minotauro. Sin embargo, dice Borges que el relato y "el carácter del pobre protagonista" se lo debe a una tela de Watts, *El Minotauro* (1886). Es probable, dice Anderson Imber en *Crítica interna*, que Borges viera la reproducción del cuadro en la biografía que Chesterton hace del pintor G. F. Watts (1904), pues éste es el libro del autor inglés más citado por Bor-

¹³ Daniel Link. "Borges, él mismo", en *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, (505-507): 183-193, julio-septiembre, 1992.

¹⁴ Octavio Paz. *El arquero, la flecha y el blanco. Vuelta* (México) (Año X): 26-29, agosto, 1986.

ges¹⁵. La tela de Watts y el relato de Borges coinciden en la actualización de la lectura del mito. Como también puede coincidir con Picasso y la actualización del mito del Minotauro, en *Minotauromaquia* (1935). La plaza de toros es el escenario donde el pintor ubica el mito y tiende puentes entre el final de *Edipo Rey* de Sófocles, y el Minotauro, creando así la bella imagen del Minotauro ciego, que extraviado recibe ayuda de Ariadna-Antígona, en espera de Cristo que baja por unas escaleras al ruedo. O con la actualización que hace René Magritte del mito de las Sirenas. Dice Magritte, “puse en la playa una ondina aún desconocida, cuya parte superior del cuerpo constaba de la cabeza y tronco de un pescado, y la inferior; del vientre y piernas de una mujer”¹⁶. En la versión moderna del mito, como en la Sirena de Magritte, se ha producido una inversión. El énfasis ya no está puesto en Teseo sino en el Minotauro, en la soledad del monstruo; lo cual dota al mito de una nueva significación. Pero Borges no es Picasso ni Watts ni tampoco Magritte. Aunque en algunos momentos Borges y Magritte coinciden en la paradoja. El libro en Borges; la pipa en Magritte. Dice Borges, “Doté a su segunda y apócrifa edición con un editor real, Víctor Gollancz, y con un prefacio de una escritora real, Dorothy L. Sayers. Pero autor y libro son enteramente de mi invención”¹⁷. El texto de Borges, *El acercamiento a Almotásim*, se corresponde con la imagen realista de una pipa acompañada de la inscripción *Ceci n'est pas une pipe*, (1929), de Magritte. En ambos la disociación entre afirmación y semejanza, así como la destrucción de los límites de lo verdadero y lo falso.

Pero volvamos a *La casa de Asterión*. El Minotauro se parece más a la literatura, o lo que es mejor, a los orígenes de la literatura moderna. Aunque apartado de todo lo familiar y conocido es, a su vez, tan próximo como el héroe que comienza a configurarse con el *Quijote*. El Minotauro es ejemplar de modo irónico. El Minotauro es un ser fronterizo, que combina rasgos diversos o contradictorios. Tiene algo de animal, de lo humano y hasta de lo divino. Grandilocuencia que sólo es verosímil gracias al carácter del “pobre protagonista”. El Minotauro es doble y expresa ese antagonismo no sólo de manera manifiesta, hombre-bestia, sino también

¹⁵ Enrique Anderson Imber. *Crítica interna*. Madrid. Taurus, 1960, p. 254.

¹⁶ René Magritte citado por Jacques Meuris, en *René Magritte*. Germany. Taschen, 1997, p.36.

¹⁷ Borges citado por Nicolás Helf y Alan Pauls, p. 116.

de manera latente: niega y afirma que está solo. Confiesa su ignorancia pero se jacta de ella. Es tan magnánimo que no sabe leer. Pesa sobre él el sino de la inocencia pero comete crímenes horrendos. Le duelen las acusaciones de soberbia y misantropía pero está orgulloso de ser único como el sol. El Minotauro es doble, a diferencia del héroe clásico que siempre parece decir lo mismo: salvar a Atenas es el propósito de Teseo.

Hasta la diversión preferida del Minotauro es el desdoblamiento: la recreación del otro Asterión. Y el juego es uno de los rasgos que permite configurarlo. Primero es uno de los pocos momentos en que Asterión se contrapone a la soledad al tomar en el juego aspectos de gratitud o de dones de hospitalidad: "Pero de tantos juegos el que prefiero es el del orto Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa. Con grandes reverencias le digo: Ahora volvamos a la encrucijada anterior..."¹⁸ Luego evidencia sus equivocaciones y su debilidad: el otro Asterión es él mismo. Jugar solo y reírse buenamente. Manifestar regocijo y resignación por ser lo que se es parece ser su condición. El Minotauro juega, y sabe que juega en un primer momento. El segundo momento del juego es en sí mismo el laberinto. Borges reproduce el juego del laberinto sobre todo en el sentido de la adivinanza. Paolo Santarcangeli, en *El libro de los laberintos* advierte que "El laberinto del mito griego fue una adivinanza en la que se apostaba la vida: es decir, se moría en la lucha contra el monstruo y por no haber encontrado el camino de salida. Fue pues un juego mortal"¹⁹. Y en los juegos sagrados, reseña Huizinga en *Homo Ludens*, desaparecen los límites entre la "broma" y lo "serio". "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"²⁰. El tercer momento del juego es la profecía que pesa sobre el Minotauro. La profecía crea la tensión, habrá que decir la incertidumbre del juego del que viene. El que viene, el redentor, anima su imaginación: "¿Cómo será mi redentor? ¿Será toro o un hom-

¹⁸ Jorge Luis Borges. "La casa de Asterión". *Ficciones, El aleph, El informe de Brodie*, p. 124.

¹⁹ Paolo Santarcangeli. *El libro de los laberintos*. Madrid. Siruela, 1997, p. 191.

²⁰ Jorge Luis Borges. *Ficciones, El aleph, El informe de Brodie*, p. 124.

bre? ¿O será como yo?²¹” Lo que podría interpretarse, ¿será su semejante o su adversario? También la profecía aviva su emotividad: “Si mis oídos alcanzaran todos los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos”²². Es muy probable que el primer momento, como el segundo del juego, sea una preparación para el futuro encuentro con el redentor. Semejante juego activa en el Minotauro también un rito de salida: “Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas”²³. El triunfo de la salida del héroe clásico, es el triunfo de la inteligencia sobre la bestia y sobre el artificio del laberinto. Triunfo que, como se sabe, se festeja, dibuja y danza. En cambio, en el relato, el juego del Minotauro es el de un ser solo frente a la perplejidad del laberinto, frente a su adversario y frente a sí mismo. El ritual de salida del Minotauro se paga con la muerte, el salir de la perplejidad de estar perdido en el laberinto, es el triunfo de lo finito, de lo humano en la bestia. Son dos versiones (y visiones) muy distintas del mito. Con dos héroes completamente diferentes. Uno, en la privación padecida, juega; el otro es un victorioso héroe épico, al que Ariadna proporciona un largo hilo que lo lleva hasta el monstruo y lo devuelve a la salida. Además, en el relato, la acción última del ritual de salida del Minotauro es la incompreensión del héroe épico: “¿Lo creerás, Ariadna? —dijo Teseo—. El Minotauro apenas se defendió”²⁴.

Asterión es doble: él y la casa son iguales. La monstruosidad del huésped se corresponde con la de la casa, pues la imagen del laberinto conviene a la del Minotauro. “Queda bien que en el centro de una casa monstruosa haya un habitante monstruoso”²⁵, dice Borges. Y la casa, como su huésped, también es doble: “La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo”²⁶. A quienes les ha sorprendido esta casa monstruosa han intentado buscar correspondencias con las arquitecturas imposibles de Escher. Sin embargo, pienso en Piranesi; alguien muy anterior a Escher y casi tan importante como Goya, pero más olvidado que el pintor

²¹ Loc. Cit.

²² Loc. Cit.

²³ Loc. Cit.

²⁴ Loc. Cit.

²⁵ Jorge Luis Borges. “El libro de los seres imaginarios”, en *Obras completas en colaboración*. Barcelona. Emecé, 1997, p. 664.

²⁶ Jorge Luis Borges. *Ficciones, El aleph, El informe de Brodie*, p. 124.

de los *Caprichos*. Sus grabados de cárceles no sólo muestran el *inremediabilis error* de escaleras y galerías que no conducen a ninguna parte, sino también el *mysterium tremendum* de lo diferente, de lo ajeno y enajenante de las edificaciones. Como dice Aldous Huxley, “el hecho más inquietantemente obvio de todos estos calabozos es la absoluta falta de sentido que impera en ellos. Su arquitectura es magnificente y colosal. Uno tiene la impresión de que el genio de grandes artistas y el trabajo de innumerables esclavos han intervenido en la creación de estos monumentos, donde cada detalle carece por completo de intención. Si, (arquitectura) sin ningún propósito”²⁷. Borges conocía estos monumentos sombríos y magnificentes de Piranesi. María Esther Vázquez en la descripción de la casa de Borges, en su cuarto, en una de sus bibliotecas, descubre un Piranesi. “Detrás del vidrio de una de ellas (de las bibliotecas) vive, fuera de tiempo, el bello rostro adolescente de Adolfo Bioy Casares. Un Piranesi y una Anunciación de grandes dimensiones, pintada por Norah Borges”. Y no dudo que pueda establecerse alguna relación entre las cárceles de Piraneses y los laberintos de Borges. Cuanto nos deja perplejos de las cárceles de Piranesi es sobre todo la formidable omisión de Dios, dice Gérard Macé²⁸. Cuanto nos deja perplejos en Borges, es que el sin sentido de la casa es extensivo al universo. Y ese huésped que lo habita, quizás haya creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no se acuerda.

Juan Molina Molina

Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”

Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela

²⁷ Aldous Huxley. “Variaciones sobre las cárceles”. *El Alcaraván* (Oaxaca) (10): 3-9, julio-agosto de 1992.

²⁸ Gérard Macé. “Roma o el firmamento”.