Reescrituras del mito del Minotauro en la literatura argentina: *Minotauroamor* de Abelardo Arias

Mara Imbrogno

Università La Sapienza di Roma

El mito del Minotauro, en el que el héroe valiente mata al monstruo con la ayuda de una princesa (que, además, es la hermana del monstruo), sigue siendo presente en el imaginario moderno, y a lo largo del Novecientos ha dado origen a varias reelaboraciones literarias.[1]

En la Argentina de la primera mitad del siglo XX dos grandes escritores se han ocupado, casi contemporáneamente, de la historia de Asterión. En 1949, de hecho, han sido publicados *La casa de Asterión* de Jorge Luis Borges y *Los reyes* de Julio Cortázar. Los dos textos, que son respectivamente un cuento y un poema dramático, recuperan la fábula del Minotauro desplazando la atención desde el héroe protagonista de la historia hacia el monstruo: cediéndole la palabra en el caso de Borges, que nos propone las reflexiones de Asterión sobre su condición, e invirtiendo los roles originarios de la historia en el caso de Cortázar, que nos presenta el hijo de Minos como un ser sensible y libre, que condena a la prisión de su propia mezquinidad a los que lo tienen encerrado porque son incapaces de compreender y aceptar su alteridad.

Ambas obras son muy conocidas por el público y la crítica, así que a lo mejor no hace falta un estudio más sobre sus características formales y de contenido. Parece más interesante tratar de investigar, a la luz de estos dos textos, las direcciones tomadas sucesivamente por la reescritura del mito, y la ocasión nos la ofrece un libro publicado casi veinte años después, *Minotauroamor* (1966) de Abelardo Arias.

Esta vez no se trata de un breve cuento o de un drama, sino de una novela entera basada en la figura del Minotauro, que se abre con las siguientes palabras:[2]

> No tardaría en llegar el barco y la ofrenda con la cual los áticos cubrían su libertad: las siete doncellas y los siete mancebos más hermosos para su placer de monstruo. ¿Por qué habrían inventado que se alimentaba de

[1] Me refiero a textos como *Minotaurus* (1985), di Friedrich Dürrenmatt, o los más recientes *The Minotaur Takes a Cigarette Break* (2000) de Steven Sherril, y *El casco de espanto* (2005) de Victor Pelevin.

[2] Como se verá más adelante, en realidad el texto empieza con un pasaje en bastardilla que describe un remate de toros, y que juntos a otros pasajes parecidos, aparecerá algunas veces interrumpiendo la narración principal. Así que, si bien las palabras citadas no son las primeras del libro, son las primeras que introducen directamente las vicisitudes de Asterión.

> carne humana? El Monstruo, el Minotauro, hasta habían olvidado que se llamaba Asterio. (9)

Este inicio retoma en manera fiel la versión del mito difundida por Apolodoro y los otros escritores antiguos,[3] pero introduce casi de inmediato una reflexión, que contradice uno de los aspectos más conocidos de la historia: gracias a dicha reflexión, que el narrador atribuye al mismo monstruo –quien lamenta que lo han transformado en una entidad impersonal, borrando su nombre y su identidad–, aprendimos que el Minotauro en realidad no come carne humana.

La novela de Arias, que se focaliza en el período que va desde la llegada de los jóvenes que representaban el obligado tributo de Atenas a Creta hasta el momento de su muerte –destinada a coincidir con la del Minotauro–,presenta de hecho un cambio importante respecto a las versiones tradicionales del mito: los rehenes ya no deben recorrer las oscuras galerías del laberinto hasta el encuentro con el monstruo sanguinario, más bien tienen que entrenarse por unos meses para dar vida a la espectacular Taurokathapsia, una compleja serie de ejercicios acrobáticos que los atletas realizan en la arena revoloteando sobre el lomo de los toros. Y el Minotauro, que se presenta como una especie de mediador entre los animales y los atletas (compartiendo la naturaleza de ambos), tiene la tarea de entrenarlos.

El monstruo entonces es desacralizado, y pierde su esencia de temida divinidad, convirtiéndose en una extraña criatura de exhibicionismo y empezando a formar parte de un espectáculo destinado a los reinantes de Cnosos y a sus huéspedes.[4] Su instrumentalización, pues, se revela doble: por un lado el hombre-toro sirve para mantener en el terror a los atenienses, y por otro tiene que ofrecer diversión a los cretenses.

Sin embargo, este rol de entrenador no lo exhime del rol de oficiante/instumento del sacrificio ritual. Durante la ceremonia de "acogida" de los prisioneros, se consuma, de hecho la terrible escena de la muerte de la joven Letea, que avanza hacia él danzando en la vana tentativa de amansarlo:

---

[3] El mito del Minotauro está incluído en *Biblioteca* de Apolodoro, *Metemorfosis* de Ovidio y *Vida de Teseo* de Plutarco.

[4] Observa Giorgio Agamben, en *Profanazioni*: «La potencia del acto sagrado [...] reside en la conexión entre el mito que cuenta la historia y el rito que lo pone en escena. El juego quiebra esta unidad: como *ludus*, o juego de acción, deja caer el mito y conserva el rito; como *jocus*, o juego de palabras, borra el rito y deja sobrevivir el mito» (86) La traducción es mía.

> "Letea", musitó. Nadie se había atrevido a bailar ante él; bailar ante el árbol sagrado. [...] Un mugido sordo. No podía escuchar sus manos-pezuñas golpeando sobre las losas. La tomó. Crujió la arboladura de un navío. Un grito agudo, chillido de terror y gozo. Los golpes sobre el yeso cristallino. Respiraciones desesperadas. Cesa la música. [...] Un líquido denso, negruzco, que oculta los reflejos... Un mugido le raja el pecho, le descuaja las mandíbulas, se hunde multiplicándose en galerías y pasillos. Llega hasta el corredor de las procesiones. (39-40)

El Minotauro, pues, no es sólo el ser mite y racional que Cortázar descubre bajo las vestes del hombre-toro[5] sino que, como el Asterión de Borges, no se sustrae a su destino de máquina de muerte.[6] Pero el discurso es más complejo. El libro de Arias, de hecho, nos presenta un Minotauro que no consigue dominar del todo sus instintos animales y que no siempre puede controlar sus impulsos, pero que al mismo tiempo es dolorosamente conciente del rol de verdugo que en la corte de Minos le han asignado contra su voluntad. Horrorizado por sus mismos actos –si bien en algunos momentos él recupera con facilidad «la costumbre, el deseo natural de matar, el oficio que le habían perfeccionado» (96)–, Asterión refleja en su alma un conflicto, una doblez que está irremediablemente ligada a su naturaleza dúplice de hombre y de toro.[7]

En las más de doscientas páginas de *Minotauroamor*, el autor nos presenta además la evolución del Minotauro quien, inicialmente dominado por unas características típicamente animales –como la incapacidad de disimular o ocultar sus

---

[5] En *Los reyes* Ariana describe al hermano como un ser dulce y manso, y su muerte causa la deseperación de todos los jóvenes que habían sido enviados de Atenas para que el Minotauro los matara, y que en cambio se quedan conviviendo con él en el labirinto, en perfecta salud y armonía.

[6] Así Borges relata, a través de las palabras de Asterión –que parecen libres de remordimientos–, la matanza de los prisioneros atenienses: «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 ensangriente las manos. Donde cayeron, quedan, y los cadáveres ayudan a distinguir una galería de las otras» (*La casa de Asterión*, 80).

[7] Esta duplicidad, que cada monstruo adquiere ante los ojos de los hombres por representar su lado oscuro, es más evidente aún en el Minotauro. Lo declara Cortázar en el prólogo a la edición francesa de su obra, *Les rois* –describiendo el hijo de Pasifar como «el ser dúplice, capaz de acceder a una realidad diferente y más rica» (9, la traducción es mía)–, y lo subraya con más fuerza Borges en *La Casa de Asterión*, donde el tema del doble se propone con insistencia en las fantasías del Minotauro –que intenta superar el aburrimiento y la soledad de su vida en el laberinto– «Pero de tantos juegos el que prefiero es el del otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa. [...] A veces me equivoco, y nos reímos buenamente los dos» (79).

propios sentimientos, la excesiva impulsividad–, consigue progresivamente mejorar su capacidad de reflexión y razonamiento y, aunque él remarque varias veces su dificultad en pensar, a lo largo de la narración es posible sorprenderlo mientras elabora razonamientos cada vez más profundos y complejos, en ocasiones de los cuales utiliza muy bien las palabras: las mismas palabras que con frecuencia Asterión lamenta no conseguir manejar adecuadamente, y que a menudo considera como armas utilizadas contra él por los hombres.[8] Lo demuestra su desahogo delante de los rehenes atenienses, en el cual el hijo de la reina y del toro sagrado denuncia amargamente su condición de diferente, que lo condena a no poder encontrar nunca un espacio de integración y pertenencia:

> Pienso, ustedes me enseñaron a pensar para dominarme, lo que será de ustedes el día en que ya no tengan monstruos en los cuales descargar las culpas [...] recién comprendo todo lo que Galeo me había dicho con la mirada, temeroso de que yo no fuera capaz de imaginar lo que era el miedo. Yo, que debo temer a los humanos tanto como a los animales, a los hombres tanto como a las mujeres; porque yo no tengo semejantes. Y todos se horrorizan y me odian porque soy distinto.[9] (78)

A esta transformación interior del Minotauro corresponde un evidente cambio exterior, es decir la progresiva transformación de sus pezuñas, que a lo largo de la narración adquieren gradualmente la forma y la funcionalidad de las manos humanas, haciéndolo capaz de realizar tareas y actividades que lo acercan cada vez más al mundo de los hombres.[10]

Sin embargo, según Arias, hacerse cada vez más semejante a un ser humano no necesariamente se puede considerar un hecho positivo. Los hombres que el escritor

---

[8] En efecto, el Minotauro repite más de una vez que los hombres utilizaban las palabras para confundirlo, para dominarlo –«Los hombres lo arreaban con palabras» (53)–, y para herirlo más cruelmente de lo que él pudiera hacer con sus cuernos: «ellos, los dueños del silencio y de las palabras, herían más hondo» (77).

[9] Varios personajes, como por ejemplo Dédalo, le reprochan al Minotauro su recién adquirida capacidad de razonamiento, que según ellos no sólo es inútil sino que también estropea su pureza originaria. Y el mismo Asterión, en algunas ocasiones, maldice esta nueva habilidad en reflexionar, que sólo le permite medir con más lucidez y dolor su diversidad y las terribles injusticias que padece.

[10] Gracias a estas transformaciones físicas, y a un mejor uso de la razón, el Minotauro puede aferrar con las manos los objectos, manejar un pincel para pintar –el primer y único dibujo que él pintará sobre las paredes de su habitación será su propria imagen estilizada– y , sobre todo, puede por fin acariciar la piel de los seres humanos y tocar sus bocas, con las que ellos saben articular discursos complejos y fascinantes.

describe en su novela se revelan, de hecho, bastante peores que las fieras: por ejemplo la reina Pasifae –cuyos ojos se parecen mucho a los de su hijo, mientras que su mirada es mucho más fría e inhumana[11] –decide comer sin el menor remordimiento la carne del toro con el cual ella misma ha engendrado el Minotauro. Pero todavía peor es la muchedumbre que asiste a los últimos juegos del Minotauro y que, excitada por la sangre, a la perfección de los ejercicios de los atletas demuestra preferir los accidentes que los conducen a una muerte violenta:

> El vocerío, los gritos, el cuchichéo nervioso excitado por la sangre llenaba el anfiteatro. Gritos pidiendo que siguiera el expectáculo Las damas de corte y la aristocracia hablaban nerviosamente, ademanes cortantes, miradas fijas en los toros. [...] Pese a la perfección del ejercicio, el aplauso fue desganado. La gente sólo deseaba sangre, que todo juego terminara con un cuerpo ensartado, con chisguetes de sangre. (216-17)

Entonces, bajo la mirada feroz de estos hombres y mujeres que no se parecen mucho a los distinguidos personajes que en otras ocasiones acuden a las fiestas de la corte de Minos, una de las prisioneras puede buscar comprensión sólo en los ojos del Minotauro, antes de ofrecer deliberadamente al público el codiciado espectáculo de su propia muerte:

> Filobía se detuvo para mirarlo a los ojos. Angustia, horror y repulsión antes que fatiga; repulsión de pertenecer a esa misma especie de gente que la hostigaba. Tendría que marcarles que no moría por un error en el juego, sino por propia voluntad. Ya no podría darles más diversión, afirmarlos en la monstruosidad de sus sentimientos.[12] (217)

El Minotauro, el supuesto monstruo, parece ser pues el único, entre los que presencian la inútil masacre de rehenes inocentes, que comprende la locura de una ceremonia tan bárbara y se duele sinceramente por la inevitable muerte de los jóvenes.

---

[11] Lo subraya una reflexión del mismo Minotauro sobre las características de los ojos humanos: «No había ojos de bestia alguna que supieran expresar el desprecio, el odio; sólo los ojos inteligentes de los hombres. Sus ojos, ahora lo sabía, no eran, en lo esencial, semejantes a los de su madre» (171).

[12] Si bien el narrador sugiere que el que está formulando los pensamientos atribuídos a Filobía podría ser en realidad el Minotauro. A quien luego Arias, al final de la escena donde los jóvenes atletas son despedazados por los toros y la muchedumbre se funde en «un griterío, una sola y tremenda voz, una inmensa garganta», hace pronunciar las únicas dos palabras que pueden definir con precisión este horror: «“La humanidad”, susurró Asterio» (218).

Entonces, si bien Teseo, matando en la escena final de la novela al Minotauro –quien ha decidido no huir, comprendiendo que nunca sería posible para él encontrar un lugar dónde vivir como un individuo normal–, le grita «Monstruo» cada vez que lo traspasa con el puñal, para justificar y legitimar su homicídio, la amada Eglígida restablece la verdad sobre Asterión: de hecho, después de lanzarse sobre los cuernos del Minotauro para morir con él, le dirige sus últimas palabras llamándolo «Minotauroamor». Un hombre digno de amor, entonces, muy lejos de ser el monstruo abominable y cruel que muchos quieren ver. Y es bastante significativo el hecho de que en la versión del mito presentada por Arias la que se enamora del Minotauro no es –como en el texto de Cortázar– su hermana, sino una esclava que los atenienses han enviado a morir la cual, junto a los otros rehenes, es la única que sabe devolver al hombre-toro su sacralidad[13] y reconocerle una humanidad superior a la de los hombres verdaderos,[14] porque posee una pureza, un «candor primitivo», que la hija del rey ya ha perdido.

Similarmente a lo que acontecía en *Los reyes*, Arias no propone una imagen muy edificante de los reinantes –ya lo hemos visto con Pasifae–, en este fresco que amplía en forma notable la perspectiva de observación respecto a las precedentes reescrituras del mito –Borges se focalizaba únicamente en las reflexiones solitarias de Asterión y Cortázar presentaba una figura triangular formada por Minos, Teseo y el Minotauro. En tal ámbito se movía el personaje de Ariana–, mostrando al lector la corte de Cnosos y el mundo entero que giraba a su alrededor, incluyéndo figuras nuevas como las del cantor Gílgamesh y de Agorácrito –mentor y amigo del Minotauro, que aún después de su muerte sigue actuándo como guía moral y espiritual para el hijo de Minos–, y ahondando la descripción de personajes sólo esbozados en las versiones más

[13] Cuando dos prisioneras –como ya había hecho otro rehén– deciden morir juntas por mano del Minotauro, en vez de enfrentar la arena y una muerte atroz por medio de los toros, Eglígida trata de confortar al homicida forzado diciéndole: «Eras el dios. Han muerto religiosamente» (174). Esta función liberatoria que los rehenes atribuyen al hijo de Minos –«Eras capaz de acortar nuestras desgracias Asterio» (93)–, recuerda la que revindicaba el Minotauro de Borges en *La casa de Asterión* – «cada año los libero del mal»–, el cual al mismo tiempo se pregunta quién vendrá a liberarlo a él, a redimirlo: «¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?» (80-1).

[14] De hecho el Minotauro, que inicialmente se muestra, como el de Borges, casi indiferente mientras mata rápidamente a los rehenes llegados de Atenas –«Al primer grupo ateniense lo recordaba confusamente, había sido un resoplante baño de sangre tibia; de todos esos cuerpos hermosos, nada quedaba en su memoria» (26)– cuando la preparación de los ejercicios de la Taurokathapsia le obliga a estar en contacto con los prisioneros estrecha con ellos una especie de camaradería. Empieza a experimentar un fuerte sentimiento de piedad hacia estos jóvenes ingenuos, contrariamente a los hombres que asisten divertidos a sus muertes.

antiguas del mito (es el caso de Dédalo y de su hijo Ícaro, que aparece puntualmente en la narración de Arias al lado del Minotauro).

En casi todos los miembros de la corte de Minos –cuyos actos, si bien en forma menos marcada que en Cortázar, quien nos presentaba a un hombre aterrorizado de que el Minotauro conjurase contra él desde el laberinto donde lo había encerrado[15] y al mismo tiempo empeñado en urdir tramas para conservar su poder, aparecen guiados por sus sueños de dominación y grandeza–, en efecto, aquella capacidad de control y disimulo que suscitaba la admiración y la envidia del Minotauro se acompaña con una crueldad y un cinismo extraordinarios. En este palacio lleno de galerías secretas y miradores ocultos, donde el verdadero poder parece ser detenido por las mujeres –en una ocasión, Ícaro le explica al Minotauro que «Ariadna es la que maneja Cnosós, apoyada por todo ese mujerío poseído que son las sacerdotisas de Dictynna y Britomartis» (44)– se mueven personajes turbios como la misma Ariadna quien, muy lejos de parecerse a la Ariana que en Cortázar se enamoraba del dulce Minotauro. Opuesta a la figura virginal y ancilar propuesta en las antiguas versiones del mito, es cruel, llena de odio hacia el hermano-monstruo y siempre dispuesta a formar complots para alcanzar sus objetivos.

Incluso Teseo, al cual una tradición milenaria ha otorgado el papel de héroe –pero a quien Borges le había quitado centralidad limitando su rol a una sola frase pronunciada en el final de su cuento, y que Cortázar había presentado como una miserable caricatura de héroe[16] –aquí pierde mucha de su pureza. Teseo se deja casi convencer por Ariadna a matar al Minotauro a traición y aparece en todo caso compatible con los proyectos de Minos y de su ambiciosa hija. De hecho, si en *Los reyes* Teseo se mostraba de acuerdo con "olvidarse" de cambiar las velas negras –señal de duelo– del barco que volvía a Atenas desde Cnosós, acto que empujaría Egeo a

[15] «Allí mora, legítimo habitante, esa tortura de mis noches, Minotauro insaciable. Allí medita y urde las puertas del futuro, los párpados de piedra que su sagaz perfidia alza contra mi trono en la muralla» (11). Minos, pues, recela que Asterión no devora a los jóvenes que "recibe" de Atenas, sino que prefiere aliarse con ellos para crear una nueva y terrible raza que pueda gobernar Creta.

[16] En *Los reyes* Teseo es un héroe que se jacta de anteponer la acción a la reflexión y que se muestra totalmente incapaz de comprender la alteridad del Minotauro. En el texto de Cortázar, además, es Teseo el personaje que encuentra dificultades con las palabras y, si en *Minotauroamor* la cínica Ariadna interrumpe las acertadas reflexiones de Teseo sobre el Minotauro y su función de instrumento de terror usado para someter Atenas –ordenándole «¡Basta con tu palabrerío!» (45)–, en *Los reyes* es el mismo Teseo el que suplica al Minotauro que se calle, por lo menos en punto de muerte (revelando, de paso, la opinión de Cortázar sobre los héroes): «Calla! Muere al menos callado!... Los héroes odian las palabras!» (65).

suicidarse por el dolor de la supuesta muerte del amado hijo dejando así su trono vacío y disponible, en *Minotauroamor* inicialmente el joven Teseo rechaza esta posibilidad, pero más tarde parece haber cedido a la tentación del poder.[17] Si bien entonces Teseo mantiene el rol de "libertador" que le había confiado el mito original, ya no parece realmente digno de ser llamado héroe.[18]

Describiendo y revelando las intrigas en las que se funda la corte de Minos, Arias desarrolla una profunda reflexión sobre el poder y sus engranajes. Esto representa uno de los ejes básicos de su narración. Esta reflexión subraya cómo el poder se autoalimenta y trata de protegerse a sí mismo, alejando a los sujetos diferentes, creando falsos mitos, defendiéndose de la inteligencia. En una ocasión Ícaro observa: «Los poderosos [...] No saben exactamente por qué, pero presienten que la inteligencia terminará destruyéndolos»[19] (50)–, eliminando las voces discordantes y, por esto, peligrosas. El Minotauro, de hecho, profetiza el fracaso de Amenothep, futuro faraón que se preocupa por el bienestar de sus súbditos y quisiera crear una nueva sociedad sin injusticias o desniveles –siendo además el único reinante que reconoce a Asterión como su igual– y, en una sucesiva reflexión sobre la organización de la sociedad, observa que los poderosos ven en la aspiración en la democracia a un enemigo terrible:

> Un legislador heleno, que no recibía las tablas de la ley de Zeus, había pensado cosas muy extrañas, más que el rey Hammurabi y que el príncipe Amenhotep, de Egipto; había pensado que demos, el pueblo, podía gobernar. Minos y Egeo harían que lo exterminaran; era necesario matar a la gente que pensaba cosas insólitas. (119)

[17] Arias relata que, después de que Minos le ha concedido la gracia permitiéndole dejar la arena, y mirando las evoluciones de sus antiguos compañeros obligados a jugar con los toros, Teseo «aplaudía con sobria majestad. Ya era el rey del Ática, habría decidido olvidarse de cambiar las velas negras del navío mientras, entre el clamoreo de la multitud, subía las gradas del palco real» (215).

[18] La definición «Teseo el Héroe», con mayúscula, con la que el Minotauro describe al hijo de Egeo hablando con Eglígida, cuando ya los destinos de todos los personajes de la historia están decididos, parece adquirir entonces un amargo matiz irónico.

[19] Pero su padre Dédalo, quien también afirma la necesidad de cuidarse de Minos, sin el menor remordimiento arranca la lengua a los esclavos que trabajan en su taller para que no revelen los secretos de sus creaciones. Arias subraya pues cómo a veces el que denuncia la maldad de los poderosos, en realidad se demuestra igualmente cruel con los más débiles. La falta de humanidad del inventor –que le acerca a Ariadna o a Pasifae– se evidencia cuando Ícaro desaparece con sus alas, y él se duele más por la pérdida de su invento que por la de su propio hijo.

Pero el narrador, a través de una conversación entre dos miembros del ejército de Minos –escuchada a escondidas por Ícaro y el Minotauro– precisa que el poder a los reyes se lo entregan casi siempre los de abajo, subrayando en este modo cómo es inestable y provisoria la posición de los poderosos: «Siempre hemos sido nosotros, los ejércitos, quienes instalamos reinos y dioses; pero como la disciplina es sometimiento hecho costumbre, nos entregamos a los dioses y a los reyes que fabricamos» (145).[20]

Además de evidenciar los mecanismos necesarios para la conservación y el fortalecimiento del poder –las alianzas, los espectáculos suntuosos– la reflexión de Arias muestra su corolario, o sea el empobrecimiento de los ritos en las sociedades antiguas, que se refleja también en la sociedad comtemporánea. De hecho, la estructura misma de la novela de Arias pone en relación los remotos acontecimientos de la época del Minotauro y el presente. Se realiza una operación de collage –que recuerda *Rayuela*, la célebre novela experimental de Julio Cortázar–, intercalando en la narración principal unos pasajes en bastardilla que hacen de contrapunto a la historia de Asterión y cuya mayoría se focaliza en escenas típicas del mundo rural, en particular un remate de toros en la Argentina del novecientos.[21]

Entonces, para subrayar la inutilidad del rito y su pérdida de sentido, entre la presentación de Asterión en ocasión de los juegos rituales que él protagoniza junto a los otros rehenes del poderoso Minos –«¡Asterio, el Minotauro!»–, y la escena desgarradora donde el hijo de Pasifae ve su propia diversidad reflejada en los ojos de todos los espectadores,[22] se coloca la voz del rematador Ballrich. Este trata de hacer subir el precio del toro de raza Aberdeen Angus que está vendiendo: «*¿Sólo ocho millones? Lo tomo como una muestra de ese tan discutido humorismo de los argentinos*» (20). Y, con cierto humor, Arias ofrece una especie de proyección futura del Minotauro –destinado a

[20] De hecho, el Minotauro cree que el fracaso de Amenothep no se deberá sólo a la oposición de los poderosos, sino también a la del pueblo al que quiere ayudar: «Has decidido buscarte los enemigos más tremendos del mundo: los sacerdotes [...]; los militares [...] los ricos [...] ¡Amenothep, Amenothep!, pero tu gran enemigo será ese pueblo que deseas salvar» (208).

[21] Susana Aguirre, que en su estudio "Diversidad de focalizaciones y unidad de sentido en *Minotauroamor* de Abelardo Arias," analiza detalladamente esta «historia "secundaria"» y sus relaciones con el relato principal del texto de Arias coloca el remate y las escenas que se refieren al ambiente estanciero en el primer tercio del novecientos (47).

[22] «Las miradas lo penetraban, lo lamían, lo herían, lo destrozaban, lo acariciaban. Así había descubierto todo lo que los hombres normales podían realizar, nada más que con los ojos. Sabían lo que era un monstruo y estaban ciertos de no serlo» (20).

convertirse en un toro que se puede vender en subasta.[23] Retoma así, irónicamente, el tema de la pintura (como se ha dicho, la primera pintura realizada por Asterión era una cabeza de toro) y termina con una declaración terminante:

> Ballrich zamarreó el martillito de plata en un juego nervioso.
> –¿No es, acaso, una pintura este toro? Nadie, o pocos, tienen idea de cuántos siglos, milenios, han sido necesarios para pintar esta imagen de carne que les estoy ofreciendo. Sí, algunos pocos saben; es a ellos a quienes me dirijo. A ellos les contaría, más allá de las cabañas escocesas de donde vinieron los abuelos de este toro Minotaurus VII, la historia fabulosa que recuerda este nombre. Pero no tenemos tiempo para mitos –sonrió irónico, un leve golpe con el martillito en la ménsula del palco–, salvo los mitos políticos y logísticos que son nuestra única forma de gobernar y criar toros... [...] ¿Medio millón más? ¡Ciertamente veintiún millones no es un precio justo para esta pintura! La carne no admite mitos. (173)

Entonces la degradación del mito se convierte, en la Buenos Aires de la actualidad, en la desaparición de todos mitos. En un ambiente que, como subraya Ballrich, no admite su presencia. La conexión claramente no es sólo entre el hombre-toro del pasado y el toro del presente, sino también entre la corrupción que prosperaba en la corte de Minos y la de la Argentina del novecientos,[24] como evidencia el sucesivo pasaje en bastardilla, que refiere los recuerdos del toro recién vendido: de hecho, como subraya Susana Aguirre:

> El servilismo del rematador y la alusión al gobierno parecen estimular la memoria del toro. Su recuerdo de una conversación oída durante una parrillada en la estancia muestra en detalle conocidos vicios políticos argentinos: el fraude ("... sería 'el diputado'. Ya estaba decidido"); el

[23] Incluso su función de símbolo de fertilidad es desminuída através de la cita de una entrada de la enciclopedia Espasa-Calpe donde se describe una técnica de fecundación vacuna que, con el fin de optimizar el uso y el rendimiento del toro, elimina el acto sexual entre los animales, sustituyéndola con una especie de inseminación artificial (50-1).

[24] A esta comparación se le puede aplicar la reflexión de William Righter, quien recuerda que «el uso del parangón mítico implica un tipo de fuerza mental algo diferente, ya que el supuesto parecido no es enteramente entre el particular y el particular, sino entre el particular y un ámbito más general, o incluso universal, un ámbito que trasciende el caso específico» (*Myth and Literature* 59). La traducción es mía.

> acomodo ("Necesitaban congraciarse la buena voluntad del caudillo..."), el nepotismo ("... el cosifai era medio pariente"), las amenazas ("Acordáte que lo importante es la comisaría; el comisario es un mango que se puede cambiar"). (49)

Por último, junto a la reflexión sobre la degradación del mito y sus reflejos en la sociedad moderna, Arias ofrece en *Minotauroamor* una reflexión sobre la costrucción de un mito y sus mecanísmos. De hecho, antes de que su destino de muerte se cumpla, el Minotauro ya es un mito, una entidad sacral –por lo menos para las poblaciones que le temen– que trasciende su existencia real. Teseo, describiéndole las creencias que prosperaban en su tierra sobre el monstruoso hijo de Minos, le explica que los atenienses lo habían incluído en una especie de concepción mesiánica del mundo: «para los helénos no tienes edad [...]. Existes desde el comienzo de los tiempos. Y yo soy el elegido, el que vendrá para señalar el nuevo tiempo»[25] (81).

El Minotauro, en ocasión de un espectáculo organizado en la corte de Minos al que asiste un huésped extranjero de estirpe real, imagina las posibles consecuencias sobre el imaginario popular de su eventual rebelión al rito que lo aprisiona.[26] En su visión, contemplando en otro momento al épico cantor Gilgamesh[27] –que él dejará escapar fingiendo de haberlo matado– dormido, le confía la esperanza de que el juicio de la posteridad sobre él no será demasiado inclemente:

> Gilgamesh se había dormido o, acaso, simulaba estarlo para descansar del papel heróico que representaba. Al imaginar tantos héroes, terminaría por creer que lo era; algún día sería el Minotauro y trataría de encontrar explicaciones para todas sus monstruosidades, y la gente que escuchara sus himnos terminaría por amarlo; en el peor de los casos, por tenerle compasión. (114-15)

---

[25] También el Teseo de Cortázar describe su fama al Minotauro, y le explica: «No te mato a ti sino a tus actos, al eco de tus actos, su resonar lejano en las costas griegas. Se habla ya tanto de ti que eres como una vasta nube de palabras, un juego de espejos, una reiteración de fábula inasible. Tal es al menos el lenguaje de mis retóricos» (*Los reyes*, 55).

[26] «Contuvo los deseos de insultar, que le brotaban cuando las miradas se clavaban en él. [...] Gritar contra este personaje sería quebrar las reglas sagradas de la hospitalidad [...]. Nada entendería el personaje. Narraría, luego: "El monstruo de Creta muge palabras casi humanas." Sus servidores inventarían historias sobre la base de sus palabras, y su fama correría tergiversada en otras lenguas» (19-20).

[27] Probable discendente del héroe épico Gilgamesh, que en su epopeya mata a un monstruo quien –por vivir en un laberinto y tener la cabeza de toro– algunos consideran un predecesor del Minotauro. Véase, por ejemplo, *El libro de los laberintos* de Paolo Santarcangeli (42).

Pero el propio Gílgamesh aclara el real proceso de creación del mito, señalando que éste puede alejarse mucho de la verdadera esencia de los hechos en los cuales se inspira. Él confiesa:

> los poetas imaginamos hasta la realidad [...]. La verdad, como el hierro en la fragua, no se empuña por el lado del rojo vivo. Todos los días, o casi todos, podrás tener una verdad, la que me parezca más asible, más hermosa. Otros poetas harán lo mismo, los hombres elegirán luego. La verdad más hermosa será tu história. El mito. (74)

Y los divulgadores del mito han optado por la fábula edificante en la cual el héroe mata al monstruo que amenaza la sociedad, por lo menos hasta las reescrituras modernas, que deciden proponer una versión diferente de la historia... De hecho, siguiendo el camino trazado por Borges y Cortázar, que ya se habían apropiado de la narración mítica para llenarla con sus propios contenidos y la habían modificado, mostrando el punto de vista del Minotauro –dejando pues que el monstruo pudiese articular el discurso del cual en pasado se limitaba a ser objeto silente–, Arías lleva a cabo una defensa del monstruo, evidenciando su instrumentalización en el ámbito de la narración oficial de la sociedad y su función de chivo expiatorio, necesario para difundir la repulsión y el rechazo hacia todo ser diferente que amenaza una comunidad. Comunidad que, como subraya *Minotauroamor*, es portadora de valores sin dudas. Valores peores que los de los representados por los individuos que relega a sus márgenes.

El autor deja que sea el Minotauro, el "monstruo", quien exprese reflexiones y juicios sobre la moralidad de quienes lo encierran. Subraya así el valor y la verdad de sus razonamientos a través de las palabras de otro "monstruo", el bufón de la corte al cual Minos le había hecho deformar los brazos y las piernas para que tuviera un aspecto más cómico; y que dice de sí: «Yo soy el único que digo la verdad en la corte, tengo el derecho de los monstruos, entonces, todos creen que digo cosas cómicas, ridículas, absurdas. Y tienen razón, porque así es la verdad» (183).[28]

[28] Quien en *El orden del discurso* observa, refiriéndose a los locos: «Desde la más alejada Edad Media, el loco es aquel cuyo discurso no puede circular como el de otros: llega a suceder que su palabra es considerada nula o sin valor [...]; en cambio suele ocurrir también que se le confiere, opuestamente a cualquier otra persona, extraños poderes como el de enunciar una verdad oculta, el de

Por último, cabe subrayar una vez más que la denuncia de Arias, la cual inicialmente parece focalizada en un pasado mítico, recurre –como hemos visto– a la estratagema de intercalar unos pasajes "ajenos" en la narración principal para extenderse también al presente, elaborando pues a partir de la figura del Minotauro una contra-narración de la sociedad moderna.[29]

predecir el porvenir, el de ver en su plena ingenuidad lo que la sabiduría de otros no puede percibir» (16).

[29] Uso el término "contra-narración" en el sentido que le atribuye Homi Bhabha, según el cual «Counter-narrative of nation that continually evoke and erase its totalizing boundaries – both actual and conceptual – disturb those ideological manoeuvres through which "imagined communities" are giving essentialist identities» ("DissemiNation: Time, Narrative and Margins of the Modern Nation" 300).

Obras citadas

Agamben, Giorgio, *Profanazioni*. Roma: Nottetempo 2005.

Aguirre, Susana, "Diversidad de focalizaciones y unidad de sentido en *Minotauroamor* de Abelardo Arias." *Piedra y Canto Cuadernos del CELIM* 11-12: 41-69.

Apollodoro, *Biblioteca* (I-II sec. ca.). Milano, Adelphi, 1995.

Arias, Abelardo, *Minotauroamor*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.

Bhabha, Homi K., "DissemiNation: Time, Narrative and Margins of the Modern Nation", in Homi K. Bhabha (editor) *Nation and Narration*. New York: Routledge and Keegan Paul, 1990: 291-322.

Borges, Jorge Luis, *La casa de Asterión* (1949), en *El aleph*. Madrid: Alianza 2002: 77-81.

Cortázar, Julio, *Los reyes* (1949). Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.

Les rois (note de l'auteur). Arles: Actes Sud, 1982.

Foucault, Michel, *El orden del discurso* (*L'ordre du discours*, 1971). Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1996

Franco, Ernesto, "Un prologo nel mito." *Julio Cortázar I re*. Torino: Einaudi, 1994: V-XV.

Righter, William, *Myth and Literature*. London: Routledge, 1975.

Santarcangeli, Paolo. *El libro de los laberintos* (*Il libro dei labirinti*, 1967). Madrid: Siruela, 2002.