



Revista de Literatura Hispanoamericana

No. 67, Julio-Diciembre, 2013: 11 - 31

ISSN 0252-9017 ~ Dep. legal pp 197102ZU50

De la Mitología a la Neo-Mitología: El Minotauro y sus laberintos en tres textos

José Enrique Finol

Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Antropológicas.

Universidad del Zulia, Venezuela.

E-mail: joseenriquefinol@cantv.net

David Enrique Finol

Universidad Católica "Cecilio Acosta", Venezuela.

Facultad de Comunicación Social.

E-mail: dfinol@unica.edu.ve

Todo texto se construye

como mosaico de citas,

todo texto es *absorción* y

transformación de otro texto.

J. Kristeva, 1969.

*La representación más exacta,
más precisa, del alma humana es el
laberinto. En ella todo es posible.*

J. Saramago, 2008

Resumen

En este trabajo se presentan los resultados de una investigación sobre el personaje del Minotauro y el símbolo del laberinto en tres textos diferentes: el mito del Minotauro, en la versión de Apolodoro, el cuento de J. L. Borges titulado *La casa de Asterión* (1949), y la obra de

Recibido: 29-01-13 • Aceptado: 06-03-13

teatro *El último Minotauro* (1996), de León Febres-Cordero. El análisis se fundamenta en los conceptos semióticos de isotopía (Greimas y Courtés, 1979; Eco, 1986), intertextualidad (Bajtín, 1998; Kristeva, 1997) y metaficción (Zavala, 2005; Di Geronimo, 2006). El propósito final es establecer las características de lo que denominamos *el hipertexto mítico*, un metaconcepto que intenta agrupar las diferentes soluciones narrativas que la historia del Minotauro ha generado.

Palabras clave: Minotauro, mito, laberinto, Semiótica, hipertexto.

From Mythology to Neo-Mythology: The Minotaur and his Labyrinths in Three Texts

Abstract

The following article presents the results of research on the Minotaur character and the labyrinth symbol in three different texts: The myth of the Minotaur, in Apollodore's tale; J. L. Borges' version, titled "The House of Asterion" (1949); and the theatrical play "The last Minotaur" (1996), by León Febres-Cordero. Analysis is based on the semiotic concepts of isotopy (Greimas and Cortés, 1979; Eco, 1986), intertextuality (Bajtín, 1998; Kristeva, 1997) and metafiction (Zavala, 2005; Di Geronimo, 2006). The final purpose of this study is to establish characteristics for what is called the mythic hypertext, a metaconcept that seeks to combine the different narrative solutions the Minotaur story has generated.

Keywords: Minotaur, myth, labyrinth, semiotics, hypertext.

Introducción

El Minotauro y el laberinto son dos de los símbolos fundamentales de las culturas occidentales. El primero, en su dualidad de humano y animal, en su origen zoofílico y en su destino fatal, reúne representaciones de una enorme fuerza y

densidad semióticas, lo que le ha permitido fecundar de sentidos numerosos textos poéticos, novelescos, teatrales y filosóficos. El Minotauro no sólo cruza buena parte de la historia cultural de Occidente sino que hoy invade incluso las páginas de historietas y video juegos. A pesar de los cambios en su atuendo y en

los contextos de realización semiótica, en ese símbolo persisten inseparables su cuerpo humano y su cabeza de toro.

El laberinto, así mismo, es uno de los símbolos más utilizados y representados en las culturas de Occidente. En el extenso repertorio de símbolos que diccionarios y enciclopedias registran, el laberinto compite en frecuencia y fuerza semiótica con la espiral, otro de los símbolos de mayor difusión y presencia en culturas diversas, alejadas entre sí en el tiempo y en el espacio. Desde su construcción por Dédalo en el Mito del Minotauro, el laberinto no sólo ha llenado innumerables páginas de literatura y filosofía, de arte y mito¹, sino que ha sido efectivamente construido en numerosos lugares del mundo, bajo diversas modalidades y con distintos materiales. Este tipo de construcción es tan antiguo que existen registros de laberintos que fueron edificados en el año 3000 a. C. Durante la Edad Media se construyeron en Europa muchos laberintos que servían para realizar rituales

y celebraciones; por ejemplo, en la península escandinava existen alrededor de 600 laberintos de piedra construidos en las orillas del mar Báltico. El laberinto en ocasiones es juego y ornamento pero también ha sido lugar de múltiples ceremonias, a las cuales no sólo presta un espacio sino, sobre todo, una gran fuerza simbólica, lo que lleva a Saramago a una metáfora: “Todas las líneas humanas son torcidas, todo es laberinto” (2007:199)².

En la presente investigación nos proponemos analizar dos textos que se fundamentan en el Mito del Minotauro, y en los cuales se desarrollan soluciones narrativas diferentes, gracias a la construcción de isotopías semánticas que articulan visiones del mundo diferentes. Los textos son el breve cuento *La casa de Asterión*, incluido en el libro *El Aleph* (1949), del escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), y la obra de teatro *El último Minotauro* (1996), del dramaturgo venezolano León Febres-Cordero (1954). El mito del Minotauro que utilizaremos será la versión recogida

- 1 El gran escritor griego Nikos Kazantzakis es uno de los escritores que mayor uso ha hecho de las significaciones que se derivan de la metáfora del laberinto, al cual dedicó una novela, una tragedia y cuatro cantos de su obra *La Odisea* (1938). Al respecto ver González Vaquerizo (2009).
- 2 Para una historia del laberinto ver el resumen de De Lucca, Quintero y Quintero (s/f, www).

por Pseudo-Apolodoro³. Se trata de textos cualitativamente diferentes –un mito, un cuento, una obra de teatro– pero que tienen en común los dos símbolos fundamentales que los estructuran: el Minotauro y el laberinto. Nos proponemos mostrar cuáles son las semejanzas y las diferencias entre los tres textos, de modo que podamos proponer hipótesis interpretativas que ayuden a comprender las visiones, la general, mitológica, y las particulares, del cuento y la obra teatral.

Desde el punto de vista metodológico proponemos un análisis semiótico –no sólo qué dicen los textos sino cómo lo dicen, para el cual nos serviremos de tres conceptos fundamentales: intertextualidad, isotopía y metaficción, que, junto con otras herramientas de análisis, nos permitirán elaborar lo que denominaremos el *hipertexto mítico* que genera los textos mencionados.

1. Viejas y nuevas mitologías...

El mito es una de las más poderosas estructuras simbólicas que el hombre ha desarrollado⁴. El propio autor de la obra de teatro está consciente de ello cuando afirma que “El hablar del mito es anterior al lenguaje mismo, anterior a la poesía, anterior a la música. El mito es lo más primigenio” (Febres-Cordero, 2007: en línea), y antes había dicho que “El mito siempre se abre paso. Esa es la paradoja del mito: es de un novedoso arcaísmo: tiene miles de años y siempre es actual” (Febres-Cordero, 2001: en línea). Es esa capacidad para permanecer actual lo que le permite mantenerse, renovarse, manifestarse en diversos lenguajes y ser siempre el mismo. Además, como afirma Bauza, “el mito es una herramienta imprescindible para la exégesis y comprensión de la historia y del hombre” (2005: 36).

3 Los especialistas en Mitología griega utilizan la denominación *Pseudo-Apolodoro* con el propósito de hacer notar que no fue, como durante muchos años se creyó, Apolodoro de Atenas (c. 180 a. C.), quien escribió la llamada *Biblioteca Mitológica*, obra en cuatro tomos de los cuales sólo se han conservado tres y que fue compilada entre los siglos I y II d. C.

4 En un erudito trabajo sobre el significado del mito en la Antigüedad y en otras culturas, Kirk le atribuye tres funciones: la primera de carácter narrativo y de entretenimiento, la segunda es operativa, iterativa y revalidatoria, y la tercera tiene carácter especulativo y aclaratorio o explicativo (Kirk, 2006: 309). En cuanto a su origen, Kolakowski le atribuye tres motivos principales: “1. Vivir el mundo experiencial como dotado de sentido; 2. Encontrar respuesta a las cuestiones últimas (y a las que la razón no alcanza a develar) y 3. El deseo de ver al mundo como un *continuum*, por lo que el mito se convierte en un motivo de creencia” (en Bauza, 2005: 25).

Los últimos años del siglo pasado y los iniciales del actual han visto resurgir la presencia de los viejos mitos en las manifestaciones de la cultura, sean éstas de nivel masivo y popular, como el cine, los *cómics* o los video-juegos, o de nivel artístico, como la literatura, el teatro o la música⁵. Lotman señala cuatro etapas en la influencia de la mitología sobre el arte: “1) La época de la creación de los epos; 2) El surgimiento del drama; 3) El surgimiento de la novela; 4) El nacimiento del cine artístico” (1996: 198). Para Meletinski, en el siglo XX “ocurre el rechazo del sociologismo y del historicismo y la salida fuera de los límites socio-históricos para revelar principios eternos de la vida y del pensamiento humano” (Lotman, 2006: 4), lo que se expresa en una “ola de remitologización” producto del desencanto con los valores positivistas.

Cano denomina *Neomitologismo* a la utilización masiva que el cine hizo

de los héroes míticos griegos y cuyo período, iniciado con las películas del ciclo homérico, se extendería por dos décadas: “El *neomitologismo* se da entre los años cincuenta y setenta, con su edad de oro entre 1954 -*Ulisse*- y 1957 -*Le fatiche di Ercole*- y una lenta decadencia que alberga obras de interés esporádico hasta los primeros sesenta” (Cano, s/f: en línea), pero con una expansión que llega hasta finales del siglo XX con las series de televisión *Los trabajos de Hércules* (con dos versiones, la de 1995, con Kevin Sorbo en el papel protagonista; y la del 2005, de la NBC, protagonizada por Paul Telfer) y *La Odisea* (1997, Konchalovsky/Coppola)⁶. Ese fenómeno ya también ha sido estudiado, aunque desde una perspectiva con énfasis en lo literario, por Lotman, quien “ha definido la Edad Moderna como la edad del *neomitologismo*” (Masucci, s/f: 31). Para Lotman “el núcleo de la producción literaria ‘neomitológica’ lo constituyen aquellas obras en que el mito interviene en la función de

5 Para un análisis extenso de la mitología en el cine ver P. L. Cano (s/f: en línea). La relación entre música y mitología es muy extensa. Varios instrumentos musicales, entre ellos la lira, la flauta, la cítara y la siringa, tienen su origen en la mitología griega. La ópera tiene sus raíces en el Teatro Griego, y son numerosas las que están inspiradas en los mitos griegos.

6 Desde 1957 se han hecho más de veinte películas sobre Hércules. “Más de veinticinco tratan aventuras de su *alter ego* Maciste, aunque sus personalidades se separan y llegan a compartir escenarios. Otra veintena se habían dedicado al primer Maciste entre 1914 y 1926” (Cano, s/f: en línea).

lenguaje-intérprete de la historia y de la actualidad” (1996: 210-211).

Pero los mitos clásicos aún hoy se usan como temas de películas de alta factura y elevado presupuesto. Hemos visto en el pasado reciente, por ejemplo, la versión de *Troya* (2004), dirigida por W. Petersen y protagonizada por Brad Pitt, película que narra la victoria de Aquiles sobre Héctor. También se han hecho varias versiones de *Hércules* (1997, Walt Disney; 2005, R. Young), *Hércules: Los viajes legendarios* (1997), series de televisión, y *Hércules encadenado*. Otros legendarios héroes, hoy más míticos que históricos, como Aníbal (1960, de C. L. Bragalia y E. G. Ulmer; 2006, de E. Bazalgette; 2007, serie de dibujos animados producida por Vin Diesel); Alejandro Magno y Leónidas han sido llevados a la pantalla grande y también a la chica. La afirmación de Gance, hecha en 1927, aún sigue vigente: “todas las leyendas, toda la mitología y todos los mitos (...) todos, todos esperan su resurrección luminosa y los héroes se atropellan a nuestras puertas (las del cine) para entrar” (en Agel, 1962: 15).

Pero también en esas mismas manifestaciones de la cultura hemos vis-

to privilegiar unas nuevas mitologías y unos nuevos héroes míticos, herederos de la mitología griega o escandinava. Los casos más recientes de esa neomitología son *El señor de los anillos* y *Harry Potter*, películas que se fundamentan en varios de los componentes estructurales de los mitos: en la *estructura actorial* encontramos héroes, dioses y semidioses; desde el punto de vista de las *competencias* vemos los poderes sobrenaturales; en la *estructura de la acción* encontramos acontecimientos épicos; y en su *estructura espacial* se observan lugares fabulosos, etc. Se trata de un proceso propio de las culturas del espectáculo, en el que se produce una suerte de *re-mitologización* que en el imaginario colectivo, sobre todo juvenil, viene a llenar los vacíos dejados por las crisis de fe y el debilitamiento de las grandes religiones, lo que Steiner llama “una apreciable decadencia del papel desempeñado por los sistemas religiosos formales, por las iglesias, en la sociedad occidental” (Steiner, 2004: 13)⁷; y que Nietzsche sintetizó con la expresión “la muerte de Dios”. Se trata también el desconocimiento general de las viejas mitologías griegas, hebreas e, incluso, indígenas.

7 En un conjunto de cuatro charlas radiales presentadas en 1974 y publicadas treinta años más tarde, el ensayista George Steiner (1929), analiza lo que considera las tres grandes mitologías seculares del siglo XX: el Marxismo, el Psicoanálisis de Freud y Jung y la Antropología Estructural de Lévi-Strauss, coincidentalmente tres grandes pensadores de origen judío como el autor mismo.

2. De isotopías e intertextualidades

Para proponer un acercamiento a estas obras nos apoyaremos en la metodología que utilizamos en nuestro análisis (Finol y Finol, 2007) de la película *Babel* (2006), de Alejandro González Iñárritu, en el cual tratamos de correlacionar dos textos diferentes –el *Mito de Babel* y la película *Babel*– con el propósito de ver cómo ambos textos se acercan y se cruzan y dónde se separan.

En este caso, se trata de acercar el Mito del Minotauro a la obra de teatro y al cuento, de modo que veamos los procedimientos y las transformaciones semióticas que acercan y separan el uno del otro. El análisis que proponemos se fundamenta en tres conceptos semióticos que nos parecen útiles para interrogar al texto y para facilitar su inteligibilidad.

2.1. Isotopía

El concepto de isotopía ha sido desarrollado por Greimas y Eco. El primero lo define así: “El concepto de isotopía designó al principio la iteratividad, a lo largo de una cadena sintagmática, de clasemas que aseguran la homogeneidad del discurso-enunciado” (Greimas, y Courtés, 1979: 197). En la teoría greimasiana los clasemas son los semas contextuales, unidades semánti-

cas que facilitan una lectura homogénea del texto. Greimas y Courtés distinguen entre isotopía gramatical e isotopía semántica. Para nuestro análisis nos interesa la segunda, cuya definición es la siguiente:

“La isotopía semántica es la que hace posible la lectura uniforme del discurso, tal como ella resulta de lecturas parciales de los enunciados que la constituyen, y de la resolución de sus ambigüedades que está guiada por la búsqueda de una lectura única” (Greimas y Courtés, 1979: 197).

Más tarde Greimas y Courtés distinguirán también entre isotopías figurativas e isotopías temáticas.

Eco, por su parte, afirma que el término isotopía “es un término paraguas que cubre varios fenómenos. Como todo término paraguas este muestra que la diversidad esconde alguna unidad. En verdad, isotopía se refiere -agrega Eco- casi siempre a la constancia en una dirección que un texto exhibe cuando es sometido a las reglas de coherencia interpretativa” (Eco, 1986:201, destacados nuestros). Eco clasifica las isotopías en Isotopías discursivas, narrativas y extensionales.

2.2. Intertexto e intertextualidades

Para Navarro el concepto de *intertextualidad* nace del concepto de

dialogicidad propuesto por Bajtin: “El acontecimiento de la vida del texto, es decir, su auténtica esencia, siempre se desarrolla en la frontera entre dos conciencias, entre dos sujetos”. A lo que agregaría que “el lenguaje de la novela es un sistema de lenguajes que se aclaran mutuamente dialogando” (en Somayault, 2005: 11). Siguiendo a Bajtin, Kristeva afirmaba que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es *absorción* y *transformación* de otro texto” (Kristeva, 1969: 145, cursivas nuestras).

Zavala afirma que “la intertextualidad es la característica principal de la cultura contemporánea (...) Las reglas que determinan la naturaleza de este tejido son lo que llamamos intertextualidad” (Zavala, 2005:101). Para este último autor, la intertextualidad va más allá del escritor y del texto mismo, es decir más allá de las citas y referencias a otros textos que él contiene, para incluir también los procesos referenciales del lector-receptor capaz de descubrir una red de relaciones textuales. Esta tesis es apoyada por Hatten, cuando habla de la intertextualidad en la música: “El concepto de *intertextualidad* se aplica igualmente al autor y al lector” (Hatten, 1994: 211). Para

Samoyault, “el texto está totalmente construido a partir de otros textos, el intertexto parece su hecho dominante” (2005: 32); mientras que para Prégay-Gros, “La intertextualidad es el movimiento mediante el cual un texto reescribe otro texto, y el intertexto es el conjunto de textos que una obra repercute, bien sea que se refiera a él *in absentia* (por ejemplo si se trata de una alusión) o lo inscribe *in praesentia* (como en el caso de la cita⁸)” (2006: 8). La autora presenta una tipología de la intertextualidad que, según el criterio de la co-presencia, incluiría la cita, la referencia, el plagio y la alusión; y, según el criterio de la derivación, incluye la parodia y el pastiche.

2.3. Metaficción

Otro concepto que nos parece útil para dar pistas interpretativas a la obra que analizamos es el concepto de *Metaficción*, una estrategia narrativa muy utilizada en el cine y la novela que se caracteriza por su cualidad autoreferencial. Se trata de un mecanismo mediante el cual “se ponen en evidencia las convenciones que sostienen la construcción de la ficción” (Zavala, 2005:146), lo que lo asemeja a lo que Jakobson definió

8 Para un estudio completo de la cita como mecanismo intertextual ver el libro de Compagnon, donde el autor señala que “el trabajo de la escritura es una *reescritura* (...) Toda escritura es collage y glosa, cita y comentario” (1979: 32).

como la función metalingüística, gracias a la cual el mensaje se refiere al código que lo hace posible. Al mostrar en el mismo texto los mecanismos intrínsecos de construcción del discurso, el autor ya no se limita a contar una historia sino que también se detiene en el cómo construye esa historia, un recurso muy utilizado por Saramago, cuya voz de escritor está presente en casi todas las páginas que escribe, con lo que mantiene un constante diálogo con el lector imaginado.

Di Gerónimo señala cinco estrategias metaficcionales:

“**la autoconciencia** que cuestiona los límites entre realidad y ficción desde el interior de la propia ficción con recursos análogos al género ensayístico, acentuados por datos autobiográficos; **la autorreferencialidad**: el texto literario remite a sí mismo o a otros textos del autor o a la tradición literaria en la que éste se inscribe, convirtiéndose en texto espejo; **la ficcionalidad** afecta, en primer término, al régimen de enunciación aunque al mismo tiempo interfiere en la historia misma; **la hipertextualidad**: un mismo texto suma citas explícitas o implícitas de otros textos –literarios o no-, frases hechas, canciones, etc.; y por último, **la mise en abyme** o relato especular” (2006: 95-96).

Esta última es una estrategia que Borges utiliza magistralmente en el cuento *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, aparecido en *Ficciones* (1956). Sin

embargo, lo que Di Gerónimo llama hipertextualidad en realidad corresponde a lo que nosotros aquí, siguiendo a Bajtin y a Kristeva, llamamos intertextualidad. En 2.4. definiremos lo que entendemos por hipertextualidad.

Pero la metaficción en Febres-Cordero no está basada en la intrusión del autor sino en la de los propios actores asumidos en el texto y en la obra teatral no como actores de carne y hueso sino como personajes-actores; en otras palabras, cada actor representa dos personajes, cada uno de ellos es al mismo tiempo un personaje mítico (el Minotauro, Teseo, Ariadna) y un actor que representa un papel en la misma obra teatral.

2.4. El hipertexto mítico

Un texto no es nunca ni único ni aislado, no es totalmente autónomo ni autosuficiente, no está emancipado de ataduras ni es independiente de las relaciones que, quiera o no, está obligado a contraer en la *semiosfera* (Lotman, 1996:123). El concepto de hipertexto nace en el área de la Informática y se origina en el concepto de Memex propuesto por Vannevar Bush en un artículo que tituló *As we may think* (1945), pero no es sino veinte años más tarde que Ted Nelson, creador del sistema *Xanadu*, acuña el término y lo

define como “*un cuerpo de material escrito o pictórico interconectado en una forma compleja que no puede ser representado en forma conveniente haciendo uso de papel*” (en Bianchini, 1999). En 1996, Díaz define el hipertexto como “una tecnología que organiza una base de información en bloques distintos de contenidos, conectados a través de una serie de enlaces cuya activación o selección provoca la recuperación de información” (Díaz et al. en Bianchini, 1999)⁹. Para Martí el hipertexto “puede ser entendido como realización actual de algunos de sus contenidos, como tecnología de la comunicación o como transformación colaborativa entre hombre y máquina” (2004: en línea).

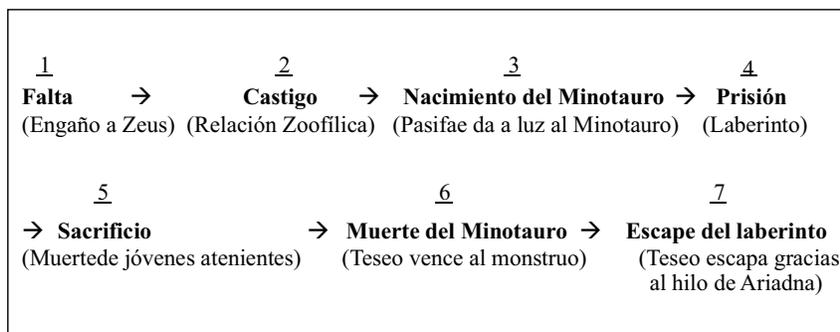
En el ámbito discursivo, “El hipertexto reconfigura la manera en que concebimos los textos y los autores de los mismos. El hipertexto pone en entredicho la narración y todas las formas literarias basadas en la linealidad, también pone en tela de juicio las ideas de trama e hilo narrativo corrientes desde Aristóteles” (Vásquez Rocca, s/f: en línea). Este autor, coincidentalmente, nota la relación entre hipertexto y laberinto: “La metáfora del laberinto ilustra la experiencia de lectura en el hipertexto electrónico (...) El laberinto es una

figura profundamente barroca, es una de las imágenes del caos: tiene un orden pero oculto y complejo” (Vásquez Rocca, s/f: en línea).

Si bien a menudo las definiciones de hipertexto incluyen el rasgo de la co-presencia de varios medios, lo que se denomina “multimediales”, para nosotros se trata de la co-presencia de varios tipos de discurso. Desde el punto de vista semiótico, el *hipertexto* se definiría aquí como un mecanismo generativo de estructuras de significación propias de diversos tipos de discurso, capaz de producir re-articulaciones textuales en tiempos y espacios distintos a los de su ocurrencia original. Por su vocación universalizante, a-temporal y a-espacial, el mito y los arquetipos que ellos contienen se constituyen en hipertextos privilegiados: no sólo generan nuevos textos sino que determinan sus estructuras fundamentales, lo que, como en el Memex propuesto por Bush, implica atar o asociar dos o más elementos diferentes.

En consecuencia, proponemos un modelo que parte de la estructura del mito gracias al cual se construirán las nuevas *soluciones narrativas* que sugieren el cuento de Borges y el texto de Febres-Cordero. Llamaremos a ese modelo *hipertexto mítico*.

9 Para una historia detallada del concepto de hipertexto ver Bianchini (1999).



El hipertexto mítico. Elaboración propia.

3. El Mito del Minotauro

La versión más conocida del mito es la recogida por Pseudo-Apolodoro en la llamada Biblioteca Mitológica. Allí se observa que el Minotauro nace de una relación zoofílica entre una reina (Pasifae, esposa del rey Minos, de Creta) y un toro blanco que el dios Zeus le había regalado a Minos para que lo sacrificase en honor a Poseidón. Gracias a la ayuda de Dédalo, Pasifae copula con el toro, queda embarazada y da a luz a un ser con cuerpo humano y cabeza de toro. Minos hace que Dédalo construya un laberinto para encerrar al Minotauro, de modo que no pueda ser visto ni pueda escapar. Pero, al mismo tiempo, Minos impone a los atenienses, quienes han asesinado a su hijo Androgeo, la pena de entregar al Minotauro, cada año, siete doncellas y siete jóvenes vírgenes

(en otras versiones son nueve vírgenes cada nueve años).

El mito se construye a partir de una relación animal – humano que es dirigida por un ser divino (Poseidón, al darse cuenta de que Minos sustituye el toro que le estaba dedicado, hace que la esposa de éste se enamore del toro blanco); pero centra su constitución semiótica, al menos parcialmente, en tres isotopías fundamentales:

Una isotopía espacial: el laberinto (cerrado)

- Una isotopía comunicacional: prisión
- Una isotopía ritual: el sacrificio de los jóvenes

4. La casa de Asterión, de Jorge Luis Borges

*...el mundo real en el que estamos
tan perdidos, del que podemos
pensar que es un laberinto, un caos.*

Jorge Luis Borges

Este breve cuento de Borges, al igual que la obra de Febres-Cordero, se apoya en el Mito del Minotauro. El cuento comienza con tres anclajes: el epígrafe tomado de la versión de Apolodoro, Asterión que es el nombre de pila del Minotauro, y por supuesto, la casa es un anclaje metafórico del laberinto construido por Dédalo. En el cuento de Borges el laberinto es el lugar de “la quietud y la soledad” y, a diferencia del laberinto mítico, “sus puertas (cuyo número es infinito) están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales”.

El cuento de Borges se estructura sobre tres isotopías principales:

- Una isotopía espacial: el laberinto (abierto)
- Una isotopía comunicacional: la soledad
- Una isotopía ritual: el sacrificio del Minotauro
- Una isotopía cósmica: el mundo (“la casa es el mundo”)

Como se ve, Borges incorpora una nueva isotopía a las originarias del mito. La isotopía cósmica transforma el sentido del mito o, si se prefiere, lo actualiza pues ella permite nuevas interpretaciones a la estructura del mito. Así mismo, Borges desplaza el peso sacrificial de los catorce jóvenes atenienses, reducidos en el cuento a nueve, hacia el propio Minotauro que aquí, a diferencia del mito, es quien asume la

narración. Al convertir al propio Minotauro en narrador, Borges logra hacerlo el centro de la historia, dándole mayor peso que al mismo Teseo, el héroe liberador de los atenienses. Es solo cuando el Minotauro muere que Teseo se convierte en narrador: “- ¿Lo creerás, Ariadna? –dijo Teseo-. El minotauro apenas se defendió”.

Para el propio Borges, laberinto y Minotauro son complementarios:

“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.” (1978: 34).

Hay muchas interpretaciones del laberinto en la obra de Borges. Para Shaw el laberinto “simboliza el universo inexplicable” (1980: 966); para McMurray “Asterión representa al hombre moderno, quien encontrándose solo e inseguro en el caótico laberinto del universo, construye su propio, más comprensible laberinto. Esta casa de Asterión hace una metáfora de la cultura, esto es, el concepto de realidad del hombre” (En Shaw, 1980: 721). Wheelock afirma que “el narrador, Asterión es la conciencia idealista y (...) el laberinto donde habita es su universo conceptual (En Shaw, 1980: 721).

Nosotros basaríamos nuestra interpretación en las isotopías que articulan el texto pues ellas señalan la dirección en la que éste va.

5. *El último Minotauro, de León Febres-Cordero*

El último Minotauro está compuesta por cuatro monólogos, dos del Minotauro, uno inicial y otro final; uno de Teseo y otro de Ariadna. En cada uno de sus diálogos los personajes hablan de sus angustias como seres mitológicos pero, simultáneamente, de sus dificultades como actores que trabajan en un teatro y que deben satisfacer sus necesidades diarias de sobrevivencia. En ese constante desplazamiento actoral entre su condición de *personajes míticos* y *personajes actores*, cada uno expresa la angustia de ser lo que creen o no creen ser, una actitud que se evidencia en el inicio de cada uno de los tres primeros monólogos:

Minotauro: “Lo tengo claro. Lo tengo clarísimo...” (Pág. 63)

Ariadna: “No tengo nada claro. No tengo claro ni siquiera si seguiré siendo Ariadna...” (Pág. 71).

Teseo: “Lo que no tengo para nada claro es cómo vamos a llegar a fin de mes...” (Pág.78)

Hablan del laberinto donde viven y del teatro donde trabajan; de la soledad de cada uno y de la idea, a veces explícita a veces implícita, de que cada uno

tiene un destino que cumplir. En su primer monólogo, el Minotauro habla sobre sí mismo, en su dualidad de personaje-actor y de personaje-mítico, por un lado dice que él no es “un Minotauro, menos aún el Minotauro” y por el otro dice: “¡Pero cómo se va a acabar esto, si es un mito! (...) los mitos siempre son... un mito es un presente que lleva milenios siendo presente” (Pág. 69).

A Ariadna, confundida por el Minotauro, le cuesta creer que ella solo sea una actriz: “¡Cómo va a ser posible que yo sea una actriz!” (Pág. 71); pero luego acepta que “Tal vez solo seamos actores” (Pág. 75). Para ella la liberación, el acceso a la vida verdadera, supone la muerte del Minotauro:

La que espera que un día todo cambie, cuando Teseo le muestre la negra Cabeza ensangrentada del Minotauro, y pueda salir de aquí, salir de este Laberinto para siempre, y comenzar a vivir, a vivir la nueva vida, la vida verdadera, esa que nos ha sido prometida si le damos caza al Minotauro. Y esa vida que tanto ansío, ese anhelo por la vida que llevaré cuando ya no esté atrapada en un mito... (Pág. 72).

Acosada por el cuerpo del personaje que representa Ariadna se pregunta: “Liberada del ser, ¿quién me liberará del cuerpo?” (Pág. 77).

Teseo está más preocupado por sus necesidades terrenales: “No me puedo explicar en qué se nos fueron los reales. No sé ni con qué vamos a

cubrir el pago mínimo de las tarjetas” (Pág. 78); y, convencido de que debe matar al Minotauro, para que entonces llegue “la liberación, el éxtasis, la vida prometida, una vida de tarjetas de crédito ilimitadas que se pagan solas” (Pág. 81), se da cuenta de que no podrá salir del laberinto donde todos están: “¿Cómo vamos a encontrar la salida si la que tejó el hilo es ella y no se dio cuenta de que empezó a tejerlo dentro del laberinto?” (Pág. 81). El laberinto, pues, no sólo encierra al minotauro sino también a Teseo y a la propia Ariadna.

El cuarto y último monólogo representa un cambio discursivo radical pues el Minotauro inicia un hablar reposado, resignado, triste y premonitorio:

Como todos los días cuando empiezan a cantar los primeros pájaros en las suaves copas de los cipreses, y el cielo es una delgada manta húmeda que se deshace, ya he tomado mi asiento aquí, en el centro del laberinto. Pero esta vez tengo miedo (Pág. 89).

En el último párrafo hay un cambio necesario de enunciador pues el Minotauro ha muerto. Entonces, por primera vez, el narrador aparece brevemente para cerrar la historia: “Sobre una vara, en el centro del laberinto, la cabeza del toro aún chorre sangre” (Pág. 91). Ese cambio de enunciador a narrador hace recordar el final del cuento de Borges, en

el que también cambia el enunciador, el propio Minotauro, quien ha presidido el cuento justo hasta antes del final. Sin embargo, en el cuento el cambio es diferente al de la obra teatral, pues en el primero se sustituye a un enunciador ya no por un narrador sino por otro enunciador; así, Teseo aparece, por primera vez, para anunciarle a Ariadna que el toro apenas se defendió.

En su obra de Teatro Febres-Cordero toma los dos componentes esenciales del mito, el Minotauro y el laberinto, para darle nuevas dimensiones y nuevos sentidos, para lo cual agrega nuevas isotopías a las ya señaladas:

- Isotopía espacial: el laberinto → teatro
- Isotopía comunicacional → el laberinto de la soledad
- Isotopía ritual: el sacrificio del Minotauro
- Isotopía corporal: el laberinto → cuerpo → el laberinto de uno mismo

En cuanto a la isotopía espacial que se deriva de la condición propia del laberinto, Febres-Cordero se apoya, gracias a un mecanismo de metaficción, en el propio teatro donde la obra se representa: “... a mí sí me consta que yo no soy lo que parezco, que no soy el Minotauro y que esto no es un laberinto. *Esto es un teatro*” (Pág. 63); “Porque este teatro, este laberinto de soledad, es un manicomio” (Pág. 67).

5.1. El otro laberinto: el laberinto del cuerpo (Ariadna)

“¡Dejadnos sólo con vida temporal, pero sin cuerpo: condenadnos al tiempo, pero sin un cuerpo que lo registre! ¡Dejad que mi ser salte las paredes de su laberinto de órganos asquerosos e incorruptos y alcance su libertad, y me libere al fin de toda atadura, y pueda seguir siendo Ariadna, la Única, la Sola, la Paciente, la Ariadna de toda la vida!” (Pág. 78).

5.2. El otro laberinto: el laberinto de la soledad (Minotauro)

Si bien el núcleo semántico del laberinto mítico es “confusión” tanto en la obra de teatro como en el cuento “La casa de Asterión” el núcleo se mueve hacia la noción de soledad.

- “Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor...” (El Minotauro, en *La casa de Asterión*).
- “Es el silencio de esta soledad lo que nos cerca. Y a mí la soledad ya no me la quita nadie” (El Minotauro, en *El último Minotauro*, Pág. 63).
- “Un laberinto que no es sino una soledad como otra cualquiera” (El Minotauro, en *El último Minotauro*, Pág. 65).

5.3. El otro laberinto: el laberinto de uno mismo (Teseo)

“Para empezar, el laberinto en que (supuestamente) nos encontramos es la casa del Minotauro. Y uno conoce su casa, pero no la casa de otro. ¡Qué problemón cuando se vive en la casa de otro y esa casa resulta ser *el laberinto de uno mismo!*” (Pág. 80).

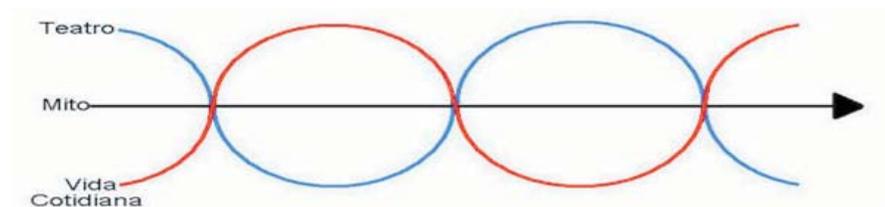
5.4. El otro laberinto: el laberinto de la vida

- “Eso es todo cuanto he aprendido desde que caí en cuenta de que uno sólo representa un papel. Y que ese papel que representamos, sea el que sea, es un laberinto” (Pág. 64).

Pero en “El último Minotauro” ¿de qué estamos hablando?

- ¿De qué nos habla el autor? ¿De un mito o de una historia?
- ¿De un laberinto o de un teatro? ¿Del teatro o de la vida?
- ¿Estamos hablando de la vida del Minotauro, Teseo y Ariadna o de la vida de actores? ¿O de *los* actores?
- ¿Se trata de estrategias de *meta-ficción* o de sólo ficción?

Finalmente “El último Minotauro” crea un tejido textual en que se cruzan y retroalimentan tres hilos conductores que podríamos representar así:



“El último Minotauro”, de Febres-Cordero, puede ser visto como una historia intersectada constantemente por el mito y la vida cotidiana y, al mismo tiempo, como una intersección entre mito y vida cotidiana que mostraría que este último no es sólo general y universal sino también concreto y particular, de allí que los actores simultáneamente representan a /personajes míticos/ (el Minotauro, Ariadna, Teseo) y a /personajes actores/ que representan a actores trabajando en una obra de teatro.

6. La vida cotidiana

La noción de vida cotidiana se construye en el texto de Febres-Cordero gracias a un lenguaje coloquial:

- “¿No ves que el Minotauro se reduce a una máscara, un torso engrasado y unos bluyines que se han encogido de tanto lavarlos?” (Pág. 70).
- “¡Qué se hace hoy en día con treinta y seis mil bolívares, Dios mío!” (Pág. 78).

- “Me voy a servir otro whisky para ver si me inspiro” (Pág. 78).

Que ese tráfico constante entre el *dominio mítico* y el *dominio de la vida cotidiana* se haga “natural”, sin rupturas en la inteligibilidad de las isotopías generales, “sin violar las reglas de la coherencia interpretativa” (Eco), es posible gracias a dos anclajes que el autor nos da antes de iniciar el texto teatral.

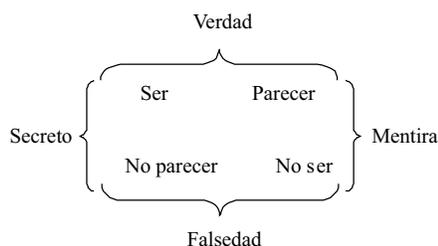
Entre el título y el texto el autor nos presenta los dos primeros anclajes que ya no sólo son parte del recurso de la intertextualidad sino que, más allá, constituyen lo que denomino una transtextualidad, es decir se trata de “amarres” ya no con un texto particular sino con la cultura misma, con nociones generales que forman parte de los lenguajes de la semiosfera. Esos términos-ancla son:

- **Drama:** que nos permite, de entrada, ubicar el texto que sigue en un tipo universal de textos (para los griegos, Drama es sinónimo de teatro).

- **Satírico:** que nos permite identificar el tipo de discurso (censura, ridiculización, humor).

7. Ser y parecer: “Todos aquí aparentamos”

Constantemente la obra y los personajes se debaten entre terrenos que éstos cruzan sin cesar: a veces son actores (que temen que sus contratos de trabajo se les vengán, que se preguntan “cómo vamos a llegar a fin de mes”, como dice Teseo), a veces son los personajes míticos (que se debaten sobre los temas arquetípicos de la vida: la libertad, el cuerpo, la muerte...). Así, el texto teatral realiza una de las posiciones del cuadro de la veredicción que propusieran Greimas y Courtés:



- “... a mí sí me consta que yo no soy lo que parezco, que no soy el Minotauro y que esto no es un laberinto. Esto es un teatro” (Pág. 63).
- “Y resulta que yo no soy, sino que parezco” (Pág. 69).

- “Pero ya no me creo mi rol. Soy un impostor que repite la escena de un mito y cobra por ello un sueldo que le permite ir viviendo (Pág. 64).

8. La libertad, la evasión y la muerte

Para escapar del laberinto, para alcanzar la libertad sólo hay dos caminos: la evasión y la muerte. En el mito la evasión del Minotauro es imposible pues Dédalo se ha asegurado de que los numerosos pasadizos y la ausencia de salidas lo mantengan encerrado. En “El último Minotauro” y en “La casa de Asterión” las puertas y ventanas del laberinto están abiertas, el Minotauro puede salir y todos pueden entrar, pero aquí no se trata de un laberinto real sino de uno imaginario, se trata de una metáfora y, como se sabe, una metáfora es más fuerte que un objeto físico, una metáfora, como afirma Rimbaud, puede también cambiar el mundo. Aquí el laberinto, como dice González Vaquerizo, es no sólo ritual y sagrado sino también mental, lo que Kazantzakis, en palabras de Ariadna, describe de manera sublime: “Aquí, príncipe mío, el beso es un laberinto; entras y ya no se puede salir” (González Vaquero, 2009: 101).

Es por eso que en *La casa de Asterión*, de Borges, la muerte llega

como liberación; es por ello que Teseo, sorprendido, le dice a Ariadna que “el Minotauro apenas se defendió”. Luego el Minotauro, en una operación borgiana de intertextualidad clásica, dice entonces que ya no le duele su soledad, “porque sé que vive mi redentor. Y al fin se levantará sobre el polvo”, una frase que Borges toma, textualmente, de la Biblia (Job, 19:24)¹⁰. En ese sentido liberador de la muerte, Borges y Kazantzakis se encuentran pues para este último su novela *La odisea* no expresa sino “un nuevo intento épico-dramático del hombre contemporáneo (...) persiguiendo las más osadas esperanzas de encontrar la salvación” (en González Vaquerizo, 2009: 100-101).

Conclusiones

Creo que podemos decir que la obra de teatro nos presenta una metáfora¹¹ de la vida y que, en cierto modo, cada individuo vive en su propio laberinto (el laberinto del cuerpo, el laberinto de la soledad, el laberinto de uno mismo); cada indi-

viduo busca su propia salida, en medio de la soledad, de la imposibilidad de comunicarse, porque pareciera que no hay vías de tránsito entre unos laberintos y otros.

Es posible correlacionar las isotopías señaladas con la metáfora de la vida: soledad, incomunicación, cosmos-vida.

Mientras para Borges el Minotauro es, como asevera Shaw, un universo que no comprende y del cual sólo la muerte le libera, para Febres-Cordero se trata del hombre perdido en sus múltiples laberintos, entre lo que aparenta y lo que es; un hombre extraviado en la búsqueda de un lugar para su particularidad cotidiana en medio de una historia universal que lo ignora y contra la cual no tiene posibilidades de revelarse. Para el Minotauro borgiano la muerte llega como liberación, por eso no se resiste a Teseo, apenas se defiende, una actitud similar a la del Minotauro de Cortázar en *Los Reyes*, quien también, dócilmente, ofrece su testuz al héroe griego: “¿No comprendes que te estoy pi-

10 Este es un ejemplo de intertextualidad mítico-literario que Lotman describe con precisión: “El mito penetra en los textos literarios artísticos en la forma de trozos de los que no se ha tomado conciencia, que han perdido ya su significado inicial, que son imperceptibles para el propio autor y solo reviven bajo la mano del investigador” (Lotman, 1996: 191).

11 Para un interesante trabajo sobre la relación entre laberinto y metáfora, ver Barthes (2005).

diendo que me mates, que te estoy pidiendo la vida?” (1970: 30).

Ahora bien, en el aspecto técnico el análisis ha sugerido dos características estructurales: por un lado, el hipertexto mítico incluye todos los textos que éste genera y forman una unidad diversa por contradictorio que parezca. Por otro lado, el hipertexto es también un laberinto en el que todos los caminos son posibles y que todos conducen a nuevas aperturas y disyuntivas.

Como vemos, un texto no es autónomo, ni único, ni original. Por el con-

trario la materia semiótica de un texto está hecha de la absorción y transformación de otros textos, entre los cuales no debe excluirse al autor, ni a los actores, ni a los espectadores y, por supuesto, tampoco a los críticos: si, como dice Peirce, “el hombre es un signo” esos signos están también en el texto, a veces de manera furtiva y velada pero a veces explícitos y auto identificados, a veces deformados y a veces transfigurados, pero siempre, de un modo u otro, están.

Bibliografía

- AGEL, Henri (1962 [1957]). *Estética del cine*. Buenos Aires: Editorial Eudeba.
- ALAZRAKI, Jaime (1986). Imaginación e Historia en Julio Cortázar. En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es>. Consultado el 17-11-2010.
- BAJTÍN, Mijail (1998). *¿Qué es el lenguaje?* Buenos Aires: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (2005). *La preparación de la novela*. México: Siglo XXI.
- BAUZA, Hugo Francisco (2005). *Qué es un mito. Una aproximación a la mitología clásica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BIANCHINI, Adelaide (1999). *Conceptos y definiciones de hipertexto*. Disponible en: <http://www ldc.usb.ve/~abianc/hipertexto.pdf> (Consultado el 12-11-2010).
- BORGES, Jorge Luis (1949). *El Aleph*. Buenos Aires: Ediciones del Sur.
- BORGES, Jorge Luis (s/f). *Acerca de mis cuentos...* En <http://www.apocatastasis.com/jorge-luis-borges-acerca-de-mis-cuentos.php>. Consultado el 22-08-2010.
- BORGES, Jorge Luis y GUERRERO, Margarita (1978). *El Libro de los seres imaginarios.*, Buenos Aires, Argentina. Emecé Editores, S. A. Disponible en [http://www. Librosgratisweb.com/libros/el-libro-de-los-seres-imaginarios.html](http://www.Librosgratisweb.com/libros/el-libro-de-los-seres-imaginarios.html). Consultado el 12-11-2010.
- BORGES, Jorge Luis (2003). *Jorge Luis Borges. Dossier*. Buenos Aires: Ediciones del Sur.
- BUSH, Vannevar (1945). As we may think. *The Atlantic*. July 1945.

- CANO, Pedro L. (s/f). *Mitología en el cine: aventuras de dioses y de héroes*. Disponible en: <http://antalya.uab.es/pcano/aulatin/libreV/mito.htm> (Consultado el 26-07-2007).
- COMPAGNON, Antoine (1979). *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Éditions du seuil.
- CORTÁZAR, Julio (1970). *Los Reyes*. Buenos Aires: Editorial Suramericana.
- DE LUCCA, Mariange; QUINTERO, Franklin; QUINTERO, Susana (s/f). Laberinto. Revista *Memorabilia*. Disponible en: <http://vereda.saber.ula.ve/mirabilia/laberin.htm>. Consultado el 21-11-2010.
- DI GERÓNIMO, Miriam (2006). Laberintos verbales de autoficción y metafiction en Borges y Cortázar. En *Cuadernos del CILHA*. Nº 7/8. Págs. 91-105.
- ECO, Umberto (1986). *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington, EEUU. University Press.
- FEBRES-CORDERO, León (2001). León Febres-Cordero entrevistado por Milagros Socorro. Disponible en: <http://www.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N156/apertura.html>. Consultado el 22-11-2009.
- FEBRES-CORDERO, León (2002). *Penteo, El último Minotauro, Clitemnestra, Mata que Dios perdona, Olimpia, Nerón*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- FEBRES-CORDERO, León (2007). León Febres Cordero entrevistado por Magally Ramírez y Artemis Nader. Disponible en: <http://www.kalathos.com/>. Consultado el 20-07-07.
- FINOL, José Enrique y Finol, David Enrique. 2007. Semiótica, cultura e intertextualidad: Babel o la crisis de la comunicación. En *Semióticas del Cine. Colección de Semiótica Latinoamericana* No. 5: 163-181. Maracaibo: Universidad del Zulia-Asociación Venezolana de Semiótica.
- GONZÁLEZ VAQUERIZO, Helena (2009). El laberinto de Creta en *La Odisea de Nikos Kazantzakis. Amaltea*. Revista de mitocrítica. v. 1: 99-113. Disponible en: http://dionisos.decf.uam.es/filologia_clasica/sixenio/docente.php?id=23. Consultado el 29-11-2010.
- GREIMAS, Algirdas-J. y COURTÉS, Joseph (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- HATTEN, Robert S. (1994). El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales. *Criterios*, nº 32: 211-219. Traducción de Desiderio Navarro. Disponible en: <http://www.Criterios.es/pdf/hattenpuesto.pdf>. Consultado el 21-11-2010.
- KIRK, G. S. (2006 [1970]). *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Barcelona: Paidós.
- KRISTEVA, Julia (1969). *Séméiôtiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Edition du Seuil.

- KRISTEVA, Julia (1997). Bajtin, la palabra, el diálogo y la novela. En Navarro, D. (comp.). *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: Uneac, Casa de las Américas.
- LOTMAN, Iuri (1996). *La Semiosfera I*. Madrid: Frónesis.
- MARTÍ, Daniel (2004). El Análisis Semiótico de Hipertextos y la Evaluación de Websites. Revista Electrónica *Razón y Palabra*, No. Abril – Mayo 2004. Disponible en: <http://razonypalabra.org.mx/antecedentes/n38/dmarti.html>. Consultado el 27-11-2010.
- MASUCCI, Manlio (s/f). *Temí modernisti fra Pavese e Lawrence: uno studio comparato*. Tesis doctoral. Universidad de Roma. Disponible en: <http://padis.uniroma1.it/getfile.py?recid=349>. Consultado el 23/07/09/.
- MELETINSKI, Eleazar (2006 [1998]). El mito y el siglo XX. *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, No. 8. Trad. del ruso de Klaarika Kaldjärv.
- NAVARRO, Desiderio (1997). *Intertextualité: treinta años después. Prólogo al libro Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Selección, traducción y prólogo de Desiderio Navarro. La Habana: Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, 218 págs.
- PRÉGAY-GROS, Nathalie (2006). *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Nathan.
- SAMOYAUULT, Tiphaine (2005). *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris: Armand Colin.
- SARAMAGO, José (2007 [1977]). *Manual de pintura y caligrafía*. Madrid: Punto de Lectura.
- SARAMAGO, José (2008). *El viaje del elefante*. Madrid: Santillana.
- SHAW, Donald (1980). En torno a “Abenjacán el bojarí, muerto en su laberinto” de Borges. *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Disponible en: http://cvc.Cervantes.es/obref/aih/aih_iii.htm. Consultado el 12-11-2010.
- STEINER, George (2004). *Nostalgia del Absoluto*. Madrid: Ediciones Siruela.
- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo (s/f). El hipertexto y la lógica del laberinto. Textualidad, redes y discurso ex-céntrico. *Revista Electrónica Latinoamericana de Filosofía Aplicada* No. 4. Disponible en: http://www.geocities.com/filosofia_aplicada/HIPERTEXTO.htm. Consultado el 24/07/09/.
- ZAVALA, Lauro (2005). *Elementos del discurso cinematográfico*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.