

DIVERSIDAD DE FOCALIZACIONES Y UNIDAD DE SENTIDO EN *MINOTAUROAMOR* DE ABELARDO ARIAS

Susana Aguirre

Universidad Nacional de Cuyo

*La verdad de la historia está en el mito
y no al revés.*

Claude Lévi-Strauss

La singularidad estructural de *Minotauroamor*

Minotauroamor de Abelardo Arias¹ es confesadamente la obra preferida de su autor: “Todo lo demás está escrito en mis novelas y libros de viaje; puede que *Minotauroamor* sea la única verdadera”². “Ya es tiempo de confesar que es mi novela bienamada”³.

Es una novela que se presenta ante el lector organizada en dos planos. Esta estructura ha sido claramente marcada ya desde el nivel tipográfico: la mayor parte de la obra está escrita en un tipo normal

¹ En 1908 nace Abelardo Arias en Córdoba, hijo del militar Abelardo Arias y de María Balloffet, pertenece a una conocida familia de San Rafael. En 1936 publica su primer relato y en 1942 su primera novela: *Álamos talados* (Premio Municipal de Prosa, Premio de la Comisión Nacional de Cultura, Primer Premio de Literatura, en Mendoza). A partir de entonces sigue una producción elogiada por los lectores y la crítica; valgan como ejemplo: *El gran cobarde* (1956), *Límite de clase* (1964), *La viña estéril* (1968), *Polvo y espanto* (1972). Trotamundos entusiasta y sensible, Abelardo Arias volcó sus experiencias en diarios de viaje.

² Abelardo Arias. “Autobiografía”. En: *Páginas de Abelardo Arias seleccionadas por el autor*. Buenos Aires, Celtia, 1990, p.53.

³ Abelardo Arias. “Minotauroamor”. *Ibidem*, p.141.

y algunos párrafos, en bastardilla o cursiva. Precisamente estos párrafos son los que se separan, aparentemente, del relato principal, narrando otra historia, con otros personajes, acciones y ejes espacio-temporales.

Por muchos años fue común que los lectores eligieran ignorar este otro relato, de menor extensión, ya que el texto principal resulta perfectamente legible sin él. Sin embargo, creemos que esta costumbre implica un empobrecimiento imperdonable de la lectura. La novela comienza y termina con fragmentos de esta historia “secundaria”, que aparecen en total once veces, con una irregular frecuencia a lo largo de la obra, al comienzo, en el interior o al final de algunos capítulos. Nos resulta muy difícil aceptar que su presencia sea irrelevante o prescindible.

Nos proponemos demostrar, a partir del análisis de los rasgos que unen y diferencian estos dos planos de la novela, que el significado total es más que la suma del significado de cada parte y, evidentemente, más que el significado de *una* parte.

En primer lugar, vamos a aislar los once fragmentos del relato del remate y los analizaremos para lograr una lectura que interprete el sentido de lo narrado. Definiremos los hilos conductores que lo conforman y el punto de vista desde el que se narra. Finalmente, trataremos de integrar todos estos factores en la comprensión e interpretación del relato.

Después buscaremos todos los entrecruzamientos que sirven para relacionar los dos textos y los iremos considerando uno a uno. Para terminar, explicaremos por qué el autor eligió, para esta novela, incluir la narración de un remate mediante esta compleja estructura⁴.

⁴ Ya hemos comenzado a llamar ambos relatos, la narración del remate y la reformulación del mito, “plano 1” y “plano 2” respectivamente. El orden en la adjudicación de cada número será justificado debidamente más adelante. Para las citas y referencias vamos a respetar la numeración tradicional de los capítulos, que es la que se ha usado en todas las ediciones. En las citas del plano 1, mantendremos la letra cursiva que lo identifica para evitar confusiones.

1. El relato del remate (plano 1)

1.1. Hilos conductores

En el plano 1 conocemos un remate, cuya duración será de unos minutos. Empieza con la presentación del toro que se ofrece y termina con la venta. Durante las ofertas, escucharemos parte de una conversación en el público y nos enteraremos de algunos “recuerdos” del animal. El relato, entonces, consta de tres hilos conductores que se van entrelazando:

1.1.1. La voz del rematador

Sus intervenciones en el fragmento 1, 3, 5 y 11 son más bien neutras, inherentes a su función. En el fragmento 9 este personaje logra perfilarse sucintamente con sus observaciones y pensamientos. Notamos su ambivalencia: es crítico frente a la realidad nacional, pero teme ofender a los poderosos

1.1.2. La disertación del profesor

En el público, suponemos una conversación entre un hombre, “el profesor”, y unas mujeres. Digo suponemos porque sólo está la exposición de él, en los fragmentos 2, 3 y 4, sobre un tema aparentemente inconexo con la situación: la mano como atributo de los seres humanos. Es en la relación con el plano dos que estos fragmentos cobran su real significado.

1.1.3. Los recuerdos del toro

Los fragmentos 6, 8 y 10 dan cuenta de escenas que han ocurrido previamente en la estancia “La primavera”. Luego veremos cómo estos fragmentos están predominantemente focalizados en las percepciones

del toro. Los “recuerdos” parecen cronológicamente discontinuos y no hay marcas que indiquen si están ordenados o no. El 6° reproduce una conversación junto al toro y sobre él, entre el propietario y su sobrino. El 8° es con mucho el más difícil de definir de los tres fragmentos. Describe el comienzo de un día cualquiera en la estancia y recuerda el salvajismo de las costumbres en los tiempos de su fundación. Tiene un estilo plagado de argentinismos (“mates”, “fierros”, “ahí nomás”, “cue-reaba”, “a punta de facón”, “panzas”, “pedorreándose”, “champa”, “secona”, “mujerío”, “a según”, “huija”). El fragmento 10 muestra un vocabulario similar: “parrilladas”, “cajetilla”, “virolas”, “cuereó”, “sonso”, “cosifai”, “facón”, “futre” y el voseo. Se trata de otra conversación en la estancia. Durante una parrillada tres hombres se alejan hasta los galpones para discutir sobre un cuchillo que fue usado en un delito.

En cuanto al fragmento 7, se trata de la entrada de la enciclopedia Espasa-Calpe para el término “fecundación artificial”. Por esto no lo hemos incluido como perteneciente a ninguno de los tres hilos conductores de la narración. Su relación con el resto del texto será analizada más adelante.

1.2. Focalización

En el plano 1, la focalización⁵ se utiliza en dos posibilidades generales: el *relato focalizado* externamente, en el cual el narrador se limita a seguir principalmente a un personaje “desde afuera”, al estilo de una

⁵ No es lo mismo voz narradora que focalización. El primer término designa a la persona gramatical que aparece como sujeto de las acciones, la cual se identifica o no con uno de los personajes. La focalización es un concepto más difícil de definir, porque se refiere a qué información elige para contar el narrador, cómo limita su percepción a las experiencias de un personaje o a él mismo. En el relato ubicado en el siglo veinte, se mantiene invariablemente el narrador en tercera persona, es decir, hay una voz narradora que no se identifica con la de ninguno de los personajes y que se mantiene durante todo el relato. Sin embargo, esto no implica que el punto de percepción de lo narrado sea invariable: va variando a través de los once fragmentos.

cámara filmadora⁶, y el *relato focalizado internamente*, en el que se muestran las experiencias interiores de un personaje. El narrador lo sigue “desde adentro”, recurriendo a técnicas como el monólogo interior o el discurso indirecto libre⁷. Los fragmentos 1, 6, 8, 10 y 9 revelan así sensaciones, sentimientos o pensamientos de los personajes que no necesariamente pueden desprenderse de sus gestos y acciones. En los cuatro primeros el relato se focaliza en el toro y en el último, en el rematador.

1.2.1. *Relato focalizado en el toro*

En el comienzo de la novela (frag. 1) aparece una interrogación. Alguien se extraña por “el desmesurado elogio” de la mercancía que conlleva el oficio de un vendedor. Se trata del único de los presentes que no está familiarizado con el proceso del remate: el toro mismo que está siendo ofrecido. Esta pregunta silenciosa y solitaria tiene como respuesta toda la miseria y falsedad humanas que aparecerán a lo largo de la obra.

El tipo de focalización del fragmento 6 se desprende fácilmente de los mismos verbos “gustaba”, “sabía”, “conocía”, que se refieren inequívocamente a la realidad interior del toro. En el 8, el tercer párrafo muestra percepciones que no podrían adjudicarse a ningún otro de los personajes de la escena. Así resignifica el resto del fragmento como una remembranza o una suposición (según si alguna vez vivió ese estado salvaje) sobre la vida “natural” que no comparte. De ahí una reflexión irónica sobre las causas de ese aislamiento, el cual se debería a una supuesta superioridad con respecto a sus pares (“Era demasiado fino...”) que curiosamente lo haría equiparable (en la dimensión generalógica) a los humanos.

⁶ Es el caso de los fragmentos 2, 3, 4, 5 y 11, los cuales presentan descripciones de personajes (del profesor), relatos de movimientos (del profesor, las mujeres que lo escuchan y el rematador) y discurso directo libre o narrativizado (del profesor y el rematador), sin revelar pensamientos o sentimientos de los personajes que no puedan desprenderse de sus gestos y acciones.

⁷ Antonio Garrido Domínguez. *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis, 1996, p.148.

En cuanto al penúltimo fragmento, el 10, no tiene marcas explícitas de focalización interna, ya que no se mencionan pensamientos o sentimientos del animal. Sin embargo, lo hemos ubicado en esta sección del cuadro porque creemos que hay sutiles indicadores de que lo narrado coincide (sobre todo en la presentación de la escena) con lo que éste percibe, casi como si se pusieran en palabras imágenes y sonidos registrados por una cámara ubicada en su lugar. Así, “El humo llegaba a los establos” y “Venían hacia su galpón...”.

1.2.2. Relato focalizado en el rematador

En el fragmento 9 se nos revela el porqué del error del rematador (“había olvidado ‘la presencia’ del Ministro de Agricultura, y que un rematador no tiene ideas políticas en su palquito”) y la amarga creencia que motiva el súbito viraje en el tono de su discurso (“Los vendedores tienen las ideas políticas de los compradores”). Es la única indagación en el interior de la brillante y tersa fachada de este personaje.

1.3. Interpretación del plano 1

Por lo que hemos visto, el plano 1 es el entretreído de tres hilos conductores, presentado en once fragmentos por un narrador en tercera persona. Este narrador elige ir variando la focalización. Así, la conciencia desde la cual percibimos los acontecimientos puede ser tan pronto la del rematador como la del toro.

Creemos que no hay una focalización unitaria porque no hay una imagen coherente del ambiente, por lo menos a primera vista. Como en un vitral, cada pequeña pieza es deliberadamente distinta. Cambia el estilo, de neutro a costumbrista, de poético a científico. Cambia el tono, de melancólico a irónico. Todas las conversaciones aparecen incompletas y siempre reflejan la indiferencia o el desacuerdo. Abundan los elementos inconexos y dispares, los más primitivos y los más culturales, los cuales tampoco reciben siempre la misma valoración positiva o negativa. Se proporciona información escueta, escasas pinceladas apa-

rentemente inconexas sin rasgos redundantes que sólo formarán una figura en la mente del lector. Otra vez como en un vitral, el sentido del conjunto se ve en perspectiva.

Por todo esto pensamos que la heterogeneidad de la focalización es un signo más, en la narración, del azoramiento y la confusión que inspira lo narrado.

¿Cómo podemos entender entonces el plano 1? ¿Cuál es la historia que se cuenta? Creemos que una lectura independiente (y por lo tanto, provisoria, por supuesto) podría ser ésta:

En la Argentina, más exactamente en La Rural, en algún momento del primer tercio del siglo veinte ocurre el remate de un toro. Me arriesgo en la aproximación cronológica por la alusión al famoso rematador Bullrich, la pintura todavía poco tecnificada del campo y la presencia de la política de caudillos.

La descripción elogiosa para atraer a los ofertores sorprende al animal mismo (más sorprendido está el lector de enterarse del asombro de un toro). La atención vira para centrarse ahora en las gradas, donde se sienta un hombre, identificado como “el profesor”. Éste diserta frente a tres mujeres sobre la mano como un atributo exclusivamente humano, su función y significado. Su estilo resulta cuidado pero con alguna expresión pedante en la inútil abundancia de citas. Cuesta pensar cómo habrá llegado la charla hasta ese punto. Probablemente, los personajes han ido más para ver a otros o hacerse ver que para comprar (aún hoy La Rural se sigue considerando un lugar de encuentro social). Para ellos los altoparlantes producen “ruido”, el interés del hombre se centra en las mujeres, de una manera “golosa”, sorprendentemente poco intelectual. Las mujeres, por toda respuesta tanto a los conceptos filosóficos como a la mirada insinuante, miran al toro.

Así termina la digresión y volvemos a las ofertas que recoge el rematador y al animal que se ofrece. Pero ahora nos acercamos más que antes, hasta zambullirnos en la mente del toro. Ya no es un comentario ambiguo sobre una de sus percepciones sino propiamente uno de sus recuerdos. Estamos en la cabaña “La Primavera” y presenciamos el fragmento de una conversación en la que el propietario pone en duda sus condiciones para semental y el sobrino a cargo de la estancia propone una solución científica. El fragmento comienza con la intranqui-

lidad del objeto de sus preocupaciones. ¿Por qué? La conversación es inocente y sólo parece procurar su bien. Ni él mismo lo sabe. Percibe de alguna manera que las palabras de las personas (valga el pleonasma) no pueden ser inofensivas, son “cuchicheos” desestabilizantes.

En el fragmento siguiente nos encontramos con la realidad de lo que significa la intervención de la ciencia humana en su vida. Es una entrada de la enciclopedia Espasa Calpe, donde se detalla el proceso de la fecundación artificial para el cual, suponemos, será utilizado el toro, en cuanto semental. No se trata solamente de unas vitaminas para ayudarlo a cumplir mejor sus funciones naturales. Se trata de intervenir en ellas, tomarlas bajo su control, manipularlas por interés. Este toro será separado de sus congéneres para llevar una vida terriblemente especial, será desnaturalizado.

Esta separación se hace patente en el fragmento que aparece a continuación: otro recuerdo del animal. Es la pintura de una realidad instintiva vivida por igual en la estancia por hombres y animales, desde los tiempos fundacionales de la colonia. La cría extensiva provee al ganado de una vida libre y natural (uso con reservas el término “natural” porque no se trata en realidad de una vida sin intervención humana) ante la cual nuestro toro, definitivamente apartado, experimenta una profunda añoranza. Sin embargo, lo que se presenta bajo una luz positiva en el caso de los animales, parece brutal y primitivo aplicado a los hombres. Podemos profundizar en el origen del miedo y la desconfianza ante la presencia humana. Los peones coloniales, según la descripción, no diferenciaban mucho su comportamiento del de las reses. Pero la vivencia desenfrenada de la sexualidad, por ejemplo, lógica en un animal (en el que está controlada por la naturaleza), se transforma en violación.

Entonces, la proximidad de los humanos, en vez de producir identificación y calma, produce más temor en las bestias. Además, está siempre presente el telón de fondo del interés económico. Aunque la imagen de los criollos modernos aparezca matizada favorablemente con el esfuerzo y el trabajo, la distancia entre humanos y bestias no alcanza a ser tal que salve a los primeros de la degradación. El fragmento está enmarcado por los bramidos del ganado y los gritos inarticulados de los peones, resaltándose así la semejanza.

La humanidad animalizada se esfuma como una pesadilla: estamos otra vez en el ambiente culto y refinado de la clase alta argentina. Hemos vuelto a La Rural, esta vez, focalizados en el personaje del rematador. Aparece su nombre: “Ballrich”, evidente variación de “Bullrich” (“rico en toros”), tradicional apellido pampeano asociado, por su etimología y su historia, a la riqueza nacional, precisamente a los remates de ganado. Lleva a cabo su tarea con confianza y solvencia. Trata de establecer con su público una relación particular, resaltando el nivel cultural que los une. Hasta se permite una pequeña broma. Pero cesa abruptamente su juego de palabras entre el mitológico nombre del toro y las falencias de los políticos cuando recuerda la presencia de un ministro. Un diminutivo (“palquito”) sumado al anterior (“martillito”) lo disminuyen al minimizar sus atributos. La figura de los poderosos lo abruma. Él acepta sumiso su lugar, aunque no sin provecho: es un vendedor. Otra vez, el móvil económico. En conclusión, las clases superiores tampoco resultan tan confiables.

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 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”). El caudillo salva el valioso mango del facón de su pariente y, con ese acto, ridiculiza la acción policial, ya que el cuchillo era la prueba principal de una investigación. Como si esto fuera poco, aprovecha para amonestar al comisario. Un auténtico muestrario del abuso de poder.

Ya no volvemos a saber sobre las percepciones o los recuerdos del toro. La voz de Ballrich irrumpe anunciando el abrupto final. Luego de su único “desliz”, preside el final del “rito” del remate con la adulación correspondiente. La venta se ha llevado a cabo. El comprador es, irónicamente, el dueño de la cabaña “La Argentina”.

Precisamente, el toro, este testigo mudo percibe y teme la brutalidad, la manipulación y el interés con que los argentinos tratan tanto a los irracionales como a sus semejantes. La denuncia se hace evidente

en las imágenes que vienen a su mente, tan inequívocamente nacionales por su tema y su vocabulario. Sin embargo, está solo e incomunicado, no puede no ser subyugado otra vez por el poder de los hombres.

2. Elementos del plano 1 que aluden al plano 2

Hasta ahora hemos analizado el plano 1, tratando de determinar cómo está narrado y qué es lo que narra. Es evidente que tiene un significado propio, el cual se comprendería en el caso de una lectura independiente. Pero, como ya señalamos en la introducción, la lectura definitiva de la novela abarca la interpretación de los dos planos. No se trata sin más de la suma de dos relatos autónomos, sino que hay una trama interna de alusiones que los conecta.

El plano 1 alude constantemente al plano 2. A veces lo hace en forma directa: presenta la misma palabra que el plano 2 o bien un sinónimo o construcción abiertamente equivalente; es lo que llamaremos “alusiones denotativas o directas”. A veces las alusiones son de naturaleza más oblicua, más sutiles e imperceptibles a primera vista. Son las que llamaremos “alusiones connotativas o indirectas”.

Estas alusiones resultan muchas veces prospecciones, es decir, anticipaciones que preparan al lector para recibir lo que vendrá en el relato mayor: se presentan escenas ambientadas en nuestro país, más o menos contemporáneas y, por lo tanto, familiares, las cuales contienen imágenes y conceptos que permitirán al lector adentrarse en la historia del Minotauro con naturalidad y con la sensibilidad despierta.

Otras veces se trata de lo que llamaríamos retrospecciones: recuerdos, actualizaciones, variaciones de lo ya ocurrido en el relato mítico⁸.

⁸ ¿Por qué consideramos que un elemento que aparece en el plano 1 después de aparecer en el plano 2 es una retrospección y no una alusión al plano 1 desde el plano 2? Porque estamos partiendo del supuesto de que el relato del remate es el primero en sentido lógico, no necesariamente cronológico, es decir aquél desde el cual parte la lectura de la historia de Asterio. Fundamentaremos esa decisión en la cuarta parte de este trabajo.

Encontramos también, por supuesto, alusiones que son a la vez prospectivas y retrospectivas, porque se refieren a elementos que resultan significativos a todo lo largo de la novela.

El análisis que sigue pretende dar cuenta de todas las maneras en las cuales está presente un relato en el otro⁹. En cada caso iremos aclarando si la referencia es prospectiva, retrospectiva o ambas cosas.

2.1. Fragmento 1

La voz del rematador se amplificó a través de los altoparlantes de la *Sociedad Rural*. ¿Por qué ese *desmesurado elogio de su carne*, de su lomo recto, de sus nalgas cuadradas? -¡Cinco millones de pesos! Para comenzar, para caldear el ambiente puede aceptarse; pero me resisto a creer que tantos criadores, cuyas caras me son conocidas, no tengan interés en *este magnífico Aberdeen Angus*.

Por tratarse del inicio de la novela, todas las alusiones son necesariamente prospectivas, es decir, anticipan elementos que van a aparecer más adelante.

Alusiones connotativas o indirectas:

la Sociedad Rural: aunque el lector no puede saberlo todavía, se le está presentando un ambiente paralelo, quizás inspirador, del “anfiteatro”, el espacio sagrado donde se consuma, de manera pública, el destino de monstruo asignado a Asterio. En ambos casos se trata de un espa-

⁹ Los fragmentos o escenas del relato del remate aparecen en el texto más largo engarzados con una distribución irregular. Ocupan nada más y nada menos que el inicio y el final de la novela, fragmentos necesariamente prospectivo y retrospectivo, respectivamente. Los textos que hemos numerado como 6 y 8 abren los capítulos VI y VIII. El 7 y el 10 figuran al final de los capítulos IV y XIX. Los fragmentos 2, 3, 4 y 5 aparecen en una posición interior del capítulo I y el 9, en el capítulo XVII. Nos parece que esta distribución es significativa y trataremos de ir desentrañando su sentido.

cio abierto, rodeado de gradas rebosantes de una humanidad a la vez culta y brutal; la celebración de un “rito” que asegura la prosperidad nacional mediante el sacrificio de víctimas a la vez insignificantes en su dignidad e imprescindibles por su utilidad.

desmesurado elogio: la carga positiva del sustantivo “elogio” se contrarresta con el adjetivo “desmesurado”; esa combinación introduce la sospecha por parte del elogiado: hay adulación interesada. Se está anticipando el ambiente de falsedad y traición del palacio de Knosos.

este magnífico Aberdeen Angus: finalmente, el toro, y no cualquiera, sino uno de una raza de lujo, distinguida por el uso de sus machos como sementales. También Asterio es un tesoro, una joya cretense, que ejerce su poder violando a sus víctimas. Éste, en realidad, es un agregado a las versiones clásicas del mito, donde el elemento sexual estaba ausente.

Alusiones directas:

carne: esta palabra aparecerá una y otra vez en el plano 2. En nuestro idioma la misma palabra se usa para designar la carne humana, la animal, la viva o la muerta. Esta ambigüedad será utilizada para expresar las tensiones internas del protagonista del plano 2 entre su descubrimiento amoroso del cuerpo humano y la experiencia de matar y destrozarse; entre su identidad de hombre y su identidad de bestia.

2.2. Fragmento 2 y 3

Un hombre moreno, con bigotes, los cachetes tironeaban los párpados, la cara se corría hacia abajo para hacer juego con el abdomen. *Tres mujeres* lo escuchaban, entre el ruido de los altoparlantes: La esencia de la *mano* no puede definirse jamás como un órgano prensil corpóreo, ni explicarse partiendo de tal definición. Órganos prensiles tiene el mono por ejemplo, pero no tiene *mano*. La *mano* dista infinitamente, por un abismo de esencia, de todos los órganos prensiles: zarpa, uña, garra. Sólo un ser que habla, o sea que piensa, puede tener *mano* y ejecutar mediante su manejo obras manuales.

Pero la obra de la *mano* encierra mayor riqueza de la que comúnmente suponemos. La *mano* no sólo aprehende y coge, no sólo presiona y empuja. La *mano* ofrece y recibe, y no solamente objetos, sino que se da a sí misma en la otra. La *mano* mantiene, la mano sostiene. La *mano* designa, probablemente porque el hombre es un signo, ha dicho Heidegger.

-¡Seis millones cuatrocientos mil!

Un *semental* que dará prestigio a cualquier cabaña.

Las *manos* se pliegan, cuando este ademán ha de transportar al hombre a la gran simplicidad. Toda obra de la *mano* se basa en el *pensar*.

Alusiones connotativas o indirectas:

semental: la utilidad de la víctima de este “sacrificio ritual” es ésta: mediante la explotación de su potencial sexual, se obtiene interés económico y de ahí, poder para aquellos que lo controlan. El *semental* no es “padre” más que en sentido biológico, no es jefe de manada, cumple de manera dirigida y repetida su papel de macho, pero no obtiene la posición entre sus iguales que disfrutaría un animal salvaje de sus condiciones. Toda relación con los de su especie está rígidamente mediatizada por los miembros de otra especie que le es totalmente ajena.

Esta palabra no se usa en el texto mayor para referirse a Asterio, porque no se plantea la intención ni la posibilidad de utilizarlo para la procreación de otros minotauros. Sin embargo, la relación entre la potencia sexual del sometido y la ganancia del sometedor es la misma. También se repite la situación antinatural de aislamiento, pero en el caso de Asterio no hay solución posible, porque no tiene semejantes y la especie hacia la cual está “evolucionando”, es una especie que no admite recién llegados.

pensar: esta palabra no ha hecho su aparición hasta ahora en la conciencia de Asterio y esa ausencia se hace sentir. Él sufre su singularidad, se siente un monstruo y golpea sus pezuñas en su ansiedad por tener manos. Pero “Toda obra de la mano se basa en el pensar” y nuestro Minotauro no se ha descubierto y asumido todavía como ser pensante. En una evolución sorprendentemente justa, manos y razonamientos madurarán juntos.

Alusiones directas:

Tres mujeres: son sólo un público pasivo, pero su número y su posición conformista en las escalinatas del anfiteatro de los dominadores anuncian la aparición de otras tres mujeres, las principales del palacio de Knosos: Pasifae, Ariadna y Fedra. Ellas también presencian el sacrificio ritual con frialdad cómplice y sus pensamientos nunca son del todo claros ni explícitos.

mano: con una insistencia de ningún modo casual, en los dos fragmentos aparece repetidamente (doce veces) esta palabra. Su sentido y simbolismo se desarrolla por boca del profesor. Estas reflexiones, a primera vista injustificadas, sobre un tema que no parece relacionarse con lo que ocurre en *La Rural*, tienen en realidad un doble propósito. Por una parte, sirven para caracterizar a quien las dice: el profesor, uno de los pocos personajes individualizados en el remate. Una descripción física bastante caricaturizada completa la presentación de una bipolaridad que será el eje de todo el libro. Este hombre, que cita a Heidegger y desarrolla contenidos filosóficos con lenguaje poético, tiene un aspecto brutal, excesivo, y el fragmento siguiente lo delatará en sus gestos como presa de sus instintos. Se oponen por primera vez lo racional y lo irracional; lo humano y lo animal.

Antes y después, en el relato del Minotauro, se mencionan manos también, pero no ya para generalizar, sino para particularizar. No encontramos pretenciosas citas de filósofos, ni siquiera reflexiones, todavía. Son las manos de Asterio, aún pezuñas, las que van haciendo su aparición: las protagonistas de la curiosa adolescencia de su cuerpo que lo empuja a una madurez humana, en cuanto sensible y pensante.

El Minotauro se siente particularmente aislado por no tener manos (todavía, pero él no lo sabe con certeza en este punto de la historia). Dos tipos de acercamiento a la realidad son los que menciona y añora ya en este capítulo: pintar y acariciar. Ambas maneras de tocar, una más intelectual, otra más afectiva, le serán concedidas a Asterio por el destino, más adelante.

2.3. Fragmento 4

Las *palabras silenciosas* hacen que se avecine la tormenta. Pensamientos que advienen con pies de paloma son los que gobiernan el mundo, lo dijo Nietzsche. El profesor miró *golosamente* a las tres mujeres; *a su turno, ellas miraron al toro*.

Alusiones connotativas o indirectas:

Las palabras silenciosas: Ariadna intuye la profundidad que ha tenido la relación del Minotauro con Agorácrito. Sabe muy bien lo que implica: el irreversible comienzo de la peligrosa transformación del monstruo en hombre. Sin embargo, en apariencia, calla. Pero a lo largo de la novela, la familia real va apareciendo como progresivamente consciente de la situación y entre todos tejen la red que ahogará a Asterio. Quizás Ariadna no ha guardado tan bien el secreto...

golosamente: esta mirada del culto profesor está calificada con un término que se aplica tanto al deseo sexual como a los placeres de la mesa. Como comentamos antes, la tensión entre la intelectualidad y el instinto anticipa uno de los ejes de la novela. La misma tensión se dará en el minotauro, que filosofa y a la vez “disfruta” de sus víctimas (algunos pensaban que incluso se las comía).

a su turno, ellas miraron al toro: es la segunda acción que llevan a cabo las desdibujadas mujeres. Por yuxtaposición con la mirada del profesor, se siente cierto deseo inexpresado. A esta altura del capítulo, Pasifae y su pasión malsana ya fueron presentadas, también Ariadna, que contribuirá a la muerte de su hermano por el amor de Teseo. Fedra será nombrada por primera vez poco después de este fragmento y no se quedará atrás: en un tiempo posterior al de la acción de la novela (anunciado por premoniciones de Asterio), cumplirá con creces su destino de amante excesiva. Ninguna de ellas escapa al dominio de lo instintivo.

2.4. Fragmento 5

¿Sólo ocho millones? Lo tomo como una muestra de ese tan discutido *humorismo* de los argentinos.

Alusión denotativa o directa:

humorismo: justo antes de la aparición de este fragmento, el último presente en el capítulo 1, es anunciada la entrada de Asterio al anfiteatro. La voz narradora, que representa su punto de vista, percibe rasgos ridículos (innecesarios y vanidosos) en las palabras del heraldo. Es una observación más triste que irónica, en la que una sonrisa voluntaria ayuda a sobrellevar el horror creciente de su situación. Un *discutido humorismo*, sin duda.

2.5. Fragmento 6

No le gustaba [*sic*] *esos cuchicheos en su derredor*, le producían escozor nervioso. Sabía bien que algo desagradable le aportarían. Lo habían rasquetado pacientemente, luego lo cepillaron; su pelambre negra y blanca brillaba.

-Lo que no me satisface es la falta de brillo en la mirada, en los ojos; revela *falta de combatividad o de acometividad sexual*.

Conocía esa voz, la de Ezequiel, el propietario de la cabaña “La Primavera”. Otra más decidida agregó:

-¡Eso es fácil de arreglar con vitamina! - el sobrino que estaba a cargo de la estancia. Como era joven, todo lo arreglaba con risas, vitaminas, remedios modernos. Cantaba acompañándose con la guitarra; *los campesinos de todo el mundo eran iguales*.

Alusiones connotativas o indirectas:

esos cuchicheos en su derredor: estamos al comienzo del capítulo 3. Durante el capítulo anterior, en el que no está insertado ningún fragmento del plano 1, hemos conocido en persona a Ariadna y a Fedra. También se ha hecho patente el perturbador efecto que tienen en el protagonista sus oscuros y malintencionados comentarios. Comienza a hacerse opresor el ambiente de desconfianza que generan los *cuchicheos*.

falta de combatividad o de acometividad sexual: no precisamente el problema del Minotauro en este momento, cuando sus instintos son todavía incontrolables, pero no será siempre así. Sus *propietarios* (la casa real de Creta) no temen la pérdida de estos dos “valores”, que están claramente aunados en el caso de Asterio.

los campesinos de todo el mundo eran iguales: este fragmento no sigue el hilo narrativo del remate. Se presenta como una vivencia anterior del toro que está siendo rematado, al igual que los fragmentos 8 y 10. La interpretación de esta frase excede los límites del relato del remate, porque supone experiencias que el toro no puede haber vivido. La natural relación que encuentra el lector entre los protagonistas de los dos planos se acerca aquí a una identificación. Sorprende el conocimiento sobre “los campesinos de todo el mundo” (hasta el término “campesinos”, en oposición a “paisanos” o “gauchos”, es de uso general, no se circunscribe a los habitantes del campo de ningún lugar). Llama también la atención la leve condescendencia, casi diríamos princesca, del comentario. El protagonista del relato contiguo podría muy bien ser el que lo hiciera. ¿Se ha reencarnado Asterio en este animal? No hay respuesta al interrogante. Este fragmento, que ocupa la posición central en el conjunto de los once (es el 6º), es el único que da abiertamente lugar a la sospecha.

2.6. Fragmento 7

Fecundación artificial. Técnica operatoria. Preparadas previamente las hembras que estén en celo y convenientemente sujetas, se procede de la manera siguiente: en un extremo opuesto del local de cubrición o contiguo a éste se hará que cubra el semental a una hembra

cualquiera, pero antes de que se verifique el salto se colocará sobre la vulva y plegado el receptor mojado ya de antemano con leche templada, con el fin de que cuando el mamporrero dirija el viril al interior del órgano generador arrastre consigo el receptor y eyacule en su interior en lugar de hacerlo en la vagina. Satisfecho el placer genésico, se hace descender al macho, e inmediatamente se tira el receptor, y con gran rapidez se invierte y con la espátula se recoge el semen, el cual va depositándose en el termo que contenga glicerina o leche a la temperatura de 38 a 39 grados, teniendo presente que la espátula, estará a la misma temperatura, pues el frío paraliza los movimientos vibrátiles de los espermatozoides. Inmediatamente de recogido el semen se transporta al local donde están las hembras preparadas y tomando de la mezcla contenida en la botella-termos los 5 g. que puede contener el inyector el cual habráse esterilizado con anterioridad y tenido sumergido en agua caliente, se dirige el operador a la primera hembra inyectándole por la vulva lo más profundamente posible la cantidad que contiene; seguidamente repite la operación con las restantes, y así en poco tiempo se fecundan muchas hembras. (Espasa-Calpe, tomo 23, pág. 499.)

Alusiones connotativas o indirectas:

Este fragmento, el séptimo del plano 1, no pertenece en rigor al relato del remate. Su origen (la enciclopedia) está explicitado. ¿Cuál es el propósito de haber incluido un texto “foráneo”, tan claramente no literario?

Si leyéramos el plano 1 de manera independiente, sin conocer el relato de origen mítico, la respuesta a este texto también sería de sorpresa, pero una sorpresa más bien intelectual: pensaríamos en el uso que el próximo dueño dará al animal que está siendo rematado; nos extrañarían probablemente el cambio de tono y el exceso de información sobre un proceso (el de fecundación artificial) que ya en el momento de redacción de la novela se presuponía al hablar de “semental”.

Sin embargo, para los que ya hemos avanzado también en la lectura del relato del plano 2, el efecto es bien diferente. No solamente se

nos recuerda el paralelismo entre la función de Asterio en Knosos y la de un semental. Hemos presenciado sus primeras luchas por dominarse a sí mismo, conocemos su relación con Agorácrito y la huella que ha dejado en él: nada menos que el despertar de su conciencia. El Minotauro ya es más hombre que toro ante los ojos del lector, pero sintiendo su agobiante realidad animal es imposible no relacionar la descripción del proceso de fecundación artificial con la “utilidad” que tenían para el reino las sangrientas violaciones que tanto angustiaban y desesperaban a su perpetrador. Lo que sabemos del mundo actual y lo que empezamos a comprender del relato atemporal de ambiente mítico confluyen en una sensación de rechazo.

Este fragmento tan frío, tan utilitario, causa en el lector, en definitiva, una intensa reacción visceral, por su ubicación en el conjunto de la novela. Su valor está realzado por su posición al final del capítulo, posición sólo compartida por las dos últimas apariciones del plano 1 en la novela. Opinamos que esa posición supone una pausa, un corte en la lectura antes del capítulo siguiente, con lo cual este fragmento tiene el peso de una conclusión, aunque sea parcial.

2.7. Fragmento 8

Bramaban los terneros, *toritos* y vaquillonas. Amanecía un sol rojizo, turbio, chorreante de humedad. Las *carnes* sudaban en hombres y animales. Los últimos mates amargos en el galpón de los peones. Cerca del corral, las llamas de las fogatas bajaban hasta el cuchicheo con las brasas, donde se calentaban los fierros de marcar. *Una doble hacha* formada con las iniciales del fundador de la estancia en tiempos de la colonia, cuando los vacunos se desgarraban ahí nomás, como *se violaba a las mujeres* a la orilla del camino o del arroyo, se los cuereaba a punta de facón y golpe de puño. *Los cueros iban al saladero; luego a una fragata inglesa*, que los llevaba a una ciudad remota, desdibujada por la niebla, junto al río Támesis.

Los *gritos* estirados de los arrieros y peones, las vueltas de un lazo alargándose y perdiéndose en la obscuridad, tanto al amanecer como al anochecer. Las panzas de los caballos hinchados con la alfalfa nueva,

pedorreándose con la cincha recién ajustada. Las manos callosas, sarmentosas y ajustadizas como trabas de alambrado. Las riendas estiradas, recogidas, flojas, sueltas o solivadoras o alzadoras para los tropezones. Los mugidos alargados, bravos como champa de gordas raíces que el arado estirara en una guitarra con caja de tierra secona por la sequía. El mujerío oreando las polleras con olor a orina y sudor y cuis podrido; a según. Se atropellarían, se enastarían *los toritos, los toros, todos los que habían nacido con él, en la misma parición*. Un crujido de dolor, olor a carne quemada después del agrión de la pelambre.

Luego, nada, la pampa. Retozar, andar con sus bolsas haciendo crujir el paso. Alzar las patas, montarlas en el lomo, las ancas, cuando les viniera el celo, el tiempo, las ganas.

Para los otros. Se remeció en el box.. Le cambiarían la paja para dormir. Le abrirían el postigón si el día no estaba muy destemplado. *Nunca lo marcarían en el anca con un hierro caliente. Era demasiado fino*; tenía toda su ascendencia marcada y anotada a la par de sus dueños, en un gran libro de la Sociedad Rural donde no era posible hacer agregados, como en el árbol genealógico de los dueños.

Gritos que se estiraban y enardecían agudizándose como un quejido. ¡Huiijaaa! *Gritos*.

Alusiones directas:

los toritos, los toros, todos los que habían nacido con él, en la misma parición: en el capítulo XVIII, Asterio recibirá de su madre el encargo de matar al toro sagrado: su propio hermano. Nadie aparte de él parece comprender lo antinatural de la situación. Antes ha aparecido el recuerdo de su “infancia”, más animal pero más feliz. Los toros siguen siendo una imagen de lo que podría haber sido sin la manipulación del palacio ni el despertar de su conciencia; los mira con una nostalgia indefinida. Asfixiado por la conversación entre su madre y Ariadna, correrá y jugará con ellos en este capítulo para desahogarse. Pero tampoco esos seres puros e instintivos escapan del horror humano.

carnes: se repite la palabra, esta vez como elemento común entre los animales y las personas embrutecidas.

Una doble hacha: un guiño evidente para el lector de la novela. Es el mismo signo sagrado de la civilización minoica: “labrys”, presente por todo el palacio.

se violaba a las mujeres: transparente alusión a las violaciones rituales del Minotauro. En el plano 1, evidentemente, los sujetos de la acción son los humanos.

Gritos: con estos gritos comienza el texto del plano 2 en este capítulo; son los espectadores del anfiteatro que también se enardecen ante otro espectáculo taurino.

Alusiones connotativas o indirectas:

Los cueros iban al saladero; luego a una fragata inglesa: esta referencia a los primeros pasos de la Argentina como país productor ganadero mantiene presente el interés económico, subyacente en cada actitud de la familia real de Creta.

Nunca lo marcarían en el anca con un hierro caliente. Era demasiado fino: la misma irónica situación del Minotauro: cuidado como la joya más rara y preciada, pero desposeído de todo respeto, de todo poder de decisión y de toda libertad.

2.8. Fragmento 9

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...* -se cortó, había olvidado “la presencia” del Ministro de Agricultura, y que un rematador no tiene ideas políticas en su palquito. Los vendedores tienen las ideas políticas

de los compradores-. ¿Medio millón más? ¡Ciertamente veintíun millones no es un precio justo para esta *pintura*! La *carne* no admite *mitos*.

Alusiones directas:

pintura; para pintar esta imagen de carne, carne: desde el capítulo XI, Asterio ha estado descubriendo la felicidad y la liberación a través de la expresión artística. Ahora, el toro que ha pintado con sus propias manos, según una aspiración ya presente en el primer capítulo, sirve como punto de contacto con Eglíida en el primer momento de amigable intimidad que tienen. Pero, inmediatamente después de este fragmento, como invocado por la palabra *carne*, surge del color rojo del mural el recuerdo de los cuerpos destrozados de Samia y Mera.

toro, Minotaurus VII, la historia fabulosa que recuerda este nombre, mitos: otro guiño para el lector. La historia del Minotauro se hace explícitamente presente en el plano 1; se la llama “fabulosa” como destacando la distancia entre lo mítico y lo “real”. Pero el lector sabe que ambos planos son ficción y que lo que su autor ha querido que reflejen de la realidad no va siendo tan disímil.

Es de notar que “Minotaurus” sea el nombre del toro ofrecido: otro paso más en la identificación entre los dos “protagonistas”.

Alusiones connotativas o indirectas:

cuántos siglos, milenios: estas palabras tienden un puente entre las dos historias, dando a la vez una pauta de interpretación: la historia actual supone la otra anterior, se explica por ella. La distancia no es sólo diferencia y olvido, sino también proceso.

forma de gobernar y criar toros: aunados en la frase, aunados en la Argentina, también en Knosos criar este toro tan particular ha sido una forma de gobernar. Minos, a quien Asterio encontrará cara a cara en el capítulo siguiente, lo ha utilizado para jerarquizar y sacralizar su posición, mediante el miedo.

algunos pocos saben; es a ellos a quienes me dirijo: esos “pocos” somos, en rigor, los lectores. El rostro desconocido del rematador parece momentáneamente el del autor implícito recordándonos nuestra responsabilidad en la conformación del sentido final de la obra.

2.9. Fragmento 10

El *humo* llegaba hasta los establos. Una de las más grandes parrilladas que se habían organizado en “La Primavera”. Necesitaban congraciarse la buena voluntad del caudillo oficialista que sería “el diputado”. Ya estaba decidido. Cabeceó, las moscas todavía no ganaban la *carne* asada y se había visto obligadas a dejar la cruda. Tendría que ser muy importante el asunto para que el caudillo, el comisario y ese cajetilla desconocido se apartaran. Conversaban animadamente. Venían hacia su galpón, el más apartado.

-Pero el *cuchillo tiene mango de plata con virolas de oro*. Era el facón de mi abuelo -insistió el futre.

El caudillo miró silencioso al comisario; estaba acostumbrado a la economía de palabras. La gente lo seguía por lo que imaginaba habría de pensar.

-No puede ser, diputado. No puede. El *cuchillo* está en el sumario, es lo único que tenemos como prueba, de que alguien cuereó al ternero -miró fastidiado al joven- ¡Bien podías tener cuidado si las cosas te importan tanto! ¡Vaya, pues, con el sonso! -miró asustado al caudillo, podría haberse pasado, el cosifai era medio pariente. Cuando el caudillo dio señas de que pensaba hablar, los demás callaron atentos.

-¿Qué es lo importante de un *cuchillo*? -la voz era gruesa y sonora.

-La hoja, diputado -contestó el comisario, lo más rápido posible, para que nadie se le adelantara.

De nuevo la pausa, le brillaron los ojitos.

-Le cambiás el mango de plata con virolas de oro, entonces; le ponés uno nuevo y le mandás el viejo a mi pariente. ¡Y le seguís sumario al *cuchillo*! Acordáte que lo importante es la comisaría; el comisario es un mango que se puede cambiar.

Alusiones connotativas o indirectas:

Todo el episodio recuerda el extraño ritual por el cual Asterio (en el capítulo que este fragmento cierra) carga por unos momentos con la culpa por la muerte del toro sagrado, para ser “salvado” por el ardid de culpar al arma asesina. Gradualmente, la corte busca que la mente del público pueda concebir al Minotauro como culpable, como una preparación para cuando decidan eliminarlo.

En la conversación del plano 1 aparece también el truco de la sustitución (no del culpable sino de la prueba; pero tampoco parece haber mucho interés en encontrar al culpable). Quizás menos obvia y más importante sea la presencia de un poder manipulador, que usa y descarta a su conveniencia.

Alusiones directas:

humo: en uno de los “enganches” más logrados de la novela, el humo que sale de los asadores minoicos pareciera ser el mismo que llega a los establos donde estaba el toro que luego sería rematado.

carne: de nuevo esta palabra, resignificándose cada vez que aparece. Ahora se trata de la carne que van a comer los poderosos argentinos que deciden sobre la vida y la muerte. Es la carne de un animal cualquiera, pero bien podría ser la del toro sagrado que están comiendo los poderosos de Creta. Algún día, podría ser la carne del toro rematado (cuando ya no sirviera en su función de semental). Al final, quizás sea ése el destino ritual de Asterio.

el cuchillo tiene mango de plata con virolas de oro: también el otro cuchillo, el que Asterio y que eventualmente será empuñado por su ejecutor, es de plata y oro, pero el trabajo se concentra en la hoja y es más elaborado. Cada uno sigue el estilo artesanal propio de su origen. Aun así, el uso que se les da es tan similar que se percibe casi como el mismo cuchillo.

2.10. Fragmento 11

¡Un millón más y vendido!

Los tres clásicos *golpes* con su martillito de plata.

¡Adjudicado a la cabaña “La Argentina”, del *distinguido* criador don *Teseo* Firpo! ¡*Felicitaciones!* Se lleva usted el mejor *toro* que haya rematado en mis muchos años de oficio.

Alusiones connotativas o indirectas:

golpes: los golpes que anuncian la venta recuerdan a los que perpetraron la muerte de Asterio. Son su versión limpia, estilizada, incruenta.

martillito de plata: el “arma” se ha reducido al diminutivo de un instrumento romo e “inofensivo”.

¡*Felicitaciones!* : para que la ironía sea completa, el vencedor recibe en este plano las felicitaciones que al *Teseo* original le costaría aceptar. Él ha conocido a su víctima y no puede negar que también está matando a alguien humano: no es con alegría que cumple su destino.

Alusiones directas:

distinguido...Teseo: acorde a su arma, la cual ni siquiera empuña personalmente, este *Teseo*, que también es “distinguido” en su mundo, no derrama una gota de sangre en su triunfo. De las alusiones directas, ésta es una de las más frontales y produce tal sorpresa (difícilmente el lector se hubiera imaginado un nombre tan poco argentino para el comprador) que la identificación con su homónimo es total.

toro: leemos por última vez la palabra “toro”, pero después de todo lo leído (podríamos también decir “vivido”), ya no podemos ver más que lo que ve Eglíida: un ser amable, en el sentido etimológico de la palabra.

3. Sentido de la estructuración en dos planos

Hemos demorado la explicación de por qué llamamos al relato del remate “el plano 1”, siendo que no es el cuerpo principal de la novela y su apariencia es más bien marginal.

El mundo de la Argentina del siglo XX es el del autor, el de sus vivencias y planteos. Uno es inevitablemente contemporáneo. No niego con esto que el mundo de la mitología también sea el suyo, como es el de todos los que lo hemos recibido en herencia, pero lo es en un sentido más mediatizado por la cultura. Por eso es que, *a priori*, siempre tenderíamos a considerar a un plano “contemporáneo” como aquél en el que se genera el relato. En este caso hay características textuales que nos lo confirman.

Como ya vimos, este plano se distingue por su heterogeneidad, por su focalización variable, por sus límites borrosos. En comparación, la sólida focalización del plano 2 en Asterio y su problemática resulta poderosamente clara. Asterio, claro está, no percibe en cambio que su mundo sea tan sencillo de interpretar. Al principio, comparte el azoramiento y la falta de sentido total que percibe el lector del plano 1. La diferencia es que durante la novela él irá juzgando, integrando y jerarquizando los elementos de su realidad, hasta comprenderla y aceptarla, de alguna manera.

Suponemos que es evidente hasta qué punto el plano 1 se torna más comprensible y se carga de significado en su relación con el plano 2. La segunda parte de este trabajo se dedica a dar cuenta de ello. En ese sentido, el plano 1 se explica en el plano 2.

Pero es desde el siglo XX que se reconocen primero la mentira, la brutalidad, la injusticia, el aislamiento. Si entendemos el plano 2 como la respuesta a las preguntas que se formulan silenciosamente en el plano 1, también se redimensiona. Por eso no es una renarración, sino una recreación del mito.

Pero, a la hora de elegir dos relatos que se expliquen mutuamente, ¿por qué un remate? ¿por qué un mito?

Creemos que la respuesta se halla en una similitud. Tanto en el remate como en el mito, de antemano no hay dudas sobre el final: Teseo matará al Minotauro y el toro será vendido al mejor postor.

Ésta es una característica de la literatura de tema mitológico: todos conocen el “qué”, el “qué” no es ya lo fundamental, sino el “cómo”. El “cómo ocurrirá esta vez” lo que fatalmente sabemos que ocurrirá va a iluminarnos acerca del “por qué” es necesario que ocurra otra vez. Ésa es la sorpresa reveladora que espera el lector. Mientras esta dinámica funcione, la literatura de tema mitológico tendrá sentido. De esta manera los mitos siguen vivos: siguen siendo nuestros mitos.

Volviendo a nuestra novela: ¿cuál es la “sorpresa” en la historia de Teseo? Que el Minotauro ya había avanzado en su proceso de humanización cuando él lo mata, estaba dejando de ser un monstruo. Ya no era una muerte necesaria. O quizás sí, pero no por los motivos aparentes y “oficiales”.

¿Cuál es la sorpresa en el relato del remate? La presencia de las variadas y reveladoras percepciones del toro¹⁰ que muestran que la Argentina sigue siendo “muy Creta”: no hay compasión ni justicia.

Teseo siempre gana; eso ya lo sabíamos desde el principio. Pero al querer destruir al monstruo que era el símbolo de la violencia, cometió su primer acto de violencia injusta. Los lectores sabemos el destino que le espera: abandonar a Ariadna, enamorarse de Fedra, ser el causante de la muerte de su padre y matar a su propio hijo. A nuestros ojos de siglo XXI, Teseo ya dejó de ser un héroe¹¹ después de Creta.

También “gana” en nuestro mundo: compra el “mejor toro” que el rematador haya vendido (si hemos de creer sus “sinceras” palabras). Sin embargo, no estamos leyendo este triunfo con ojos vírgenes. Acabamos de participar de los recuerdos del toro, que nos mostró el primitivismo apenas disimulado de nuestras clases bajas y altas, en una pintura sórdida y desesperanzada.

Bajo esta luz, el “triunfo” de la clase alta argentina, que consiste en la dominación de las fuerzas animales representadas en el toro, apare-

¹⁰ Si siguiéramos la tesis de la “reencarnación” que surge del análisis del fragmento 6 y su relación con el plano 2, serían precisamente esas percepciones las que le “recuerdan” su historia en Creta.

¹¹ No sería así para los griegos, cuyo concepto de héroe se basaba más en la aceptación serena del propio destino que en la superioridad moral.

ce como muy cuestionable. Nuestra sociedad no es tan civilizada como parece o cree. El mito proveyó los elementos para un relato que expresara este juicio de forma contundente.

Para hundir una mirada argentina en un horizonte de profundidad milenaria, Abelardo Arias nos dejó esta novela a la vez doble y unitaria. Dos relatos, enfrentados de manera tal que ya es difícil saber cuál es el reflejado y cuál el reflejo, forman la figura total del *Minotauroamor*.

RESUMEN

Minotauroamor, obra favorita de Abelardo Arias, es una novela que se presenta ante el lector organizada en dos planos. Esta estructura ha sido claramente marcada ya desde el nivel tipográfico: la mayor parte de la obra está escrita en un tipo normal y algunos párrafos, en bastardilla o cursiva. Precisamente estos párrafos son los que se separan, aparentemente, del relato principal, narrando otra historia, con otros personajes, acciones y ejes espacio-temporales.

Por muchos años fue común que los lectores eligieran ignorar este otro relato, de menor extensión, ya que el texto principal resulta perfectamente legible sin él. Sin embargo, esta lectura empobrece la obra, razón por la cual este trabajo se propone demostrar, a partir del análisis de los rasgos que unen y diferencian estos dos planos de la novela, que el significado total es más que la suma del significado de cada parte y, evidentemente, más que el significado de una parte.

Palabras clave: literatura argentina – literatura de Mendoza – narrativa mendocina – novela – literatura griega – mito – Minotauro – *Minotauroamor*

ABSTRACT

Minotauroamor, Abelardo Arias' favorite work, is a novel organized into two planes. This structure is clearly marked at the typo-

graphic level: most of the work is written using regular types, while some paragraphs are in italics. These paragraphs, precisely, are apparently separate from the main narrative and tell a different story, with different characters, actions, and setting in time and place.

For many years, readers tended to ignore this second story, as the main text seemed perfectly readable without it. Yet, this reading impoverishes the novel. That is why this paper aims at showing, through the analysis of traits which join and differentiate both parts, that the total meaning is much more than the sum of each section and, evidently, much more than the meaning of an individual part.

Key words: Argentine literature - Mendoza literature - Mendocinian fiction - novel - Greek literature - myth - Minotaur - *Minotauroamor*.