



LO monstruoso en los cuentos de Borges

FERNANDO HONORIO

Al estudiar el proceso literario latinoamericano es imposible no referirse a Jorge Luis Borges (1899-1986). Sus aportes a las letras de esta parte del mundo ampliaron

las posibilidades temáticas y escriturales dentro de un contexto que se reducía a una escritura mimética. Borges demostró que el escritor latinoamericano puede sobrepasar el reducido espacio que le asignaba occidente y que

además puede asimilar críticamente los discursos con una voz y lugar propios.

Esta visión total de la literatura es el motivo del proyecto escritural de Borges. Lo fantástico, lo sobrenatural y lo policial

son registros que rescata del ostracismo para ejercer libremente el oficio literario. Sus cuentos asimismo se alimentan de otros discursos como la filosofía, la teología y la mitología. El producto: una obra rica y compleja, llena de intertextualidades y con habitantes prodigiosos, de cuestionamientos sobre los que se supone es inalterable; en suma, una escritura disidente¹.

Uno de los personajes recurrentes en la narrativa fantástica de Borges es el monstruo. Si bien, en su producción encontramos referencias a figuras clásicas de monstruos como los que habitan en *El libro de los seres imaginarios* (1957) también encontramos figuras monstruosas que se alejan del clásico ente físicamente alterado, pero no por ello menos aterrador. En ese sentido, el presente texto explora la construcción de lo monstruoso en cuatro cuentos de Borges: «Las tres versiones de Judas», «El inmortal», «El Aleph» y «El testigo», para ver que estas diversidades teratológicas² cumplen un rol en tanto amenazas de los discursos totalizadores. Elegimos estos cuentos porque presentan al monstruo intelectual, entendido como la anomalía que desafía los sistemas de pensamientos aparentemente estables y que va más allá de lo meramente corporal. Estos monstruos son entidades peligrosas que suponen un caos que deja entrever la verdadera y siniestra naturaleza de una realidad alterna que escapa al entendimiento humano.

1. LO MONSTRUOSO

La palabra «monstruo» proviene del latín *monstrum*, y alude al verbo mostrar³. La RAE la define como 1. Producción contra el orden regular de la naturaleza, 2. Ser fantástico que causa espanto, 3. Cosa excesivamente grande o extraordinaria en cualquier línea. Antonio José



Jorge Luis Borges.

Navarro sintetiza estos conceptos cuando dice que «El Monstruo es [...] “aquello que se revela”, “aquello que se advierte”, “el que se muestra”, monstruoso es lo que se enfrenta a las leyes de la normalidad a través de la transgresión y/o la agresión» (Navarro 2011:13). Así, la presencia del monstruo

conlleva un desafío a lo conocido, la manifestación de una alteridad que se oculta, pues supone una anomalía en la realidad pero que emerge para evidenciar sus fracturas. De ahí su condición negativa ya que es una «alteración del Orden, pues ostenta las peculiaridades de lo infame, lo caótico, lo abisal, y su objetivo es destruir el mundo que lo rodea» (2011: 12-13).

En *Filosofía del terror o paradoja del corazón* Noël Carroll dice que «los monstruos de terror [...] rompen las normas de la propiedad ontológica presupuestas por los personajes humanos positivos de la narración. Esto es, en los ejemplos de terror el monstruo aparecería como un personaje extraordinario en nuestro mundo ordinario» (2005: 47). Añade que la figura del monstruo se define a partir de su impureza y de su amenaza, pero estas condiciones no se quedan en lo puramente corporal sino que su existencia transgrede los modos de pensar del contexto de donde emergen:

Los monstruos son antinaturales en relación con un esquema conceptual cultural de la naturaleza. No encajan en el esquema: lo violan. Así, los monstruos no sólo son físicamente amenazadores: también lo son cognitivamente. Amenazan el conocimiento común. [...] Y ello porque tales monstruos son en cierto sentido desafíos a los fundamentos del modo de pensar de una cultura (pp. 86-87).

A partir de ello leemos a los monstruos borgeanos como entes

que, si bien pueden partir de una corporalidad anómala, también pueden considerarse amenazas intelectuales que dejan entrever otra realidad, imposible e insostenible. Su presencia anuncia un caos del que no somos conscientes.

2. «LAS TRES VERSIONES DE JUDAS» O LA LECTURA MONSTRUOSA

Incluido en *Ficciones* (1944) el relato nos presenta a Nils Runeberg, miembro de la Unión Evangélica e Intelectual de la Universidad de Lund, quien publica *Kristus och Judas* en 1904, libro que expone sus conclusiones sobre la figura de Judas Iscariote y que sería una vindicación metafísica del apóstol. La primera versión de Judas que expone es de orden teológico. Aquí, Judas es el representante de la humanidad que se sacrifica para corresponder a la conversión de Cristo (divinidad) en mortal:

El Verbo se había rebajado a mortal; Judas, discípulo del Verbo, podía rebajarse a delator (el peor delito que la infamia soporta) y a ser huésped del fuego que no se apaga. El orden inferior es un espejo del orden superior; las formas de la tierra corresponden a las formas del cielo; [...] Judas refleja de algún modo a Jesús (Borges 2005a: 515).

Esta lectura es censurada por las autoridades eclesiásticas lo que lleva a Runeberg a modificarla, en una versión de orden moral. La traición de Judas supone ahora una renuncia a la gloria para acceder al placer de ser uno de los elegidos de Cristo. Por eso, «Judas buscó el Infierno, porque la dicha del Señor le bastaba. Pensó que la felicidad, como el bien, es un atributo divino y que no deben

usurparlo los hombres» (Borges 2005a: 516).

Las conjeturas de Runeberg van más allá: Si Dios se volvió mortal para salvar al hombre, entonces este pudo pecar: «Afirmar que fue hombre y que fue incapaz de pecado encierra contradicciones; los atributos de *impeccabilis* y de *humanitas* no son compatibles» (516-517). Al ser hombre, Dios debía ser el más réprobo de todos: «pudo ser Alejandro o Pitágoras o Rurik o Jesús; eligió un ínfimo destino: fue Judas» (517).

La conclusión de Runeberg es monstruosa. Suponer que Judas es Dios hecho hombre es una herejía que contradice todas las lecturas tradicionales del pasaje bíblico. No obstante, es lógica. La revelación de la verdadera identidad de Dios implica un caos en tres planos: es un caos intelectual, pues es un conocimiento que emerge para poner en crisis un discurso canonizado (el discurso religioso). Esto conlleva a un caos religioso, pues la conclusión minaría los cimientos de la Iglesia: la base del cristianismo no sería Jesús, sino Judas. Por último, es un caos afectivo para el mismo Runeberg, ya que, al ser desestimada su conclusión se ve solo en un mundo que para él ya no es el mismo. Su conclusión será equivocada no porque sus razonamientos lo sean, sino porque no encaja dentro del discurso oficial. La lectura de Runeberg es monstruosa porque amenaza la religión. Esto infiere que el mundo vive creyendo en un relato falso y que toda actitud sobre la base de él resulta artificial. Esta visión terrible develada por su lectura desborda a Runeberg quien «ebrio de insomnio y de vertiginosa dialéctica» (517) muere en soledad y loco, es decir, como un marginal. Así como Judas, Runeberg supo la verdad pero quedará en la historia como un hereje (un pecador).

El relato puede asumirse como

una reflexión de la posición del escritor frente al contexto literario en que se inserta. El verdadero escritor es aquel que elabora una propuesta escritural monstruosa, en tanto obra desconcertante que desestabiliza la tradición. No obstante, será marginado y minimizado.

3. «EL INMORTAL» O LA ARQUITECTURA MONSTRUOSA

Incluido en *El Aleph* (1949), el relato —que es un manuscrito hallado por la princesa Lusigne en el último tomo de la *Iliada* de Pope que le regalara el anticuario Joseph Cartaphilus antes de morir— narra cómo Marco Flaminio Rufo, «tribuno militar de una de las legiones de Roma» (Borges 2005a: 546) se propone encontrar la Ciudad de los Inmortales. Así, él y su comitiva se introducen en espacios lejanos, próximos a los confines del mundo, rodeados de un ambiente hostil:

Partimos de Arsinoe y entramos en el abrasador desierto. Atravesamos el país de los trogloditas, que devoran serpientes y carecen del comercio de la palabra; el de los garamantas, que tienen las mujeres en común y se nutren de leones; el de los augilas, que sólo veneran al Tártaro (534).

La travesía es un paso de la civilización (Roma) a una barbarie abominable: sin escritura, sin leyes matrimoniales, dietas exóticas y dioses infernales. Mientras más avanzan hacia la Ciudad, lo bárbaro se acrecienta. Pareciera que no hay límite entre lo ficcional y la realidad:

De lejos divisé la montaña que dio nombre al Océano: en sus laderas crece el euforbio, que anula los venenos; en la cumbre

habitan los sátiros, nación de hombres ferales y rústicos, inclinados a la lujuria. Que esas regiones bárbaras, donde la tierra es madre de monstruos, pudieran albergar en su seno una ciudad famosa, a todos nos pareció inconcebible (534).

a una segunda cámara circular, igual a la primera. Ignoro el número total de las cámaras; mi desventura y mi ansiedad las multiplicaron (536).

La idea del descenso no es otra que la entrada al caos y la

Este palacio es fábrica de los dioses, pensé primeramente. Exploré los inhabitados recintos y corregí: «Los dioses que lo edificaron han muerto». Noté sus peculiaridades y dije: «Los dioses que lo edificaron estaban locos». Lo dije, bien lo sé, con una incomprendible reprobación que era casi un remordimiento, con más horror intelectual que miedo sensible (537).

La construcción se advierte como producto de una divinidad caótica. La idea de un dios loco o sin una intención ordenadora es de tendencia gnóstica, la cual propone que el mundo es producto de un dios demoníaco. Las criaturas existirían, por lo tanto, sin un sentido prefijado, como si fuesen arrojadas al mundo. Del mismo modo, la arquitectura es notable porque no presenta una función específica y, por el contrario, refuerzan el concepto de caos. El efecto en

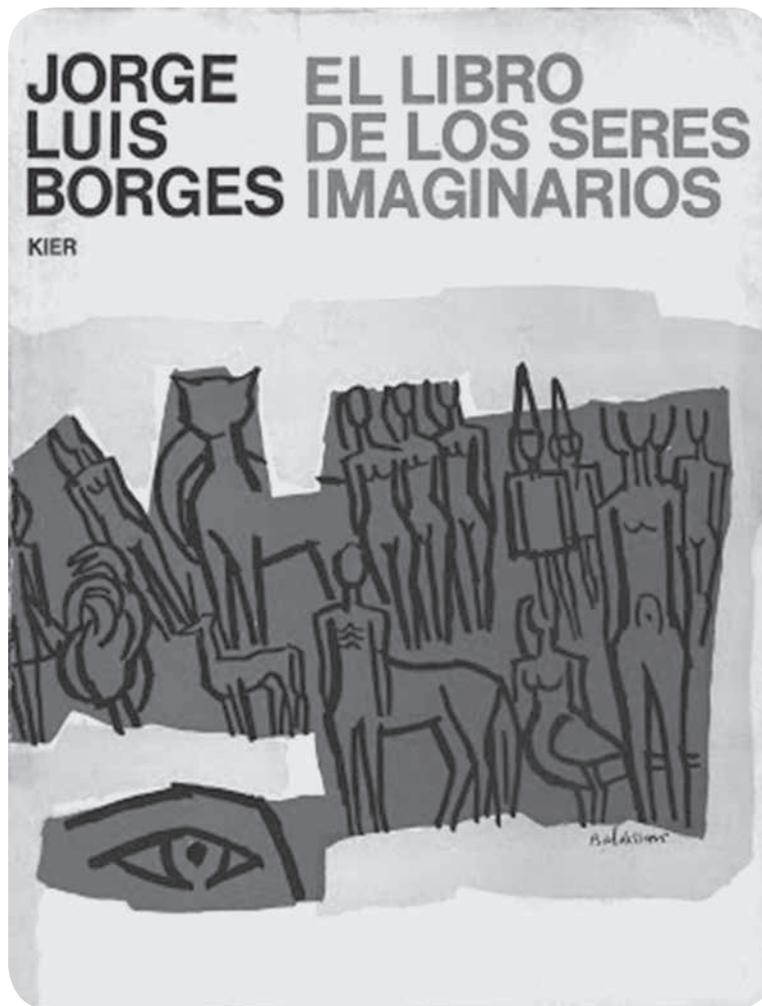
Rufo no es una emoción ligada al aspecto del palacio, ya que supondría una reacción cercana a la repugnancia de la impureza de la construcción. Lo que experimenta es un horror intelectual pues amenaza la cultura del sujeto, es inconcebible. El uso de la hipérbole no es gratuito en Borges: «A la impresión de enorme antigüedad se agregaron otras: la de lo interminable, la de lo atroz, la de lo complejamente insensato» (537).

El límite de la civilización supone el inicio de la irracionalidad. En el margen está lo otro sin orden, donde se juntan naturalezas que se excluyen (el sátiro, mitad hombre y mitad cabra) y el descontrol sobre las pasiones. No es de extrañar que sea calificada de monstruosa, pues escapa a la episteme de los viajeros: ¿cómo puede existir una Ciudad (orden) en medio de esa tierra que es madre de monstruos (caos)?

Después de sobrevivir a la deserción de su gente, llega ya sin fuerzas a la Ciudad de los Inmortales y nota la presencia de los trogloditas. La Ciudad está amurallada y el acceso a ella es por un pozo en una cueva⁴. El descenso parece que fuese al infierno:

Bajé; por un caos de sórdidas galerías llegué a una vasta cámara circular, apenas visibles. Había nueve puertas en aquel sótano; ocho daban a un laberinto que falazmente desembocan en la misma cámara; la novena (a través de otro laberinto) daba

degradación. La arquitectura subterránea de la Ciudad se basa en la repetición y en la sensación de lo estático: los espacios se repiten. La multiplicación del caos (del espacio) se incrementa en la mente de Rufo, lo que le provoca una ansiedad que deviene en monotonía. Luego, al salir de las cavernas, observa que la arquitectura (irregular y variada) de la Ciudad pertenece a otro orden:



Portada de *El libro de los seres imaginarios*.

De esta manera, el palacio es ininteligible para Rufo. En ese entender, Noël Carroll señala que una de las estructuras para elaborar monstruos es la magnificación. Si bien, este autor se limita a señalar a aquellos monstruos impuros o repugnantes de gran tamaño⁵, podemos ampliar su categoría a este tipo de monstruo intelectual. Borges magnifica la atrocidad del palacio comparándolo con el lugar del caos por excelencia, el laberinto:

Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin. Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y balaustradas hacia abajo. (537)

Ana María Barrenechea señala que el laberinto borgeano posee un tono monstruoso y dramático pues es símbolo del infinito y del caos (1967: 78-79), pero tiene una finalidad: confundir al hombre. Ello implica una lógica en su arquitectura, lo que lo hace razonable. Por el contrario, el palacio de la Ciudad de los Inmortales no tiene sentido, es un caos sin finalidad y eso lo hace más terrible: Rufo extraña el laberinto de las cavernas porque tiene lógica, el palacio no la tiene, es una monstruosidad absurda, ininteligible. Aquí, la magnificación hecha por Borges parte de una comparación: el palacio es aún más terrible que el laberinto y por eso puede contaminar el tiempo-espacio:

Esta Ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia

y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz. No quiero describirla; un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que pulularán monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas (538).

La Ciudad es la encarnación de un horror cósmico que perturba el orden del universo y sus dimensiones. Es el mismo miedo y la tristeza, la condena de todo lo que existe y existirá. Es un ser que no puede ser posible para el lenguaje, pues está en otro nivel de existencia, y las aproximaciones a él muestran una imagen grotesca que conjuga desordenadamente diversas partes corporales. La Ciudad de los Inmortales es un monstruo impuro en tanto amasijo sin sentido de sus componentes. Primero fue una atrocidad que desafió los presupuestos culturales de Rufo (horror intelectual), ahora es un ser que también causa repugnancia.

4. «EL ALEPH» O LA MONSTRUOSIDAD LITERARIA

El relato cuyo tema es el amor imposible entre los personajes Borges y Beatriz Viterbo, tiene como acontecimiento la aparición de un supuesto Aleph —artefacto que en sí mismo contiene el universo—, como lo sugiere Carlos Argentino Daneri, primo de Beatriz. Asimismo, la relación que se entabla entre ambos hombres se basa en el desprecio. Para Borges, Argentino es un imbécil:

Carlos Argentino es rosado, considerable, canoso, de rasgos finos. Ejerce no sé qué cargo subalterno en una biblioteca ilegible de los arrabales del Sur; es autoritario, pero también es ineficaz; [...]. Su actividad mental es continua, apasionada, versátil y del todo insignificante. Abunda en inservibles analogías y ociosos escrúpulos (Borges 2005a: 618).

La descripción indica que Argentino es incapaz de elaborar un pensamiento reflexivo debido a su apasionado carácter y, en consecuencia, su discurso es irrelevante, inepto y pomposo, del mismo modo que su literatura. Argentino, autor del poema «La Tierra», propone una literatura que pretende reflejar (recrear) la realidad por medio de una retórica grandilocuente y pedante. Borges señala que nada «memorable había en ellas» y que en su escritura «habían colaborado la aplicación, la resignación y el azar», para terminar de decir que la «dicción oral de Daneri era extravagante; su torpeza métrica le vedó, salvo contadas veces, transmitir esa extravagancia al poema» (620). Así, pues, la obra de Argentino es despreciable para Borges pues no ve en ella estética y, por el contrario, muestra un lenguaje grotesco.

La negación de la autenticidad del Aleph encontrado por Argentino forma parte de la venganza del narrador. Borges lo sumerge aún más dentro del espacio de lo abyecto, de la otredad. Por oposición, el personaje Borges se construye, como un letrado reflexivo y de escritura pulida, sin jactancia ni mal gusto, en suma, un escritor moderado y profesional. Argentino, por el contrario, es un escritor monstruoso pues su misma literatura es un desborde innecesario y anacrónico de reproducir el mundo. Borges siente repugnancia de él.

Más adelante, en la posdata de marzo de 1943 que se incluye en el cuento, se indica que Argentino fue el ganador del Segundo Premio Nacional de Literatura, el mismo concurso en que Borges participó con su obra *Los naipes del tahr* y que «no logró un solo voto» (626). Borges se indigna, pues no concibe cómo la obra monstruosa de Argentino haya sido galardonada y la suya, no. Se hace una crítica al concurso y, a través de él, a las instituciones literarias argentinas que prefieren una escritura patética y extravagante a una obra estética reflexiva y equilibrada. La lógica de la exclusión se invierte: ahora es Borges quien es rechazado por las instituciones y Argentino, acogido. La institución literaria argentina es vista por Borges como una entidad repugnante incapaz de lecturas alternativas. Así, la tradición literaria argentina es una amenaza para la vida literaria de Borges ya que la niega.

5. «EL TESTIGO» O LO MONSTRUOSO COTIDIANO

Es notable el trabajo literario en colaboración que hicieron Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Con el heterónimo de

Honorio Bustos Domecq, publicaron varios relatos. Uno de ellos es «El testigo», incluido en *Dos fantasías memorables* (1946). Don Mascarenhas, el narrador, le relata a Don Lumbeira su encuentro con el panzón Sampaio, ducho en el trabajo porcino. Con tono de burla, Mascarenhas cuenta que su conversación con Sampaio trató

pertenecía a una secta religiosa que «buscaba el ajuste de las disciplinas geológicas a la cronología marginal que adorna la Escritura» (130). Su condición de ciego no es casual, ya que su vida está consagrada a la secta y no puede ver más allá de su dogma. Su nieta, Flora, gustaba de jugar al Viaje al Centro de la Tierra en el sótano, pero Meinong creía que era un lugar peligroso. Sampaio señala que esas alarmas son infundadas: «Para el entendimiento romo esas quejas nomasito eran lujos del desvarío, porque hasta el gato Moño sabía que el depósito no recelaba otras sorpresas [...]» (130).

A Sampaio le dejan el cuidado de la niña y ella baja al sótano, de donde sale con alucinaciones y miedo. La causa, según Flora era que

«había columbrado en el sótano una cosa tan rara que no podía describir cómo era, salvo que era con barbas» (131). El segundo descenso al sótano (a insistencia de Sampaio), terminará con la muerte de la niña: «Bajé a pantufllo corrido y la pillé tirada en las baldosas. Se me abrazó como si buscara carena, con los brazos como alambrito y ahí, [...], dio su espíritu, quiero decir que se murió⁶» (132). Pero lo que ha visto la niña en el sótano es para Sampaio algo muy sencillo:



Óleo «El inmortal» de Claudio D'Leo, inspirado en el cuento «El inmortal» de Borges.

de Grandes Interrogantes: «lo dejé mormoso con la pregunta de cómo el hombre, que viaja como un tren de ferrocarril entre una y otra nada, puede insinuar que son puro infundio y macana lo que sabe hasta el último monaguillo sobre los panes y los peces y la Trinidad» (Borges 2001: 127-128). Sampaio responde con su propio relato.

Después de llegar a Buenos Aires, Sampaio es contratado como empleado único por la Meinong y Cía. de Alejandro Meinong. Este

Vea, de a un tiempo, en un santiamén, los tres combinados que en una suerte de entrevero tranquilo animaba el sillón: como científicamente los tres se estaban en un solo lugar, sin atrás, ni delante, ni abajo arriba, dañaban un poco la vista, con especialidad en el primer vistazo. Campeaba el Padre, que por las barbas raudales lo conocí, y a la vez era el Hijo, con los estigmas, y el Espíritu, en forma de paloma, del grandor de un cristiano (132).

Lo que causó el miedo que mató a Flora era la imagen de la Trinidad. Sampaio la describe de la siguiente manera:

No sé cuántos ojos me vigilaban, porque hasta el par que correspondía a cada persona era, si bien se considera, un solo ojo y estaba, a un mismo tiempo, en seis lados. No me hable de las bocas y pico, porque es matarse. Dé, también, en sumar que uno salía del otro, en una rotación atareada, y no se admirará que ya me lindara un principio de vértigo, como de asomante a un agua que gira (132).

La descripción de Sampaio está alejada de la idea religiosa sobre la Trinidad. Su descripción es la de un monstruo de fusión, según Carroll, cuyo «rasgo central [...] es la combinación de categorías disjuntas o en conflicto en solo un individuo espacio-temporalmente unificado» (2005: 105). La sustracción del velo divino de la imagen de la Trinidad la vuelve un ser quimérico e impuro, un verdadero ente fantástico que incluso amenaza la lógica con su sola presencia. Flora muere, pues no la mira bajo los discursos religiosos, sino como algo

inconcebible. Sampaio, a pesar de su rusticidad, ve a la Trinidad tal cual es. Al igual que Sancho Panza, quien no ve gigantes sino verdaderos molinos de viento, Sampaio no ve a la divinidad, sino ve un conglomerado monstruoso y fantástico. Esta idea no es nueva en Borges. En su ensayo «Una vindicación de la cábala», habla sobre la naturaleza monstruosa de la Trinidad:

Imaginada de golpe, su concepción de un padre, un hijo y un espectro, articulados en un solo organismo, parece un caso de teratología⁷ intelectual, una deformación que solo el horror de una pesadilla pudo parir. Así lo creo, pero trato de reflexionar que todo objeto cuyo fin ignoramos, es provisoriamente monstruoso (Borges 2005b: 210).

Lo monstruoso es lo desconocido, aquello que no puede ser aprehendido, pues desborda la razón y el lenguaje. El intento de racionalizar o representar lo desconocido crea al monstruo. En el relato, la Trinidad sería tolerable desde los parámetros del pensamiento religioso (la fe), pero desde el plano de la reflexión, es algo prodigioso y disparatado.

En su reseña de *After Death* de Leslie D. Weatherhead, Borges menciona a la Trinidad (y por extensión al pensamiento religioso) como ejemplos de literatura fantástica:

En efecto, ¿qué son los prodigios de Wells o de Edgar Allan Poe [...] confrontados con la invención de Dios, con la teoría laboriosa de un ser que de algún modo es tres y que solitariamente perdura fuera del tiempo? ¿Qué es la piedra bezoar ante la armonía preestablecida, quién es el unicornio ante la Trinidad [...]? (Borges 2005c: 280).

En el relato, Borges y Bioy Casares proponen una lectura alternativa de lo cotidiano. La monstruosidad convive con las personas y no es advertida porque sobre ellas se construyen discursos que la invisibilizan. Si en verdad el hombre está rodeado de monstruos que no logra advertir, entonces el universo que habita se vuelve un discurso ficcional.

6. PALABRAS FINALES

Creemos que es posible realizar una lectura desde la figura del monstruo en los cuentos de Borges. Cada tipo teratológico ayuda a observar los grandes relatos como discurso fracturado, es decir, como construcciones que aparentan ser totalizantes, pero que contienen espacios aún no nombrados (fisuras) y que evidencian su artificialidad. Borges usa la figura del monstruo para evidenciar esa otredad que amenaza lo real. Así, en «En las tres versiones de Judas» la lectura de Runeberg desafía la estabilidad del discurso religioso. En «El inmortal», la arquitectura infinita de la Ciudad de los Inmortales contradice la idea de la funcionalidad de los objetos. En «El Aleph», Argentino deviene en monstruo porque representa la también monstruosa institución literaria que no admite una nueva forma de escritura. Finalmente en «El testigo», la presencia de lo monstruoso en lo cotidiano presenta la constante amenaza de lo fantástico de manera soterrada y normalizada por lo religioso. A estos relatos analizados podríamos agregar «La casa de Asterión» en donde el monstruo adquiere el habla y desea ser liberado; y «There are more things» donde la extraña presencia de una casa origina el caos y el miedo. Así, el monstruo borgeano aún está oculto y espera ser descubierto para trastocar nuestras certidumbres.



Notas

1. El Regionalismo y el Indigenismo eran los movimientos literarios que dominaban las décadas del 30 al 50. El conflicto del hombre contra la naturaleza, y los problemas sociales sobre la tierra y la figura del indio necesitaron de una escritura realista (mimética) para ser abordados. Borges, al utilizar códigos alternativos como lo fantástico, se alejó de aquellas formas, convirtiendo su proyecto en un ejercicio personal, disidente.
2. La teratología se define como la ciencia que se encarga del estudio de las anomalías y monstruos.
3. La etimología de la palabra es diversa. Para Cicerón, *monstrum* se relaciona con el verbo «mostrar». Por su parte para Varrón quiere decir «advertir». Finalmente, para Suetonio, *monstrum* es algo que va contra la naturaleza. (En Navarro 2011: 12-13).
4. La entrada a la cueva es un hecho fortuito: «La fuerza del día hizo que yo me refugiara en una caverna» (536).
5. Se alude a aquellos monstruos que, además de ser una amenaza por su impureza, son de dimensiones desproporcionadas, como por ejemplo las arañas gigantes.
6. Guiño al *Quijote* de Miguel de Cervantes.
7. El término hace énfasis en el tipo de lectura que se hace de la imagen: una lectura no religiosa.

Bibliografía

- Barrenechea, Ana María
1967 *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Paidós.
- Borges, Jorge Luis
2001 *Obras completas en colaboración*. Barcelona, España: Emecé.
2005a *Obra completa (Tomo I)*. Barcelona, España: RBA-Instituto Cervantes.
2005b «Una vindicación de la cábala», en *Obras completas (Tomo I)*. Barcelona, España: RBA, Instituto Cervantes. pp. 209-212.
2005c «Leslie D. Weatherhead: After Death», en *Obras completas (Tomo I)*, Barcelona, España: RBA, Instituto Cervantes. pp. 280-281.
- Carroll, Noël
2005 *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Navarro, Antonio José
2011 «La mirada del monstruo». Introducción a *La cabeza de la Gorgona y otras transformaciones terroríficas*. Madrid: Valdemar. pp. 11-17.

