



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LA ESTRUCTURA DEL *MANDALA* Y ELEMENTOS DEL
BUDISMO EN CUATRO CUENTOS DE JULIO CORTÁZAR**

T e s i s

que para obtener el título de

**Licenciado en Lengua y Literaturas
Hispánicas**

presenta:

Iván Jaramillo Díaz

Asesora:

Dra. Wendy Jaqueline Phillips Rodríguez



México, Ciudad Universitaria, CDMX 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

"Zen is the way".

Julio Cortázar. Posdata de una carta a
Sara Blackburn, 3 de junio de 1962.

"Final melancólico: Un *satori* es instantáneo y todo lo resuelve. Pero para llegar a él habría que desandar la historia de fuera y la de dentro".

Julio Cortázar, *Rayuela*, 61.

"Para el budismo, cada hombre es una ilusión, vertiginosamente producida por una serie de hombres momentáneos y solos. La apariencia de continuidad que una sucesión de imágenes produce en la pantalla cinematográfica puede ayudarnos a comprender esta idea un tanto desconcertante".

Jorge Luis Borges, *¿Qué es el budismo?*

"Cuando esto existe, se produce aquello ; cuando surge esto, surge aquello...".

Udāna, I, 1.

"Los estados mentales están precedidos por la mente, liderados por la mente, creados por la mente".

Dhammapada, cap. I.

"Lo finito es lo infinito, y lo infinito es lo finito. El presente es la eternidad".

Cuento zen.

AGRADECIMIENTOS

A mis primeros maestros: mis padres. A Magdalena, mi madre, no sólo porque me dio la vida, sino también porque me inculcó el divino placer de la lectura; y a Alfonso, mi padre, quien me dio existencia y que además fue el orfebre que me erigió desde los cimientos. También a mis hermanos, Karen y Rafael, con quienes he compartido muchos buenos momentos, experiencias y quienes, además, han sido un motor para seguir adelante.

A mi asesora la Dra. Wendy Phillips, quien ha sido una verdadera guía en este camino, sobre todo por su invaluable apoyo, su entusiasmo, su alegría, su atención y su sabiduría. A ella, quien me inició en el sendero del Oriente y me mostró el extraordinario mundo de la cultura de la India.

A mis amigos que me han acompañado y ayudado desde tiempos inmemoriales: Miguel Ángel Ibarra, José Andrei Parrales, Diego Hernández, Alejandra Mendoza, Anahí Colombón, Arturo Castelar, Gabriela Alejandra, Gustavo Viveros, Brayan Cabrera, Edgar Quezada, Eduardo Candia, Laura Cariño e Itzel Leal. También a mis compañeros: Ulises, Rosa Isela, Centli, María Luisa, Andrea, Omar, Diego, Sarahy, y tantos más que no menciono pero que siempre recordaré.

A mis sinodales por su cuidadosa lectura y sus comentarios que enriquecieron este trabajo: José Antonio Muciño, Raquel Mosqueda, Eduardo Casar y Manuel Garrido. Igualmente a mis profesores quienes me transmitieron su saber y con sus palabras me impulsaron para dar lo mejor de mí: Bulmaro Reyes Coria (hombre de bien y orador perfecto), Ana Laura Zavala, Julia Pozas, Graciela Cándano, Aurelio González, Luis Alfonso Romero, Axel Hernández, Juan Antonio Rosado, Javier Cuétara, Yanna Hadatty, Gabriela García, Mónica Quijano, Ariel Arnal, Patrick Johansson, Bertha Couvert, Tatiana Sule, David Chávez, Leonor Fernández, Juan Vadillo, Georgina Barraza, Verónica Volkow, Mariana Ozuna, Dolores Bravo, Jorge Gustavo Cantero y Lilián Camacho.

A la UNAM, mi casa grande, con la que siempre pude contar en todo momento y cuya formación me convirtió un mejor ser humano. Asimismo al Programa de Vinculación de Exalumnos de nuestra casa de estudios que me otorgó un apoyo para iniciar esta tesis.

A Juan Carlos Villavicencio Macías, por sus consejos, su respaldo, sus enseñanzas y su excelente calidad humana. A Francisco Arroyo, compañero, y a Roberto Zavala por compartirme un poco de gran su sabiduría. Agradezco también a la Suprema Corte de Justicia de la Nación por haberme permitido realizar mi servicio social dentro de sus espacios.

Esta tesis se realizó en el marco del Encuentro 2016 “Narrativas de la India” que forma parte del Proyecto PAPIME PE401715. Gracias al apoyo económico que el programa me brindó esta tesis pudo ser terminada.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
1. CORTÁZAR Y EL BUDISMO	14
1.1 El autor y el pensamiento oriental	14
1.2 El pensamiento “surrealista-budista”	20
1.2.1. La comprensión dual de la realidad	21
1.2.2. La <i>aniquilación</i> del “yo”	25
1.2.3. El Absoluto surrealista y el nirvana budista	27
2. EL MANDALA. SIGNIFICADO, ESTRUCTURA Y SENTIDO	34
2.1 Significación y simbolismo del <i>mandala</i>	34
2.2 Elaboración de un <i>mandala</i>	36
2.3 El <i>mandala</i> como espacio ritual	38
2.4 Nociones del budismo codificadas en el <i>mandala</i>	43
2.5 Los cuentos de doble trama y el <i>mandala</i>	48
2.5.1 La técnica zen en <i>Rayuela</i>	50
2.5.2 La conciliación de las dualidades en los cuentos de doble trama	54
2.5.3 La transgresión fantástica y el tantrismo	60
3. NOCIONES DEL BUDISMO Y EL MANDALA EN LAS NARRACIONES DE CORTÁZAR	65
3.1 El espacio dual.....	65
3.1.1 El diario de dos mujeres, el caso de «Lejana»	65
3.1.2 «Axolotl». El hombre-ajolote al otro lado del acuario	71
3.1.3 El motociclista en «La noche boca arriba»	77
3.1.4 El f(j)uego doble en París y Roma	84
3.2 El tiempo en las narraciones	91
3.2.1 El tiempo y lenguaje circulares en «Lejana» y «Axolotl»	92
3.2.2 Tiempo cíclico en «La noche boca arriba» y «Todos los fuegos el fuego»	103
3.3 Imágenes y símbolos de los relatos.	116
3.3.1 «Lejana».	120
3.3.2 «Axolotl».	125

3.3.3 «La noche boca arriba».....	133
3.3.4 «Todos los fuegos el fuego».....	139
CONCLUSIONES.	151
BIBLIOGRAFÍA.	157
FUENTE Y PROCEDENCIA DE LAS IMÁGENES.	165

INTRODUCCIÓN

La obra de Julio Cortázar ha producido una enorme cantidad de estudios, desde el surrealismo, el psicoanálisis, lo fantástico, la otredad, la identidad latinoamericana, entre otros muchos. Ha habido también un interés por querer abordar los textos del escritor argentino desde otros puntos de vista tales como las religiones orientales (por ejemplo el taoísmo y el budismo), ya que en sus entrevistas Cortázar mostró su interés por el pensamiento oriental y expresó las posibles influencias de éste en su literatura.¹ A partir de estas declaraciones, se han realizado diversos acercamientos que abordan los textos del autor de *Bestiario* con base en pensamientos filosóficos asiáticos como los ya mencionados, en especial el budismo. Algunas de estas aproximaciones se han centrado en el análisis de *Rayuela*, pues en un principio, como los sabemos, la novela iba a recibir el nombre de *Mandala*² (una serie de patrones geométricos utilizados tanto en el hinduismo tántrico como en el budismo, los cuales sirven para el proceso de la meditación y contienen un simbolismo que representa el microcosmos humano y el macrocosmos divino). Sin embargo, los pocos estudios que tratan sobre el tema han realizado, por un lado, un acercamiento entre el budismo y *Rayuela*, o bien abordan la relación entre el texto y el símbolo budista de una forma superficial;³ por lo cual esta conexión budismo-*mandala-Rayuela* ha sido poco rigurosa y fructífera. De ahí que los diversos análisis hayan puesto el foco de atención en esta novela y

¹ Vid. Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, p. 65, y también Luis Harss, “Julio Cortázar, o la cachetada metafísica” en *Los nuestros*, pp. 267-268.

² Vid. *supra* nota 10.

³ Cfr. los textos de Atila Csep, “«Rayuela» y el budismo zen”, y Lina Aronne Amestoy, *Cortázar: La novela mandala*. Debo decir que sí existen estudios sobre el budismo y Cortázar, como una tesis de doctorado de Chien-Yi Tu que lleva por título *El budismo en Borges y Cortázar*, sin embargo no he tenido la posibilidad de consultarla, la menciono únicamente como un antecedente.

dejado de lado los posibles acercamientos desde la óptica budista a otros textos creados por el autor.

Ahora bien, en este proyecto estudiaré cuatro cuentos de Julio Cortázar, abordados desde una visión budista, tomando como punto de partida el *maṇḍala*,⁴ por lo que aquí quiero demostrar que la pertinencia de este símbolo no es aplicable únicamente a *Rayuela*, sino que también permite un acercamiento a otros textos (en este caso los cuentos).

El corpus está constituido por los siguientes relatos: «Lejana» de *Bestiario* (1951); «Axolotl» y «La noche boca arriba» de *Final del juego* (1956); y «Todos los fuegos el fuego» del libro que lleva el mismo nombre (1966). Se han seleccionado estas obras tomando en cuenta lo siguiente: ellas pertenecen a diferentes libros de cuentos del escritor argentino, por lo que las publicaciones se dan antes y después de *Rayuela*; en ellas encontramos un tema en común: el *otro yo* o el yo dividido en dos, así como una serie de características compartidas (la superposición de dos planos espacio-temporales aparentemente distintos, el tiempo cíclico, el final paradójico y una construcción de la narración a modo de espejo). Además, estas narraciones se prestan muy bien a un tipo de acercamiento como el que pretendo realizar porque mi análisis se enfoca en el estudio del espacio, el tiempo y las imágenes, los cuales son compartidos en los cuatro textos.

Al tratar un tema como éste pueden surgir diversas preguntas: ¿Podemos realizar una lectura partiendo del pensamiento del budismo, sólo porque Cortázar lo conocía, aunque no era budista ni era un experto en la materia? ¿Qué tan importante o válido es desarrollar un acercamiento de este tipo? En cuanto a la primera interrogante considero que es fundamental

⁴ La transliteración de la palabra en sánscrito se escribe así. De aquí en adelante para agilizar la lectura y por cuestiones de estilo escribiré el término “mandala” en redondas, ya que el DRAE admite esa transcripción junto con la variación “mándala”.

aplicar una aproximación desde el pensamiento budista no sólo porque el autor da cuenta de ello, sino también porque leer a partir de esta óptica su obra puede enriquecerla tal y como ocurre con las obras de otros escritores como Jorge Luis Borges u Octavio Paz. De esta manera, se ha hablado mucho de Cortázar y el budismo pero estimo –como lo he mencionado más arriba– que no se ha estudiado con detalle en qué consiste esa conexión, por lo cual este proyecto quiere ayudar a llenar ese vacío.

Ante todo, debo esclarecer que la lectura budista realizada de los textos de Cortázar es mía, es decir, que las ideas expuestas a lo largo del trabajo son interpretaciones propias, pues difícilmente el autor de *Los premios* pudo tener en mente los conocimientos que presentaré. En este sentido, mi interpretación de los cuentos cortazarianos (como toda interpretación) es *subjetiva* (como bien lo explica Bajtín en su estudio sobre la obra de Dostoievski), y no pretende negar otras formas de lectura. Mi trabajo busca complementar lo que la crítica ya ha dicho sobre las narraciones. Pretendo dialogar y no negar ni excluir. También es necesario decir que al hablar de elementos budistas en Cortázar no pretendo situar la obra del escritor argentino dentro de la tradición oriental (¡para nada!): sus relatos son obras occidentales,⁵ sin embargo, dentro de ellos los temas tienen un tratamiento que se

⁵ La obra de Cortázar se sitúa en la tradición literaria occidental, lo cual resulta innegable. Por ejemplo, la temática del doble, abordada por escritores como Poe, Hoffman, Stevenson y Dostoievski, surge en el siglo XIX, momento en el cual la literatura fantástica llegó a su auge. A partir de estos modelos, muy bien conocidos por nuestro autor, Cortázar reelabora la cuestión del “otro yo” y le otorga un tratamiento especial. Otra muestra de que las narraciones cortazarianas son producto de Occidente se relaciona con la fuerte presencia simbólica de la mitología, griega particularmente, en textos como «Los reyes», «Circe», «El ídolo de las Cícladas», entre otros. Igualmente, la idea de las “correspondencias” se haya en la cultura europea desde la antigüedad griega, pasando por la obra de Ficino y llegando a romanticismo (pensemos en el poema “Correspondances” de Baudelaire) y al surrealismo, por supuesto. Remito al lector, que desee entender este proceso de las correspondencias, al texto *Los hijos del limo* de Octavio Paz, y en cuanto a la literatura decimonónica sugiero la lectura del capítulo “Romanticismo, ocultismo y secularización” de la obra *Andróginos* de José Ricardo Chaves, en el cual se estudia el surgimiento de la literatura fantástica y la llegada de las doctrinas esotéricas orientales a Europa con el ocultismo y la teosofía, así como la imagen del andrógino, la cual simboliza, de acuerdo con Chaves, una forma de negación de las dualidades y de reconciliación de los opuestos. Debido a mi empresa no me permití exponer la parte “occidental” en Cortázar, pero expongo sucintamente lo anterior

corresponde, me parece, con algunas nociones del budismo. Sí creo, por otro lado, que es posible pensar que los conceptos orientales (como la reencarnación, por ejemplo) pueden servir como material “poético” al escritor, es decir, el autor puede utilizarlos para la creación de la obra literaria. El gran ejemplo es Borges, cuyas narraciones parten de conceptos filosóficos tanto occidentales como orientales. Mi tarea a lo largo de estas páginas será mostrar los *vasos comunicantes* entre el budismo y Cortázar.

Por otro lado, ¿por qué una imagen como el mandala puede ayudarnos a comprender cuentos como «Lejana», «La noche boca arriba», «Todos los fuegos el fuego», etc.? Mi hipótesis es que en la obra de Cortázar en general, y en sus cuentos en particular, confluyen una serie opuestos, es decir, un conjunto de ideas o conceptos, personajes, espacios, etc., que mantienen una relación de oposición (vigilia/sueño, vida/muerte, “yo” y el “otro”, entre otro más) que se intercalan en un plano en el que lo racional y lo irracional se confunden y se mezclan. De esta manera, la unión de los opuestos parece estar constantemente en los textos de nuestro autor. Creo que los mandalas nos remiten a una tradición del pensamiento oriental (el budismo en este caso), que considera los opuestos como nociones complementarias, a diferencia del pensamiento occidental que piensa en ellos como nociones contrarias. En este sentido, me parece que Cortázar une las dos perspectivas de pensamiento (la occidental y la oriental) en sus textos. La confluencia de los contrarios, de las ideas opuestas, se ve reflejada en sus obras, y en especial en los relatos señalados.

También, considero que el empleo de esta figura es importante para comprender la estructura formal de los cuentos, pues el mandala tiene una serie de patrones, los cuales juntos constituyen la noción de *circularidad*; de la misma manera, los cuentos elegidos poseen una

para que el lector no se confunda y piense que los relatos son “orientales”. Esperemos que en un futuro, pueda compaginar ambas tradiciones en un solo espacio.

estructuración de este tipo. Igualmente, esta relación da pie a una interpretación en el plano del contenido, debido a que dicho símbolo no es simplemente una figura geométrica: también contiene un alto grado de significación, y para comprenderla deben conocerse algunas de las nociones más importantes del budismo. Además, el mandala se relaciona con un proceso místico que lleva a la búsqueda de un camino espiritual que permita la salvación del ser humano (un tema que, creo, es muy común en la obra de Cortázar).

Por tanto, mis objetivos serán, en primer lugar, establecer una relación entre la construcción de los mandalas y de los cuentos; en segundo lugar, exponer los elementos del budismo que se encuentran presentes en las narraciones de Cortázar, para de esa manera poder ofrecer una interpretación literaria con base en estos conceptos, y, finalmente, mostrar que el mandala es un símbolo que permite comprender la estructura (tanto en el plano de la forma como en el del contenido) de los textos elegidos. Debo aclarar que mis fines son literarios, si en ocasiones expongo algunos conceptos filosóficos o metafísicos es porque considero que ayudan a esclarecer las características de los relatos.

El marco teórico para realizar el proyecto será el siguiente: para el análisis estructural de los cuentos utilizaré principalmente el libro *Narrar por knock-out: la poética del cuento de Julio Cortázar* de Miriam de Gerónimo, igualmente tomaré en cuenta lo que la crítica ha expuesto sobre los relatos que he escogido tanto en textos como en artículos especializados. En cuanto al budismo y el mandala emplearé las obras *La palabra frente al vacío*, *Antropología del budismo* y *Cosmología de India* del reconocido estudioso del budismo Juan Arnau; de D. T. Suzuki los ensayos reunidos en la obra *¿Qué es el zen?* (ya que la obra de este autor es fundamental para el estudio del Zen en particular y del budismo en general, además de que Cortázar conocía el trabajo de este pensador); de Juan W. Bahk el texto *Surrealismo y budismo zen*; asimismo recurriré a los estudios sobre el mandala que desarrolla

Bertha Aceves en su texto *Símbolos y textos del budismo tibetano*, que explican el alto grado de significación de este signo, y finalmente complementaré la información con estudios de especialistas en el pensamiento budista como Luis O. Gómez y Adrián Muñoz.

Otro detalle que debe ser aclarado es que cuando hablo de budismo lo entiendo en términos generales, es decir, que quizá hubiese sido mejor desarrollar el análisis desde una escuela budista particular y no del “budismo”, ya que –al igual que el cristianismo– las doctrinas budistas son muchas y cada una diferente. Sin embargo, he tomado esta decisión porque creo que dentro de todas esas interpretaciones del budismo subyacen algunas ideas en común, esto es, una esencia universal. Además yo mismo no me considero un especialista en el pensamiento budista, ni mucho menos un budólogo (como los grandes maestros Luis O. Gómez, Juan Arnau, Fernando Tola y Carmen Dragonetti), simplemente soy un sencillo iniciado en el budismo, por ello no conozco a detalle cada una de las doctrinas budistas. Pese a esto, he considerado tomar elementos de tres doctrinas, las cuales confluyen en este trabajo: la escuela zen o *chan*, el budismo tántrico o *vajrayāna*, y el budismo *mahāyāna*. Cada vez que use un término o idea especificaré a cuál de las tres doctrinas me estoy refiriendo.

En cuanto a la metodología del proyecto iniciaré, en la primera sección, con un breve panorama del conocimiento que tenía nuestro escritor sobre esta religión, así como una explicación de la relación entre el budismo y el surrealismo (ya que a Cortázar se le suele asociar con esta corriente). En la segunda parte, indagaré la estructura y las características de los cuentos cortazarianos que poseen dos historias en una, para de esta manera compararlas con la figura del mandala. Finalmente, en la tercera sección analizaré los textos escogidos considerando algunos conceptos de budismo (el pensamiento de la no-dualidad, la ilusión del yo, etc.), por lo que estudiaré los relatos a lo largo de esta sección, partiendo de tres ejes temáticos: el manejo del espacio dual, la concepción del tiempo y la presencia de las

imágenes y símbolos, pues me parece que los tres elementos permiten apreciar la *construcción circular de los cuentos*.

Para concluir me gustaría decir que todas las palabras y términos del sánscrito se presentarán en cursivas y con diacríticos la primera vez que aparezcan, es decir, de acuerdo con la transliteración del *International Alphabet of Sanskrit Transliteration (IAST)*. En cuanto a las demás ocasiones se mantendrán en redondas para no entorpecer la lectura. Como el sánscrito no tiene mayúsculas solamente éstas se han conservado en los títulos de obras y en los nombres propios. En el caso de la palabra mandala, la dejaré –como lo señalé– en redondas, únicamente escribiré el término en cursivas en los títulos o subtítulos de cada sección y cuando en una cita textual se encuentre así.

Por otro lado, las palabras ya incluidas en el *Diccionario de la Real Academia Española*, como nirvana, samsara, Buda, etc., debido a que están castellanizadas se dejarán sin diacríticos, salvo la primera vez que aparezcan, en cuyo caso se anotarán en cursivas. Igualmente, los términos en japonés u otra lengua asiática se mostrarán siempre en itálicas. Para referirme al *Yo* como concepto filosófico anotaré el término entre comillas. En casos donde el término “zen” se use como adjetivo lo presentará en minúsculas: “el budismo zen”, “los maestros zen”, “el pensamiento zen”, etc. En cambio cuando lo utilice como sustantivo se emplearán las mayúsculas, como en la expresión “el Zen es una doctrina que...”

CAPÍTULO I

CORTÁZAR Y EL BUDISMO

1.1 El autor y el pensamiento oriental

Las culturas y pensamientos orientales han fascinado a muchos de los escritores y pensadores hispanoamericanos, desde Jorge Luis Borges hasta Severo Sarduy. En México, José Juan Tablada, Amado Nervo, José Vasconcelos, Salvador Elizondo y Octavio Paz incorporaron en sus obras una estética orientalista japonesa (Tablada y Paz), india (Nervo, Vasconcelos y Paz) o china (Elizondo). Este interés por el Oriente comenzó hacia fines del siglo XIX y se mantuvo durante todo el siglo XX. El budismo arribó a Hispanoamérica a través de la interpretación teosófica y cautivó a los modernistas.⁶ Con el paso del tiempo, conforme los estudios europeos sobre la doctrina del Buda avanzaban e incrementaban, la cultura budista llegó con mayor fuerza a los países de habla hispana, atrayendo a muchos artistas e intelectuales. El escritor argentino Julio Cortázar fue uno de ellos. Su conexión con la cultura oriental –especialmente con el pensamiento de la India y el budismo, que es lo que me interesa destacar aquí– podría rastrearse en tres momentos de su vida y en tres lugares del mundo: en primer lugar, en Argentina mientras realizaba sus estudios universitarios; en segundo, durante su viaje a París en la década de 1950, y, tercero, en sus travesías por la India en 1956 y, posteriormente, en 1967 y 1968. Asimismo, considero que su conocimiento del pensamiento oriental se debe a tres personajes: Vicente Fatone, Fredi Guthmann y Octavio Paz.

⁶ Al respecto puede consultarse la introducción de José Ricardo Chaves al texto *La leyenda de Buda en la literatura hispanoamericana*, pp. VII-XX.

Mientras estudiaba en la Escuela Normal “Mariano Acosta”, nuestro autor entabló un fuerte vínculo con su maestro, el gran filósofo y orientalista, Vicente Fatone (1903-1962). El mismo Cortázar dijo sobre él: “Vicente Fatone [...] fue uno de los pocos profesores a quienes llegué a admirar y querer de veras en mi juventud”.⁷ El autor del libro *El budismo “nihilista”* fue quien introdujo al escritor argentino en el pensamiento de la India y en el budismo, ya que con él Cortázar

[...] descubrió de una vez y para siempre el aporte del hinduismo y, a partir de él, de esa mezcla fascinante entre mística, reflexión laica y teoría de la experiencia que configura la sabiduría oriental, en las antípodas de la rigurosa oposición entre razonamiento y fe que caracteriza a los parámetros cognoscitivos de Occidente.⁸

Se piensa por lo general que el primer acercamiento de Cortázar con el budismo se había llevado a cabo en París, sin embargo, en palabras de Mario Goloboff:⁹

Algunos opinan que es en París donde por primera vez [Cortázar] se acerca a estas disciplinas. En realidad, el gusto venía de más lejos. Para empezar, siempre le interesó la filosofía, la metafísica especialmente, y en el período que va de la adolescencia hasta la salida de Argentina tanto había leído de Kant como a los autores medievales. Podría casi afirmarse con certeza que entre sus primeros iniciadores al orientalismo se encontraba Vicente Fatone, ya desde el Mariano Acosta, puesto que el filósofo, que fue su profesor, era un considerable especialista en filosofía hindú. Hay que tener en cuenta que Fatone fue después embajador en la república de la India [...] y que es autor asimismo de *El budismo nihilista*, traductor de los Vedas y, en consecuencia, uno de los grandes conocedores del mundo oriental con el que tantas relaciones establecería posteriormente su ex discípulo Julio Cortázar.¹⁰

Cuando aún se encontraba en Argentina, Cortázar entabló amistad con el poeta francófono de origen argentino Fredi Guthmann (1911-1995). La correspondencia entre

⁷ Cortázar, *Cartas (1964-1968)*, vol. 2, carta a Graciela de Sala, Nueva Delhi, 28 de enero de 1965, p. 819.

⁸ Alberto Cousté, *Julio Cortázar*, p. 117.

⁹ Goloboff, *Leer Cortázar*, p. 79.

¹⁰ Efectivamente, Fatone fue embajador en la India durante la segunda mitad de la década de 1950; de hecho Cortázar, en una carta de Nueva Delhi, fechada el 20 de noviembre de 1956, menciona que vio a Fatone en la India pero que no pudo hablar con él, *Cartas a los Jonquières*, p. 371.

ambos deja ver que Guthmann fue otro personaje que imbuyó al autor de las *Armas secretas* en el pensamiento budista, como se desprende del siguiente fragmento:

Le agradezco sus deseos de que me informe de la literatura del budismo a través de Suzuki, y también de la obra de Chuang Tzu. Aparte de pedir los libros, voy a preguntarle a Vicente Fatone si tiene el libro de Suzuki, ya que él es dueño de la mejor biblioteca sobre temas indios. Incluso, dados los pedidos que siempre hace de este tipo de libros, resulte más fácil obtener un ejemplar de Londres.¹¹

La comunicación entre Guthmann y Cortázar se produce vía epistolar, ya que en 1951 el narrador argentino viaja, con el apoyo de una beca, a París, lugar que se convertirá en su hogar, y en el que seguirá explorando el pensamiento budista. En su estancia parisina mantiene su correspondencia con Fredi y comienza a interesarse por la obra de Daizets Teitaro Suzuki (1870-1966), quien fuera el mayor difusor de budismo zen en los países occidentales. En aquellos tiempos los textos de Suzuki estaban traducidos al inglés y al francés, por lo que Cortázar pudo tener acceso a ellos:

Lo cierto es que en París se adentró en nociones del Vedanta, y comenzó a leer los libros de Daisetz Suzuki sobre el Zen, libros que por la época se estaban publicando en Francia. Es probable que ideas tales como la de la “liberación del sufrimiento”, la “iluminación”, el “camino interior que se recorre”, y otras imágenes de la filosofía oriental estrechamente vinculadas, desde ángulos diversos, con el surrealismo hayan calado hondo en la sensibilidad de Cortázar, y la prueba es fundamentalmente *Rayuela* y muchas de sus páginas.¹²

Podría decirse que la filosofía zen expuesta por Suzuki influyó bastante en la visión alógica y antirracional que se manifiesta en *Rayuela*. Los textos zen y tibetanos que Cortázar leyó en París junto con su experiencia durante el primer viaje por la India, en 1956, son el resultado de lo que posteriormente desembocará en su obra más afamada, la cual en un principio tenía otro título:

Cortázar echa luz sobre sus intenciones observando que originalmente *Rayuela* debió llamarse *Mandala*. “Cuando pensé [dice Cortázar] el libro, estaba obsesionado con la idea del mandala, en parte porque había estado leyendo muchas obras de antropología y sobre todo de religión tibetana. Además, había visitado la India, donde pude ver cantidad de mandalas indios y japoneses”. Lo sedujo ese laberinto místico de los budistas, que suele ser un cuadro

¹¹ Cortázar, *Cartas (1937-1963)*, vol. 1, carta a Fredi Guthmann, Buenos Aires, 26 de julio de 1951, p. 256.

¹² Mario Goloboff, *op. cit.*, p. 79.

o un dibujo dividido en sectores, compartimientos o casillas —como la rayuela— en el que se concentra la atención y gracias al cual se facilita y estimula el cumplimiento de una serie de etapas espirituales.¹³

En el *Cuaderno de bitácora* de *Rayuela*, que contienen todos los apuntes que Cortázar realizó para componer la novela, podemos apreciar lo siguiente:¹⁴

Teoría del Mandala (Oliveira)
La búsqueda del Centro
Necesidad del Gran Desorden (en la Argentina
en el hombre
en el cosmos

Y más adelante, está escrito: “Creo que esto debe llamarse RAYUELA, Mandala es pedante”.¹⁵ La elección de *Rayuela* en vez de *Mandala* como se desprende de las líneas anteriores tiene que ver con que este segundo título resultaba muy pretencioso, enigmático y exótico; en cambio la rayuela es algo más común y mantiene un sentido lúdico que evoca la infancia y el azar, temas muy presentes en la obra de nuestro autor. No obstante esto, saber que el título de la obra cortazariana hubiese sido *Mandala* dice mucho sobre la interpretación que desde el pensamiento oriental puede aplicarse a la novela. Pero por el momento volvamos de nuevo a nuestra travesía.



IMAGEN 1. Julio Cortázar y Octavio Paz en la India

¹³ Harss, *op. cit.*, p. 266.

¹⁴ La transcripción la realizó Gladis Anchieri, y aparece en Cortázar, *Rayuela*, p. 517, la cual corresponde a la p. 126 del *Cuaderno*.

¹⁵ *Ibid.*, p. 501, y p. 117 del *Cuaderno*. Las mayúsculas y los subrayados en esta cita como en la anterior son del original.

La última estación de este breve viaje por la vida de Cortázar, nos lleva a la India, con la cual tuvo su primer encuentro en 1956. En 1967, de nueva cuenta, marcha hacia aquel país y se encuentra con Octavio Paz, por ese entonces embajador, con el cual vivirá mientras reside allí. En una carta¹⁶ de Nueva Delhi, de 17 de febrero de 1968, “Julio Denis” comenta que su vida en la casa de Paz es como un “nirvana”: “Octavio me ha llenado los brazos de libros fabulosos sobre arte indio”. Ambos disfrutaron de la compañía mutua conversando, discutiendo y, sobre todo, haciendo lo que más les gustaba: escribir. Paz había trabajado en los poemas que conformarían *Ladera este* (1962-1968) y había publicado su poema experimental *Blanco* (1966); Cortázar ya era un maestro reconocido del cuento, así como un novelista con *Los premios* (1960) y con la también experimental *Rayuela* (1963). En otra epístola dirigida a su editor Francisco Porrúa, Cortázar *dixit*:

La pasé muy bien con Octavio Paz, que es uno de los hombres más inteligentes que he conocido entre los poetas, me enseñó mucho sobre budismo, nos pasamos largas veladas hablando de poesía y hasta haciéndola. Octavio está muy entusiasmado con la poesía concreta, y acaba de escribir una serie de “topoemas” que saldrán en México. Yo me divertía imaginando la posibilidad de un poema cuyas estrofas puedan mezclarse y barajarse en todas las combinaciones posibles, cuyo sentido cambia a veces de una manera muy curiosa.¹⁷

Los dos escritores trabajaron en este tipo de poemas donde puede “mezclarse y barajarse en todas las combinaciones posibles”, es decir, seguirán explorando la vena poética ya abierta con *Blanco* y *Rayuela*, en la que una obra puede leerse de diferentes formas, es decir, que la estructura es flexible y abierta. El escritor y el lector juegan con el texto: éste debe “armar”, “construir”, la obra literaria con los materiales que aquél le proporciona. Si bien esta idea se puso en boga a comienzo del siglo XX –el ejemplo más claro es el poema de

¹⁶ *Cartas a los Jonquières, op. cit.*, pp. 481-482.

¹⁷ Cortázar, *Cartas, op. cit.*, vol. 2, carta a Francisco Porrúa, Teherán, 24 de abril de 1968, p. 1241.

Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*—, es posible que la estancia de ambos escritores y su acercamiento con el arte indio contribuyera en sus obras posteriores. La presencia de la cultura de la India en Paz se aprecia sobre todo en los poemas ya mencionados y en sus textos como los *Topoemas* (1968) y *El mono gramático* (1970). En el caso de Cortázar, es muy posible que la cultura india y el budismo, que se vislumbra desde su novela magna, influyeran fuertemente en el *68/Modelo para armar* (1968), ya que durante su segundo estancia en Nueva Delhi aún estaba trabajando en la escritura de ésta.

Este brevísimo itinerario nos muestra cómo Julio Cortázar conocía de antemano el budismo y el pensamiento oriental, particularmente el de la India. Los tres momentos que presenté coinciden con las obras que publicó el narrador argentino, y las cuales contienen los cuentos que se analizarán: Buenos Aires, Fatone y *Bestiario* (1951); París, Guthmann y Suzuki, *Final de Juego* (1956, 1a. ed.; 1964, 2a. ed.); y la última etapa, la cual se relaciona con el tránsito entre París —con *Rayuela* y *Todos los fuegos el fuego* (1966)— y la India, con el *62/Modelo para armar* (1968). Una vez establecidas las coordenadas geográficas entre nuestro autor y el Oriente, pasemos a ver las semejanzas entre el surrealismo y el budismo en el pensamiento cortazariano.

1.2 El pensamiento “surrealista-budista”

Las relaciones entre el budismo y el surrealismo son estrechas y a la vez distantes. En esta sección trataré de exponer los puntos en común, así como las diferencias existentes entre ambos pensamientos para llegar a construir lo que denominaré la visión “surrealista-budista” de Cortázar.

Octavio Paz comenta que el surrealismo no es una escuela, ni una religión, ni un partido político, sino una “actitud del espíritu humano”,¹⁸ una poética y una visión del mundo;¹⁹ Julio Cortázar lo concibe de la misma manera:

Surrealismo es cosmovisión, no escuela o ismo; una empresa de conquista de la realidad que es la realidad cierta en vez de la otra de cartón piedra y por siempre ámbar; una reconquista de lo mal conquistado (lo conquistado a medias: con la parcelación de una ciencia, una razón razonante, una estética, una moral, una teleología) y no la mera prosecución, dialécticamente antitética, del viejo orden supuestamente progresivo.²⁰

Por el contrario, el budismo es una religión –así como un pensamiento, una filosofía si se quiere– que posee una forma particular de entender la vida. Al respecto, Juan W. Bahk menciona que el Zen –una de las escuelas del budismo– corresponde esencialmente “a una manera de vivir” y de “ver la naturaleza del hombre”.²¹ A estas dos formas de pensamiento les interesa la constante inquietud del hombre por entender su vida y su relación con el entorno. No importa si se trata de la estética o la religiosidad, tanto la una como la otra representan a través del arte una cosmovisión del espíritu humano. Resulta interesante que la comprensión del mundo desde la visión budista se corresponda con la surrealista. Las dos son esencialmente –dentro de su esencia– semejantes, la diferencia radica en que provienen de tradiciones distintas.

¹⁸ Paz, *Estrella de tres puntas: André Breton y el surrealismo*, p. 16.

¹⁹ *Ibid.*, p. 37.

²⁰ Cortázar, “Muerte de Antonin Artaud” en *Obra crítica/2*, p. 151.

²¹ Bahk, *Surrealismo y budismo zen: convergencias y divergencias*, p. 11.

1.2.1 La comprensión dual de la realidad

Un elemento clave en el que el surrealismo y el budismo convergen se encuentra en la comprensión de la realidad a través de la discriminación dual. Para el pensamiento surrealista la realidad está inmersa en una dualidad:

El surrealismo francés tiene como base esencial de su visión del mundo la creencia en una realidad dual. Por un lado existe la realidad visible, la realidad razonable en el ámbito de la vigilia y la conciencia. Es una realidad verificable por medio de los sentidos y la inteligencia lógica, regida por la vida cotidiana, los hábitos, la acción práctica, el trabajo y la tradición. Es una realidad que se entiende y en la cual se siente cómoda porque no amenaza la tranquilidad de la vida. Por otro lado hay una realidad que no se explica, sino que se mistifica con su faz ilógica. Irrumpe a través de los sueños y las alucinaciones obsesivas. Se interna en la vida cotidiana para estorbarla, para trastornar el hábito, para destruir la tradición. Provoca, amenaza y descubre las ondas subterráneas del verdadero ser humano escondidas bajo los tabúes sociales. Los surrealistas valoran más el mundo desconocido que el mundo visible.²²

El surrealista se da cuenta de que el mundo se encuentra escindido entre dos realidades: la de la vigilia, donde predomina la razón, y la del sueño, donde se encuentra lo irracional. La primera se ha constituido como la visión hegemónica dentro del pensamiento occidental; mientras que la segunda, durante mucho tiempo se mantuvo al margen, sólo hacia el final del siglo XIX con las aportaciones de Nietzsche y Freud, este segundo conocimiento comenzó a ser explorado y se le dio validez. A principio del siglo XX, frente al predominio del sistema racionalista, las vanguardias como el dadaísmo y el surrealismo comenzarán a cuestionar este “logocentrismo”; le darán importancia a la realidad onírica e ilógica para escapar de la maquinización impuesta por el racionalismo. Desde el punto de vista estético y artístico, el surrealismo arremeterá contra el realismo, que pretendía captar el mundo a partir de una visión objetivista racional, así como contra el arte que se encontraba “bajo el reinado de la lógica”:

El racionalismo absoluto, que todavía está de moda, sólo permite tomar en cuenta los hechos que dependen directamente de nuestra experiencia. [...] Con el pretexto de civilización, con

²² Evelyn Picon Garfield, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, p. 13.

el pretexto de progreso, se ha logrado eliminar del espíritu todo lo que podría ser tildado, con razón o sin ella, de supersticioso, de quimérico, y se ha proscrito todo método de investigación de la verdad que no estuviera de acuerdo con el uso corriente.²³

Los surrealistas tomaron una posición agresiva contra el orden imperante. Pretendían destruir los valores de la civilización capitalista, burguesa y cristiana. Esto es, atacar las reglas de la lógica, la moral y el racionalismo con el fin de abrir una brecha que diera paso al sueño, la locura, la imaginación y la intuición.²⁴ Su actitud era subversiva, ya que buscaba “abolir esta realidad que una civilización vacilante nos ha impuesto como sola y única verdadera”.²⁵ En este sentido, la intención de los surrealistas consiste en poner en tensión el mundo de la racionalidad, de lo cotidiano, de lo explicable, por medio de la irrupción de ese otro mundo irracional, fantástico e inexplicable. Tal intromisión de lo onírico en la vigilia tiene como fin poner en jaque las nociones de lo real, de lo verdadero y los valores establecidos por nuestra cultura para así generar, a partir de un reacomodo de tales nociones, una nueva comprensión del arte, en particular, y del mundo, en general. De esta manera, Breton veía en la ruptura la posibilidad de reconciliar los dos planos: “Yo creo firmemente en la fusión futura de esos dos estados, aparentemente contradictorios: el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de *superrealidad*”.²⁶ El surrealismo no trata de evadir la realidad, más bien se da cuenta de que es una falsedad considerar únicamente a la razón como la única verdad posible, puesto que limita el entendimiento del hombre; se necesita de otro tipo de comprensión –la onírica, la inconsciente– para expandir nuestra visión de la realidad.

²³ André Breton, “Primer manifiesto del surrealismo” en *Manifiestos del surrealismo*, p. 26.

²⁴ Bahk, *op. cit.*, p. 51. El mismo autor añade que las ideas de Freud y Einstein ayudaron a los surrealistas a “arrinconar las ideas de causalidad y omnipotencia de la consciencia”. El mundo a principio del siglo XX dejó de ser el mundo de la certeza para convertirse en el de la incertidumbre con las nociones de la relatividad y del inconsciente.

²⁵ Paz, *Estrella de tres puntas*, *op. cit.*, p. 19.

²⁶ Breton, *op. cit.*, p. 31.

Volver al origen (a lo primitivo, a lo infantil, a lo inconsciente, al lenguaje primario, esto es, a todo aquello que se encuentra oprimido, o más bien reprimido, por la lógica binaria) será para los surrealistas un tipo de liberación, tanto imaginaria como espiritual:

En el surrealismo lo imaginario rompe incesantemente al marco de la realidad, la supera y evoca el acceso a un *más allá*, esforzándose en igualar a las dos realidades en un mismo nivel. [...] A través de la imaginación, los surrealistas pretenden llegar al mundo maravilloso, en donde reside la verdadera belleza.²⁷

Por su parte, el budismo también considera que la realidad en la que vivimos es una ilusión (*māyā*); el problema reside, de acuerdo con la escuela zen, en la mente del hombre y en la manera en la que éste asimila la realidad en la que vive:

La paradoja puede desenmascarar la realidad escondida e indaga la hondura de nuestra existencia. El hombre vive esencialmente en el reino de la paradoja, dado que tiene que vivir en un mundo donde coexisten los diferentes elementos del dualismo: la vida y la muerte, la razón y el instinto, el espíritu y el cuerpo, etc. La paradoja tiene un efecto terapéutico sobre el hombre confundido en un mundo de dos valores diferentes en pugna. La paradoja ayuda al hombre a superar los dos mundos diferentes.²⁸

Apreciamos, de acuerdo con el budismo, que el mundo se encuentra igualmente segmentado en una realidad dual. El budismo zen explica que extraemos la realidad utilizando la segmentación y la discriminación (es decir, por medio de la dualidad), lo que genera una comprensión confusa y errónea de lo real, ya que el dualismo nos impide contemplar la realidad tal cual es, por lo que este dualismo debe ser superado; y para ello se recurre a la contemplación y a la meditación.

Al igual que lo surrealistas los maestro budistas zen exponen que “debemos romper esta realidad para poder llegar al *más allá* a través de la experiencia transcendental”.²⁹ Las enseñanzas del Zen son transmitidas por medio de paradojas, las cuales intentan escapar al lenguaje dual. Al respecto, Juan Arnau explica que en la obra *Fundamentos de la vía media*

²⁷ Bahk, *op. cit.*, p. 65. El subrayado es mío.

²⁸ *Ibid.*, p. 26.

²⁹ *Cfr. ibid.*, pp. 18-19. El resaltado es mío.

(*Mūlamadhyamakakārikā*) del filósofo budista *Nāgārjuna* (ca. siglo II-III), uno de los más importantes pensadores del budismo, fundador de la escuela *madhyamaka* y considerado como precursor de la escuela zen, se encuentra muchísimo el estilo paradójico porque se intenta escapar de “las polaridades en las que queda atrapado el pensamiento conceptual” y agrega:

Este tipo de discurso que evita hablar de lo que «*existe*» y de lo que «*no existe*», situando la experiencia humana en un lugar intermedio, en una vía media que no se compromete con la existencia, ni con la inexistencia. De ahí que se diga que toda experiencia humana es como una ilusión, como un sueño o un reflejo. Las imágenes reflejadas ni «*son*» completamente reales, ni, como reflejadas, carecen totalmente de «*ser*». La experiencia humana se traslada al otro lado del espejo, en un estado que no es completamente real, pero que tampoco carece de cierta realidad: algo que se parece a las ilusiones mágicas (*māyā*) y que es consecuencia de la capacidad de la mente para construir mundos.³⁰

Situarse en el punto medio representa el objetivo central para el budismo. La iluminación (el *satori* en el Zen) sólo se alcanza cuando se han superado tanto la realidad tangible como aquella realidad que se encuentra *más allá* (lo que vendría a ser el plano onírico de los surrealistas). La meditación es uno de los medios que el budismo utiliza para la superación de las dualidades. Dentro del Zen, el primer paso consiste en la negación del intelecto y de la racionalidad:

[...] esta negación total de las facultades cósmicas que rodean nuestra realidad no es sino el primer paso hacia el Zen en el Budismo. El proceso de la meditación budista comienza con el desprendimiento de la mismicidad, para alcanzar la indivisibilidad (hacerse uno mismo), o la unidad perfecta del meditador. Para llegar a ese nivel unitario, se debe abandonar el mundo racional [...] resulta indispensable desconfiar del lenguaje racional, puesto que la indivisibilidad o unidad perfecta sólo puede alcanzarse en un mundo en el cual el “yo” no existe en su propia experiencia o vivencia [...] el Zen no es alcanzable desde la mente racional e intelectual. Sólo habrá experiencia, o vivencia, no verbalización.³¹

Sin embargo, en el budismo la realidad toda no se encuentra en el plano del sueño y la imaginación, porque esto mismo es otra forma de engaño, a diferencia del surrealismo para

³⁰ Nāgārjuna, *Fundamentos de la vía media*, p. 19.

³¹ Bahk, *op. cit.*, pp. 66-67.

el cual en la no-razón reside la belleza verdadera.³² En eso divergen las dos visiones. Si ensalzamos la realidad onírica en lugar de la racional (como lo proponía el surrealismo) la primera se convertiría en la dominante, esto quiere decir que la jerarquía permanecería: lo irracional vendría a ser el elemento dominante. Por el contrario, el budismo quiere romper con esta jerarquización: la realidad última está más allá de la razón y del sueño, se llega a ella cuando reconciliamos ambas realidades.

1.2.2 La aniquilación del “yo”

Para el budismo, la idea del “yo” forma parte de otra ilusión. En la cita anterior podemos notar que uno debe desprenderse de sí mismo para poder acceder al estado que se encuentra en la realidad última. Más adelante indagaremos sobre la noción búdica del *nirvāṇa*. Ahora bien, uno de los principios fundamentales del budismo se refiere a este desprendimiento del “yo”: se le denomina el *anātman* (‘no-yo’).

Dentro del imaginario budista, tanto la realidad sensorial como este concepto al que se le denomina “yo” o “ser-mismo”³³ son ilusiones porque todo el universo está en un continuo fluir, es decir, que cambia incesantemente: no hay nada que permanezca o sea estable. No es que el alma o el “yo” no existan, simplemente el budismo concibe estos conceptos como convenciones, por ello deben ser trascendidos.

³² Cfr. *ibid.*, p. 70.

³³ También se le relaciona con la idea de “alma” o “sustancia”. El vocablo *ātman* en el hinduismo tiene precisamente este significado; el prefijo *an-*, por otro lado, expresa el sentido de negación. De ahí que se pueda interpretar *anātman* como ‘no-yo’.

Juan Bahk, *op. cit.*, p. 88, menciona que este postulado budista se parece mucho a la negación dadaísta del “yo”, que el surrealismo posteriormente retomaría: “La negación dadaísta de todas las facultades cósmicas es muy parecida a la doctrina de *anatman* o *no sí mismo*, *no alma*, las cuales profesan que todas las cosas incluso *el sí mismo* son mutables, están constantemente en cambio, y *no hay un yo separado de sí mismo que sea cuerpo, alma, sentido o conciencia*”. El resaltado es del original.

En las obras surrealistas el objeto se subjetiviza y el yo se disgrega. Octavio Paz asemeja esta idea de la disgregación con esta enseñanza central del budismo: “el yo es una ilusión, una congregación de sensaciones, pensamientos y deseos”.³⁴ La disolución del sujeto en el objeto y de éste en aquél es una característica de la poesía surrealista. De hecho los cadáveres exquisitos tienen el sentido de abandonar el trabajo individual de la creación artística para acceder a la colectividad creativa. Paz también compara el proceso de la escritura automática surrealista con la meditación budista:

Es una lástima que el budismo no le haya interesado [a Breton]: esa tradición también destruye la ilusión del yo, aunque no en beneficio del lenguaje sino del silencio [...] Recuerdo el budismo porque creo que la escritura automática es algo así como un equivalente moderno de la meditación budista [...] es un ejercicio psíquico, una convocación y una invocación destinadas a abrir las esclusas de la corriente verbal.³⁵

La abolición de la realidad racional tiene como consecuencia, desde la visión surrealista, la confusión del sujeto y el objeto; de ahí que el artista se adentre en la otredad y forme parte de ella; lo cual sólo se logra *aniquilando* el ego, el “yo”. Dentro del budismo, la necesidad del desapego de la individualidad tiene el mismo sentido, puesto que debe trascenderse el “yo” para entrar en contacto con la realidad que está más allá. Sentirme en los demás seres (los animales, las plantas, los elementos, etc.) es una manera de experimentar la realidad tal cual, al romper los límites de la dualidad en beneficio de la conciliación de los opuestos el ser humano forma parte del Absoluto o, en términos budistas, del nirvana.

³⁴ Paz, *Estrella de tres puntas*, op. cit., p. 21. El budismo considera que el individuo está compuesto de cinco factores de personalidad, conocidos como *skandha*: 1) cuerpo o forma material (*rūpa*), 2) sentimientos o sensaciones (*vedanā*), 3) percepción (*saṃjñā*), 4) impulsos mentales o predisposición (*samskāra*) y 5) consciencia (*vijñāna*). Vid. Edward Conze, *El budismo: su esencia y su desarrollo*, pp. 146-148, y Juan Arnau, *La palabra frente al vacío*, p. 218.

³⁵ Paz, *Estrella de tres puntas*, op. cit., p. 63.

1.2.3 El Absoluto surrealista y el nirvana budista

Dentro de todo proceso místico existe el afán del individuo por disolverse con un estado superior, deífico o sagrado (a lo que se le nombra Absoluto). Para llegar a tal momento, se debe recorrer un camino. En muchas religiones encontramos este impulso espiritual por acceder a la comunión con la divinidad: “La identificación entre *Atman* y *Brahman*, la disolución del yo en el nirvana, la comunión con la inescrutable voluntad de Yahvé, la metamorfosis de la naturaleza humana en divina, la confusión entre el fondo del alma y el fondo de Dios o la unión amorosa con el Amado”.³⁶ No importa si se trata del hinduismo, el budismo, el judaísmo, el islamismo, el cristianismo, o cualquier otra religión, dentro de todas ellas existe la misma preocupación, la diferencia reside en cómo llegar a ese estado unitivo. Sin embargo, el pensamiento religioso no es el único que ha expresado estas inquietudes, en muchos movimientos artísticos podemos apreciar la misma necesidad de comunicar este sentimiento. El surrealismo no ha sido la excepción.

El hombre de finales del siglo XIX en Europa y América se encontraba en un grave conflicto interior. Frente a un mundo materialista y secular, la espiritualidad parecía haber sido olvidada. Los artistas decimonónicos de movimientos como el simbolismo, el decadentismo y el modernismo hispanoamericano reflejaron esta angustia en sus obras. Los surrealistas franceses del siglo XX percibirán a su vez este sentir; por ello se proclaman anticapitalistas y anticristianos. La preocupación de los pintores y escritores de este movimiento será, en efecto, artística, pero también espiritual.³⁷ La idea del Absoluto

³⁶ Isabel Cabrera, “Para comprender la mística” en *Umbrales de la mística*, pp. 10-11.

³⁷ Al respecto, Juan W. Bahk, *op. cit.*, p. 64, comenta: “El surrealismo intentó establecer la unidad del hombre con el mundo de una manera diferente. Los surrealistas creían que la tradición humanista y cristiana era particularmente responsable de esa separación entre el espíritu y la experiencia que caracterizaba fundamentalmente al hombre de Occidente”.

surrealista tiene que ver precisamente con ese conflicto con la realidad dual: “El Absoluto tan anhelado por los surrealistas es el punto donde se fusionan las contradicciones. [...] A lo largo de la obra surrealista las oposiciones temáticas y metafóricas se acercan y se ligan una a otra para realizar la unión surrealista –la apertura hacia el Absoluto–”.³⁸ Dentro de su preocupación por llegar a este estado Absoluto (“la superrealidad” como la llama Breton) el surrealista busca abolir, como había mencionado, la antinomias entre el plano material y el espiritual.

Otra forma de alcanzar este estado es la disgregación del ego, la fundición de éste en un objeto:

El surrealismo en su camino al Absoluto se valió de todo, incluso del objeto. [...] El objeto, además, simboliza la realidad externa y como tal es, la otra vertiente de la dicotomía sujeto-objeto, la cual anhela fundir el surrealista. Para llevar a cabo la conciliación de esa dualidad es necesario salirse de sí y entrar al objeto, ganar otra perspectiva que no sea la suya. Y mediante la posesión total, el sujeto en el objeto y viceversa, se asoma a la ubicuidad.³⁹

El surrealista busca adentrarse en el objeto que contempla para desprenderse de sí mismo y acceder al Absoluto. Este impulso es muy parecido al de misticismo, sin embargo, el surrealismo prescinde de Dios: su búsqueda, si se quiere ver así, es atea, vitalista.

Se ha dicho que el Absoluto de Cortázar y el de los surrealistas se parece al *satori* del Zen.⁴⁰ La ausencia de una divinidad central en el budismo⁴¹ hace que esta similitud sea más fuerte porque el Absoluto para el autor de *Rayuela* no tiene nada que ver con la idea de una deidad, sino que para él se trata de un “adentramiento en la realidad circundante y fecunda

³⁸ Garfield, *op. cit.*, p. 75.

³⁹ *Ibid.*, p. 175.

⁴⁰ *Cfr. ibid.*, pp. 76-77.

⁴¹ Por ello en ocasiones se dice que el budismo es ateo, lo cual resulta una falacia porque pensamos en el budismo en términos occidentales y cristianos.

de maravillas cotidianas”, puesto que su meta –al igual que la de los surrealistas– consiste en “una transformación de la actitud del hombre ante la realidad”.⁴²

Ahora bien, en el hinduismo se concibe que hubo un momento en el cual el hombre formó parte de la unidad absoluta de las cosas, sin embargo, perdió ese estado y cayó en este mundo, así que por tal motivo se vive en el exilio. Los hinduistas buscan volver a acceder a ese momento del Absoluto (*Brahman*). El budismo al desprenderse del hinduismo retomó algunos de los principios hinduistas y los asimiló, negando algunas de las premisas de aquél. Si bien en el hinduismo se puede hablar de un Absoluto, no se puede decir lo mismo del budismo, porque no existe una relación entre el alma y lo divino, ya que los budistas no conciben un dios creador del universo ni un “alma” (como lo expliqué al hablar del *anātman*).⁴³ Por tanto no existe un deseo de fundirse con la divinidad, como ocurre en el misticismo, y en el hinduismo; más bien hay una necesidad de “despertar”, esto es, de acceder al estado de consciencia que es el nirvana.

El budismo y el hinduismo ven la vida como un deambular en tanto que ésta está sujeta a un cambio incesante; por ello la realidad convencional es vista como un torbellino (aquello que se denomina *samsāra*). Dentro de la visión del budismo la contraparte de esto sería el nirvana que vendría a ser la liberación total de este mundo fenoménico, de este *samsara*:

La “verdad convencional” consiste pues en el bregar con el mundo como si fuera tal cual se nos presenta. La “verdad absoluta” es el hecho de que este mismo mundo es vacío, carece totalmente de subsistencia propia. Si no fuera porque el mundo carece de subsistencia no podría ser mundo, es decir, no se caracterizaría por el cambio [...] Igualmente el absoluto no sería nada a no ser por la evanescencia del mundo fenoménico.⁴⁴

⁴² *Ibid.*, pp. 83 y 86 respectivamente.

⁴³ *Vid.* Helmuth von Glasenapp, “*Nairātmya* (inexistencia del alma) y *anishvaratva* (inexistencia de Dios). Budismo y religión comparada”, p. 141.

⁴⁴ Luis O. Gómez Rodríguez, “Consideraciones en torno al absoluto de los budistas”, p. 123.

Para acceder a tal “mundo absoluto” se tiene que comprender primero otro de los principios vitales del budismo: la noción del vacío (*śūnyatā*). Más adelante indagaré a profundidad en esto, por ahora hay que comprender la vacuidad en el budismo como esta idea de que todas las cosas del universo están –como dice Gómez Rodríguez– “interrelacionadas”.⁴⁵

El nirvana es una experiencia muy parecida al Absoluto surrealista, aunque debe aclararse que no es lo mismo, pues si hablamos de un Absoluto en el caso budista sería enunciar la noción de algo concreto y fijo, y en budismo todo es una continuidad cambiante: el universo y las cosas que en él habitan cambian y seguirán cambiando.⁴⁶

Para el budismo, el nirvana no es un espacio sino un *estado mental*; en tanto que el Absoluto sí se comprende como un lugar en el que reside lo divino o lo sagrado.⁴⁷ Suzuki⁴⁸ comenta que el vocablo nirvana puede entenderse como “cesación”, “extinción” o “liberación” y designa “un estado de liberación en el que se entra al alcanzar el Despertar”. Es decir, se extinguen “las ilusiones, los espejismos, los engaños que nos mantienen atrapados en el samsara”.⁴⁹

El nirvana no puede ser comunicado por el razonamiento, ya que se trata de una experiencia personal. Por otro lado, al nirvana se le ha designado como la *otra orilla*,⁵⁰ tal y como sucede con el Absoluto surrealista. Igualmente esta noción puede ser comprendida

⁴⁵ *Vid. ibid.*, pp. 142-143.

⁴⁶ Para el lector que quiera profundizar sobre la inexistencia de un dios creador y de un alma en el budismo, lo remito al breve pero esclarecedor artículo de Glasenapp, *op. cit.*, pp. 139-149.

⁴⁷ Aunque en el budismo primigenio sí se formulaba un nirvana equivalente a un lugar parecido al cielo, no obstante las diferentes escuelas budistas han diferido en cuanto a cómo comprender el nirvana. Pese a ello, los valores que se asocian con el nirvana son la calma, la serenidad o la paz.

⁴⁸ *¿Qué es el Zen?*, p. 208.

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ J. W. de Jong, “Lo Absoluto en el pensamiento budista”, p. 11.

como “la única realidad incondicionada e increada, cuya experiencia directa efectúa la liberación del sufrimiento”.⁵¹ Arnau comenta respecto a esto:

El nirvana es la dimensión efectiva, soteriológica y escatológica de la budeidad, que libera de la pasión, el deseo, la agitación, el odio, el nacimiento y de cualquier renacimiento futuro. El despertar, por su parte, es la dimensión cognitiva de la experiencia: una visión penetrante y una perfecta comprensión que está libre del velo del deseo, la aversión y la confusión, y que según algunas interpretaciones, es un estado omnisciente.⁵²

Como vemos hay mucha discrepancia en cuanto a definir el nirvana porque al ser una experiencia personal es indefinible. Lo que sí debe destacarse que tal estado se comprende como un estado más allá de la realidad fenoménica, de la realidad palpable. Esto es, como una experiencia –la cual quizá podríamos considerar temporal–, lograda cuando la mente alcanza un momento de tal calma, serenidad y paz que le permite al practicante discernir las ilusiones del mundo –el cual es vacío– para así romper con el ciclo de la vida y la muerte. Nirvana y vacío están intrínsecamente unidos, pues como dice Juan Arnau: “[...] la serenidad innata del mundo es equivalente a la vacuidad de todas las cosas”.⁵³

Al hablar sobre la no-independencia de las cosas, dado que todas están unidas y su existencia depende de las demás (de hecho como veremos a continuación, los mandalas representan esto), puede comprenderse el nirvana como la forma de experimentar las cosas tal cual son,⁵⁴ esto es, comprenderlas no como independientes sino, al contrario, como dependientes de todo, se trata de comprender el universo sin limitaciones y sin divisiones, como una red gigantesca. La meta del budismo es la liberación de este mundo terrenal sujeto a toda clase de cambios y que se compara con un torbellino o una rueda. Antes de acceder a la disolución del “yo” para llegar al nirvana se tiene que pasar por la experimentación del

⁵¹ Así la define el Bikkhu Nandisena en su introducción al *Dhamappada*, p. xvi.

⁵² Arnau, *Antropología del budismo*, p. 182.

⁵³ *Ibid.*, p. 190.

⁵⁴ Gómez Rodríguez, *op. cit.*, p. 152.

vacío. La meditación, como menciona Paz, ayuda a destruir la ignorancia y el deseo (que para el budismo generan apego y, por tanto, sufrimiento); ella nos libera del “yo” para “entrar en lo incondicional, un estado indefinible que no es ni vida ni muerte y del que no se puede decir absolutamente nada (nirvana)”.⁵⁵

Para los surrealistas la superrealidad –que comprende la unión y no la separación– está siempre más allá; uno tiene que buscarla, experimentarla. Los budistas comprenden de manera muy parecida la noción nirvana:

[...] El verdadero absoluto budista (meta de liberación), el que nunca se define, no es la totalidad estática, inalterable, inmarcesible, sino aquella que está *más allá* de la idea de totalidad. La idea de autosubsistente, separado y último es, para los budistas, el fruto de la manipulación de los conceptos por parte del aferramiento del ego a la ilusión de su propia subsistencia [...] Absoluto significa aquí *ausencia de limitación conceptual, no-fijación; significa poder recorrer libremente de un lado a otro el péndulo dialéctico de la afirmación y la negación*.⁵⁶

El surrealismo se plantea como una liberación del hombre ante el mundo represor de la razón, por esto su actitud frente a éste es agresiva y revolucionaria. Por el contrario, el budismo perseguirá la serenidad, la paciencia y la tranquilidad para buscar la liberación del sufrimiento. Aunque de actitudes distintas, ambos pretenden la libertad de hombre por medio de una expansión de nuestra comprensión de la realidad y por la toma de consciencia del hombre y de su relación con el entorno. Como hemos visto, la negación (de la dualidad, del “yo”, de la realidad tangible) en el pensamiento del budismo se corresponde con la del

⁵⁵ Paz, *La llama doble*, p. 195. Allí mismo, el autor de *Piedra de sol* compara la visión mística en la que “el hombre dialoga con su Creador” con la budistas en la que éste entabla diálogo con la vacuidad.

⁵⁶ Gómez Rodríguez, *op. cit.*, p. 152. Los subrayados son míos. Es interesantísimo cómo al definir la cuestión del Absoluto en el budismo se utilizan varias frases que son casi idénticas a las de los surrealistas: la realidad “más allá”, la no limitación hacia la conceptualidad de la razón, y la idea de recorrer *de un lado a otro* la afirmación y la negación, o bien, las dualidades. Aunque la idea de que en el budismo existe un Absoluto es muy discutida, no podemos dejar de considerar que quizá, como dice Gómez Rodríguez, esta idea se manifieste de forma particular en las tradiciones búdicas, no como lo entendemos en Occidente, sino conforme a la propia esencia del budismo.

surrealismo, por supuesto considerando que cada uno tiene sus propias peculiaridades y divergencias.

Ahora que hemos visto las posibles relaciones entre el budismo y el surrealismo, vayamos a una sección menos conceptual y más visual. Pero antes quisiera plantear las siguientes preguntas: ¿Qué es un mandala? ¿Qué significa? ¿Cómo se construye? ¿Cómo se relaciona esta imagen con la narrativa? Adentrémonos, entonces, en el universo de los mandalas.

CAPÍTULO II

EL MANDALA. SIGNIFICADO, ESTRUCTURA Y SENTIDO

Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recórrelo, inventar la purificación purificándose... Julio Cortázar, *Rayuela*, 82.

2.1 Significación y simbolismo del *mandala*

El mandala es un símbolo del budismo tántrico que se emplea como soporte para la meditación. La mayoría de estas figuras se dibujan sobre lienzos, telas, u otros materiales, y se elaboran con granos de arena de colores o con otros materiales como pinturas, gises, etc.⁵⁷ Esta figura del budismo muestra las representaciones simbólicas de las fuerzas cósmicas y humanas, es decir, expresa la relación existente entre el macrocosmo (lo cósmico, lo sagrado) y el microcosmos (lo mundano, el hombre): “Un Mandala [*sic*] es un diagrama que muestra a las divinidades en sus conexiones espirituales o cósmicas y se emplea como base para alcanzar la visión de la ley espiritual que por este medio se representa”.⁵⁸ También sirve para auxiliar a los iniciados en la meditación: “La función de esta forma simbólica es siempre la misma, la reintegración del aspirante, la reunificación con la realidad cósmica total”.⁵⁹

Los mandalas tradicionales (como el de la imagen 2) están constituidos por cuatro círculos distribuidos de acuerdo con la dirección de los cuatro puntos cardinales: norte, sur, este y oeste. A su vez hay un quinto círculo denominado el mandala interior o central que sirve como centro rector de los círculos restantes, los cuales convergen entre sí en el espacio marcado por el mandala del centro; asimismo existe un sexto círculo que es el que enmarca

⁵⁷ Bertha Aceves, *Símbolos y textos del budismo tibetano*, p. 36.

⁵⁸ Conze, *op. cit.*, p. 259.

⁵⁹ Grace E. Cairns, “The Philosophy and Psychologic of the Oriental Mandala”, p. 220. La traducción es mía.

las cinco figuras internas. Esto quiere decir que en realidad no se trata de un círculo, sino de seis, como se aprecia en la imagen 3.⁶⁰



IMAGEN 2. Mandala tradicional

Arquitectónicamente, un mandala ilustra una *stūpa* –si se le aprecia desde una perspectiva superior–, un monumento que contiene reliquias sagradas para los budistas. Por otro lado, debe mencionarse que dentro de un mandala no sólo se encuentran figuras circulares, sino también de otro tipo –principalmente triángulos, cuadrados y pentágonos–, puesto que al mirarlo con detenimiento pueden vislumbrarse diferentes cuerpos geométricos; al descomponerlo miramos una forma que está constituida, a su vez, por otras.

Esta estructuración caleidoscópica de la figura ilustra el sentido del infinito (pues las imágenes pueden expandirse o reducirse, lo que genera un efecto óptico de espiral al acercarnos o alejarnos del mandala) y, por consiguiente, la noción de la unidad en la multiplicidad: lo uno en lo múltiple.

⁶⁰ Cfr. Aceves, *op. cit.*, pp. 40-41.

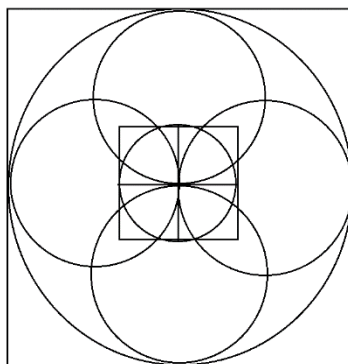


IMAGEN 3. Formas geométricas del mandala

La construcción de un mandala está determinada por un conjunto de patrones que producen el cuerpo del símbolo. Una vez explicado esto vamos a considerar que esta figura budista no es precisamente un “círculo” como se entiende en su significado etimológico, sino una serie de patrones geométricos distribuidos de múltiples formas, los cuales denotan juntos la noción de circularidad.

2.2 Elaboración de un *mandala*

En la India existen diferentes tipos de mandalas y en cada región el nombre de éstos varía: en Rajasthan se le denomina *madana*; en Karnataka, *rangoli*; en Andra Pradesh, *mugguz*; en Bihar, *aripana*; en Tamil Nadu, *kolam*; en West Bengal, *alpana*; y en Uttar Pradesh, *chowk pujan*. Como vemos hay múltiples diseños para elaborar esta figura, sin embargo para explicar cómo se construye un mandala, ya sea pintado, dibujado o tejido, utilizaré el diseño *kolam* y explicaré su procedimiento para poder apreciar el método de construcción.⁶¹

⁶¹ Para el proceso de composición del trazo *kolam* he tomado lo expuesto por Kiwamu Yaganisawa y Shojiro Nagata en su artículo “Fundamental Study on Design System of Kolam Pattern”, pp. 31-46. Asimismo los esbozos que elaboré se basan en los esquemas que presentan ambos investigadores. Debo también aclarar que en el hinduismo existen muchos tipos de mandalas, no obstante, debido a la influencia que el budismo tiene en el pensamiento del autor al cual voy a estudiar, y debido también a cuestiones metodológicas, he decidido solamente enfocarme en los mandalas budistas.

La base de este mandala corresponde a una selección de puntos, dispuestos como si fueran una cuadrícula imaginaria. La disposición de éstos puede ser en forma rómbica, rectangular, cuadrada o cualquier otra. Cada punto marca el centro de una circunferencia imaginaria, una mandala kolam es producto de una sola línea continua que se cruza en cada intersección y que forma un arco considerando la circunferencia imaginaria del punto. El diseño se basa en una única línea que se cruza alrededor de cada punto para formar así una figura de un solo golpe (véase la imagen 4).

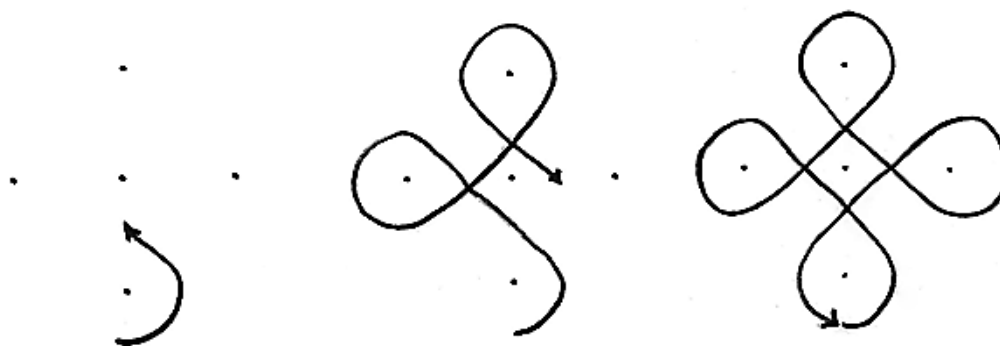


IMAGEN 4. Esquema básico del proceso de trazo *kolam*

Existen reglas para el trazo de un kolam: *a)* las líneas dibujadas se enredan, se cruzan; *b)* la figura está completa sólo cuando todos los puntos estén encerrados por una línea dibujada; *c)* las líneas rectas son dibujadas a lo largo de la cuadrícula dual inclinada en un ángulo de 45°, y *d)* los arcos son dibujadas alrededor de los puntos.⁶² Igualmente, hay mandalas que se componen de más de un trazo único, pero la esencia es la misma: una línea o serie de líneas que se enredan y constituyen juntas una figura. Con este patrón básico se pueden llegar a construir formas mucho más complejas. Los kolam son parecidos a tejidos

⁶² Para una mayor comprensión remito a *ibid.*, p. 33.

que se enredan, que se trenzan y que tiene un carácter laberíntico, oblicuo; parecen un anillo de Moebius (ver más abajo la imagen 6) llevado al extremo.

No importa desde qué punto inicie la línea al momento de trazar un kolam, siempre se llegará al mismo lugar. Es decir, que el inicio y el fin son idénticos, por lo que al unirse se pierde el punto de partida y de término: el infinito es una línea continua. Allí está la idea de *Rayuela*, la novela en la que no importa el orden en que se lea siempre se va a llegar a comprender como una unidad. Tal vez el recorrido cambie pero el sentido de la obra prevalece.⁶³

Un mandala emula la geometría del universo, pues si lo pensamos bien estamos rodeados de cuerpos geométricos, de formas mandálicas: desde algo tan cotidiano como las flores, hasta las estructuras moleculares, los átomos, los planetas y las galaxias. Este símbolo nos ayuda a comprender la complejidad del universo; al dibujarlo o al contemplarlo nuestra perspectiva cambia, despertamos, pues nos damos cuenta de que todo el universo es un inmenso mandala, que se compone de las figuras más diminutas hasta las más gigantescas: no estamos aislados, divididos, sino que todos somos un solo tejido.

2.3 El *mandala* como espacio ritual

Los mandalas en un principio comenzaron siendo pequeños espacios que se utilizaban como señales de bienvenida, como adornos, como marcas de eventos auspiciosos, etcétera. Tenían una función práctica, ornamental, que posteriormente, debido a algunas circunstancias, adquirieron un valor litúrgico dentro del rito hinduista y, más tarde, budista. Las figuras

⁶³ Es el mismo sentido del poema *Blanco* de Octavio Paz, quien junto con Cortázar, durante su estancia en la India, se interesaron por este tipo de construcción en la narrativa y en la poesía.

marcan un espacio; lo sacralizan. Por tal motivo, en el budismo tántrico la elaboración de estos símbolos es vital para el ritual que se lleva a cabo, pues en el proceso se transita de un estado inferior (un espacio cotidiano) a un estado superior (un espacio sagrado):

El *mandala* en la práctica ritual tántrica es utilizado como un espacio visual, es una ventana que abre la posibilidad de transformación de la energía interna de la mente. El practicante puede asir el inestable poder del universo dentro y fuera de él. A través de este símbolo se puede dar forma a las infinitas posibilidades que yacen en lo profundo de su subconsciente, a los miedos inexpressados, a los impulsos primordiales, a las pasiones inmemoriales.⁶⁴

El círculo está asociado con el espacio sagrado, mágico e iniciático. De la misma manera se relaciona con la idea de unidad y totalidad,⁶⁵ ya que es un cuerpo geométrico completo, elaborado a partir de figuras constituidas por un trazo único. La circunferencia manifiesta las ideas del tiempo y espacio cíclicos, del infinito y de la eternidad. El mandala, en el ritual budista tántrico, sirve así como un medio de conexión entre lo sagrado y lo humano; a cada círculo le corresponde un espacio y una deidad (o buda) específica, por lo que el practicante, al construir esta serie de patrones, comienza a identificarse con el macrocosmos divino: “Las deidades apropiadas llenan cada uno de los círculos. La intención es simbolizar la realidad universal macrocósmica completa, tanto material como espiritual, y mostrar la interpenetración de las dos”.⁶⁶ Al igual que el hombre y lo sagrado entran en un penetración mutua, las figuras del mandala (círculos, cuadrados, pentágonos, triángulos) están unidas y conectadas entre sí. De esta forma, el símbolo budista se convierte en un espejo, en el que cada patrón geométrico está correspondido con su opuesto.

⁶⁴ Aceves, *op. cit.*, pp. 36-37.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁶ Grace, “The Philosophy and Psychologic of the Oriental Mandala”, p. 221. La traducción es mía.

El *mudrā* y el *mantra* son otros tipos de soportes empleados en los ritos del budismo tántrico. Al igual que el mandala, ambos medios buscan entablar una conexión entre el espacio cotidiano y el sagrado. Son, de la misma manera, instrumentos para la meditación.

El término *mantra*, por ejemplo, hace referencia a las “palabras sagradas de poder, en su mayor parte sílabas o cadenas de sílabas sin significado, que proporcionan una combinación de sonidos de gran potencia”.⁶⁷ En el caso de los *mantra* –al igual que en los *mandalas*– podemos percibir una cadena de patrones, no visuales, sino fonéticos o silábicos, que pretenden –al ser recitados en voz alta– generar una correspondencia entre los planos ya señalados. A continuación reproduzco el más famoso de ellos:

Om maṇi padme hūṃ

Éste se utiliza para invocar al *bodhisattva* Avalokitesvara.⁶⁸ Peter Harvey⁶⁹ ofrece la traducción del *mantra* como ‘Oh loto enjoyado’ (una imagen, por demás, muy erótica, pues se trata una joya y un loto unidos, los cuales evocan la idea de los miembros sexuales masculino y femenino juntos durante la cópula).

Al analizar cada componente de este *mantra* puede apreciarse una gran cantidad de elementos codificados en este breve enunciado. En primer lugar, las sílabas inicial (*Om*) y final (*hum*) son los sonidos sagrados que aparecen en los *Vedas* y que se consideran como los fonemas básicos del universo. Las palabras *maṇi* y *padme* se refieren, la primera, a la joya que sostiene el *bodhisattva* y, la segunda, al loto, uno de los símbolos más sagrados para el budismo. Otra característica se encuentra en el valor simbólico de las seis sílabas que

⁶⁷ Peter Harvey, *El budismo*, p. 298.

⁶⁸ En el budismo mahāyāna, un *bodhisattva* es una persona que busca el despertar (*bodhi*), es decir, budas en formación o en potencia. De hecho el término *buddha* hace referencia a las personas que han alcanzado el despertar, entre ellas *Śākyamuni*, el Buda histórico conocido como Siddharta Gautama.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 165. Aunque también el *mantra* se puede entender como ‘Oh joya en el loto’.

constituyen este mantra, puesto que este número está asociado a las seis perfecciones budistas y a los seis reinos del renacimiento.⁷⁰ Por último, destaca la construcción en “espejo” del mantra, debido a que en ambos lados percibimos tres sílabas (*Om-ma-ni* y *pad-me-hum*) con dos sonidos bilabial nasales (/m/) y tres vocales en cada extremo (*Om mani padme hum*);⁷¹ además el sonido primero y el final son prácticamente el mismo, por ello si se repite constantemente la cadena fónica se produce un desvanecimiento, una fusión sonora, una continuidad silábica (*ommanipadmehumommanipadme...*). De nuevo notamos que los patrones generan el efecto de circularidad. No hay principio, ni hay fin: todo es un constante fluir. Igualmente, nos adentramos en el tiempo cíclico de la eternidad, como diría T. S. Eliot: “In my begining is my end [...] In my end is my begining”.⁷²

Al descomponerse los elementos de la serie sonora del mantra se pierde el significado de éstos y se accede al nuevo lenguaje de los budas, el cual no puede ser comprendido por el ser humano común, debido a su aparente ininteligibilidad. Juan Arnau señala que esta pérdida del valor semántico de las sílabas tiene una implicación fundamental, pues al fundirse los sonidos se rompen las oposiciones y se entra en el estado del *sūnyatā*: “La razón por la que los mantras deben carecer ostensiblemente de significado es que *ellos representan todos los sonidos y, por tanto, la vacuidad de todos los sonidos, el silencio*”.⁷³

Finalmente, los *mudrās* representan otro tipo de patrones –de tipo gestual– que el practicante del ritual realiza utilizando sus manos. Con estos gestos el iniciado, empleando sus dedos, construye figuras que poseen un simbolismo sagrado. Existen *mudrās* que se

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ De alguna manera los sonidos vocales más básicos se encuentran en este mantra, no es casualidad que esto ocurra en un secuencia que, como hemos visto, posee un carácter polisémico.

⁷² Eliot, *Cuatro cuartetos (Four Quartets)*, pp. 98 y 116.

⁷³ Arnau, *Antropología del budismo, op. cit.*, p. 112. El resaltado es mío.

realizan con la mano derecha, con la izquierda o con ambas. Mencionaré para ejemplificar el *uttarabodhimudrā* (representado en la imagen 5), que significa 'gesto de la iluminación suprema', el cual se realiza con ambas manos entrecruzadas, con los índices extendidos de forma paralela apuntando hacia arriba; esta posición indica que "las polaridades se han vuelto una sola".⁷⁴ Este mudrā refleja la idea del universo simétrico-análogo de las correspondencias que hemos visto en la tradición del budismo tántrico.

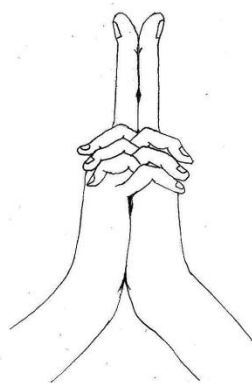


IMAGEN 5. *Uttarabodhimudrā*

He traído a colación la importancia de esta triada de *emes* (mandala, mantras y mudrās) en el ritual budista para explicar varios puntos: *a*) que en el proceso del rito se busca la interpenetración del espacio sagrado en el terrenal, y viceversa, pues se trata de *encontrar en lo cotidiano los patrones que permitan entrar en contacto con lo divino*, con lo sagrado; *b*) en este proceso los sentidos se encuentran estimulados debido a los diferentes soportes utilizados para la meditación, esto es, la vista (con los mandalas), el tacto (con los mudrās), el oído (con el sonido del mantra) junto con el gusto (ya que al recitar los patrones silábicos se utiliza el aparato articulatorio y, por tanto, la lengua, en la que reside este sentido) y el olfato (con las esencias aromáticas empleadas a lo largo del procedimiento); *c*) todos los

⁷⁴ Hans Wolfgang Schumann, *Las imágenes del budismo*, p. 35.

medios meditativos siguen con sus propios métodos un conjunto de pautas que unidas generan una atmósfera en la que se vislumbra la noción de circularidad, y *d*) en el ritual budista encontramos numerosos lenguajes codificados de diferentes formas, con un amplio simbolismo, los cuales reflejan la disolución de los opuestos, por medio de las figuras simétricas que se corresponden entre sí para, con ello, llegar a la unidad espiritual.⁷⁵

2.4 Nociones del budismo codificadas en el *mandala*

Bertha Aceves comenta, siguiendo a Iuri Lotman, que las formas artísticas budistas pueden ser consideradas “textos culturales”, ya que un sistema cultural “se manifiesta y se establece por distintos procesos”, y a estos procesos se les denomina “textos”, los cuales representan la exposición en diversos órdenes como el ritual, la música, la pintura, el teatro, la arquitectura, la mitología, la literatura, etc.⁷⁶ De ahí que el mandala sea un texto en el que se encuentran condensados diversos códigos, los cuales se guardan y se transmiten por medio de esta figura.⁷⁷ Por ello, para poder “leer” estos textos se necesita conocer el contexto en el que fueron creados. Los mandalas, como producto de una cultura y un pensamiento particular, codifican con sus propios recursos muchas de las ideas e inquietudes del budismo.

⁷⁵ Antes de proseguir me gustaría señalar que si bien la simetría es un concepto muy importante para el pensamiento de la India –dado que la encontramos en sus diferentes manifestaciones artísticas, cuyo significado siempre está ligado con la religiosidad–, existen muchas obras que no son precisamente simétricas. En el caso de los mandalas, de los mudrās y de los mantras que presenté, seleccioné los que me parecían representar mejor esta idea de lo simétrico, pero debo decir que no todos ellos mantienen una proporción idéntica; los hay–y la mayoría de ellos lo son– muchos que no son simétricos, pero que no por ello dejan de revelar un sistema de construcción basado en patrones que persiguen este sentimiento de unificación. Los mandalas más hermosos son considerados los que contienen una analogía perfecta, pero no todos ellos tiene este tipo de estructura interna. *Cfr.* Yanagisawa y Nagata, *op. cit.*, p. 33.

⁷⁶ *Op. cit.*, p. 23.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 37.

En este apartado quisiera indagar en algunas de las nociones budistas que contienen estas formas simbólicas.

La primera de ellas se relaciona con el *samsara* y el *nirvana*. Los patrones del mandala emulan un movimiento circular que corresponde a la concepción cíclica de la vida, pues en budismo, al igual que en el hinduismo, la existencia se considera como una “corriente salvaje”, una “tormenta marina”, un “torbellino líquido”.⁷⁸ Ese torrente es el *samsara*, la cadena de reencarnaciones o transmigraciones: “El término sánscrito significa fluir atropelladamente y también extraviarse, errar, deambular. La existencia, para la imaginación de la India, se concibe como un vagar sin rumbo ni propósito”.⁷⁹ Los círculos expresan esa sensación de una existencia cíclica en movimiento:

El movimiento circular, en el budismo, indica la repetición de los ciclos vitales, así como la infinitud de la energía del universo y de la vida del hombre, en una continuidad perenne, sin principio ni fin, y en permanente transformación. Este constante girar está relacionado con una noción básica budista, la del *samsara*; esto es, el estado perturbado y obscurecido de la mente, contrario al estado mental iluminado o el *nirvana*. Así también, en la iconografía budista, el continuo ciclo del hombre por la vida está representado en la Rueda de la vida. En esta figura las doce etapas de la vida del hombre; desde su nacimiento hasta su muerte y el nuevo renacimiento, se explican gráficamente en el primer círculo. De esta manera, la perturbada energía mental que impulsa la vida no se detiene y continúa girando interminablemente en el *samsara*.⁸⁰

Los patrones mandálicos dan cuenta del vínculo entre el *nirvana* y el *samsara*: ambos son uno mismo, no hay distinción entre ellos. El mandala representa la interpenetración entre el mundo material y el espiritual, por este motivo la distribución de los patrones que componen la figura budista se dan de forma contrapuntística.

Las tres bases filosóficas del mandala sobre esta cuestión de la interpenetración provienen de tres fuentes: 1) la enseñanza de la escuela *yogācāra* de que todas las cosas son

⁷⁸ Arnau, *Antropología del budismo*, op. cit., p. 21.

⁷⁹ *Idem*.

⁸⁰ Aceves, op. cit., pp. 41-42.

manifestaciones de una Mente Absoluta; 2) el concepto *mādhyamika* de que la Mente Absoluta en su forma trascendental es *śūnyatā* (vacía); y 3) la idea central del *Buddhāvataṃsaka Sūtra*, la interpenetración del vacío trascendental y del mundo del *samsara*.⁸¹ Quisiera concentrarme en la cuestión del *śūnyatā* que más arriba he esbozado como la interrelación de todas las cosas, ya que me parece importante profundizar en esta noción por su implicación en el sentido interno del mandala.

Para los budistas la vacuidad tiene que ver con el hecho de que todas las cosas carecen de una esencia propia. El concepto de vacío se fundamenta en las enseñanzas de Nāgārjuna y su escuela *madhyamaka*:

El *mādhyamika* observa, a diferencia de sus antecesores, que lo que se produce por causas y condiciones no se produce por sí mismo, por lo que no puede existir en sí mismo. Todas las cosas comparten esa misma condición: la falta de naturaleza propia. Las cosas se apoyan unas en otras y no hay nada que sea independiente de lo que lo rodea o que pueda existir de manera autónoma [...] Nāgārjuna declara que dado que todas las cosas tienen un origen condicionado son vacías [...], dado que ninguna cosa o fenómeno existe con naturaleza propia no se puede decir que haya algo no vacío.⁸²

La existencia de todo el universo depende de la relación mutua que existen en todos los seres existentes en él: “Todas las cosas son vacías porque no pueden ser cosas concretas; no pueden ser entidades independientes y autónomas, pues cada una de ellas depende de causas o condiciones externas o de factores subjetivos de aquellos quienes las perciben”.⁸³ Percibir la *talidad* de las cosas, es decir, *tal cual son* ellas (*i. e.*, vacías) es encontrar en ellas la vacuidad, de ahí que la búsqueda del nirvana y la experiencia del *śūnyatā* para el budista se comprendan no tanto una “liberación”, sino como “un ‘despertar’ aquí y ahora”.⁸⁴ Es decir, que la vacuidad está ahí, siempre lo ha estado, sin embargo los hombres no se han percatado

⁸¹ Grace, *op. cit.*, p. 220.

⁸² Arnau, *La palabra frente al vacío*, *op. cit.*, p. 70.

⁸³ Aceves, *op. cit.*, p. 28.

⁸⁴ Arnau, *La palabra frente al vacío*, *op. cit.*, p. 71.

de ella, y por ello tienen que desarrollar y expandir su mente para poder contemplar la realidad y sentirla como vacía. El vacío –al igual que el nirvana– no debe comprenderse como un Absoluto, ni como la Nada, ni como un principio trascendente, más bien como “la característica misma de los fenómenos, la textura de eso que llamamos realidad y que Nāgārjuna prefiere llamar ilusión”.⁸⁵ En la realidad “samsárica” (si se me permite el adjetivo) se encuentra el śūnyatā, el hombre debe mirar la realidad con otros ojos, debe despertar de esta realidad en la que vivimos –la cual es ilusoria–, para captarla como vacua. Dice Juan Arnau en otro lugar⁸⁶ que

La vacuidad fue una crítica de la realidad convencional, pero esa misma crítica no descartó o suprimió dicha realidad convencional ni la reemplazó por algún tipo de vacío etéreo o absoluto, pues el término ‘vacuidad’ habría perdido entonces su referente y su sentido sin esa realidad convencional llamada lenguaje, cultura o historia. *La ‘realidad convencional’ o, mejor, la ‘verdad convencional’ no es sino el conjunto de todas nuestras concepciones de mundo, entre las cuales hay una, reflexiva, que nos permite ver la naturaleza vacía de las mismas. He ahí la vacuidad. Pero la vacuidad también es reflexiva en el sentido de que se describe a sí misma. Al no existir fuera de la realidad convencional, es la misma realidad convencional cuando es vista del modo adecuado. La vacuidad es por tanto una forma de ver, una mirada, y una forma de estar en el mundo e incluso de hablar.*

La disposición de las figuras del mandala se basa principalmente en esta noción del vacío, pues su estructura depende de las figuras que se relacionan mediante diversos puntos de contacto, los cuales dan cuenta de la interconexión existente entre todas ellas. Un círculo significa porque está unido con otro círculo, triángulo, cuadrado o pentágono, por tanto todas las figuras tienen un origen condicionado (*pratītyasamutpāda*);⁸⁷ al verlas como un sólo

⁸⁵ *Idem.*

⁸⁶ Arnau, *Antropología del budismo*, op. cit., p. 95. El subrayado es mío.

⁸⁷ Arnau en *La palabra frente al vacío*, op. cit., p. 65, comenta que el término en sánscrito *pratītyasamutpāda* “puede traducirse, según el contexto, como ‘origen condicionado’, ‘relacionalidad’ o ‘contingencia’. Es el término abstracto de carácter filosófico que usó el discurso budista para referirse al hecho de que la existencia de cualquier cosa o fenómeno se origina y depende de otras cosas o fenómenos y, aunque estas últimas pueden ser consideradas como las causas y condiciones del hecho producido, son a su vez el resultado (efecto) de unas causas anteriores”. De esta manera, podemos comprender que la causa se convierte en el efecto y éste en aquélla; por ello, el origen es condicionado: de nuevo, uno depende del otro. Esto porque no existe un origen del cual se inicia, no se habla de un principio ni de un fin, sino de una continuidad en la que el inicio y el final se anulan.

cuerpo, como una forma única, nos percatamos de su vacuidad. Igualmente en el diseño de los patrones kolam, el śūnyatā se encuentra expresado en la línea continua que se estira, se tuerce y enreda, construyendo de esa manera una red vacía, pues en el vacío todo está interconectado, ya que una línea produce a otra y ésta a su vez genera una más, por lo que se convierte en causa y consecuencia a la vez.

El practicante visualiza el mandala, lo aprecia como un todo y como una multiplicidad, lo recorre, lo abstrae y lo interioriza; así se da cuenta de que “En el mandala no hay nada estático, sino un infinito circular que va de un ‘ahora’ a otro ‘ahora’; y en este interminable rodar, nada permanece, todo se transforma y cambia”.⁸⁸ Al terminar de ver las figuras que interactúan entre ellas, la mente se ilumina y despierta, por este motivo los mandalas son útiles como soporte para la meditación, porque generan diversos procesos cognitivos en nuestro cerebro (el cual también tiene una base mandálica debido a la red de neuronas, las cuales se comunican mediante impulsos nerviosos) que relajan el pensamiento y dan paso a esa contemplación de la vacuidad, en la que *yo* soy los *otros*, y *ellos* son *yo*:

[...] lo que iconográficamente se representa en los *mandalas* budistas es el proceso que sigue un practicante para deconstruir la idea de la existencia de un “yo”, de un “*self*” permanente, inherente y sólido, para llegar a la visión interna, que lo conduzca al reconocimiento del vacío de todos los fenómenos, tanto internos como externos. De esta manera el practicante obtiene una mente despierta, una consciencia plena, que es lo que se ha llamado una mente “iluminada”, que lo guíe para lograr la completa “liberación”, con el objeto de poder beneficiar a todos los seres vivos.⁸⁹

Hasta aquí dejaré el asunto del mandala, para saltar a la narrativa y al cuento, con el fin de explicar cómo es que la estructura mandálica puede relacionarse con la estructura de los relatos de Cortázar.

⁸⁸ Aceves, *op. cit.*, p. 82.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 111.

2.5 Los cuentos de doble trama y el *mandala*

Julio Cortázar ha expresado cómo es que concibe la elaboración de sus cuentos, y compara este proceso con la concepción de una esfera: “es algo [el cuento] que tiene un ciclo perfecto e implacable; algo que empieza y termina satisfactoriamente como la esfera en que ninguna molécula puede estar fuera de sus límites precisos”.⁹⁰ Esta declaración ha llevado a Miriam di Gerónimo a postular una teoría sobre la poética que existe detrás de la construcción de las narraciones del escritor argentino. Para ella, la estructura de las narraciones de “doble trama” –nombre que le asigna a aquellos cuentos que muestran una construcción a partir de la temática del *doppelgänger* (el otro yo), o bien, aquellas que poseen dos universos duales conectados– puede ser explicada a partir de la teoría del anillo de Moebius.

Este tipo de cuentos que exponen dos historias, las cuales parecen no tener una conexión y que posteriormente se conjugan en una unidad única, forman parte de las nuevas técnicas que desarrollará la literatura hispanoamericana a lo largo del siglo XX, principalmente en la época que va de los últimos años de la década de 1940 a la década de 1950 (lo que se llega a denominar el *pre-boom*). Esta innovación de la narrativa está relacionada con la ruptura del pacto mimético realista: “[...] en los textos cortazarianos [de doble trama] se produce, desde la forma ideada por el autor, un gesto de distanciamiento en la relación obra mundo percibido por el lector en una estructura inusitada que representa la abolición del contrato mimético de la narración realista [...]”.⁹¹

La autora comenta que la poética del cuento de Cortázar no se encuentra únicamente de forma directa en sus entrevistas y sus ensayos, sino también de manera “implícita” en su

⁹⁰ González Bermejo, *op. cit.*, p. 29.

⁹¹ Miriam di Gerónimo, *Narrar por knock-out*, p. 331.

propia obra.⁹² Para explicar gráficamente la construcción de las narraciones dobles emplea como metáfora el anillo de Moebius, el cual es una cinta, una superficie, que posee una sola cara, la cual está unida de extremo a extremo de tal forma que al girarla queda una línea “infinita y continua” (véase la imagen 6). También recurre a la imagen de una medalla con dos caras. En cuanto al anillo, comenta que sirve para expresar muy bien

[...] la bipolaridad de mundos, los juegos, el lado de acá y el lado de allá, el sueño y la vigilia, opacidad-transparencia, la confusión de límites entre ambos, los contrarios que se oponen y se atraen hasta fusionarse en un ensamble siniestro, la permeabilidad, la transitoriedad del yo, el pasaje, lo apocalíptico, el triunfo del absurdo, el simbolismo mítico.⁹³

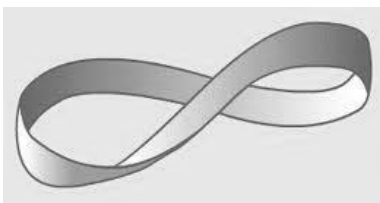


IMAGEN 6. Banda, cinta o anillo de Moebius

Esto es lo que permite la ambigüedad, la indeterminación y la circularidad de los relatos. Las dos ilustraciones, tanto el anillo como la medalla, no sólo explican la estructura formal sino también la temática de las historias paralelas (en las que el motivo se centra en el “yo” y su contraparte “otro yo”). La imagen de la “medalla-cinta” permite apreciar la continuidad del relato en la que no hay un comienzo ni un fin, sino una atmósfera circular, puesto que el círculo se relaciona con la idea del eterno retorno;⁹⁴ no obstante, la autora aclara que la figura del círculo “no es el ícono apropiado para representar esta especie de cuentos [...] no contiene la sorpresa que provoca la ‘mezcla’, la distorsión y la siguiente derivación de las dos historias en una”.⁹⁵ Estoy de acuerdo en que quizá no podemos hablar del círculo

⁹² La autora hace referencia a dos cuentos de Cortázar: «Anillo de Moebius» y «Las caras de la medalla», *ibid.*, pp. 318-321 y 321-324 respectivamente.

⁹³ *Ibid.*, pp. 319-320.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 327.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 326.

perfecto como modelo de la base estructural de los cuentos cortazarianos, sin embargo, considero que la circularidad sí es un componente esencial para comprenderlos (e incluso, quizá, también gran parte de la obra de Cortázar). En mi opinión otra metáfora que puede explicar mucho mejor que el anillo de Moebius la estructuración cuentística en los relatos del escritor argentino es el ya referido mandala. Veremos antes de entrar de lleno en el análisis cómo es que un mandala se equipara con un cuento, y cómo la construcción de cada uno es muy cercana. Para ello debemos ir a la obra base de Cortázar y jugar en entre “el lado de allá”, el “lado de acá” y “de otros lados”.

2.5.1 La técnica zen en *Rayuela*.

Jaime Alazraki en un estudio sobre la estructura de la afamada novela de Cortázar habla de la “técnica narrativa de los opuestos de *Rayuela* al modo Zen”, la cual se refiere a que la obra se compone a través del principio de la no-dualidad y la interpenetración de los opuestos.⁹⁶

Alazraki comenta:

El budismo Zen parte del supuesto de que la realidad rebasa nuestros esquemas y sistemas y por eso los *koans*, con sus absurdos y sinsentidos, no son sino una transgresión a nuestros esquemas racionales, violaciones a “nuestra prisión conceptual”, un esfuerzo de unidad, que desbarata y confunde nuestros prolijos dualismos y simetrías lógicas.⁹⁷

Se produce así una afrenta contra la lógica binaria que rige nuestra cotidianeidad. En *Rayuela* hay siempre dos polaridades que buscan reconciliarse: Oliveira y la Maga, París y Buenos Aires, etc. Así como situaciones irracionales o absurdas, desarrolladas mediante un

⁹⁶ Cfr. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, p. 225.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 218. El *koan* en el budismo zen es un problema paradójico que el maestro plantea al discípulo, con el fin de romper la racionalidad el *koan* se comprende muchas veces como un absurdo, por ejemplo, es famoso aquel en el cual un maestro aplaude y dice: “Este es el sonido de dos manos, ¿cuál es el sonido de una sola mano?”.

estilo literario innovador y lúdico, y que parte, en este sentido, de una concepción narrativa en constante movimiento: *Rayuela* se erige como una *antinovela*, la cual se va *construyendo* conforme se lee sin importar el orden en que se haga. Attila Csep dice al respecto que el budismo zen en la obra cortazariana se manifiesta en “la exigencia fundamental de la vitalidad, la repercusión del *yin* y el *yang* en los personajes de Horacio y la Maga, la aspiración a eliminar las dicotomías y la declaración de inacción de Horacio”.⁹⁸ Lo que se desprende de esto es que la estructura de *Rayuela* se sustenta en un sistema de oposiciones, que buscan reconciliarse: su esqueleto narrativo es dialéctico, o mucho mejor, dialógico.

Paralelamente, en lugar de una narrativa lineal que el lector pueda seguir de principio a fin, los cuentos de Cortázar generan una ondulación, un efecto de péndulo, una desviación del modelo tradicional. En el caso de los relatos donde la voz narrativa es en primera persona, se nota mucho esta ondulación; en cambio, en aquellos en los cuales hay dos historias bien delimitadas y separadas, existe un movimiento de dos líneas que se van trenzando (imagen 7). Es lo mismo que ocurre con un mandala, una línea gira y se tuerce generando nudos que construyen una especie de laberinto. De hecho los mandalas tibetanos son elaborados por varias personas al mismo tiempo, generalmente participan cuatro. En el caso de un mandala sencillo también puede dibujarse por dos o más personas, comenzando arriba y abajo, o de izquierda a derecha (véase *infra* imagen 8).

⁹⁸ *Vid.* el breve artículo de Csep, *op. cit.*, pp. 461-462.

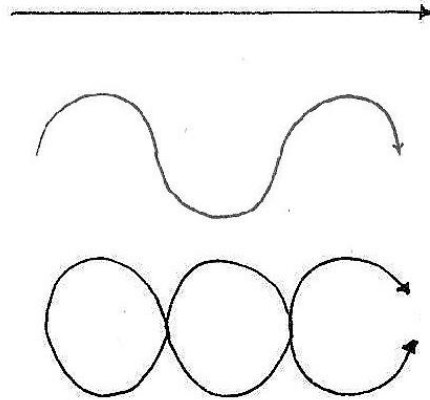


IMAGEN 7. Líneas narrativas⁹⁹

La figura del mandala en *Rayuela se* equipara con la de un puente, o bien la de un laberinto:

Novela-puente entre el autor y el lector: el primero provee la baraja, pone las cartas sobre la mesa e invita al segundo a entrar en el juego y ejercer su derecho de participación a través de su propia combinación. Técnica también de *mandala* en el sentido de que la novela despliega un diseño que puede recorrerse siguiendo múltiples senderos, eligiendo una ruta desde la cual cada lector asume su propia búsqueda.¹⁰⁰

Como he mencionado, esta técnica se desenvuelve con mayor libertad en las obras posteriores de Cortázar como en *62/Modelo para armar*. En “Poesía permutante”,¹⁰¹ Cortázar comenta cómo trabajó, junto con Octavio Paz, en los poemas que ofrecen múltiples lecturas y formas de combinación; tal divertimento comenzó con la composición de los “720 círculos”, poema con una disposición de seis estrofas, de cuatro versos cada una, inclinadas sin un orden fijo, por lo que “el poema se vuelve así circular y abierto a la vez; barajando las estrofas o unidades; a su turno, cada una de sus estrofas puede ser leída desde cualquiera de

⁹⁹ La línea recta sería la secuencia que seguiría una narrativa común y corriente (lineal); la segunda línea vendría a ser la de los relatos en primera persona, donde existe una sola narración pero en la cual se genera una ondulación, mientras que la tercera correspondería al movimiento de las narraciones como «La noche boca arriba» y «Todos los fuegos el fuego», cuya secuencia se da de forma paralela, gemela.

¹⁰⁰ Alazraki, “*Rayuela*: Estructura” en *Rayuela, op. cit.*, p. 631.

¹⁰¹ *Último round*, p. 273.

las estrofas o unidades hasta cerrar el círculo en uno u otro sentido”. En *Rayuela*, dada la posibilidad de extensión y desarrollo, se pueden barajar los capítulos para tener una obra infinita y abierta; por el contrario, los relatos –debido a su orden cerrado– poseen una menor capacidad de combinación. La manera en que se construyen las narraciones de doble trama es más sencilla, pero permite una lectura en círculo, la cual es la característica que deseo resaltar, por eso he traído como ejemplo lo que ocurre en la obra posterior a *Rayuela*, ya que el patrón de construcción de ésta, así como del *62/Modelo para armar* y de los “720 círculos” puede vislumbrarse ya desde los primeros cuentos de Cortázar, donde existen dos lados: el *A* y el *B*, los cuales interactúan entre sí.

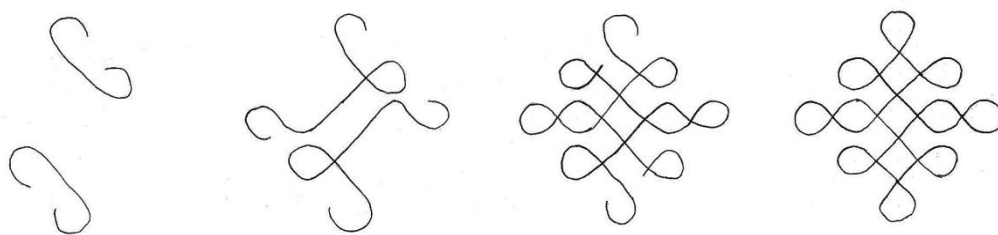


IMAGEN 8. Mandala construido desde dos puntos opuestos

No hay que perder de vista las imágenes del laberinto y la del puente. La primera enfatiza esta idea de que el lector debe ser capaz de recorrer el camino para llegar al centro, dicho de otro modo, debe desempeñar un papel activo para descubrir la unidad entre el lado *A* y *B* del relato. En cuanto a la segunda, el puente representa el punto de encuentro de dos mundos alejados, es decir, equivale a la ruptura de la dualidad y permite la reconciliación de las dicotomías.¹⁰²

¹⁰² En González Bermejo, *op. cit.*, p. 65, el narrador argentino observa que “[...] el Occidente ve los sistemas filosóficos como cerrados y, en cambio, el Oriente es todo lo contrario, la apertura total y, en la medida de lo posible, la negación de los conceptos causales, en el caso del tiempo y del espacio”. Para Cortázar, la tradición occidental ha construido su pensamiento a través de un sistema binario en el que los conceptos opuestos se han caracterizado por su polaridad, ya que son excluyentes: se piensa siempre por opuestos negativos que se

2.5.2 La conciliación de las dualidades en los cuentos de doble trama

La composición del cuento de doble trama, elaborado por dos historias intrínsecamente unidas, constituye no sólo un deseo de transgredir el género cuentístico, sino que se relaciona con una necesidad de *re-pensar* tal género, esto es, de buscar nuevos horizontes que permitan contar historias desde una perspectiva diferente de la tradicional. Esto lo comenta Miriam di Gerónimo con respecto a la innovación que realizó Cortázar en el cuento hispanoamericano.¹⁰³ Esta bifurcación de las narraciones paralelas procede de la concepción dual del mundo que Cortázar toma del surrealismo¹⁰⁴ –la cual está vinculada también con el budismo, como lo vimos más arriba–. De esa manera se genera un espacio de interacción entre dos planos (el mundo racional y el irracional).

Para entender cómo se produce este ambiente interactivo tenemos que comprender que los cuentos de doble trama se componen de dos espacios temporales distintos, como sucede en *Rayuela*: uno de ellos es el lado A, y otro el lado B. De tal manera que se establece esta fórmula: 1) $A > B$; 2) $B > A$; 3) $A=B$. Es decir, que del espacio A se pasa al plano B; a su vez, del plano B se vuelve al espacio A, y, finalmente, este transitar culmina en la unidad de ambos lugares. Dicho de otro modo, la simultaneidad de los dos planos, el de la vigilia

formulan en un “sí” o “no”. Por el contrario, el imaginario oriental contempla un entender siempre paradójico en el que las fronteras no están definidas de manera tan tajante –como en el caso de Occidente–. En el pensamiento oriental, “sí” permite la posibilidad de un “no”: el “sí es no” y el “no es sí”.

Me parece que esta manera de concebir el pensamiento oriental y occidental, si bien puede ser reduccionista, permite comprender cómo es que se puede hablar de la no-dualidad en las narraciones del autor: dado que en Occidente el sujeto y el objeto se conciben separados, en Oriente no se ve así, sujeto y objeto conviven, dependen entre sí. Cortázar, quizá, vislumbró en el pensamiento oriental –junto con su visión surrealista– una nueva manera de observar el mundo, y por tanto, encuentra *otra* forma de narrar y de concebir la escritura. De hecho esta declaración de Cortázar y su interés por el pensamiento de Oriente es similar a lo que dice Suzuki en una de sus conferencias sobre la mentalidad occidental y oriental que puede verse en *Budismo zen y psicoanálisis*, p. 13.

¹⁰³ Gerónimo, *op. cit.*, p. 308.

¹⁰⁴ *Cfr. ibid.*, pp. 310-311 y Picón Garfield, *op. cit.*, p. 218. Esta última habla de la juntura de tiempos y espacios –donde se unen mundos y épocas dispares, dentro de un ambiente ficticio– como influencia de la prosa analógica surrealista en las novelas (aunque también en los cuentos) de Cortázar.

(A) y el onírico (B), se produce a través de una inversión en la que A puede ser B y viceversa, puesto que las historias no se excluyen entre sí, sino que se complementan.¹⁰⁵ Curiosamente en el budismo zen hay una serie de pasos que se emplean para un mejor discernimiento de la no-dualidad.

Daizetsu Teitaro Suzuki ha expuesto que los cinco pasos (*go-i*) son fundamentales para comprender el budismo zen. No me detendré en explicar los cinco, simplemente tomaremos los elementos que consideramos pertinente para explicar la relación del pensamiento zen con los cuentos de Cortázar.¹⁰⁶ Los conceptos de *sho* (lo absoluto, lo uno, lo infinito, el vacío...) y *hen* (lo relativo, lo múltiple, lo finito, la forma y materia...) interactúan en los primeros dos pasos del *go-i*. En el primero *Sho chu hen* (“el *hen* en el *sho*”) se refiere a lo uno en lo múltiple; el segundo paso *Hen chu sho* (“el *sho* en el *hen*”) es lo múltiple en lo uno. El tercer paso *Sho chu rai* (“la venida del *sho*”) tiene que ver con el punto medio entre *sho* y *hen* que se manifiesta en una identidad contradictoria. Suzuki expone que si A es *sho* y B es *hen*, gráficamente los pasos serían así: 1) $A > B$; 2) $A < B$; 3) $A=B$. Los primeros dos serían movimientos en línea recta, mientras que el último paso lo equipara con un círculo, con una “rueda cósmica”; es más, lo compara con el símbolo del *yin yang* (imagen 9). Lo curioso es que esta estructura se presenta de manera idéntica en algunas narraciones de nuestro escritor; los casos más notorios son «La noche boca arriba» y «Todos los fuegos el fuego».

¹⁰⁵ Luis Eyzaguirre, “Modos de lo fantásticos en los cuentos de Julio Cortázar”, p. 181.

¹⁰⁶ La siguiente explicación ha sido expresada en la conferencia titulada “Los cinco pasos (*go-i*)” que puede consultarse en Suzuki y Fromm, *op. cit.*, pp. 67-85.



IMAGEN 9. *Taijitsu (yin-yang)*¹⁰⁷

En este tipo de cuentos, el lector pasa de un sitio a otro de manera aparentemente arbitraria; no obstante, esta técnica tiene como fin conducir al espectador hacia el final inesperado, el cual modifica su manera ver y comprender el mundo. Miriam di Gerónimo menciona que el empleo de este tipo de composición estructural dentro de los relatos de Cortázar tiene múltiples implicaciones: el tiempo deja de ser lineal para convertirse en discontinuo y fragmentado; el narrador heterodiegético (es decir, en tercera persona) omnisciente puede presentar los dos planos debido a su amplia visión; el lector debe participar activamente en la lectura del cuento para lograr armar, reconstruir, la historia; y, por último, el final sorpresivo.¹⁰⁸ Alazraki señala también que la yuxtaposición de dos tramas distintas permite generar en «La noche boca arriba» el efecto de lo fantástico dentro del cuento.¹⁰⁹ Estas narraciones, pues, producen un “juego de espejos” en el que ocurren varias correspondencias entre las dos historias, lo que permite la conexión entre ambas.¹¹⁰ En los elementos mencionados por Miriam di Gerónimo y Alazraki podemos ver que comparten muchos puntos en común con lo que he venido explicando sobre el mandala, y podría decirse

¹⁰⁷ De acuerdo con Schuman, *op. cit.*, p. 37, en el budismo este símbolo chino se refiere al “entrelazamiento o la generalidad de samsāra y nirvana”. De hecho, el *taijitsu* se asemeja a un mandala, y representa muy bien la concepción del pensamiento cíclico oriental.

¹⁰⁸ Gerónimo, *op. cit.*, pp. 316-317.

¹⁰⁹ Alazraki, *Hacia Cortázar...*, *op. cit.*, p. 151.

¹¹⁰ Alazraki, “Relectura de «La noche boca arriba»”, p. 228. Aunque el crítico se refiere a este cuento en particular, podemos decir que la superposición de espacios funciona como un elemento que produce la manifestación de lo fantástico en muchos otros de los relatos cortazarianos.

que es allí, en estos elementos literarios, donde puede entenderse la estructura mandálica de los cuentos cortazarianos: en la construcción de espejo, en el doble, en las correspondencias del plano A y el B, en la circularidad, etc.

Ahora bien, dentro del texto este vaivén entre ambos espacios se aprecia de dos maneras: una explícita y otra implícita en la estructura narrativa. En el caso de la primera, digo que es explícita porque la estructuración puede percibirse a simple vista de acuerdo con la distribución de las líneas o párrafos (véase la imagen 10). Esta estructura se nota en «La noche boca arriba» y en «Todos los fuegos el fuego».¹¹¹

Por el contrario, en la segunda, la estructura de ambas narraciones no se percibe fácilmente, ya que se encuentra al interior de la narración (de ahí, que sea implícita) y requiere de una lectura atenta, para poder percatarse de los elementos que permiten este ir y venir entre ambos polos. Así están compuestos «LEJ» y «AX». En este sentido, podemos entender que en las narraciones existe un carácter condicionado entre el lado A y el B de la historia. Dicho de otro modo, al igual que sucede con las figuras del mandala, el plano A y el B dependen mutuamente uno del otro, por lo que resulta imposible dividirlos, ya que se perdería la unidad: los dos espacios comparten una interdependencia (el *pratīyasamutpāda*, “el origen condicionado”, del budismo donde uno existe en relación con el otro). Si prescindimos de un plano, entonces, la unicidad del cuento queda fragmentada, por lo que ésta pierde su sentido.

¹¹¹ De aquí en adelante utilizaré las siguientes abreviaturas para referirme a los cuentos: «La noche boca arriba» («LNBA»); «Lejana» («LEJ»); «Axolotl» («AX»), y «Todos los fuegos el fuego» («TFF»).

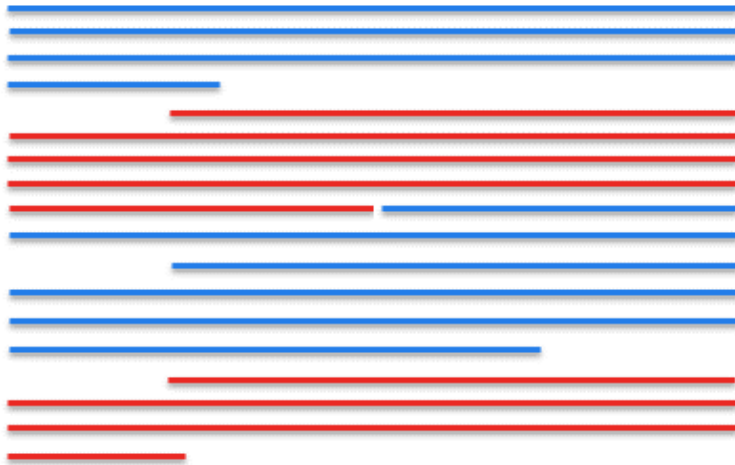


IMAGEN 10. Distribución de los párrafos en «LNBA» y en «TTF»¹¹²

De acuerdo con lo anterior, se puede afirmar que este tipo de relatos cortazarianos manifiesta una relación de simetrías (o asimetrías, según veremos) y correspondencias. Todo ello debido a la concepción poética de las *figuras* que el propio Cortázar tenía, puesto que “[...] la figura constituye una forma de percepción, aprehensión y, por lo tanto, de relación con el mundo de manera intuitivo-sentimental. ‘La entrevisión de otra realidad’ [...]”.¹¹³ La “figura” representa la unión de elementos dispares que no mantienen ninguna relación entre sí, sólo el escritor vislumbra la conexión entre ellas y las junta por medio de la analogía, de tal forma que “[...] en un momento determinado –‘sublime’ momento– un elemento A se conjuga con un elemento B y a veces con otro C y esa conjunción *simultánea* determina una figura D que representa el resultado de la unión que ya no es azarosa ni fortuita”.¹¹⁴ Cortázar tenía esa sensación de que los individuos son “figuras” que forman parte de un conjunto mucho más complejos:

¹¹² Esta imagen es la recreación visual de la estructura textual de algunos de los cuentos en los que se yuxtaponen las narraciones de dos tramas. En ella, las líneas azules indican el número de párrafos correspondientes a la historia A, mientras que las rojas comprenden las líneas que contienen la historia B.

¹¹³ Gerónimo, *op. cit.*, p 40.

¹¹⁴ *Idem*. Las cursivas son del original.

Es [la idea de “figura”] como el sentimiento (que muchos tenemos, sin duda, pero que yo sufro de una manera muy intensa) de que aparte de nuestros destinos individuales somos partes de figuras que desconocemos. Pienso que todos nosotros componemos figuras. Por ejemplo, en este momento podemos estar formando parte de una estructura que se continúa quizás a doscientos metros de aquí, donde a lo mejor hay otras tantas personas que no nos conocen como nosotros no las conocemos. Siento continuamente la posibilidad de ligazones, de circuitos que se cierran y que nos interrelacionan al margen de toda explicación racional y de toda relación humana.¹¹⁵

Evelin Picon ha expresado, igualmente, que las “figuras” para Cortázar corresponden a la visión de los “campos magnéticos” surrealistas:¹¹⁶

Persio [quien aparece en la novela *Los premios*] es el primer personaje cortazariano que posee el poder de intuir el cosmos como «figura» donde una fuerza desconocida liga vidas y épocas distintas. [...] Primero los surrealistas habían intuido «las figuras» dentro de la expresión automática y analógica, para abandonarla después, como notó Breton en «El surrealismo y sus obras», y aplicaron «los campos magnéticos» al ámbito existencial en vez del estético.¹¹⁷

Este “magnetismo” se relaciona con la comunicación existente entre este lado de la vida terrenal y el lado de la superrealidad, entre el hombre y lo que lo rodea, es decir, el universo. Este tema de “la figura”, de procedencia surrealista, se manifiesta en muchos cuentos del escritor argentino como «Lejana», «El otro cielo», «Las armas secretas», «La noche boca arriba», «Una flor amarilla», «Todos los fuegos el fuego», entre otros.¹¹⁸ La noción de las “figuras” corresponde a la búsqueda de la unidad en un mundo múltiple y variado; de ahí que Cortázar emplee el motivo del doble y los espacios oníricos, los cuales permiten transitar a los personajes de un espacio-tiempo a otro.¹¹⁹ Joan Hartmann, además, explica: “La concepción que Cortázar tiene de las figuras cíclicas refleja su interés en la filosofía oriental, particularmente en el budismo Zen y en el Vedanta indio”.¹²⁰ El vínculo entre las “figuras” del universo es una visión muy parecida a la que notamos en el mandala

¹¹⁵ Harss, *op. cit.*, pp. 277-278.

¹¹⁶ *Op. cit.*, p. 167.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 169.

¹¹⁸ *Cfr. ibid.*, p. 170, y Hartmann, “La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Julio Cortázar”, p. 539.

¹¹⁹ Hartmann, *op. cit.*, p. 540.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 542.

budista: todo constituye una cadena de interrelaciones entre los seres del cosmos, y sólo mediante la visión correcta y por un breve lapso de tiempo se puede apreciar el estado vacío de las cosas.

Vemos que en Cortázar existe esa necesidad de encontrar los patrones que conecten al mundo material con el espiritual; por lo que se trata del mismo objetivo que el budista pretende alcanzar: la anulación de la dualidad y la experimentación de la vacuidad. Por eso *su obra contiene esta idea de la correspondencia y de la analogía, ya que se trata de romper las dualidades para contemplar la vida de otro modo.*

2.5.3 La transgresión fantástica y el tantrismo

He comentado que dentro del ritual budista al dibujar o trazar un mandala en un espacio determinado, éste adquiere un valor sagrado, de tal forma que deja de ser un lugar común y adquiere un carácter sacralizado. El fin del ritual budista tántrico consiste en que el mundo sensible comience a manifestar su contraparte, el mundo suprasensible; es decir, un espacio irrumpe en el otro, para finalmente llegar a la unificación de ambos. En los cuentos de Cortázar el plano de lo real es irrumpido por el plano irracional u onírico), lo cual permite la producción de lo fantástico.

El género fantástico tiene siempre que ver con una ruptura desde diferentes puntos de vista (el temporal, el espacial, el psicológico, entre otros); en esto coincide la gran mayoría de los teóricos. David Roas establece que el plano fantástico constituye un peligro para el de la realidad:

[...] lo sobrenatural es aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe según dichas leyes [...] debe crearse un espacio similar al

que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad. Es por eso que lo sobrenatural va a suponer siempre una amenaza para nuestra realidad.¹²¹

De tal forma que al cuestionar la realidad en la que vivimos y nos desenvolvemos, también, los textos fantásticos nos hacen reflexionar –a nosotros los lectores– acerca de nuestra condición como seres individuales. Mas ¿cómo lo logran? Uno de los elementos clave tiene que ver con el hecho de que los relatos fantásticos nos sitúan en un ambiente cotidiano, el cual se verá invadido por *otra* realidad;¹²² por ello (como explica Roas) el realismo y la verosimilitud sean estructuras y técnicas propias de los relatos fantásticos.¹²³ Sin embargo, esta irrupción se produce de forma brusca, por no decir violenta. Bien dice Rosalba Campra que

La naturaleza de lo fantástico [...] consiste en proponer, de algún modo, *un escándalo racional*, en tanto en cuanto no hay sustitución de un orden por otro, sino *superposición*. De aquí nace la connotación de peligrosidad, la función de aniquilación –o agrietamiento, por lo menos– de las certezas del lector. El mundo fantástico puede ser todo, menos consolador.¹²⁴

Asimismo Flora Botton explica:

Lo fantástico irrumpe en el orden de la vida cotidiana, y es sentido como una *agresión*. La tranquila ruina del acontecimiento diario es irrupida por una aparición, y los personajes se sienten agredidos e impotentes ante el fenómeno, extraño, desusado, que viene a convertir el orden en caos [...] *Lo fantástico, para ser fantástico, necesita violar las reglas del mundo.*¹²⁵

En el ritual budista por medio de la meditación y los diversos procedimientos que se realizan en él se busca anular los espacios duales; en este sentido, podemos decir que este proceso es inducido voluntariamente por los participantes, aunque implica un complejo discernimiento. Por el contrario, la convivencia de los planos de la dualidad en las obras

¹²¹ Roas, “La amenaza de lo fantástico”, p. 8.

¹²² *Ibid.*, p. 26.

¹²³ *Ibid.*, p. 24.

¹²⁴ Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, pp. 159-160. Las cursivas son mías.

¹²⁵ Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, pp. 43-44. El resaltado es mío.

fantásticas –como las de Cortázar– se produce de forma agresiva: uno de ellos busca imponerse sobre el otro, lo cual genera caos porque la imposición no es completa, sino más bien se trata de una superposición. Por tal motivo se considera como una invasión de la realidad.

Resulta curioso que este carácter transgresor de lo fantástico se parezca al tantrismo. Esta tradición esotérica oriental, de la cual se encuentran variantes tanto en el hinduismo como en el budismo, persigue la interacción y unión de los opuestos a partir del mundo palpable para dirigirse a una realidad metafísica superior.¹²⁶ Para alcanzar esta meta se emplean diferentes procesos transgresores (como el acto sexual, el cual es vital para el *tantra* hindú), puesto que “para el tantrismo, toda unión de los contrarios produce una *ruptura* y conduce al descubrimiento de la originalidad primordial”.¹²⁷ Así se puede notar que tanto lo fantástico como el tantrismo utilizan la transgresión para experimentar la no-dualidad, por eso se consideran actos violentos, pues como menciona Paz, el tantra se opone al eros platónico –igualmente la realidad se contrapone a la irracionalidad de la fantasía–, por lo que ambos se enfrentan a la visión occidental predominante, es decir, a la razón:

Para el adepto del Tantra, el cuerpo manifiesta la esencia: es un camino de iniciación. Más allá no está la esencia que para Platón es un objeto de contemplación y de participación; al final de la experiencia erótica el adepto llega, si es budista, a la vacuidad, al estado en que la nada y el ser son idénticos; si es hindú, a un estado semejante pero en el que el elemento determinante no es la nada sino el ser –un ser idéntico a sí mismo, más allá del cambio. [...] El rito central del tantrismo es la copulación. Poseer un cuerpo y recorrer en él y con él todas las etapas del abrazo erótico, [...] *es repetir ritualmente el proceso cósmico de la creación, la destrucción y la recreación de los mundos*. También es una manera de *romper ese proceso y detener la rueda del tiempo y de las sucesivas reencarnaciones*.¹²⁸

En cuanto al tantra budista comenta Juan Arnau:

La tradición tántrica concebirá la fusión del discernimiento (*prajñā*) de la verdad y la maestría en el uso de los medios (*upāya*) como un coito espiritual. Así en el marco de su iconografía

¹²⁶ Juan Miguel de Mora, *Tantrismo hindú y proteico*, p. 39. El subrayado es mío.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 41.

¹²⁸ Paz, *La llama doble*, op. cit., pp. 207-208. El resaltado es mío.

y objetos rituales, los medios son representados por una campana ritual (*ghanta*) que se une a *vajra*, símbolo del discernimiento. Por tanto, para la simbología tántrica, *upāya* es el elemento masculino que se contrapone al poder en potencia del discernimiento (*prajñā*), que, como la sabiduría en Occidente, es potencia femenina.¹²⁹

En este sentido, la cópula en el budismo puede y no entenderse de manera literal, o más bien de manera simbólica, ya que constituye la juntura de los opuestos en el ámbito mental y no en el carnal.¹³⁰ Bertha Aceves en su obra ya citada,¹³¹ relaciona el mandala con el *yantra* (véase la imagen 11) por “la idea de lo perfecto, de la unicidad, de lo divino, de lo semejante a sí mismo, de la unión de los opuestos, de la forma perfecta que en sí contiene toda las formas”. El yantra representa la penetración entre la potencia masculina (lo que sería *Śiva* –el dios Shiva– en el hinduismo) y la femenina (*Śakti* –Shakti–, consorte de aquél).

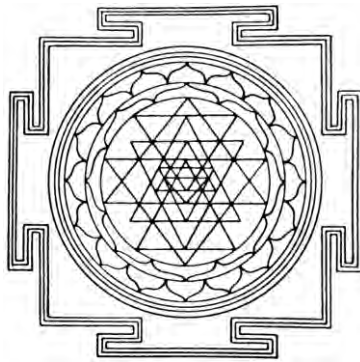


IMAGEN 11. Símbolo del *yantra*

En el tantrismo existe la repetición ritual, el proceso de creación-destrucción-creación (como menciona Paz), la ruptura con el mundo tangible y la detención del tiempo, aunque

¹²⁹ Arnau, *Antropología del budismo*, *op. cit.*, p. 145. Para observar las imágenes de la campana y del *vajra* véase *infra* las imágenes 15 y 16.

¹³⁰ Aunque sí hay representaciones de las deidades budistas en las que éstos y sus consortes se encuentran unidos en el acto sexual. Estas representaciones son más comunes en el budismo tántrico o vajrayāna. Harvey, *op. cit.*, p. 300, comenta: “Este tipo de representación simboliza la idea de que, de la misma forma que la unión sexual conduce a un gran placer, así la unión de los medios hábiles con la sabiduría a la dicha de la unión. Este simbolismo sexual está minimizado en el budismo tántrico del este asiático, puesto que ofendía el decoro confuciano”.

¹³¹ *Op. cit.*, p. 68.

sea por un breve lapso. Estos elementos serán de vital importancia para análisis posterior de los relatos, no hay que perderlos de vista.

Por otro lado, apreciemos la importancia que tiene el verbo “copular”, no sólo en su connotación sexual sino también en su sentido etimológico: ‘juntar o unir’. Todo esto está ligado con los elementos fantásticos que componen las narraciones de Cortázar; veremos que son esenciales para comprender la forma y el contenido de las mismas. Desde tal perspectiva, el lado A y el B *copularían* para mantener su unidad narrativa, aboliendo los contrarios pero no suprimiéndolos; aunque esta unión (dado que lo fantástico tiene un temperamento caótico) resulte siempre dañina para los personajes cortazarianos. Es decir, *el final de los cuentos siempre es trágico y destructivo*. En el tantrismo hay todo un ciclo de principio a fin, las cosas nacen y mueren en un círculo interminable: la relación sexual acaba con la eyaculación, así como los mandalas son dibujados para ser “barridos”.

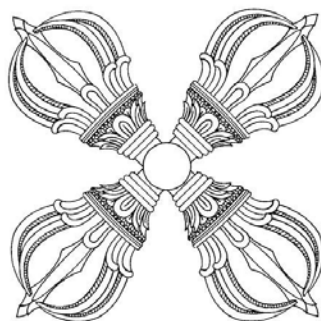


IMAGEN 12. *Vajra* doble

La destrucción dentro del ritual budista también es muy importante, porque una vez que el mandala se ha terminado, después de las arduas horas de elaboración, la fase final consiste en destruir la figura. Los participantes toman el *vajra* (imagen 12) y van atravesando el mandala con él para disolverlo, juntarlo en una urna, para posteriormente lanzar su contenido al agua. La destrucción del mandala se debe realizar porque si no se corre el riesgo de caer en el apego con la imagen, y precisamente el apego resulta dañino para los budistas.

CAPÍTULO III

NOCIONES DEL BUDISMO Y EL *MANDALA* EN LAS NARRACIONES DE CORTÁZAR

3.1 El espacio dual

3.1.1 El diario de dos mujeres, el caso de «Lejana»

La concepción de lo fantástico en Cortázar nos hablan de dos espacios temporales distintos (el real frente al irreal), en constante pugna; igualmente, la idea de las “figuras” –ya expuesta– explica muy bien la atracción existente entre ambos planos, porque los personajes cortazarianos se percatan de ese *otro* y sienten una especie de magnetismo, que los conduce a experimentar ese otro espacio. Veamos paso a paso cómo se configuran la dualidad de los espacios en los cuentos.

En «LEJ» la construcción espacial se genera a partir de un juego de presencias y ausencias, esto se debe a que la narración fluye desde la perspectiva del narrador homodiegético protagonista: Alina Reyes. Sin embargo, los últimos párrafos son narrados por una tercera persona “anónima”.

En cuanto a la distribución, los párrafos del 1 al 22 comprenden la narración en primera persona, mientras que los restantes (23, 24 y 25) se narran a partir de la distancia del narrador desconocido. Ahora bien, la caracterización del espacio se va a dar en dos sentidos: el *aquí* (lugar A, el de Alina) y el *allá* (lugar B, el de “la lejana”). Así se manifiesta la presencia del “yo” y del “ella”.

Desde el primer párrafo se nos dice que Alina pertenece a una familia acomodada; a pesar de esto ella escribe en su diario

[...] yo tan cansada de pulseras y farándulas, de *pink champagne* y la cara de Renato Viñes, oh esa cara de foca balbuceante, de retrato de Dorian Gray a lo último. Me acosté con gusto a bombón de menta, al Boogie del Banco Rojo, a mamá bostezada y cenicienta (como queda ella a la vuelta de las fiestas, cenicienta y durmiéndose, pescado enormísimo y tan no ella) [p. 177].¹³²

En este primer párrafo apreciamos el empleo de la primera persona que dominará la mayor parte del texto, así como la sofisticación de la vida de Alina, la cual está llena de fiestas, champagne, bailes, bocadillos, etc. Además se nota el tono burlesco en el estilo cuando la narradora describe a las personas con las que vive de forma caricaturesca –pues se siente hastiada de esa *modus vivendi*–, por ejemplo, a Renato Viñes lo denomina “cara de foca balbuceante” y a su madre “bostezada y cenicienta [...] pescado enormísimo”. Leemos lo anterior mientras Alina le sirve el té a la señora de Regules y al chico de los Rivas, quien “pone su mejor *cara de tarado*. Y aguanto bien porque estoy sola entre esas *gentes sin sentido*, y no me desespera tanto” [p. 178].¹³³ Incluso al personaje que será su pareja le atribuye las características de un perro: “él mirándome contento con *cara de perrito*, esperando oír los arpegios, los dos tan cerca y tan queriéndonos” [p. 178]. Las breves características mencionadas en el relato –la animalización¹³⁴ en la mayoría de los casos– nos permiten percibir la incomodidad que la protagonista siente dentro de esa sociedad compuesta por “gente sin sentido”.

La protagonista se muestra intranquila e insatisfecha. Ante esto, surgirá su contraparte: “A esa que es Alina Reyes pero no la reina del anagrama; que será cualquier cosa, mendiga en Budapest, pupila de mala casa en Jujuy o sirvienta de Quetzaltenango,

¹³² El texto que utilizaré para los cuentos lo he tomado de Julio Cortázar, *Obras completas*, pp. 177-184, las páginas corresponden a «LEJ»; para «AX» los números son pp. 499-504; «LNBA», pp. 505-512, y «TFF», pp. 622-635. En adelante sólo anotaré la página o las páginas que cito entre corchetes como aparece arriba.

¹³³ Las cursivas que aparecen en los cuentos son más en todos los casos, de no ser así lo señalaré en una nota a pie.

¹³⁴ Cfr. Gerónimo, *op. cit.*, p. 371.

cualquier lado lejos y no reina” [p. 178]. Las cuestiones del anagrama y de la identificación *yo-él* de los personajes las comentaré en el apartado del tiempo, por ahora quisiera detenerme en la caracterización del doble de Alina, a la que se le denomina como “cualquier cosa”, “mendiga”, “pupila de mala casa” o “sirvienta”. Será finalmente el segundo término el que prevalecerá (la mendiga de Budapest). Su conocimiento sobre la *otra* es sólo parcial al principio, pero conforme avanza la narración comenzamos a conocer más sobre este personaje al que llamará “la lejana”:

Nada más que con pensar que yo podría irme ahora mismo a Budapest, si realmente se me antojara. O a Jujuy, o a Quetzaltenango. (Volví a buscar estos nombres páginas atrás.) No valen, igual sería decir Tres Arroyos, Kobe, Florida al cuatrocientos. Sólo queda Budapest porque *allí* es el frío, allí me pegan y me ultrajan [pp. 179-180].¹³⁵

Alina indaga sobre varios sitios para situar a la *otra* (Jujuy, Quetzaltenango, Tres Arroyos, Kobe y Florida) y llega a la conclusión de que “la lejana” se encuentra en Budapest porque ése es el único lugar donde el clima es frío –de ahí que el adverbio “allí” esté resaltado en el texto. Este último elemento tiene mucho que ver porque la protagonista siente que su doble cruza un “puente helado” y que la nieve le entra en los pies, debido a sus zapatos rotos [p. 178]. Esta frialdad se relaciona con el trato que recibe la mendiga, ya que es golpeada y maltratada por su pareja: “hay alguien que se llama Rod –o Eror, o Rodo– y él me pega y yo lo amo, no sé si lo amo pero me dejo pegar, eso vuelve de un día en día, entonces es seguro que lo amo” [p. 178]; por el contrario, Alina tiene el amor de su familia y de su novio Luis María quien la mimaba, es decir, su situación es apacible y cálida:

Frente a las caricias de Luis María que ofrece un *hábitat* cálido, Alina contrapone un ambiente frío, hostil, helado de nieve para hacer frente al deseo sexual que se despierta en ella y tal vez en su novio. Para ella, es más fácil inventarse un mundo congelado y lejano antes que comprometerse en el deseo del otro y por el otro. En el ambiente helado no corre peligro de ser querida, deseada, ‘asida’ por el amor: la nieve es una especie de escudo que Alina se crea para protegerse y alcanzar la libertad utópica de desasimiento del amor.¹³⁶

¹³⁵ En cursivas en el original.

¹³⁶ Gerónimo, *op. cit.*, p. 364. El resaltado es del original.

Otro punto en el que divergen los dos personajes tiene que ver con los espacios en los que se desenvuelven. Por un lado, Alina describe sitios que son cerrados: su hogar, los salones de fiestas, la sala de concierto para piano, entre otros; contrariamente, “la lejana” se ubica en sitios abiertos al aire libre: la plaza, el puente que se encuentra al final de ésta, así como el río [p. 181]. En una prevalece el encierro, mientras que en la otra la libertad. Aunque resulta paradójico porque Alina posee recursos que le permiten hacer lo que quiera, en tanto que la *otra*, sufre por sus carencias y, además, la golpean.

Siguiendo estas caracterizaciones del espacio de ambos mundos, Eliane Lavaud en un breve ensayo sobre este relato comenta que precisamente en los últimos párrafos del cuento existe una prolepsis narrativa que está construida sobre una serie de oposiciones que se han ido presentando a lo largo del texto, a saber:¹³⁷

A	B
Aquí	Allá
Ciudad del hemisferio sur	Ciudad de Europa central
Nombres de resonancia hispánica: Renato Viñes, Nora Rivas, Regules, Luis María, Suárez	Nombres de resonancia no hispánica: Rod, Dobrina Stana, Skorda, Vladas, Vladislav Neroy, Tokay
Impresión de calor a mediodía.	Frío
Sabor a naranjas fuertes, tacuaras chicoteadas	Nieve, hielo
Zona de luz	Zona de sombras
Dentro	Afuera
Ópera	Puente
Música	Ruido de hielo
Vida de sociedad	Vida de mendiga
Camino simple para el Odeón	Camino complicado para Budapest

¹³⁷ “Acercamiento a ‘Lejana’ de Julio Cortázar”, p. 73.

Joven mimada	Mujer golpeada
Novio amoroso	Hombre que pega
La reina del anagrama	La que no es reina
Yo	La lejana

Todos estos atributos crean una convivencia inarmónica entre las personalidades de las muchachas.¹³⁸ El diario de Alina en realidad es un texto que se desdobra como la protagonista misma. ¿Qué implicaciones tiene este desdoblamiento? En primer lugar, la tensión –producto de la invasión del mundo fantástico en el plano real– de la que he estado hablando. En segundo lugar, me parece que Cortázar juega con la metatextualidad del cuento, lo cual genera un significado más complejo del relato. Explicaré por qué opino esto.

Evidentemente, el relato parte de una relación de poder: Alina es la reina¹³⁹ que posee una estabilidad económica, la que tiene en sus manos la escritura, la que crea; la *otra* quien “no es la reina” –puesto que representa la pobreza–, producto de la imaginación de Alina, por ello es la creada. Es decir, Alina en realidad está escribiendo (creando) a su doble (“la lejana”); de ahí el juego con la escritura y, por ende, la metatextualidad del relato.

En este sentido, “la lejana” constituiría la inconsciencia y el sueño, mientras que su contraparte sería la razón y la vigilia. Al principio, Alina mantiene el control de lo narrado, pese a ello notamos que conforme avanza el relato ella pierde esa estabilidad: se va resquebrajando poco a poco. Esto es, ocurre un proceso de inversión de los papeles, o mejor dicho, la jerarquía entra en conflicto y se anula paulatinamente. La creación de Alina (la

¹³⁸ Gerónimo, *op. cit.*, p. 363.

¹³⁹ Alina se caracteriza como una reina de diferentes formas. Comenta que se siente como “una cadena que Rex arrastra toda la noche contra los ligustros” [p. 177], el nombre de Rex se relaciona con el de rey, y por extensión con el de reina. También con el anagrama “Alina Reyes, es la reina y...” [p. 177]. Asimismo, cuando Alina logra a convencer a Luis María para ir a Budapest, ella establece la analogía del peón que obedece a la reina: “No sabe nada, es como el peoncito de dama que remata la partida sin sospecharlo. Peoncito Luis María, al lado de su reina” [pág. 182].

otra), que al principio era un ser abstracto, imaginario, adquiere la cualidad de concreción, de materialidad, o dicho en términos sencillos, se vuelve de carne y hueso. La ficción se convierte en realidad. Ella es la que imagina a la otra, la que de alguna manera la crea; funciona –ya lo había mencionado– como una entidad creadora: “En el caso del personaje de Alina, el lenguaje que sólo existe en su mente adquiere un poder demiúrgico tal que tiene la posibilidad de crear otro mundo de existencia tan auténtica como real, e incluso llegar a desplazarlo”.¹⁴⁰

Visto de este modo, el cuento encierra una rica complejidad: Alina quien constituye el “yo”; la mendiga, el “no-yo”, y el narrador en tercera persona que describe el encuentro de ambas, permitiendo así la unión –o más bien confusión– que ocurre entre las dos. A propósito de este narrador en tercera persona, Lavaud comenta: “¿Quién es el informador anónimo? Acaso sea el *yo* precedente [se refiere a Alina como narrador], pero un *yo que ha perdido su identidad* y se ve, por tanto, obligado a *pasar de la persona a la no-persona*”.¹⁴¹

No sólo los personajes, sus atributos y espacios están en conflicto en el relato, sino también los mismos narradores. Estamos ante un juego de espejos, de miradas y de perspectivas, cuyo resultado es una prosa antitética y paradójica.¹⁴² Este proceso de la metatextualidad de la escritura en «LEJ» se presenta también en otros cuentos de Cortázar, como en «Continuidad de los parques» (donde el lector se enfrenta con lo leído) y en «AX».

¹⁴⁰ Gerónimo, *op. cit.*, p. 374.

¹⁴¹ Lavaud, *op. cit.*, p. 73. Las cursivas son mías.

¹⁴² Veremos con más detalle esto cuando lleguemos a las dos partes restantes del análisis.

3.1.2 «Axolotl». El hombre-ajolote al otro lado del acuario

Tanto «LEJ» como «AX» comparten muchos puntos en común, entre ellos su construcción contrapuntística. La temática en ambos cuentos corresponde al desprendimiento del “yo”. Así como Alina se desdobra en una persona completamente opuesta a ella, igualmente el hombre que siente una fascinación por los ajolotes del acuario del *Jardin des Plantes*, quedará tan impactado con este encuentro que terminará por convertirse en uno de ellos.

Si en «LEJ» Alina, quien se encontraba en sitios relacionados con el encierro, quería escapar de esa prisión para sentir la nieve y el espacio abierto que experimentaba su *otra* en Budapest, en «AX» ocurre lo contrario, pues es el protagonista (instancia A) quien siente la necesidad de introducirse –al transformarse en un ajolote (instancia B)– en un sitio cerrado (el acuario). La caracterización del espacio en «AX» es mucho menor que en el relato anterior, no obstante sí existen algunas cualidades que contraponen al ser humano con el anfibio. Veamos cuáles son.

El hombre llega al *Jardin des Plantes* con la intención de ver a los animales, principalmente a las panteras y los leones, pero inesperadamente se topa con los ajolotes: “Era amigo de los leones y las panteras, pero nunca había entrado en el húmedo y oscuro edificio de los acuarios” [p. 499]. El mundo de estos seres es como se dice “oscuro”. El misterio de los ajolotes atrae al protagonista por otro elemento que los distingue de los demás animales: “[...] me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos” [p. 499]. La inmovilidad constituye la característica vital de los anfibios, a tal grado que cuando el narrador los describe utiliza toda una serie de imágenes para reforzar este atributo:

Vi un *cuerpecito rosado* y como translúcido (pensé en las *estatuillas* chinas de *crystal lechoso*), semejante a un pequeño lagarto de quince centímetros, terminado en una cola de pez de una delicadeza extraordinaria [...] [p. 500].

Un delgadísimo halo *negro* rodeaba el ojo y lo inscribía en la carne *rosa*, en la *pedra rosa de la cabeza vagamente triangular* pero con lados curvos e irregulares, que *le daban una total semejanza con una estatuilla corroída por el tiempo*. La boca estaba disimulada por el *plano triangular* de la cara, sólo de perfil se adivinaba su tamaño considerable; de frente una fina hendidura rasgaba apenas *la piedra sin vida* [p. 501].

En la primera cita, apreciamos el color rosa de la piel de los seres acuáticos, y su comparación con las “estatuillas chinas”, elaboradas con “cristal lechoso”. El cristal hace referencia a los vidrios del acuario y a la atmósfera acuosa de todo el relato. Las siguientes líneas refuerzan esos atributos, al referirse a los ojos “negros” y a la piel rosada, dos colores distintivos de estos seres. También se menciona la semejanza con una “estatuilla corroída por el tiempo”, así como la equiparación con una “piedra rosa” y una “piedra sin vida”. Los ajolotes están relacionados, de esta manera, con lo ominoso, lo antiguo, los monolitos y las piedras de los antiguos mexicanos, así como con la muerte, puesto que no poseen vida, pues sus movimientos son tan ralentizados que dan la impresión de no hacerlo.

Otro punto que vale la pena destacar consiste en el hecho de que al describir a estos seres el narrador exalta siempre las figuras que componen a los ajolotes, sobre todo la forma “triangular” de la cabeza y la cara. Apreciemos cómo se describe el cuerpo del ajolote:

Por el *lomo* le corría una *aleta transparente* que *se fusionaba* con la *cola*, pero lo que me obsesionó fueron *las patas*, de una finura sutilísima, *acabadas en menudos dedos, en uñas minuciosamente humanas*. Y entonces descubrí *sus ojos, su cara*. Un *rostro inexpresivo*, sin otro rasgo que los *ojos*, dos orificios como cabezas de alfiler, enteramente de un oro transparente, *carentes de toda vida pero mirando, dejándose penetrar por una mirada que parecía pasar a través del punto áureo y perderse en un diáfano misterio interior* [p. 501].

El cuerpo mismo de los anfibios da la sensación de una continuidad que va del lomo, con una aleta “transparente” –otro adjetivo que denota la transparencia del cristal, así como la del agua–, hasta la cola, la cual se fusiona con la aleta –notemos la importancia del verbo “fusionar”, ya que éste describe muy bien lo que ocurre a lo largo del relato. Posteriormente,

se habla de la “obsesión” por las extremidades con “dedos” y “uñas” parecidas a las de los humanos, y, nuevamente, por los ojos y la cara. El ajolote se nos presenta como un ente, cuyas partes anatómicas se corresponden con las del ser humano. Sin embargo, en el cuento lo que más le llama la atención al protagonista es también las características que lo convierte en un ser tan diferente:

Los rasgos antropomórficos de un mono revelan, al revés de lo que cree la mayoría, la distancia que va de ellos a nosotros. La absoluta falta de semejanza de los axolotl con el ser humano me probó que mi reconocimiento era válido, que no me apoyaba en analogías fáciles. Sólo las manecillas... Pero una lagartija tiene también manos así, y en nada se nos parece. Yo creo que era la cabeza de los axolotl, esa forma triangular rosada con los ojillos de oro. Eso miraba y sabía. Eso reclamaba. No eran *animales* [p. 502].¹⁴³

Es decir, los ajolotes le atraen porque son una forma híbrida entre lo humano y lo animal. La analogía entre éstos y el hombre se da en dos sentidos: por semejanza y por diferencia. *Existe, pues, un proceso de simetría (por el parecido) y de asimetría (por lo disímiles que son): ambos seres se atraen porque son y no idénticos.*

Asimismo se habla del “rostro inexpresivo”, por ende, misterioso, sin movimiento, o en otras palabras, muerto, carente de “toda vida pero mirando”. La cualidad pétrea de los ajolotes los relaciona con la pasividad: se dejan “penetrar por una mirada que parecía pasar a través del punto áureo y perderse en el diáfano misterio interior”. La interioridad de estos seres sólo puede ser aprehendida por medio de la contemplación absoluta de la imagen, y no solamente por los medios racionales.

Antes de que el narrador describa a los animalitos menciona que al observarlos: “Aislé mentalmente una [figura], situada a la derecha y algo separada de las otras, para estudiarla mejor” [p. 500]. Es decir, que para su acercamiento busca aislar el objeto de estudio, y a continuación describe una por una las partes que lo componen, esto es, el primer contacto del

¹⁴³ La palabra “animales” aparece en cursivas en el original.

humano con los ajolotes se relaciona con el entendimiento de la razón. Además, si bien el narrador menciona que no consultó obras especializadas que tratan acerca de estos seres acuáticos, sí recurre a algunos textos que hablan sobre ellos, para comprenderlos mejor:

En la biblioteca Sainte-Geneviève consulté un diccionario y supe que los axolotl son formas larvales, provistas de branquias, de una especie de batracios del género *amblistoma*. Que eran mexicanos lo sabía ya por ellos mismos, por sus pequeños rostros rosados aztecas y el cartel en lo alto del acuario. Leí que se han encontrado ejemplares en África capaces de vivir en tierra durante los períodos de sequía, y que continúan su vida en el agua al llegar la estación de las lluvias. Encontré su nombre español, ajolote, la mención de que son comestibles y que su aceite se usaba (se diría que no se usa más) como el del hígado de bacalao [p. 500].

No quiero decir que el personaje emplea el método científico para entender a los ajolotes en su totalidad, sino más bien que la curiosidad lo lleva a buscar información que lo ayude a comprenderlos, para así observarlos y discernir racionalmente a estos seres. Esta primera aproximación dará paso a otra que se relaciona con un acercamiento intuitivo, así como sensitivo, porque el hombre llega a sentir –literalmente– lo que sienten los anfibios.

Reformularé lo expuesto. En primera instancia, el narrador mantiene una distancia respecto a los ajolotes, sin embargo, su fascinación lo lleva a tal punto que termina por convertirse en uno de ellos, lo cual anula la distancia tomada en un principio. Esta forma de acercamiento está muy relacionada con el budismo zen, en el cual el objeto y el sujeto suprimen su distancia. La lectura de «LEJ» y «AX» se da así de forma pendular: se va –en el caso de la primera narración– del ser al no-ser, del creador a la creación; en el caso de la segunda vamos igualmente del sujeto al objeto. Pero toda esta experiencia es sentida por los personajes; ellos se transforman en su contraparte.

Pasamos, sin darnos cuenta, de lo exterior al interior, de la razón a la locura. ¿Y por qué a la locura? Porque el protagonista se obsesiona –y la obsesión siempre va acompañada

de lo irracional, de lo impulsivo y, por consiguiente, de la locura— tanto que no puede dejar de pensar en estos animales:

No se daba cuenta [el guardia del acuario] de que eran ellos los que me *devoraban lentamente por los ojos*, en un canibalismo de oro. Lejos del acuario no hacía más que pensar en ellos, era como *si me influyeran a distancia*. *Llegué a ir todos los días, y de noche los imaginaba inmóviles en la oscuridad, adelantando lentamente una mano que de pronto encontraba la de otro*. Acaso sus ojos veían en plena noche, y el día continuaba para ellos indefinidamente. Los ojos de los axolotl no tienen párpados [p 503].

Una vez más se reitera las cualidades de oscuridad —se les asocia con la noche— e inmovilidad de los anfibios. Los ajolotes ejercían una influencia a distancia, provocando en el personaje una terrorífica atracción. Por otro lado, en este párrafo se presenta la idea del canibalismo: poco a poco los animalitos fueron devorando al hombre. Pero lo devoraban con los ojos, con la mirada. La frase “Los ojos de los axolotl no tienen párpados” resalta el intenso poder que tienen estos órganos de los ajolotes: es como si nunca los cerraran, siempre están observando, no duermen, están como muertos; lo cual perturba aún más al protagonista.

Nuevamente estamos en el terreno del juego de miradas de los que está compuesto este cuento de Cortázar: el agua, el cristal, los ojos, el humano que mira, el ajolote que es observado, etcétera. La construcción de este cuento es como la de un espejo; lo impactante reside en que los papeles de los personajes se invierten al igual que en la primera narración analizada. Alina que controlaba la situación termina siendo dominada por “la lejana”; el hombre, encantado por los ajolotes, quien los observaba con detenimiento por horas y horas, se transforma en uno de ellos, se convierte en el objeto de la contemplación.

El silencio es último atributo del ajolote:

Turbado, casi avergonzado, sentí como una impudicia asomarme a esas *figuras silenciosas e inmóviles* aglomeradas en el fondo del acuario [p. 500].

Los imaginé conscientes, esclavos de su cuerpo, *infinitamente condenados a un silencio abisal*, a una reflexión inesperada [p. 502].

El lenguaje de los animalitos corresponde, precisamente, a su opuesto: el no-lenguaje. Son piedras, inmóviles y silenciosas. Al igual que “la lejana”, el ajolote constituye un ser cuyos valores –asociados a lo “negativo”– producen una especie de magnetismo para los personajes comunes y corrientes. Se conforman así como entes fantásticos, cuyo fin es generar una transgresión en el espacio real. Ahora que hemos visto las características que construyen los espacios del relato podemos establecer, como en el cuento anterior, lo siguiente:

A	B
Hombre	Animal
La capacidad de poder moverse a cualquier sitio	Inmovilidad, estatismo
Libertad	Cautiverio
Carencia de color	Ser policromático: rosa, negro, oro
Luz	Oscuridad
Atributos corporales: cara y faz redondas, extremidades largas, sin cola, con párpados	Cara y faz triangulares, manos y piernas cortas, como las de los reptiles, con aletas y cola, sin párpados
Observador	Observado
Lenguaje	Silencio

«AX» forma parte, junto con «LEJ», de las narraciones que pueden entenderse como una reflexión sobre la metatextualidad. A pesar de que desde el comienzo se sabe que el narrador es un ajolote, no deja de haber cierta vacilación en cuanto a esta identidad, puesto que el narrador piensa como un humano, aunque siempre recalca que es un animal. Además si tomamos en cuenta que el hombre y el anfibio cambiaron de cuerpo, uno no puede dejar de preguntarse ¿quién es quién? Al final del texto tenemos lo siguiente:

Ahora soy definitivamente un axolotl, y si pienso como un hombre es sólo porque todo axolotl piensa como un hombre dentro de su imagen de piedra rosa. Me parece que de todo esto alcancé a comunicarle algo en los primeros días, cuando yo era todavía él. Y en esta soledad

final, a la que él ya no vuelve, *me consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl* [p. 504].

El ajolote-hombre pone sus esperanzas en que el hombre-ajolote escriba un cuento sobre los ajolotes. Entonces, ¿cuál de los dos es el que narra la historia? Por un lado tenemos la sensación de que el hombre es el único que posee la escritura, sin embargo el que ha relatado los sucesos es el anfibio metamorfoseado, quien a su vez atrae de nuevo al ajolote transformado en hombre para que éste pueda escribir el texto. De tal forma, resulta ingenioso y genial el final paradójico de la narración, sello personal del propio Cortázar, a quien le encantaba cerrar así muchos de sus relatos. En este sentido, el final de «AX» y «LEJ» se muestra circular, porque el movimiento pendular se puede repetir dada la atracción que sienten los personajes y la interacción entre los espacios: *como no se sabe con certeza quién es quién, el cuento puede comenzar una y otra vez*. No hay algo fijo, las narraciones son una danza, un girar incesante.

3.1.3 El motociclista en «La noche boca arriba»

En «LNBA» también la construcción se da en dos espacios. En este caso junto con el de «TFF» es más fácil encontrar esta composición, pues la estructura de párrafos yuxtapuestos contribuye a ello. La narración oscila entre dos mundos espacio-temporales distintos: por un lado, se encuentra el mundo moderno del motociclista (plano A) y, por el otro, el mundo del moteca perseguido por los aztecas durante las guerras floridas (plano B). La distribución de

estas dos historias (A y B) se verá reflejada en el número de párrafos que existen en el texto: 17 en total.¹⁴⁴ La distribución es la siguiente:

Historia A: 1-5, 8-10 y 13-14.

Historia B: 6-7, 11-12 y 15-16.

En el último párrafo –el 17– confluyen las dos historias; es donde se produce el clímax de la narración. Nuevamente se produce en el relato un juego de espejos en el que ocurren varias correspondencias entre las dos historias, lo cual permite la conexión entre ambas.¹⁴⁵ Veamos de qué correspondencias se trata.

Al comienzo de la narración, se origina, al igual que en «LEJ» y «AX», una no-identificación entre los dos planos. Del A pasamos al B, y luego de éste a aquél. Esta intromisión de las historias permitirá generar, otra vez, la circularidad del cuento. A la mitad de la narración se presentará con más fuerza el proceso de identificación que se logrará al final.

Desde el principio encontramos una polarización en el tiempo y el espacio. Por un lado, el mundo del joven corresponde a la ciudad, está regido por el tiempo lógico: “En la joyería de la esquina vio que eran las nueve menos diez; llegaría con tiempo sobrado adonde iba” [p. 505]; “La ambulancia policial llegó a los cinco minutos” [p. 506]; “Lo llevaron a la sala de radio, y veinte minutos después [...] pasó a la sala de operaciones” [p. 506]. El mundo precolombino, por el contrario, expresa su temporalidad a través del movimiento de los astros, es decir, mediante el día y la noche: “La guerra florida había empezado con la luna y llevaba ya tres días y tres noches” [p. 509].

¹⁴⁴ Esto si se considera a los fragmentos 7 y 12 como párrafos, ya que son pequeñas líneas en las que hablan dos personajes secundarios, y que sirven como tránsito entre los dos mundos.

¹⁴⁵ Alazraki, “Relectura de ‘La noche boca arriba’”, *op. cit.*, p. 228.

Los acontecimientos del mundo A transcurren por la mañana: “El sol se filtraba entre los altos edificios del centro [...]” [p. 505]; pasando por la tarde: “Abrió los ojos y era de tarde, con el sol ya bajo en los ventanales de la larga sala” [p. 507], y culminan en la noche: “Al lado de la noche de donde volvía, la penumbra tibia de la sala le pareció deliciosa” [p. 509]. En B la noche es absoluta, por lo que la oscuridad domina ese plano:

Primero fue la confusión, un atraer hacia sí todas las sensaciones por un instante embotadas o confundidas. Comprendía que estaba corriendo en plena *oscuridad*, aunque arriba el cielo cruzado de copas de árboles era menos negro que el resto [p. 508].

En cuanto a la ambientación, en B hay silencio:

Jadeante, sabiéndose acorralado a pesar de *la oscuridad y el silencio*, se agachó para escuchar. Tal vez la calzada estaba cerca, con la primera luz del día iba a verla otra vez [p. 508].

Mientras que en A la sonoridad (de los automóviles, las risas, etc.) prevalece: “Voces que no parecían pertenecer a las caras suspendidas sobre él, lo alentaban con bromas y seguridades” [p. 505]; “El vigilante le dijo que la motocicleta no parecía muy estropeada. «Natural» dijo él. «Como que me la ligué encima...» Los dos se rieron, y el vigilante le dio la mano al llegar al hospital y le deseo buena suerte. [...] Las enfermeras bromeaban todo el tiempo” [p. 506].

El estado en que se encuentran los dos personajes es igualmente opuesto. El joven de la ciudad, a pesar del accidente, no se encuentra grave: “Con toda lucidez, pero sabiendo que estaba bajo los efectos de un shock terrible, dio sus señas al policía que lo acompañaba. El brazo casi no le dolía; de una cortadura en la ceja goteaba sangre por toda la cara” [p. 506]. E incluso bromea y se ríe con un vigilante. La situación del moteca es muy diferente principalmente porque está huyendo: “Hubiera querido correr, pero los tembladeraes palpitaban a su lado” [p. 507]. El perseguido está lleno de miedo y tiembla, lo que le impide seguir.

La confrontación entre la vigilia y el sueño comprende otro elemento de las correspondencias, ya que este último permite el tránsito entre la realidad y la fantasía. El relato de Cortázar muestra una relación entre lo soñado (el hombre de la motocicleta) y quien sueña (el moteca). La fiebre que el protagonista tiene es lo que le proporciona entrar en un estado de alteración de la consciencia:

Como sueño era curioso porque estaba *lleno de olores y él nunca soñaba olores*. Primero un *olor a pantano*, ya que a la izquierda de la calzada empezaban las marismas, los tembladerales de donde no volvía nadie. Pero el olor cesó, y en cambio *vino una fragancia compuesta y oscura como la noche* en que se movía huyendo de los aztecas [p. 506].

Esta alteración de los sentidos –el oído, pero principalmente el olfato– genera la confrontación y confusión de los dos planos.¹⁴⁶ El ambiente onírico suscita la ambigüedad, la fragmentación y la simultaneidad de los universos paralelos. El olor comprende dos tipos de sensaciones, una de ellas es placentera (A): “Vino una taza de maravilloso caldo de oro oliendo a puerto, a apio, a perejil” [p. 508]; la otra perturbadora (B):

Lo que más le torturaba era el olor, como si aun en la absoluta aceptación del sueño algo se rebelara contra eso que no era habitual, que hasta entonces no había participado del juego. «*Huele a guerra*», pensó, tocando instintivamente el puñal de piedra atravesado en su ceñidor de lana tejida. [...] No se oía nada, pero *el miedo seguía allí como el olor, ese incienso dulzón de la guerra florida* [p. 507].

El olor a guerra trastorna al moteca, mientras que el motociclista hospitalizado disfruta de los aromáticos y succulentos alimentos del hospital: “Un trocito de pan, más precioso que todo un banquete, se fue desmigajando poco a poco” [p. 508]. Ejemplos de lo anterior son las siguientes líneas, en cuanto al sentido olfativo, del olor a hospital se pasa a “un olor a pantano”, un olor a guerra; y en el caso del auditivo: “Oyó los gritos [el moteca] y se levantó de un salto” [p. 509]; “Se oía toser [en el hospital], respirar fuerte, a veces un diálogo en voz baja” [p. 509]. Si prestamos atención al texto notaremos que los sentidos de

¹⁴⁶ Alazraki, *Hacia Cortázar...*, op. cit., p. 150.

los personajes se encuentran fuertemente estimulados, al igual que en el ritual budista. Se nota una hipersensibilidad, que en ocasiones se relaciona con las experiencias místicas, ya que existe un desdoblamiento del individuo. El paralelismo profundo entre los olores genera la atmósfera ritual del cuento. Resulta interesante esta relación entre los olores de la comida y el de la guerra, puesto que en ambas actividades el fin reside en el acto de devorar algo: en el caso de la primera los alimentos; en la segunda, personas que son llevadas a la piedra de sacrificio, la mesa de las deidades aztecas.

Asimismo, los lugares en los cuales se desarrollan las historias paralelas mantienen una similitud: la sala de un hospital y el templo azteca. Ambos son espacios cerrados que contrastan con las escenas iniciales del relato (la explanada y la calle en el caso A, la selva y la calzada en el caso B). Igualmente se presentan los mismos personajes pero con atuendos distintos: *a)* el motociclista con su ropa, el moteca con un taparrabo; *b)* los personajes encargados de los sitios cerrados, es decir, el médico con su bata blanca: “El hombre de blanco se le acercó otra vez, sonriendo, con algo que le brillaba en la mano derecha” [p. 506], y el sacerdote azteca –quien a pesar de que no lo dice en el texto su ropa debía ser blanca, pues se usaba ese color en las ceremonias–, cuyo atuendo se encuentra lleno de sangre: “cuando abrió los ojos vio la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él con el cuchillo de piedra en la mano” [p. 512]; *c)* los acólitos del sacerdote, quienes aparecen al final del cuento (“los cuatro acólitos que lo llevaban por el pasadizo” [p. 511]) y los hombres que ayudan al motociclista al inicio de la narración (“Cuatro o cinco hombres jóvenes lo estaban sacando de debajo de la moto” [p. 505]).

La experiencia vivida es mucho más intensa que la experimentada por Alina Reyes. La historia B se ve interrumpida por la voz de personajes secundarios: “–Se va a caer de la cama –dijo el enfermero de al lado–. No brinque tanto amigazo” [p. 507], y en “–Es la fiebre

–dijo el de la cama de al lado– A mí me pasaba igual cuando me operé del duodeno” [p. 509]. Curiosamente en la historia del moteca, ningún personaje habla de forma directa: una vez más el silencio impera en el espacio B. Sólo en el hospital se oyen las voces.

Todos estos complementos desestabilizadores de la realidad (el sueño, la posición boca arriba y los sentidos) son puntos clave para que el contacto entre los individuos se dé. Los dos universos de este relato son como los lados opuestos de un mandala, los cuales terminarán por fundirse conforme la narración llegue a su fin. Ocurrirá una identificación entre la experiencia del joven hospitalizado y el moteca. El cambio de universo se relaciona con la idea de la meditación para alcanzar la contemplación, es el “yo” que siente lo que el “otro yo”. El joven del hospital está en un proceso místico, al igual que el indígena, que se encuentra en un rito sagrado: en ambos planos hay alguien que será sacrificado (el paciente y el moteca), y alguien que cumple el papel de sacrificador (el médico y el sacerdote). El motociclista, conforme avanza el relato, comenzará a experimentar las mismas sensaciones que el indígena de forma más frecuente, como el miedo, por ejemplo:

Salió de un brinco a la noche del hospital, al alto cielo raso dulce a la sombra blanda que lo rodeaba. Pensó que debía haber gritado, pero sus vecinos dormían callados. [...] Jadeó, buscando el alivio de los pulmones, el olvido de esas imágenes que seguían pegadas a sus párpados. Cada vez que cerraba los ojos las veía formarse instantáneamente, y se enderezaba aterrado, pero gozando a la vez del saber que ahora estaba despierto, que la vigilia lo protegía, que pronto iba a amanecer [...] [pp. 511-512].

En los últimos párrafos del cuento notamos que todas estas oposiciones se han invertido: ahora es de noche en la ciudad, ya no de mañana; si bien la metrópolis azteca se encuentra cubierta por la oscuridad nocturna, lo cierto es que en realidad está alumbrada por antorchas y hogueras: “en lo alto estaban las hogueras” [p. 511]. El silencio y la inmovilidad que hay en el hospital se identifican con la atmósfera del universo prehispánico, en el cual a su vez se escuchan los gritos del moteca atrapado y el movimiento generado por los

preparativos para el sacrificio. Al acercarse el desenlace, el joven está esperando el amanecer para salvarse, tal como el moteca quería la luz del día para escapar de sus captores, sin embargo se da cuenta de que no podrá conseguirlo. El hospital, centro de curación, representa lo mismo que el templo azteca donde se llevará a cabo el ritual del sacrificio (que simbólicamente, también es una forma de salvación). La noche es el “puente” que permitirá la unión definitiva entre el aquí y el allá:

Y cada vez que se abrían [los ojos] era la noche y la luna mientras lo subían a la escalinata, ahora con la cabeza colgando hacia abajo, y en lo alto estaban las hogueras, las rojas columnas de humo perfumado, y de golpe vio la piedra roja, brillante de sangre que chorreaba [...] Con una última esperanza apretó los párpados, gimiendo por despertar [p. 511].

El indígena pensará que ha sido posible escapar, sin embargo, de manera similar al caso de Alina y al del hombre-ajolote, ocurre una transformación, una vuelta de tuerca. La narración A que se había situado en el plano de lo racional y que se podría considerar como la narración base para la segunda (B), resulta que es el verdadero sueño:

Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas [p. 512].

Esto no quiere decir, que precisamente la narración B sea la verdadera. La estructura del cuento permite que sea difícil establecer cuál es la narración principal, y cuál la narración subordinada. ¿Por qué?, si parece que ha quedado claro que la “realidad” verdadera era la del moteca. Porque las correspondencias impiden asegurar que un plano era el verídico y el otro el falso, es decir, Cortázar invierte el final con el propósito de dar una conclusión más contundente, pero a la larga nos deja la peculiar duda sobre quién era el soñador y quién el soñado.

Al igual que en los cuentos anteriores anotaré las oposiciones para sintetizar lo expuesto:

A	B
Motociclista	Moteca
Calle	Calzada
Hospital	Sacerdotes
4 o 5 personas	4 acólitos
La luz predominantemente	La aterradora oscuridad
Tiempo lógico: reloj	Tiempo guiado por los astros (astronómico)
Hombre recostado (inmovilidad)	Hombre perseguido (movilidad)
Aromas agradables	Olor a “guerra”
Lucidez	Delirio, pesadilla
Ruido	Silencio

3.1.4 El f(j)uego doble en París y Roma

La caracterización de los espacios duales en «LNBA» y «TFF» es muy parecida, pues ambos comparten la misma estructura. Sin embargo, mientras que en la historia de moteca la relación es de uno a uno (pues la correspondencia se da entre dos personajes que se concretan en una entidad), en «TFF» Cortázar ampliará la gama de posibilidades al generar una correspondencia dual, pero aún más compleja, ya que el número de personajes aumenta a 6. Estamos, entonces, frente a la figura de triángulo, porque precisamente en eso consiste la trama: en un triángulo amoroso. Al respecto de la composición estructural se puede decir que:

La estructura del relato es de una simplicidad ejemplar. Dos triángulos de personajes –uno en una ciudad del imperio romano, otro en una moderna ciudad francesa– consumidos por la pasión amorosa acaban calcinados por el fuego. Las peripecias de cada triángulo son relatadas en párrafos alternos, nueve por cada historia, que comienzan ocupando cada uno un

determinado espacio expositivo y se van adelgazando en extensión a medida que el relato – como la pasión y el fuego– avanza, hasta fundirse en uno sólo.¹⁴⁷

Hay que resaltar que el texto está constituido por un número de 12 párrafos, con 18 secuencia narrativas divididas en 9 para cada lado.¹⁴⁸ Sin embargo, en este cuento las historias se combinan entre sí, de tal forma que en un párrafo encontramos la convivencia de los dos relatos, contrariamente a lo ocurrido en «LNBA» donde cada historia tenía su determinado número de párrafos. El lado A pertenece a Roma; el lado B a París. La distribución quedaría así:

Historia A: 1, 3, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12

Historia B: 2, 4-5, 6, 7, 8, 9, 12

El párrafo 5 inicia con la historia B y continúa con la A, en casi su totalidad; el 7 se inicia en A y termina en B; el 8 comienza con B, pasa por A, vuelve a B y concluye en A; el 9 es introducido por el plano B y termina en A; el 11, en A y finaliza en B, y el 12 inicia en B, pasa a A, luego a B, después a A y concluye en B. Pondré como ejemplo el párrafo 11, con color azul señalo el plano A y con rojo el lado B:

Irene ve moverse el brazo de Marco, un lento movimiento inútil como si quisiera arrancarse el tridente hundido en los riñones. Imagina al procónsul desnudo en la arena, con el mismo tridente clavado hasta el asta. Pero el procónsul no movería el brazo con esa dignidad última; chillaría pataleando como una liebre, pediría perdón a un público indignado. Aceptando la mano que le tiende su marido para ayudarla a levantarse, asiente una vez más; el brazo ha dejado de moverse, lo único que queda por hacer es sonreír, refugiarse en la inteligencia. Al gato no parece gustarle la inmovilidad de Jeanne, sigue tumbado de espaldas esperando una caricia; después, como si le molestara ese dedo contra la piel del flanco, maúlla destempladamente y da media vuelta para alejarse, ya olvidado y soñoliento [pp. 631-632].

¹⁴⁷ Benavides, “La abolición del tiempo. Análisis de ‘Todos los fuego el fuego’”, p. 484.

¹⁴⁸ Goloboff, *op. cit.*, p. 131.

Comencemos por los personajes. En la arena romana se encuentran el procónsul, su esposa Irene y el gladiador Marco; en un lugar de París, por el contrario, se hayan Jeanne, Roland y Sonia. Al igual que ocurren en «LEJ», todos estos nombres mantienen un vínculo.

Las mujeres comparten el mismo número de sonidos:

[...] en Irene y Jeanne, por ejemplo, coinciden las letras *e* y *n*, que ocupan posiciones similares en la composición de cada nombre. A lo que habría que agregar –la temática del cuento lo permite sobradamente– la equivalencia entre las dos iniciales I y J en la pronunciación del latín. En cuanto a Urania y Sonia, la coincidencia de las tres últimas letras salta a la vista.¹⁴⁹

Igualmente, Marco y Roland comparten ciertos rasgos: el mismo número de sílabas, las vocales *a* y *o* distribuidas en forma de espejo: *Marco/Roland*, y también: “[...] Marco deberá enfrentar a un ‘reciario negro’ y Roland se llama –tal es su nombre completo– Roland Renoir; re(ciar) negro”.¹⁵⁰ La onomástica, como vemos, cumple un papel fundamental para la contraposición de los personajes.

El triángulo que cada uno conforma también se da mediante una oposición: si en Roma las relaciones son entre dos hombres (el procónsul y el gladiador) y una mujer (Irene); en el mundo parisino contrariamente es un hombre (Roland) involucrado con dos mujeres (Jeanne y Sonia). Los individuos de ambos universos van a generar un magnetismo, pero ellos no se darán cuenta de esto, es decir, que en ningún momento se percatan de que mantienen una conexión: están unidos pero sin saberlo. Y de hecho nunca lo saben, a diferencia del moteca y el motociclista que se percatan de la existencia del otro. El lector en todo caso es quien conoce el vínculo entre ambas historias. De tal forma que la teoría de la “figuras” de Cortázar se amplía “[...] en ‘Todos los fuegos el fuego’ con la idea de que la vida del hombre, fuera del tiempo y del espacio y más allá de los límites de su propia

¹⁴⁹ Gabriel Saad, “El personaje y la producción de lo fantástico en ‘Todos los fuegos el fuego’”, p. 198.

¹⁵⁰ *Idem*.

conciencia y razón, se vincula estructural y geoméricamente a las vidas de una 'constelación' de otros seres".¹⁵¹

En cuanto a los lugares, podemos decir que en el lado A, el espacio es abierto: la arena donde combaten los gladiadores; mientras que en el B el lugar de la historia es un sitio cerrado, los personajes nunca salen. Aunque no se menciona en ninguna parte que los acontecimientos se desarrollen de día o de noche, en el caso de la provincia romana podemos inferir que el evento se lleva a cabo en la mañana o la tarde, esto es, su atmósfera puede considerarse luminosa, nítida, ya que el procónsul piensa decirle a su esposa que sabe lo que hay entre ella y el gladiador: "Se lo dirá *esa misma noche* y será interesante estudiar el rostro de Irene buscando el punto débil de su máscara perfecta [p. 629]". Por otro lado, la atmósfera del espacio parisino escasea en cuanto a la presencia de luz, puesto que el humo de los cigarrillos y la oscuridad que genera la llamada por teléfono (ya que la pareja no puede verse, sólo escuchar lo que alguien más dice en otro lado) contribuyen a esto: "En la línea hay una crepitación de comunicaciones mezcladas, alguien que dicta cifras, de golpe *un silencio todavía más oscuro en esa oscuridad que el teléfono vuelca en el ojo del oído*" [p. 623].

Relacionado con lo anterior, nos damos cuenta de que existe una comunicación entre Jeanne, Roland y Sonia, dada en el caso de los primeros por la llamada telefónica. En oposición a esto, en el caso de Irene, el procónsul y Marco no se produce, ya que el gladiador en ningún momento puede hablar con su amante. Además esto se nota porque en la historia B abundan más los diálogos entre los personajes que en la historia A.

Volviendo a los lugares de la acción, se pueden establecer varios puntos contrastantes entre la arena de la provincia romana y el departamento parisino. El primero es un lugar lleno

¹⁵¹ Hartmann, *op. cit.*, p. 544.

de ruidos: “Los *clamores* le dejan indiferente porque ahora están *aplaudiendo* al otro, lo *aplauden* menos que a él un momento antes, pero *entre los aplausos se filtran gritos de asombro* [...]” [p. 624]. Por consiguiente, si existe todo este griterío se debe a que el espacio de la arena constituye un lugar dinámico, en movimiento:

Por segunda vez alcanza a zafarse de la red, pero ha medido mal el salto hacia atrás y resbala en una mancha húmeda de la arena. Con un esfuerzo que levanta en vilo al público, Marco rechaza la red con un molinete de la espada mientras tiende el brazo izquierdo y recibe en el escudo el golpe resonante del tridente [p. 627].

Porque se está llevando a cabo una lucha. En París, por el contrario, hay una “lucha”, una guerra sorda, entre los amantes, la cual fluye un espacio un poco más silencioso y, por tanto, inactivo y sin movimiento, puesto que toda la acción se desarrolla en las conversaciones que mantienen Jeanne y Roland, y éste a su vez con Sonia. Además las repeticiones numéricas, que una “voz lejana”, “desconocida” dicta por el teléfono, impiden la movilidad de los hechos, pues interrumpen el diálogo y, sobre todo, generan una ambientación monótona:

«Comprendo que para ti será muy duro», ha repetido Sonia, «pero detesto el disimulo y prefiero decirte la verdad». *Quinientos cuarenta y seis, seiscientos sesenta y dos, doscientos ochenta y nueve*. «No me importa si va a tu casa o no», dice Jeanne, «ahora ya no me importa nada». *En vez de otra cifra hay un largo silencio*. «¿Estás ahí?», pregunta Jeanne. «Sí», dice Roland dejando la colilla en el cenicero y buscando sin apuro el frasco de coñac. «Lo que no puedo entender... », empieza Jeanne. «Por favor», dice Roland, «en estos casos nadie entiende gran cosa, querida, y además no se gana nada con entender. Lamento que Sonia se haya precipitado, no era a ella a quien le tocaba decírtelo. *Maldita sea, ¿no va a terminar nunca con esos números?*» [pp. 628-629].

La monotonía genera un sitio silencioso. La repetición de las cifras nos introduce en el tiempo circular, pero también reitera esta idea de la analogía entre los personajes; además impide que la acción fluya al romper la linealidad de los diálogos, debido a que la enumeración es un obstáculo para el dinamismo:

Mundo de la acción frente al mundo de la apatía. La mujer del procónsul no pronuncia palabra, pero su silencio propicia la más intensa comunicación con Marco en el momento fatal.

Por el contrario, pese al teléfono –más bien a causa de él–, el diálogo entre Jeanne y Roland, interferido por la voz que dicta números, es una pesadilla, un ruido, un diálogo de sordos.¹⁵²

Una vez más hallamos lo paradójico: en el mundo donde el griterío y la acción (A) imperan, la comunicación entre los amantes es nula; por otro lado, en el lugar del silencio y la inacción, las mujeres y el hombre pueden hablar (B). Sin embargo, en ambos casos la relación de las parejas resulta fallida.

Ligado con lo anterior, otro punto de coincidencia tiene que ver con la indiferencia del procónsul y de Roland para con Irene y con Jeanne, respetivamente. Los hombres sienten una antipatía por sus compañeras: “Irene no sabe lo que va a seguir y a la vez es como si lo supiera, hasta lo inesperado acaba en costumbre cuando se ha aprendido a soportar, con *la indiferencia que detesta el procónsul, los caprichos del amo*” [p. 622]. Más adelante nos enteramos de que el procónsul dispuso todo para que el amante de su esposa pereciera ante sus ojos:

[...] el procónsul ha disimulado en una alegre sorpresa pública, el signo que sólo ella y quizá Marco pueden comprender, pero Marco no comprenderá, torvo y silencioso y máquina, y su cuerpo que ella ha deseado en otra tarde de circo (*y eso lo ha adivinado el procónsul, sin necesidad de sus magos lo ha adivinado como siempre, desde el primer instante*) va a pagar el precio de la mera imaginación, de una doble mirada inútil sobre el cadáver de un tracio diestramente muerto de un tajo en la garganta [p. 625].

Roland trata a Jeanne de la misma manera: “«Decídet», dice Roland, «a menos que quieras tenerme toda la tarde escuchando a ese tipo que le dicta números a no sé quién»” [pp. 626-627]. El procónsul y Roland son quienes deciden, los que dominan, a los demás personajes: el primero escoge el medio ideal para hacer pagar a su esposa y a su amante la infidelidad; el segundo puede disponer de las dos muchachas a su gusto. La identificación entre Roland y el procónsul también se refuerza porque realizan acciones semejantes, por

¹⁵² Benavides, *op. cit.*, p. 487.

ejemplo, ambos beben: “el procónsul, mojándose los labios en una copa de vino y ofreciéndola a su mujer” [p. 623], y “Roland dejando la colilla en el cenicero y buscando sin apuro el frasco de coñac [...] Roland bebe un trago de coñac” [p. 629].

Por último podemos encontrar otras situaciones que se vinculan en ambas historias: *a)* Marco muere tumbado en la arena, mientras que Roland, en su cama; *b)* éste se ahoga “por el humo negro” del fuego, aquél con su sangre; *c)* “la estación del *Norte*” [p. 627], dirección que pregunta por teléfono la voz misteriosa de una mujer y “el viento del *norte*”, que aviva el fuego.¹⁵³

Las correspondencias quedarían dispuestas así:

A	B
Una mujer	Un hombre
Dos hombres	Dos mujeres
Arena de la provincia romana	Departamento en París
Lucha	Conversación
Movimiento	Inmovilidad
Ruido	Ruido tenue. Silencio
Espacio luminoso	Espacio más oscuro
Incomunicación entre los amantes	Comunicación entre los amantes
Vino del procónsul	Coñac de Roland

¹⁵³ Hartmann, *op. cit.*, p. 544.

3.2 El tiempo en las narraciones

El mito del eterno retorno viene a decir, per negationem, que una vida que desaparece de una vez para siempre, que no retorna, es como una sombra, carece de peso, está muerta de antemano y, si ha sido horrorosa, bella, elevada, ese horror, es elevación o esa belleza nada significan. Milan Kundera, *La insostenible levedad del ser*.

El manejo del tiempo se presenta de manera muy peculiar en los cuentos de Cortázar, pero sobre todo en aquellos que abordan el tema del doble:

A Julio Cortázar le preocupa el problema del tiempo en sus relaciones con la realidad psíquica o interior del hombre. Esta preocupación la vemos en la presentación del tiempo y de la realidad en ciertos cuentos que figuran en tres libros del autor: *Final de Juego*, 1956, 1964; *Las armas secretas*, 1959; y *Todos los fuegos el fuego*, 1966. En estos cuentos se puede ver tanto la evolución como la constancia en su tratamiento del tiempo y de la realidad, así como la búsqueda de una teoría de unidad en un mundo múltiple y variado. La constancia de esta búsqueda se manifiesta en una continuada utilización del tema del doble, y la evolución se ve en el desarrollo de lo que Cortázar llama su noción de las 'figuras'.¹⁵⁴

La noción de atracción e interrelación por medio de la teoría de las "figuras" y de los espacios duales produce, a su vez, la dislocación del tiempo lineal, curvándolo en una espiral que decanta, en muchas ocasiones, en una temporalidad circular. Cuando Hartmann comenta en las líneas transcritas que todo esto además se enlaza con la "búsqueda de una teoría de unidad en un mundo múltiple y variado", volvemos a la idea del mandala, donde los cuerpos geométricos independientes entre sí se conectan para conforman una unidad mayor.

La espacialidad y la temporalidad de los cuentos seleccionados se encuentran dentro de un ámbito ritual. Hay, en cada uno de ellos, formas o elementos que determinan la atmósfera del rito: el sacrificio («LNBA»); la lucha entre los gladiadores («TFF»); la invasión del *otro yo* dentro de la mente de Alina Reyes («LEJ»), y el mítico ajolote azteca («AX»). Todo ello determina la circularidad temporal y espacial. Lo fantástico como el tema del doble "exige la aparición de dos tiempos: el presente que se nos narra y un pasado del que es

¹⁵⁴ *Ibid.*, pp. 539-540.

reflejo”.¹⁵⁵ El tiempo del ritual resulta así un tiempo que se refleja y que es circular debido a que produce una cadena de repeticiones, de ahí que: “[...] los cuentos se estructuran según un sistema de repeticiones que en muchos casos servirían para explicar el final elíptico de los relatos”.¹⁵⁶ Las historias son producto del *reflejo* existente entre ambas. Ahora bien, centrémonos en el tiempo y su manejo en cada narración.

3.2.1 El tiempo y lenguaje circulares en «Lejana» y «Axolotl»

En «LEJ» la estructuración en forma de diario podría dar la impresión de una exactitud cronológica y lineal del relato, aunque esto no es del todo cierto porque sólo se conocen el día y el mes, mas no el año; de la misma manera se registran fechas de forma fragmentada. Si a lo anterior le sumamos el tipo de narrador que corresponde a la primera persona (siempre poco confiable) comprenderemos por qué el relato está construido por medio de ambigüedades.

El principio resulta muy significativo: “*Anoche fue otra vez, yo tan cansada de pulseras y farándulas*” [p. 177]. La narración nos remite al pasado mediante el uso del “anoche”, así como del “fue”, el primer verbo que aparece: el “ser” en el pasado. Más aún el empleo del “otra vez” nos habla de que el suceso ya ha ocurrido, no sabemos desde cuándo, ni cómo, ni por qué. Esto es importante para comprender la atmósfera circular del final. Es decir, la experiencia se ha *repetido*. Este texto de Cortázar expone un lenguaje antitético que me parece se relaciona mucho con las expresiones que encontramos en las obras de los místicos, cuyo manejo de la lengua tiende mucho a emplear términos oximorónicos y

¹⁵⁵ Arturo García Ramos, “El principio y el fin de los Cuentos de Cortázar”, p. 49.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 55.

paradójicos, pues lo que se está expresando a través de ello es el proceso místico, el desgarramiento de la individualidad para acceder a la comunión con lo sagrado. Por tal motivo resulta una experiencia inefable, personal (como la escritura de un diario) y hasta cierto punto imposible de decir, ya que el individuo pasa del mundo de la dualidad (el plano en el que el místico está escindido con el cosmos) al mundo de la no-dualidad (el plano unitivo), en el que los opuestos se reconcilian y se complementan. En este sentido, desde los primeros párrafos Cortázar comienza a jugar con el lenguaje, y lo pone en las palabras de Alina, quien crea simetrías lingüísticas, debido a que se encuentra obsesionada con los versos, las palabras idénticas en número de sílabas y vocales:

Tengo que repetir versos, o el sistema de buscar palabras con a y e, con las cinco vocales con cuatro. Con dos o una consonante (ala, ola), con tres consonantes y una vocal (tras, gris) y otra vez versos, la luna bajó a la fragua con su polisón de nardos, el niño la mira mira, el niño la está mirando. Con tres y tres alternadas, cábala, laguna, animal; Ulises, ráfaga, reposo [p. 177].

De entrada, el verbo “repetir” aparece en la primera línea. Luego viene la enunciación de los elementos que le sirven a la protagonista para buscar correspondencias en el sistema lingüístico (lo cual implica, metafóricamente, buscar a su *otra* en el lenguaje): *a*) comienza por las palabras que tengan las vocales “a” y “e” (como en *Alina Reyes* y *lejana*), o con cuatro o cinco; *b*) pasa al empleo de la consonante intervocálica (*ala* y *ola*); por la vocal en medio de tres consonantes (*tras* y *gris*); *c*) rememora los versos del “Romance de la luna, luna” de Lorca, el cual contiene la imagen de la muerte encarnada en la luna que se lleva al niño, así como la reiteración de los vocablos: “la *luna* bajó a la fragua con su polisón de nardos, el *niño* la *mira mira*, el *niño* la está *mirando*”, y *d*) las palabras con tres y tres: “cábala” (el término de la disciplina místico-esotérica del judaísmo), “laguna” (relacionada con el agua, pero también con la profundidad y con el olvido, “la laguna mental”), “animal”, “Ulises”, “ráfaga” y “reposo” (estos dos últimos poseen ideas opuestas, pues el primero

implica las ideas de golpear y de inestabilidad, mientras que el segundo las de calma y quietud, es decir, la mendiga sería la ráfaga y Alina el reposo). Esta necesidad de enunciación se encuentra igualmente en el párrafo siguiente donde se recurre al empleo de palíndromos y anagramas:

Los fáciles, salta Lenin de atrás; amigo, no gima; los más difíciles y hermosos, átale demoníaco Caín, o me delata; Anás usó tu auto, Susana. O los preciosos anagramas: Salvador Dalí, Avida Dollars; Alina Reyes, es la reina y... Tan hermoso, éste, porque abre un camino, porque no concluye. Porque la reina y... [p. 177].

Por un lado, el palíndromo implica la lectura de una frase que es idéntica en ambos sentidos, de adelante hacia atrás, esto es, de izquierda a derecha y viceversa. Por el otro, el anagrama comprende la transposición de letras de una misma palabras, la duplicación de algo que tiene un origen idéntico. El anagrama “es la reina y...” resulta muy significativo porque constituye una anticipación del final de la narración, puesto que “abre un camino, porque no concluye”, al igual que la narración de Alina, la cual queda inconclusa.¹⁵⁷ Tanto el anagrama como el palíndromo simbolizan la lectura circular del texto.

El lenguaje ejerce una preocupación que lleva al delirio, a la necesidad de buscar un igual en el sistema. Se dice que se percibe en estos pasajes una especie de esquizofrenia y paranoia que permeará todo el relato; también se ha comentado que en este juego lingüístico se comienza a manifestar lo fantástico y lo sobrenatural, ya que a la protagonista le falta algo.¹⁵⁸ Este juego con las palabras nos recuerda mucho la importancia de los mantras en el ritual budista, donde se busca un no-lenguaje, cuya esencia es vacía. Alina establece su

¹⁵⁷ Dice Eliane Lavaud, “Acercamiento a ‘Lejana’...”, *op. cit.*, p. 67 que “Tal anagrama será la metáfora lingüística de la carencia de la joven. A través de esta especie de adivinanza lingüística se introduce lo fantástico, lo sobrenatural, desarreglándose el juego”.

¹⁵⁸ *Idem.* La misma analista ha señalado un detalle importante en la elaboración del nombre de la protagonista: Alina Reyes y “Lejana”. Ambos poseen dos sílabas fónicas, cinco letras, tres vocales, una vocal alta posterior “i” en posición media, dos vocales “a” en el primero y dos “e” en el segundo. Eliane Lavaud agrega que quizá esto tenga que ver con el símbolo del puente que aparece al final del relato.

conexión con la “lejana” a partir de una identificación, pero también por medio de una negación, una no-identificación con la mendiga de Budapest: “A veces *sé* que tiene frío, que sufre, que le pegan. Puedo solamente *odiarla* tanto, aborrecer las manos que la tiran al suelo y también a ella, *a ella todavía más porque le pegan, porque soy yo y le pegan*” [p. 176]. La negación del “otro yo” permite la interacción con aquello que se niega. Alina admite su posición mientras experimenta lo que su contraparte siente; ella admite que “sabe” cómo se siente su compañera, aunque no nos da ninguna explicación. La racionalidad pierde ya su sentido desde las primeras páginas. A Alina le hace falta algo (“es la reina y...”), pero ese algo (su doble) genera en ella un sentimiento de rechazo y odio, al principio.

A pesar de que Alina es la que conduce la narración, muestra siempre una duda sobre lo que dice: no hay seguridad en ella, tiene una inestabilidad emocional. Podemos apreciarlo con el uso de los verbos que maneja, tales como “saber”, “creer”, “pensar”, por ejemplo, en: “No es que sienta nada. *Sé* solamente que es así” [p. 178]; “saber que sus hijos están bien o que no tiene hijos –porque yo *creo* que allá no tengo hijos– [...]” [p. 179]; “Pero esto sólo lo *pensaba*, ojo, lo mismo que el anagrama *es la reina y...* en vez de Alina Reyes” [p. 181].¹⁵⁹ Así la negación no sólo se da por medio de la identidad sino también por medio de la escritura.

La narración de «LEJ» juega con las palabras y con el lenguaje para generar una atmósfera circular, giratoria, en la que se nota una vez más ese vaivén entre los dos mundos. Existen tres aspectos interesantes: *a)* el intercambio entre las primera y tercer personas gramaticales; *b)* el uso del tiempo verbal, y *c)* la repetición de algunas palabras. Los dos primeros procesos se desarrollaran de forma similar. Al principio hay una clara distinción

¹⁵⁹ Las cursivas son mías excepto en el anagrama, el cual está en itálicas en el original.

entre quien habla (Alina) y quien no (la “lejana”); igualmente los tiempos verbales oscilan entre el pasado y el presente. No obstante, puede apreciarse que las personas se confunden entre ellas, lo mismo que los tiempos:

Al principio del cuento, la personalidad A se expresa en primera persona y la personalidad B en tercera persona [...] lo que marca la distinción existente entre ambas. Pero, paulatinamente, se introduce el *yo* para la personalidad B, primero de forma tímida entre una serie de pronombres en tercera persona [...]¹⁶⁰

Lavaud ejemplifica lo anterior con las siguientes líneas: “*Puedo [A] solamente odiarla [B] tanto, aborrecer las manos que la tiran [B] al suelo y también a ella, a ella [B] todavía más porque le pegan, porque soy yo [A] y le pegan [B]*” [p. 178]. Vemos que la distinción se va borrando. Éste no es el único pasaje en que ocurre el “quebrantamiento de la voz narrativa”, una muestra de ello se puede ver en las siguientes líneas:

Nora se quedó anoche como tonta, dijo: «¿Pero qué te pasa?». *Le pasaba a aquella [B], a mi [A] tan lejos* [p. 178].

Así es peor, cuando conozco algo nuevo sobre *ella [B] y justo estoy bailando* con Luis María, *besándolo* o solamente cerca de Luis María. Porque *a mí [A], a la lejana [B], no la quieren*. Es la parte que no quieren y cómo *no me va a desgarrar [A] por dentro sentir que me pegan o la nieve me entra [B] por los zapatos [...]* [p. 179].

Este cambio de persona, como menciona Lavaud, rompe la idea de unicidad de la personalidad y de la identidad,¹⁶¹ debido a que surge una pugna entre el individuo A y el B, la cual conllevará a las dos a un lapso de fusión, de mezcla de ambas partes. Pensémoslo de esta manera: el individuo A es el sujeto y el B el objeto, pero mediante la escritura esos dos polos se pueden congregan en una sola voz. Tal aseveración procede de una concepción surrealista –ya comentada– de que “el objeto se subjetiviza y el yo se disgrega”, pues en el surrealismo: “Sujeto y objeto se disuelven en beneficio de la improvisación [...] La inspiración se manifiesta o actualiza en imágenes. Por la inspiración, imaginamos. Y al

¹⁶⁰ Lavaud, *op. cit.*, p. 70. El énfasis es del original.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 71.

imaginar, disolvemos sujeto y objeto, nos disolvemos nosotros mismos y suprimimos la contradicción”.¹⁶² Los surrealista perseguían adentrarse en el objeto de tal forma que la individualidad se quebrantara y accediera a un nuevo estado de contemplación del mundo; cosa muy similar piensa el budismo. De hecho la meditación budista, se encuentra muy cercana a esta idea de la abolición del sujeto y el objeto. Sobre esto hablaré más abajo en el análisis de «AX». Ahora volvamos a la cuestión del tiempo y de la repetición.

La prosa de «LEJ» tiende a recurrir a la repetición de

1) Palabras: como “puente” (que aparece 21 veces aproximadamente), “frío”, “río”, “yo”, “ella”, “noche”, “alegría”, “ternura” etc.; también los verbos “sentir”, “ser”, “cruzar”, “ir”, entre otras.

2) Locuciones adverbiales: “Anoche la sentí sufrir *otra vez*. Sé que allá me estarán pegando *de nuevo*” [p. 183]; “Con dos y una consonante (ala, ola), con tres consonantes y una vocal (tras, gris) y *otra vez* versos” [p. 177]; “Horrible porque abre camino a esta que no es la reina, y que *otra vez* odio de noche” [p. 177]; “Pero sí Alina Reyes y por eso anoche fue *otra vez*, sentirla y el odio” [p. 178]; “*A veces* sé que tiene frío, que sufre, que le pegan” [p. 178]; “*A veces* es ternura, una súbita y necesaria ternura hacia la que no es reina y anda por ahí” [p. 179]; “[...] seguí hasta el nacimiento del puente, un poco andando y queriendo *a veces* quedarme en casas o vitrinas [...]” [p. 181].

3) Frases y estructuras sintácticas: “[...] es imposible resistir y entonces tengo que decirle a Luis María *que no estoy bien, que es la humedad, humedad entre esas nieves que no siento, que no siento y me está entrando por los zapatos*” [pp. 178-179]; “Yo

¹⁶² Paz, “Estrella de tres...”, *op. cit.*, p. 37.

digo: *¿y si estoy?* (Porque todo lo pienso con la secreta ventaja de no querer creerlo a fondo. *¿Y si estoy?*) Bueno, *si estoy...* Pero *solamente loca, solamente...*” [p. 180]; “*Me va a hacer mal si sigo acordándome lo que pensé. Me va a hacer mal si sigo acordándome*” [p. 182].

La recurrencia de este tipo de reiteraciones está relacionada con el manejo del tiempo en el cuento. Si pudiéramos sintetizar la temporalidad del cuento tendríamos que hablar de la *simultaneidad* y del *instante*. En la narración el pasado –tiempo en el cual se relatan las experiencias que ha sentido la protagonista con anterioridad– confluye con el presente. De hecho, en un pasaje, Alina reflexiona sobre este motivo:

(*Es más cómodo hablar en presente. Esto era a las ocho, cuando Elsa Piaggio tocaba el tercer bis, creo que Julián Aguirre o Carlos Guastavino, algo con pasto y pajaritos.*) Pero *me he vuelto* canalla con el tiempo, ya no *le tengo* respeto. *Me acuerdo* que un día *pensé*: «*Allá me pegan, allá la nieve me entra por los zapatos y esto lo sé en el momento, cuando me está ocurriendo allá yo lo sé al mismo tiempo. ¿Pero por qué al mismo tiempo? A lo mejor me llega tarde, a lo mejor no ha ocurrido todavía. A lo mejor le pegarán dentro de catorce años, o ya es una cruz y una cifra en el cementerio de Santa Ursula*». ¹⁶³

En estas líneas podemos comprender el manejo del tiempo. Centremos en los verbos: encontramos algunos conjugados en presente (“es”, “creo”, “tengo”, “sé”), y otros en copretérito (“tocaba”, “era”), en pretérito perfecto compuesto (“he vuelto”, “ha ocurrido”) e incluso en futuro (“pegarán”). ¡Con razón la narradora dice que se ha vuelto canalla con el tiempo, que ya no lo respeta! La cita anterior ejemplifica muy bien cómo Cortázar desconcierta en este relato (y en muchos otros) al lector con su magistral manejo de la temporalidad. El tiempo que posiblemente predomina es el pasado, sin embargo, como los hechos se narran en el presente de Alina, por tal motivo sucede la vacilación. Pensemos que en todo el cuento la incertidumbre está presente, y si a esto le sumamos el ambiente onírico

¹⁶³ Remarco con negritas los verbos empleados.

y la constantes afirmaciones de la narradora de que “esto lo pensaba”, o de que “es probable que...”, entonces entenderemos la dislocación temporal.

Precisamente la recurrencia léxica y sintáctica, así como la confluencia de distintos tiempos verbales producen el efecto de la simultaneidad, del instante, es decir, del tiempo de la locura, del delirio, del sueño. Bien dice la protagonista que la experiencia “está ocurriendo”, esto es, que se trata de una continuidad, la cual no se concreta, no termina, porque los tiempos conviven de tal forma que se desvanecen y, por ende, ocurren *al mismo tiempo*.

En cuanto a «AX» sucede algo parecido pues la narración se da en el momento en que la fusión ya ha culminado. En este relato podríamos decir que el tiempo circular se debe a una concepción mítica de la temporalidad. La primera líneas son semejantes a las del cuento anterior: “*Hubo un tiempo* en que yo *pensaba* mucho en los axolotl” [p. 499]. El narrador nos sitúa en un pasado, en una especie de *in illo tempore*, sin embargo inmediatamente después sentencia que “*Ahora soy un axolotl*”. El tiempo en este momento cambia sorpresivamente, ya no es el pasado sino el presente, pues quien narra está convertido en un ajolote. Lo anterior resulta fundamental: el tiempo se confunde.

El pasado viene a ser la figura del hombre, en tanto que el presente el ajolote. A pesar de ello existe una vacilación, y un juego que enreda al lector: el relato comprende la historia de un ajolote que *piensa* en su pasado como hombre, el cual a su vez *pensaba* en los ajolotes. Es decir, que el narrador-ajolote para explicar su condición, y cómo es que llegó a convertirse en tal, tiene que traer de vuelta el pasado en el que era un hombre. Esta manera de narrar está emparentada con la concepción del mito. ¿Por qué? Porque precisamente, como explica Mircea Eliade, los hombres antiguos comprendían el mundo por medio de mitos, de tal forma

que el hombre concebía el tiempo en una dualidad entre un tiempo sacro (mítico, divino) y un tiempo profano:

Como se admite hoy, en general, un mito refiere acontecimientos que han tenido lugar *in principio*, es decir, “en los comienzos”, en un instante primordial y atempóreo, en un lapso de *tiempo sagrado*. Este tiempo mítico o sagrado es cualitativamente diferente del tiempo profano, de la duración continua e irreversible en la que se inserta nuestra existencia cotidiana y desacralizada. Al contar un mito, se reactualiza en cierto modo el tiempo sacro en el cual han sucedido los acontecimiento que se refieren.¹⁶⁴

Cuando se contaba un mito en realidad se *re-actualizaba*, se repetía, se traía de vuelta al presente, esto es, se hacía presente. El tiempo mítico era eterno, un no-tiempo:

En una palabra, el mito se considera que sucede en un tiempo –valga la expresión– intemporal, en un instante sin duración, como ciertos místicos y filósofos se representan la eternidad. [...] Por el simple hecho de la narración de un mito, el tiempo profano –al menos simbólicamente– queda abolido: recitador y auditor son proyectados a un tiempo sacro y mítico.¹⁶⁵

El hombre que ve a los ajolotes busca reconectarse con un pasado sacro, representado por el ajolote; por este motivo es que lo obsesionan tanto esos anfibios. En las cosmovisiones prehispánicas el ser humano convivía con la naturaleza, no había una separación entre ellos, como la que vivimos en la actualidad. La naturaleza para el pensamiento indígena constituía un vínculo con los dioses; además la flora y fauna eran vistas como los antepasados del hombre; los animales y las plantas habían permitido que el hombre existiera. Alfredo López Austin comenta al respecto que:

Se está hablando [en cuanto a los mitos indígenas], entonces, de los antepasados, de quienes dieron origen a los seres que ahora son: los hombres, los animales, las plantas, las piedras, el agua, el Sol, la Luna, la Tierra. Seres que, antes del proceso incoativo de la morada y el tiempo del hombre, tenían otras características, y éstas eran próximas a las humanas: eran *como* gente, hablaban *como* gente, tenían pensamientos y pasiones, porque eran personas.¹⁶⁶

Los animales –como el ajolote– fueron hombres o seres divinos, quienes a su vez se convirtieron en algún elemento, astro o ser vivo; por tanto mantienen una conexión con el

¹⁶⁴ Eliade, *Imágenes y símbolos*, p. 63. Las cursivas corresponden al texto original.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 64.

¹⁶⁶ López Austin, *Los mitos del tlacuache*, p. 54. El resaltado es del original.

humano, de ahí que se les respetara y adorara, en algunos casos. Al hablar de los mitos indígenas, López Austin explica que la cosmovisión de los pueblos prehispánicos se dividía en el tiempo y espacio de ahora, y el *otro* tiempo-espacio, aquel en el que se desenvolvían los dioses.¹⁶⁷ Precisamente, el tema del cuento es adentrarse en la *otredad*, reconocerse en el *otro*. En este caso hay una metamorfosis, un proceso de creación y muerte, el hombre abandona su cuerpo y se transmuta en el del anfibio: se destruye una individualidad para crear una nueva. Este proceso de creación-destrucción-creación se comparte en el pensamiento no-dualista, y se aprecia tanto en el pensamiento mítico como en el oriental. De tal manera que podemos comparar las eras del mundo en el hinduismo (*yugas*), y el sistema de *kalpas* en el budismo con las edades mexicas y los sistemas calendáricos mayas, regidos por el sistema de los *katunes*. Todos ellos son sistemas que comprenden el tiempo como un ciclo infinito.

El budismo hereda del hinduismo esta concepción del tiempo cíclico:

[...] para el budismo [*sic*], como para la especulación india entera, el tiempo es ilimitado; y el Bodhisattva se encarna a fin de anunciar la buena nueva de salvación de todos los seres, *in aeternum*. La única posibilidad de salir del tiempo, de romper el círculo de hierro de las existencias, es abolir la condición humana y alcanzar el Nirvana.¹⁶⁸

El nirvana es el instante de la iluminación, en el cual el tiempo deja de sujetar la existencia del individuo, sin embargo el hombre es el único ser que lo puede alcanzar; los animales y las plantas no son conscientes de la cadena de transmigraciones, ni de la vacuidad del mundo. Eliade comenta que el Buda al alcanzar el despertar:

[...] no solamente llega a ser capaz de abolir el tiempo, sino que incluso puede recorrerlo hacia atrás [...], y esto será verdad también para los monjes budistas y para los yogis, que, antes de alcanzar su Nirvana, o su *samādhi*, proceden a una «vuelta a atrás» que les permite conocer sus existencias anteriores.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Cfr. *ibid.* pp. 53-82, donde el autor habla del tiempo y espacio míticos.

¹⁶⁸ Eliade, *op. cit.*, p. 73.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 84.

Esto, en el cuento de Cortázar, resulta interesante porque el narrador homodiegético es quien termina contando la historia, quien ha padecido el momento unitivo entre el hombre y el ajolote, quien ha experimentado un tipo de “despertar”. Sin embargo, contrariamente a lo esperado, el hombre-ajolote no se libera, queda encadenado a su nueva existencia: “El horror venía –lo supe en el mismo momento– de creerme *prisionero en un cuerpo de axolotl, transmigrado a él con mi pensamiento de hombre, enterrado vivo en un axolotl, condenado a moverme lúcidamente entre criaturas insensibles*” [p. 504]. Sucede lo mismo que en «LEJ»: se ha experimentado un momento de contacto con la otredad, pero este contacto no concluye en una gozosa liberación, sino en un nuevo sufrimiento, al estar *encadenado* a otra existencia.

Detener el tiempo –si no es que abolirlo– es un deseo constante de la obra de Cortázar. «AX» participa de ese mismo anhelo. El hombre que mira a los anfibios mexicanos, al igual que Alina Reyes, busca conectarse con la otredad, busca una especie de nirvana, de liberación de sus fútiles existencias. Por eso las narraciones persiguen retrasar la continuidad temporal, y el narrador lo logra mediante la combinación de los tiempos verbales, los cuales construyen la noción de la temporalidad narrativa.

En este cuento la fusión de tiempos se logra por medio de la fórmula del relato mítico, donde el pasado es reactualizado en el presente: ambos, pasado y presente, se funde en un solo fluir temporal. Aunque gramaticalmente en el relato se emplean el pretérito y el copretérito como tiempos de la narración, en ocasiones hay también verbos en presente, los cuales son enunciados por el narrador, por ejemplo:

Los axolotl se **amontonaban** en el mezquino y angosto (sólo yo **puedo** saber cuán angosto y mezquino) piso de piedra y musgo del acuario. [...] A veces una pata se **movía** apenas, y yo **veía** los diminutos dedos posándose con suavidad en el musgo. **Es** que no nos **gusta movernos** mucho, y el acuario **es** tan mezquino; apenas **avanzamos** un poco nos damos con

la cola o la cabeza de otro de nosotros; **surgen** dificultades, peleas, fatiga. *El tiempo se siente menos si nos estamos quietos* [pp. 500-501].

Estos guiños con los que el narrador juega con el tiempo permiten que en un solo momento tanto el presente verbal como el pasado confluyan en un mismo instante, lo cual genera una temporalidad enredada.¹⁷⁰ La última oración es muy significativa, porque nos habla de nuevo sobre el tiempo mítico, ya que si éste se concibe como eterno, por tanto carece de movilidad; de ahí que entre menos se mueva uno, como el ajolote, menos se siente el tiempo. Precisamente la temporalidad del ajolote corresponde a lo quieto, a lo inmóvil. Al relatar su transmigración de un cuerpo a otro el narrador tuerce nuestra noción del tiempo, y en vez de pensar en un momento que ya ha sido, nos encontramos frente a la consciencia del narrador, quien reactualiza lo ocurrido para que vuelva a suceder: tenemos así un presente continuo. Lo que sucedió puede volver a ocurrir en tanto el hombre vuelva a mirar al ajolote. Podríamos interpretarlo como una atracción mutua, como un samsara, una transmigración de la consciencia de un cuerpo a otro. La cuestión de este transmigrar se relaciona con otra noción fundamental del budismo: el *karma*.

3.2.2 Tiempo cíclico en «La noche boca arriba» y «Todos los fuegos el fuego»

El relato «LNBA» al igual que los cuentos anteriores se desarrolla –como lo mencioné– en dos tiempos: el tiempo lineal y el tiempo cíclico. El primero se ubica en el espacio del motociclista marcado cronológicamente, por el reloj; en el segundo, por el contrario, el mundo azteca es regido por la naturaleza, guiado por los movimientos del sol y la luna. La temporalidad del ritual corresponde al tiempo sagrado no lineal. Lanin A. Gyrko comenta

¹⁷⁰ Más adelante veremos por qué en las narraciones cortazarianas, pese a encontrarse en un tiempo verbal pasado, en realidad lo que ocurre es que se sitúa al lector en un presente perpetuo.

que lo ocurrido al final de la narración implica que al ser quebrado el tiempo cronológico por la fuerza, éste termina cediendo al flujo cíclico temporal.¹⁷¹ Veamos algunos ejemplos del primer tiempo:

En la joyería de la esquina vio que eran *las nueve menos diez*; llegaría con tiempo sobrado adonde iba. [...] La ambulancia policial llegó a *los cinco minutos*, y lo subieron a una camilla blanda donde pudo tenderse a gusto. [...] Se sentía bien, era un accidente, mala suerte; *unas semanas* quieto y nada más. [...] Lo llevaron a la sala de radio, y *veinte minutos* después, con la placa todavía húmeda puesta sobre el pecho como una lápida negra, pasó a la sala de operaciones” [pp. 505-506].

Ya había mencionada que en el mundo moderno el tiempo lógico de los relojes convive con el que marcan los movimientos del sol y de la luna; por el contrario, en el lado B de la narración las referencias a la temporalidad son muy escasas y las que existen se dan sólo por el ciclo astral: “Moviendo apenas los labios musitó la plegaria del maíz que trae *las lunas felices*, y la súplica de la Muy Alta, a la dispensadora de los bienes motecas” [p. 508]; “Y cada vez que se abrían era *la noche y la luna* mientras lo subían por la escalinata”. De esta manera el predominio se debe al tiempo cíclico:

La guerra florida había empezado con *la luna y llevaba ya tres días y tres noches*. Si conseguía refugiarse en lo profundo de la selva, abandonando la calzada más allá de la región de las ciénagas, quizá los guerreros no le siguieran el rastro. Pensó en los muchos prisioneros que ya habrían hecho. *Pero la cantidad no contaba, sino el tiempo sagrado*. La caza continuaría hasta que los sacerdotes dieran la señal de regreso. *Todo tenía su número y su fin, y él estaba dentro del tiempo sagrado*, del otro lado de los cazadores [pp. 508-509].

La atmósfera está determinada por el ritual, el cual se realiza dentro del tiempo cuya concepción es cíclica. Tal concepción de la temporalidad, por su parte, se genera por medio de la repetición de los elementos que componen ambos mundos. De esta manera, el tiempo comienza a comportarse como si fuera eterno y se genera un ciclo: una vez que el sacrificio es llevado a cabo puede volver a empezar de nuevo.¹⁷²

¹⁷¹ Lanin A. Gyurko, «Cyclic Time and Blood Sacrifice in Three Stories by Julio Cortázar», p 361.

¹⁷² Érica C.García, «Revolución en “La noche boca arriba”», p. 1285.

En el caso de «TFF» ocurre algo parecido debido a que también se desarrolla en un ámbito ritual: la arena en la que combaten los gladiadores. Nos remontamos a la era del imperio romana para posteriormente pasar a París del siglo XX. En este caso la narración se produce contrariamente a la anterior: del pasado se accede al momento actual. En estas dos narraciones hallamos dos puntos de reflexión importantes: el tiempo giratorio y el pasado que se inmiscuye en el presente. Estas dos ideas pueden equipararse a las nociones del tiempo y del karma en el budismo.

Adrián Muñoz menciona que en la India la historia “no era considerada como un transcurso lineal, sino como un proceso cíclico. Todo momento, eventualmente, volvería a suceder”.¹⁷³ Esta concepción difiere de la concepción que ha predominado en Occidente, en la que la historia tiene un inicio y un fin (un génesis y un apocalipsis). Para representarlo mejor digamos que para entender la historia –y por consiguiente el tiempo– en el dualismo occidental ésta sería una línea recta que va de un punto a otro, mientras que en la concepción no-dualista oriental –incluso podríamos decir no-lineal, como ocurren en las culturas primigenias de América y en la africanas– la imagen sería la de un círculo.¹⁷⁴ Desde el pensamiento védico indio la rueda constituyó el símbolo por excelencia del tiempo cíclico.¹⁷⁵ Éste se concebía en el hinduismo como una sucesión de ciclos que se repiten interminablemente, originando un proceso de creación y destrucción; asimismo esta destrucción conlleva una nueva creación, por lo que se genera un proceso dialéctico:

Todo el movimiento cíclico de creación-destrucción-creación pertenece al mundo del tiempo. El mundo de la inmortalidad está por fuera de este proceso cíclico de la rueda. Pero si destrucción equivale a muerte entonces creación equivale a nacimiento, de manera que otra forma de expresar el ciclo creación-destrucción-creación es en términos de la constante

¹⁷³ Muñoz, “*Kālacakra*: breves consideraciones en torno del tiempo”, p. 154.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 155. De ahí que Muñoz hable de término *kālacakra*, compuesto por *kāla* que se refiere a circularidad y a *cakra* (o *chakra*, como lo conocemos) que significa “círculo”. El *kālacakra* vendría a ser “la gran rueda del tiempo”.

¹⁷⁵ Luis González Reimann, *Tiempo cíclico y eras del mundo en la India*, p. 25.

alternancia entre nacimiento, muerte y (re)nacimiento. Esto, si es aplicado a la vida del individuo, equivale a la teoría de la reencarnación.¹⁷⁶

Tal manera de ver el tiempo generó tres concepciones básicas de gran importancia para el hinduismo: *a)* la teoría de la reencarnación (el samsara); *b)* la idea de que el mundo está sujeto a creaciones y destrucciones periódicas, y *c)* la contraposición entre el proceso de creación del mundo y el de la liberación espiritual del individuo (*mokṣa*).¹⁷⁷

Toda esta cosmovisión pasó al budismo, sin embargo se le dio un sentido diferente: “el universo para la tradición budista no tiene límite espacial ni temporal. No hay una frontera ni un inicio o final del cosmos. El tiempo nunca comenzó y tampoco concluirá”.¹⁷⁸ En otro texto, el mismo Arnau indica que la tradición abhidhármica posee cinco premisas cosmológicas:

1. El universo ha existido siempre y siempre existirá. Carece de temporalidad [...]
2. El universo carece de límite espacial.
3. La ley de la casualidad (que no se limita al ámbito material) rige el funcionamiento del mundo [...] [praṭīyasamutpāda]
4. La fuerza gravitante de las acciones de los seres [...] configura la estructura del universo, tanto en el espacio como en el tiempo.
5. El universo se estructura en diferentes ámbitos de existencia [...] que constituyen una jerarquía. Dichos ámbitos se encuentran asociados a un modo especial de proceder adquirido por la repetición de actos, tendencias instintivas e inclinaciones del pensamiento. Todos ellos constituyen los estados mentales dominantes [...] de cada ámbito.¹⁷⁹

Para el budismo el universo y la mente están unidos. La idea del praṭīyasamutpāda explica muy bien por qué el universo no tiene un origen (alguien que lo cree) y por qué éste carece de tiempo (puesto que ha existido siempre): si todas las cosas están determinadas por una ley de causalidad, ¿dónde estaría el origen de éstas? Los espacio existentes para el

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 35.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 85.

¹⁷⁸ Arnau, *Antropología...*, *op. cit.*, p. 48.

¹⁷⁹ *Cosmologías de India*, p. 113.

budismo son varios y cada uno de ellos se estructura debido a –como lo indica el punto 4– las acciones de los seres, es decir, al karma que generan; así al inicio de cada ciclo cósmico el universo es creado por medio de la energía de las acciones del conjunto de los seres conscientes.¹⁸⁰ De tal suerte que el karma determina los espacios y tiempos posibles:

El término sánscrito *karma*, [...] en su sentido lato significa cualquier actividad mental o corporal, extendiéndose también a las consecuencias o efectos de dicha actividad. En su aspecto soteorológico, el karma es además la suma de todas esas consecuencias en la vida presente o en una vida pasada y el encadenamiento de causas y efectos en el orden moral. Se suele concebir como una memoria infalible de las acciones de los seres, cuyo registro alcanza el ámbito de la mente: las intenciones y propósitos deja su sello kármico. Para el budismo el individuo ha moldeado y en cierto sentido creado las limitaciones de su carácter. A lo largo de la vida, mediante actos, palabras, sueños, deseos e intenciones, se construye ese artificio mental llamado karma, que es la energía que lleva a los seres a renacer.¹⁸¹

La energía kármica es una suma de la vida presente y pasada, que proviene de los actos o actividades que el individuo ha llevado a cabo en su última vida, o bien en sus vidas anteriores, por ello el karma se relaciona con lo moral. Igualmente el karma deja un registro, una huella; de ahí que se conciba como una memoria. Por último, esta energía es la que produce el renacimiento de los seres. El karma viene a ser una noción de causa-consecuencia, en la que aplicaría bien el dicho de nuestra tradición judeocristiana “No hagas a los demás lo que no quieras que te hagan a ti”, ya que las intenciones o propósitos –buenos o malos– generan asimismo un karma que puede ser negativo (*akuśala*) o positivo (*kuśala*):

Todas las cosas “buenas” o “malas” que nos llegan pueden ser consideradas como la consecuencia del *karma*, tanto el que hemos ido acumulando en esta vida con nuestros actos como los frutos (*vipaka*) del *karma* que hemos heredado de nuestros padres, antepasados, o de “otras vidas anteriores”. La acumulación de *karma* suele denominarse “carga kármica”, o bien “ataduras”, “impedimentos”, “obstáculos” o “vínculos kármicos”.¹⁸²

Mientras un individuo no haya alcanzado la liberación de la cadena de reencarnaciones, entonces seguirá produciendo un karma, y estará atado, impedido y

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 116.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 117.

¹⁸² Suzuki, *¿Qué es el Zen?*, op. cit., p. 206. Las cursivas son del original.

obstaculizado por tales vínculos. La noción de reencarnación en el budismo resulta un poco compleja porque no implica al ātman (el alma que se desprende de un cuerpo que ha terminado su ciclo y se encarna en uno nuevo). Debido a esto, en el budismo más que hablar de una reencarnación, en el sentido literal del término,¹⁸³ deberíamos entenderlo como una *reconexión*, porque si los seres del universo reencarnaran eso quiere decir que tiene una identidad, y el budismo prescinde de esta idea. Reconectarse implica una noción de continuidad de la conciencia que atraviesa por varias existencias hasta que se alcance el despertar: la conciencia es lo que sobrevive al final del ciclo, para reconectarse en otro individuo.

Volviendo al tema que nos corresponde, el mandala también da cuenta de la “ciclicidad” del universo, así como de las vinculaciones kármica. Si giramos una de estas figuras nos daremos cuenta de que la posición cambia, pero la forma se conserva, es decir, el mandala no importa cómo se oriente sigue siendo el mismo (imagen 13). Esto es precisamente lo que ocurre en «LNBA» y «TFF», donde se da un tipo de “reencarnación de situaciones” (sobre todo en la segunda narración que tiene como uno de sus hilos conductores el triángulo amoroso), una “reconexión” entre las existencias (entiéndase “individuos”) de diferentes tiempo y espacios.

¹⁸³ *Idem.* Suzuki de hecho explica que muchos practicantes del budismo en Oriente no creen en la existencia de “vidas anteriores” tal cual, literalmente.

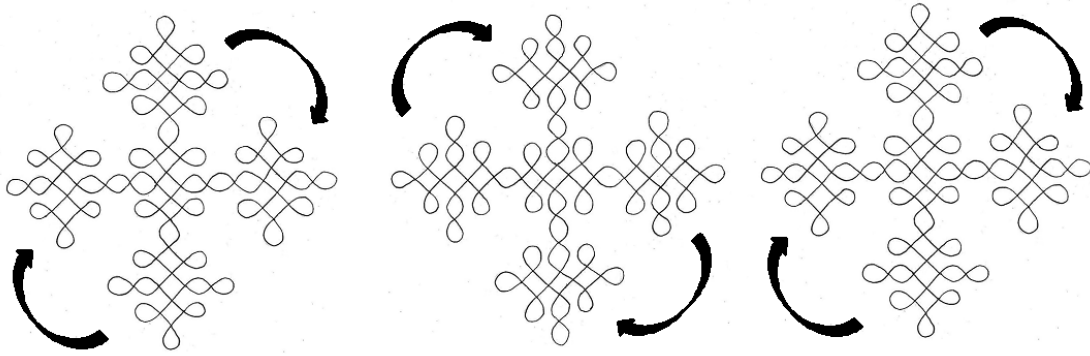


IMAGEN 13. Movimiento giratorio del mandala

Si tomamos la concepción budista de tiempo comprenderemos por qué es que universos de diversos espacios y momentos se conectan: porque el universo no tiene límites. Asimismo, espacio y tiempo se unen por la causalidad de las cosas (*pratītyasamutpāda*). Finalmente, dado que el karma manifiesta una relación de acción y de reacción (recordando la tercer ley de Newton, aunque en el karma la reacción no es inmediata), por tal motivo en las historias cortazarianas un acto determinado tiene su correspondiente consecuencia en el otro, lo cual suscita un –ya expuesto– efecto espejo. Veamos cómo se presenta esta “correspondencia de actos” en los cuentos. Para tal objetivo comentaré sólo algunos pasajes.

En la historia del moteca, el salto es una acción recurrente; podemos entenderlo de diferentes manera ya sea de una historia a otra, de un individuo a otro, o bien, de un acto a otro. Efectivamente, en el relato –específicamente en el párrafo 7– el indígena que huye de la caza de los mexicas tiene literalmente que saltar:

A tienta, agachándose a cada instante para tocar el suelo más duro de la calzada, dio algunos pasos. Hubiera querido echar a correr, pero los tembladerales palpitaban a su lado. En el sendero en tinieblas, buscó el rumbo. Entonces sintió una bocanada horrible del olor que más temía, y *saltó desesperado hacia adelante* [p. 507].

En el párrafo 8 que le sigue –perteneciente a la historia A– el salto surge como correlato del acto anterior, esto es, como consecuencia de lo acontecido en el lado B:

–Se va a caer de la cama –dijo el enfermero de al lado–. *No brinque tanto amigazo.*
[p. 507]

Los párrafos que intercalan ambas narraciones son una especie de gozne entre ambas puertas. Claramente, el acto más representativo es el de dormir boca arriba: “Mientras lo llevaban boca arriba [al motociclista] hasta una farmacia próxima” [p. 506]; “Cedieron las sogas, y en su lugar lo aferraron manos calientes, duras como bronce; se sintió alzado, siempre boca arriba” [p. 511]. González Arenas y Morales Moreno,¹⁸⁴ también hay encontrado una serie de actos similares:

a) El camino que toman los personajes siempre es a la derecha.¹⁸⁵ “Quizá algo distraído [el motociclista], pero *corriendo sobre la derecha* como correspondía, se dejó llevar por la tersura” [p. 505].

b) La desviación de ambos se da por la izquierda. “Cuando vio [el motociclista] que la mujer parada en la esquina se lanzaba a la calzada a pesar de las luces verdes, ya era tarde para las soluciones fáciles. Frenó con el pie y la mano, *desviándose a la izquierda*”.

c) El dolor del brazo derecho. “[...] y cuando lo alzaron gritó [el motociclista], porque no podía soportar la presión en el brazo derecho” [p. 505]; “Convulso [el moteca], retorciéndose, luchó por zafarse de las cuerdas que se le hundían en la carne. *Su brazo derecho, el más fuerte, tiraba hasta que el dolor se hizo intolerable y tuvo que ceder*” [p. 510].

Por último, como una acción provocada por otros personajes podemos considerar el hecho de que ambos personajes están amarrados, atados (con todo el sentido kármico que

¹⁸⁴ “Análisis narratológico del relato ‘La noche boca arriba’, de Julio Cortázar”. En particular véase su anexo II.

¹⁸⁵ Tanto este acto como el otro son discutible porque en ningún momento se afirma ese movimiento. Aunque quizá por el contexto los movimientos de ambos personajes podrían ser iguales, como lo proponen los analistas.

esto conlleva); el moteca al final está sujetado por las sogas: “Quiso enderezarse y sintió *las sogas* en las muñecas y los tobillos” [p. 510], mientras que el motociclista con “El brazo, enyesado, *colgaba de un aparato con pesas y poleas*” [p. 507].

Como podemos apreciar los personajes están unidos por una especie de karma, una huella que prevalece y que se repite en ambos planos. La noción de que *un personaje depende de otro* es una constante de los cuentos de Cortázar, como lo veremos también en la historia de los amantes romanos y parisinos.

«TFF» da cuenta de los hilos kármicos de cada espacio. Uno de ellos comprende la situación del procónsul que bebe vino y de Roland, el cual toma coñac. Un paralelismo curioso se da entre el gato de Jeanne y el nubio al que se enfrenta Marco. El gladiador africano es descrito como un gigante: “Marco ve dibujarse la gigantesca silueta del reciario nubio” [p. 624], mientras que el gato es mucho más pequeño. La analogía se refuerza porque el combatiente sale del lugar de las fieras: “Le ha bastado volver los ojos hacia la galería opuesta; no es por allí que asoma su rival, se han alzado crujiendo las rejas del oscuro pasaje *por donde se hace salir a las fieras*” [p. 624]. Si el gato de Jeanne juega con un tubo “acariciando al gato que ha vuelto a tenderse contra ella [Jeanne], jugando con el tubo de pastillas” [p. 626], el nubio “juega” con su contrincante durante el combate. La equivalencia se manifiesta también en el momento de muerte cuando en escenas paralelas tanto el nubio como el felino emiten el mismo sonido: “Alcanzado en pleno estómago el nubio *aúlla*, echándose hacia atrás” [p. 630]. Aunque el gato no muere, sí maúlla: “[...] sigue *tumbado de espaldas* esperando una caricia; después, como si le molestara ese dedo contra la piel del flanco, *maúlla* destempladamente y da media vuelta para alejarse, ya olvidado y soñoliento” [p. 632]. La similitud entre los verbos “aúlla” y “maúlla” es como un eco de un recuerdo pasado; igualmente la posición del gato “tumbado” bien podría evocar la muerte del

gladiador. Lo curioso radica en que ambas acciones se dan de manera inmediata, a renglón seguido, en la narración, como si una fuera consecuencia de la otra (¿Acaso podría ser que el reciarío haya *re-encarnado* como un gato, o viceversa?).

Otra característica compartida entre esos dos personajes es que interactúan con los personajes de Marco y Jeanne, quienes son desechados por sus respectivos amantes, dado que el nubio lucha con Marco para que el procónsul *se divierta*, y el gato trata de *divertir* a su dueña con sus movimientos. Jeanne y Marco comparten la cualidad de la inmovilidad: ambos están impedidos para poder desenvolverse, y este impedimento los conduce a su muerte. El amante de Irene busca verla a los ojos pero no lo logra, tampoco Jeanne puede mirar a Roland directamente a los ojos, porque su última comunicación se entabla mediante el teléfono.

Una vez eliminados los amantes del triángulo sólo quedan dos parejas: el procónsul e Irene, y Roland y Sonia. La relación entre éstas se da por contraste; en el primer caso los enamorados se odian, en tanto que en el segundo Roland y Sonia duermen juntos y se gozan mutuamente: “«Soy tan feliz», dice Sonia apoyando la mejilla en el pecho de Roland adormilado. «No lo digas», murmura Roland, «uno siempre piensa que es una amabilidad». «¿No me crees?», ríe Sonia” [p. 633]. Los amantes de París están felices; no podría decirse lo mismo del procónsul y su esposa, quien está pensando cómo morirá su esposo.

Ahora hagamos algunas consideraciones sobre el tiempo narrativo. El mandala es una imagen que explica satisfactoriamente la yuxtaposición de ambas narraciones, porque expone cómo se van *tejiendo* las historias; asimismo revela cómo el tiempo se diluye en un instante, un momento presente prolongado, el cual carece de pasado y futuro:

El meollo del asunto [del tiempo en el budismo] radica en que no se puede decir que *el pasado existe*, pues entonces su significado perdería sentido, es decir que el pasado perdería su función de *preteridad*. Lo mismo, se entiende, sucede con el futuro; dado que es el porvenir,

está por suceder; no puede existir en el presente: decir *será* no equivale a *es*. El ser, por tanto, no existe ni en el pasado ni en el futuro.¹⁸⁶

No obstante, para el budismo mahāyāna —que ha reflexionado al respecto sobre este asunto— el presente también es otra ilusión, dado que todo es impermanente; para explicarlo los pensadores recurren a la imagen del tejido:

[...] se verá [de acuerdo con la idea de la disolución del tiempo] que el presente mismo es inexistente como tal: así como una pieza de tela está compuesta de numerosas hebras y de filamentos, del mismo modo una hora no posee realidad intrínseca porque puede descomponerse en 60 minutos, y cada minuto se compone de 60 segundos; cada segundo, a su vez, se conforma de partículas que pueden descomponerse hasta el infinito. No existe un átomo indivisible y, en consecuencia, no puede existir ninguna esencia, ninguna naturaleza propia (*svabhāva*).¹⁸⁷

El hecho de que el presente también sea una ilusión implica que el tiempo no existe como tal, sino que se trata de otra convención, lo cierto —si es que en verdad puede serlo— es que el momento que vivimos es el único que puede realizarse. Ahora bien, el tiempo en la narración es un tipo de artificio:

En las tres formas [orden, duración y frecuencia] de estructura temporal del relato, las relaciones de concordancia refuerzan la tendencia del lector a asimilar ambos tiempo, a crear la ilusión de que los acontecimientos no se narran sino “ocurren conforme leemos”, que son realidad y no ficción (la eterna ilusión de lo natural frente a lo artificial) [...].¹⁸⁸

Luz Aurora Pimentel estudia algunas técnicas y patrones rítmicos, lo cual le permite clasificar varios tipos de narraciones. De tal manera que, al valorar la frecuencia (es decir, la capacidad de repetición de los sucesos que subyacen en el relato), la teórica menciona que hay narraciones singulativas, repetitivas e iterativas.¹⁸⁹ Las singulativas son aquellas en las que el suceso ocurre una sola vez en la historia y se narra una vez en el discurso; la narración repetitiva es aquella en la que un acontecimiento sucede una sola vez en la historia pero es

¹⁸⁶ Muñoz, *op. cit.*, p. 159. Los subrayados son del original.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 158.

¹⁸⁸ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 43.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 55.

narrado más de una vez; en cambio la narración iterativa relata sólo una vez sucesos semejantes que tiene lugar más de una vez en la historia.

Si bien «LNBA» (y quizá también «TFF») es un relato singulativo como se ha señalado,¹⁹⁰ en realidad en los cuentos de Cortázar siempre hay una perturbación en el tiempo, porque éste queda dislocado, debido sobre todo a la repetición de actos parecidos (en dos historias distintas), los cuales generan la ilusión de una circularidad temporal del tipo de una narración repetitiva o iterativa: lo que pasa es que no se trata de mismo acto, son similares más no idénticas, he ahí el problema. Hay, por tanto, una transgresión en los umbrales temporales de los relatos cortazarianos. Al respecto de esto Pimentel analiza, precisamente, «LNBA» y observa que a pesar de que la narración utiliza el tiempo pasado, la significación temporal “es la de un presente ficcional, el presente de la acción en proceso”.¹⁹¹ Veamos unos párrafos de ambos cuentos para apreciar lo expuesto:

Le **había puesto** una botella de agua mineral en la mesa de noche. **Bebió** del gollote, golosamente. **Distinguía ahora** las formas de la sala, las treinta camas, los armarios con vitrinas. Ya no **debía** tener tanta fiebre, **sentía** fresca la cara. La ceja le **dolía** apenas, como un recurso. Se **vio otra vez** saliendo del hotel, sacando la moto. ¿Quién hubiera pensado que la cosa iba a acabar así? **Trataba** de fijar el momento del accidente y le **dio** rabia advertir que **había** ahí como un hueco, un vacío que no alcanzaba a rellenar. [...] **Ahora volvía** a ganarlo el sueño, a tirarlo despacio hacia abajo. La almohada **era** tan blanda, y su garganta afriebrada la frescura del agua mineral. Quizá **podiera** descansar de veras, sin las malditas pesadillas. La luz violeta de la lámpara en lo alto **se iba apagando** poco a poco [pp. 509-510]

La característica principal de la temporalidad del cuento reside en el manera en que se combina el pretérito imperfecto (pasado) con el adverbio “ahora”. El pasado confluye en el presente y genera un efecto de presente progresivo (como en el empleo de la forma “se iba apagando”, la cual señala la progresión pausada de la narración). En «TFF» el mismo efecto de “presente ficcional” sucede, pero allí los tiempos verbales cambian, en vez del pasado en

¹⁹⁰ Cfr. González Arenas y Morales Moreno, *op. cit.*

¹⁹¹ *Op. cit.*, p 161.

este caso se usa el presente, el cual se combina con el futuro. Como ejemplo tomaré el momento en que Irene y Roland piensan lo que realizarán en un momento posterior a la contienda de los gladiadores:

Pero el procónsul no *movería* el brazo [piensa Irene sobre la muerte de su esposo] con esa dignidad última; *chillaría* pataleando como una liebre, *pediría* perdón a un público indignado. Aceptando la mano que le tiende su marido para ayudarla a levantarse, asiente una vez más; el brazo *ha dejado de moverse*, lo único que queda por hacer es sonreír, refugiarse en la inteligencia [pp. 631-632].

Roland *mira* el teléfono, *piensa* en la hormiga. *Ahora* Jeanne *llamará otra vez*, y *será* incómodo porque Sonia *se ha sentado* junto a él y le *acaricia* el pelo mientras *hojea* una revista literaria como si buscara ilustraciones. «Hiciste mal», *repite* Roland atrayendo a Sonia. «¿En venir a esta hora?», *ríe* Sonia cediendo a las manos que buscan torpemente el primer cierre [pp. 632-633].

En este relato el futuro se mezcla con el presente, codificado en el tiempo gramatical, sin embargo ese futuro está condicionado (por eso gramaticalmente se emplea el condicional), lo que nos indica que el futuro es una mera hipótesis que sólo es posibilitada por la acción del presente; lo cual implica que el futuro es imposible y que el presente es momento único del hombre. De ahí también que el trágico final de los personajes anula toda posibilidad de tiempo –posterior o anterior– que no sea el presente perpetuo.

Considero que con estos breves pasajes se ilustra muy bien el manejo del tiempo en los relatos de Cortázar, el empleo gramatical es importante pero a fin de cuentas es un mecanismo que genera la ilusión de diferentes tiempos, pues como dice Luz Aurora Pimentel, respecto a «LNBA»:

[...] no importa en qué tiempo estén narrados, los acontecimientos serán siempre presentes, aunque nada tengan que ver con el presente de quien narra ni con el presente del lector; que entre tiempo gramatical y tiempo narrativo se interpone la dimensión de un sistema de referencia que es puramente ficcional”.¹⁹²

¹⁹² *Ibid.*, p. 162.

Aunque en el budismo incluso el presente no existe, dado que las cosas carecen de existencia –¿y si las cosas carecen de ello cómo podría existir el tiempo?–; ciertamente cada humano tiene su propio momento, su propia existencia para poder alcanzar el despertar. El tiempo para el hombre termina siendo una experiencia (¿real o ficticia?) única e impersonal. El lector enérgico al zambullirse en el texto pierde la sensación de que el tiempo *pasa*, su concentración es tal que al concluir su lectura, se percató que, en efecto, el tiempo ha pasado. Lo mismo le ocurre a quien observa un mandala y se abstrae la temporalidad, su mente se fija en la imagen y alcanza a asir ese breve momento de tranquilidad, o bien de perturbación de la consciencia, dependiendo del lado que se vea.

3.3 Imágenes y símbolos de los relatos

La “serie” y el “conjunto” [de fenómenos que llamanos “yo”] es una quimera, como lo son [la percepción de] “una fila de hormigas” o la de “un ejército”. Śāntideva, *Camino al despertar (Bodhicaryāvatāra)*.

Una vez que hemos visto cómo el tiempo y el espacio están configurados en los cuentos de Cortázar, pasemos a la última parte del análisis correspondiente al manejo de las imágenes, así como de los símbolos que se encuentran en los relatos. Las imágenes son figuras o representaciones concretas o abstractas de una realidad, mientras que los símbolos son signos que denotan “en virtud de una ley o convención que es su distinción constitutiva y que suele consistir en una asociación de ideas generales que determina la interpretación del símbolo”.¹⁹³ Es decir, un símbolo representa una idea, la cual resulta de una convención social, ya que posee rasgos culturales particulares que permiten su interpretación. A diferencia de los signos, los símbolos poseen un alto grado de asociaciones que les permiten

¹⁹³ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 458.

tener un amplio valor polisémico. En tanto que representaciones, los símbolos pueden ser imágenes.

Ahora bien, en cuanto a la imaginación (la cualidad de representar imágenes) puede decirse, de acuerdo con Mircea Eliade, que permite revelar una realidad profunda:

Etimológicamente, «imaginación» es solidaria de *imago*, «representación, imitación» y de *imitor*, «imitar, reproducir» [...] la etimología responde tanto a las realidades psicológicas como a la verdad espiritual. La imaginación *imita* modelos ejemplares –las Imágenes–, los reproduce, los reactualiza, los repite indefinidamente. Tener imaginación es ver el mundo en su totalidad; porque la misión y el poder de las Imágenes es *hacer ver* todo cuanto permanece refractario al concepto.¹⁹⁴

Este alcance perceptivo de la imagen la coloca como una herramienta empleada para comprender la realidad (pues “hace ver” la totalidad del mundo); posee un sentido que se ligado a la revelación, a la epifanía. En el caso de la literatura, particularmente en la poesía, el uso de imágenes tiende a producir en el lector (o en el oidor) una serie de estímulos auditivos, visuales, etc., que influyen en la comprensión de aquel que lee u oye, puesto que ellas acoplan “realidades opuestas, indiferentes o alejadas ente sí”.¹⁹⁵ La imagen poética, en este sentido, comprende un desafío al pensamiento de la dualidad porque “enuncia la identidad de los contrarios”. Al dar unidad a las realidades opuestas, la imagen se constituye como un lugar de encuentro, que restaura la unidad del universo escindido. Es de interés resaltar que el autor del *Laberinto de la soledad* comenta que este proceso de la coincidencia de los opuestos está fuertemente relacionado con la visión del mundo oriental:

El pensamiento oriental no ha padecido este horror a lo ‘otro’ a lo que es y no es al mismo tiempo. El mundo occidental es el del ‘esto o aquello’; el oriental el del ‘esto y el aquello’ y aun el del ‘esto es aquello’ [...] Y estas afirmaciones las condensa el Upanishad Chandogya en la célebre fórmula: ‘Tú eres aquello’ [TAT TVAM ASI]. Toda la historia del pensamiento oriental parte de esta antiquísima aseveración, del mismo modo que la de Occidente arranca de la de Parménides. Éste es el tema constante de la especulación de los grandes filósofos budistas y de los exégetas del hinduismo. El taoísmo muestra las mismas tendencias. *Todas estas doctrinas reiteran que la oposición entre esto y aquello es, simultáneamente, relativa y*

¹⁹⁴ Eliade, *op. cit.*, p. 20. Las cursivas son del original.

¹⁹⁵ Paz, *El arco y la lira*, p. 98.

*necesaria, pero que hay un momento en que cesa la enemistad entre los términos que nos parecían excluyentes.*¹⁹⁶

Ese momento de cese, en el caso que nos compete, equivale al *śūnyatā* budista: la iluminación se presenta así en el instante. De hecho, si lo pensamos bien, la temporalidad de la imagen es precisamente ésta, debido a que congela el momento y representa al objeto de tal forma que lo mantiene cautivo en lo instantáneo. Es cierto que Paz habla de la imagen en cuanto a componente esencial del poema, pero lo mismo se puede aplicar a la narrativa, y al cuento en específico. La poesía en sí misma es narración y ésta es a su vez aquella, porque ambas comparten algunos elementos en común: la brevedad en el empleo del lenguaje, lo cual implica la elección no deliberada de cierto vocablos, sino el empleo de aquellos que sean precisos; así como el ritmo y la cadencia tanto del poema como del relato en cuanto a la extensión, ya que por lo general son géneros menos extensos que la novela o la obra de teatro, o incluso que los poemas extensos (como el Dante o los de Homero).

Lo que me interesa es que hay que matizar el empleo de la imagen en ambos géneros. La poesía al usar imágenes constantemente tiende a anular el tiempo y a generar el instante poético (como en el primer verso de “Piedra de sol” del mismo Paz: “Un sauce de cristal, un chopo de agua”); por su parte, el cuento genera una continuidad temporal al poner imágenes o momentos en movimiento. Esto no quiere decir que todos los poemas y todos los cuentos deban ser así; para nada. Por supuesto que existen composiciones poéticas que generan una continuidad narrativa (los poemas épicos, por ejemplo) y narraciones que buscan anular ese *fluir* por medio de la descripción (como la *nouveau roman*). Empleo esta distinción únicamente para hablar de las cualidades visuales (las imágenes) de algunos poemas y de algunos relatos (¡las fronteras de los géneros literarios no están bien fijadas!).

¹⁹⁶ *Ibid.*, pp. 101-102. El énfasis es mío.

Ahora pensemos que la imagen es un punto, cuando éste se une a otro similar observamos dos punto equidistantes, si agregamos más, veremos un conjunto muy vistoso de puntitos distribuidos en un determinado espacio. Pero si les damos movimiento y acomodamos de cierta forma esos puntillos generaremos una continuidad, una línea. ¡Y qué es la línea sino una cadena de puntos! Eso es precisamente una narración, una secuencia de imágenes o de sucesos, que son como puntos dispuestos en una secuencia (narrativa). Resulta peculiar que el mismo Cortázar comparó la tarea del fotógrafo con la del cuentista:

Alguna vez he comparado el cuento con la noción de esfera, la forma geométrica más perfecta en el sentido de que está totalmente cerrada en sí misma y cada uno de los infinitos puntos de su superficie son equidistantes del invisible punto central. Esa maravilla de perfección que es la esfera como figura geométrica es una imagen que me viene también cuando pienso en un cuento que me parece perfectamente logrado. [...] Una novela no me dará jamás la idea de una esfera; me puede dar la idea de un poliedro, de una enorme estructura. En cambio el cuento tiende por autodefinitión a la esfericidad, a cerrarse, y es ahí donde podemos hacer una doble comparación pensando también en el cine y la fotografía: el cine sería la novela y la fotografía, el cuento.¹⁹⁷

La fotografía como imagen puede convertirse, al formar una cinta de secuencias, en una película (imagen 14); un conjunto de pequeñas narraciones (cuentos) se puede unir para constituir una novela; igualmente, una serie de patrones geométricos generan un mandala. Notamos incluso que el autor de *Octaedro* habla en cuanto al relato de “puntos equidistantes” de un “invisible punto central”, algo demasiado parecido a la estructura de los mandalas, cuyas líneas son equidistantes de su centro, y entre ellas misma. Apreciamos, por tanto, que Cortázar también piensa la narrativa por medio de imágenes.

¹⁹⁷ Cortázar, *Clases de literatura*, p. 30.



IMAGEN 14. “Serie de Muybridge”¹⁹⁸

En esta sección lo que analizaré serán las figuras, imágenes o símbolos que se encuentran en los cuentos con el fin de exponer cómo es que éstas sirven como medios que permiten el tránsito del espacio A al B ya que, como dice Paz, la imagen “reproduce la pluralidad de la realidad y, al mismo tiempo, le otorga unidad”.¹⁹⁹ Ella une dos realidades dispares y las funde en una nueva identidad: son causantes también de la circularidad del relato al permitir el punto donde interactúan las dualidades.

3.3.1 «Lejana»

La protagonista de este relato al describirse utiliza algunos sustantivos peculiares. Por ejemplo, Alina declara que es “una horrible *campana* resonando, una *ola*, una *cadena* que Rex arrastra toda la noche contra los ligustros”. Veamos qué simboliza cada una de ellas. La campana (imagen 15) –la cual desde la parte superior simula a un mandala– está relacionada en el budismo con el sonido, la purificación –ya que advierte sobre las posibles malas

¹⁹⁸ La “Serie de Muybridge” ejemplifica muy bien la cuestión de la imagen puesta en movimiento. Las imágenes adquieren dinamismo en tanto se hayan unidas en una cadena unas con otras. Al unirse todas ellas conforman una línea secuencial. Si lo pensemos bien, en la escritura ocurre un proceso similar: las palabras son dispuestas en una oración, ésta junto con otras oraciones o enunciados edifican un párrafo, el cual al unirse a otros constituye una obra (supongamos un cuento, y una cadena de pequeñas narración construyen una novela). La escritura y el acto de la lectura se vuelven actos secuenciales, en tanto que el lector eche a andar el texto al leerlo, éste se va creando, se va moviendo.

¹⁹⁹ Paz, *El arco y la lira*, *op. cit.*, p. 108.

influencias—, pero sobre todo a la potencia femenina; esto en oposición con el vajra, símbolo del rayo y de la potencia masculina (imagen 16). La campaneta tibetana (*tilpu*) “significa el mundo fenoménico frente al mundo adamantino, el mundo de las apariencias, simbolizado por la extinción rápida del sonido”, tanto lo femenino como lo masculino se funde en el ritual para representar la unión absoluta;²⁰⁰ de la misma manera el badajo de la campana al estar *suspendido* evoca la comunicación entre el cielo y la tierra.²⁰¹ La campana viene a constituir una cúpula entre el espacio profano y el sacro.



IMAGEN 15. *Ghanta*

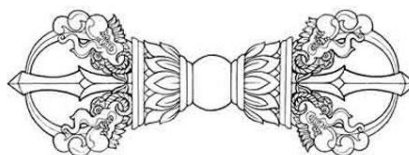


IMAGEN 16. *Vajra*

Las olas se asocian, tanto en China como en la India, pero principalmente en la primera, con el dragón –entidad poderosa, enlazada con el poder del trueno, de los cielos, es decir con el *yang* chino—;²⁰² este ser unido con el fénix (la emperatriz, el *yin*), conforman la unión de lo terreno con lo divino, al igual que la campana budista. No obstante, también la ola suele interpretarse como las repentinas irrupciones del inconsciente en el “yo pilotado por la razón”.²⁰³

Por último la cadena es otro símbolo que manifiesta los lazos existentes entre el cielo y la tierra;²⁰⁴ comprende también el matrimonio, las cuerdas y bandas que permiten la unión

²⁰⁰ Chevalier *et al.*, *Diccionario de los símbolos*, p. 242.

²⁰¹ *Cfr. idem*, y Cirlot, *Diccionario de símbolos*, p. 117.

²⁰² Robert Beer, *The Handbook of Tibetan Buddhist Symbols*, p. 71.

²⁰³ Chevalier, *op. cit.*, p. 774.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 226.

física, social o espiritual de dos personas o más.²⁰⁵ Para nuestro estudio la cadena vendría a ser un mandala (puesto que lo componen nudos y lazos); de la misma manera sería el samsara, la “cadena” de reencarnaciones, de la cual el budista y el hinduista buscan romper.

Como podemos ver, estas tres imágenes no son empleadas por mero azar; cada una mantiene un vínculo con la otra: son símbolos de la dualidad terrestre y celestial que la protagonista experimenta. La campana, como el sonido y lo femenino; la ola, como el inconsciente, lo irracional y la locura, y la cadena, como la juntura de dos eslabones, nos muestran simbólicamente el ser escindido que es la joven Alina.

Resulta curioso que en una parte del cuento se nos dice que Alina toca el piano: “[...] pero me veía las manos entre *las teclas* y parecía que tocaban bien, que acompañaba honestamente a Nora” [p. 179]. Las teclas de este instrumento también son una imagen de lo dual: un mosaico de rectángulos blancos y negros, superpuestos unos (los negros) encimados en otros (blancos). Existen otros símbolos más que me gustaría presentar: el río y el puente (imagen 17).

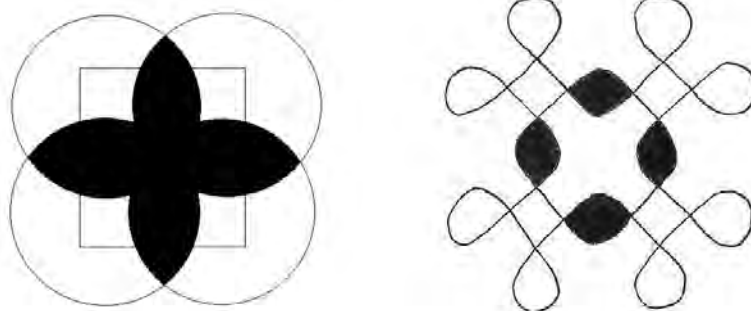


IMAGEN 17. Nudos del mandala como puente²⁰⁶

²⁰⁵ Cirlot, *op. cit.*, p. 113.

²⁰⁶ En cada mandala existen una serie de puntos en que los patrones geométrico coinciden se unen, formando así una especie de puente que permite la unidad de todas las estructuras; es así mismo el medio que permite la interacción entre el microcosmos humano y el macrocosmos sagrado.

En reiteradas ocasiones a lo largo del texto se hace referencia a esta última imagen, puesto que está conforma el espacio que permitirá la unión entre dos extremos. La elección de Budapest como el lugar en el cual se da el encuentro se debe a que es conocida como “la ciudad de los puentes”. El desplazamiento del personaje se produce de la plaza hacia la otra orilla: “Después de la plaza supuse que venía el *punte*” [p. 180]; “Y que al final de la plaza empieza el *punte*” [p. 181]; “La plaza Vladas, el puente de los Mercados. Por la plaza Vladas seguí hasta el nacimiento del *punte*” [p. 181]. Desde ese momento se comienza a vislumbrar el encuentro final y el cierre del cuento puesto que Alina prevé que en él hallará a la *otra*: “el puente la hallaré y nos miraremos” [p. 183]. Respecto a esta imagen en la obra de Cortázar se ha dicho que

[...] el puente es una figura muy frecuente y que tiene siempre una interpretación muy clara. En “Lejana” es donde mejor lo vemos como metáfora de la integración y completamiento de la personalidad. *Budapest es la ciudad elegida por Cortázar* para tratar el tema de la escisión y el puente *porque está construida sobre las dos márgenes del río Danubio. Esto significa que es una imagen de la dualidad y la unidad.* De un lado está Buda, la zona tradicional montañosa donde viven los terratenientes, mientras la otra parte Pest es llana y allí se ubicaba la clase comercial y obrera. Esta ciudad refleja las contradicciones sociales.²⁰⁷

Lo que la imagen del puente expresa es la imposibilidad de la falsa ilusión que divide el aquí del allá. El puente aparte de que une dos puntos, se encuentra suspendido y por debajo del él fluye el agua del río. Este último también conlleva una fuerte carga simbólica, debido a que se refiere a la metamorfosis, por ello es un símbolo más del cambio de estado. La nieve constituye un estado intermedio entre lo líquido y sólido, ya que no es agua ni hielo, no obstante, cuando la temperatura aumenta se diluye para formar parte de del río. El elemento áqueo sigue siendo el mismo, pero su apariencia, su composición varía. ¿No ocurre lo mismo

²⁰⁷ Roger Carmosino, “La escisión y el puente en la temática cortazariana”. El resaltado es mío.

con Alina y su contraparte? Ambas son en esencia una, mas su personalidad –y su existencia– cambian.

Por otro lado, el río evoca el fluir, en este caso de la consciencia de Alina, la cual queda plasmada en su diario. Igualmente, la corriente de éste simboliza:

[...] la de la vida y la de la muerte. Puede considerarse el descenso de la corriente hacia el océano, su remonte, o el cruce de una a otra orilla. El descenso hacia el océano es la reunión de las aguas, el retorno a la indiferenciación, el acceso al Nirvana; el remonte es evidentemente el retorno al divino Manantial, al Principio; el cruce es el de un obstáculo que separa dos dominios o estados: el mundo Fenomenal y el estado incondicionado, el mundo de los sentidos y el estado de desapego. La ribera opuesta, enseña el patriarca zen Huei-neng, es la paramita, y es el estado que está más allá del ser y del no ser. Tal estado viene simbolizado por otra parte, no sólo por la otra orilla, sino también por el agua que corre sin espuma.²⁰⁸

Como Manrique decía en su famosa copla: “Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar en la mar/ que es el morir”. Las corrientes del río equivalen al ir de la vida y la muerte; el río es la existencia, mientras que el mar la totalidad de cada existencia. La imagen como acceso al nirvana, así como el *pāramitā*,²⁰⁹ se presentan mucho en el cuento de Cortázar, porque precisamente en el momento de la unión de las protagonistas se encuentra muy presente:

En el centro del puente desolado la harapienta mujer de pelo negro y lacio esperaba con algo fijo y ávido en la cara sinuosa, en el pliegue de las manos un poco cerradas pero ya tendiéndose. Alina estuvo junto a ella *repitiendo*, ahora lo sabía, gestos y distancias como después de un ensayo general. Sin temor, *liberándose al fin* –lo creía con un salto terrible de júbilo y frío– estuvo junto a ella y alargó también las manos, negándose a esperar, y *la mujer del puente se apretó contra su pecho y las dos se abrazaron rígidas y calladas en el puente, con el río trizado golpeando en los pilares* [pp. 183-184].

El sentimiento Alina es de júbilo al saber que por fin podrá alcanzar la liberación al abrazarse con “la lejana”, se siente emocionada por haber alcanzado “la otra orilla”. Vemos

²⁰⁸ Chevalier, *op. cit.*, p. 885.

²⁰⁹ Dice Suzuki en *¿Qué es el Zen?*, p. 208, que literalmente el término significa “llegar a la Otra Orilla” o “perfección”, esto es, llegar al nirvana. En budismo mahāyāna, pāramitās son las seis –o en algunos casos diez– cualidades, virtudes o perfecciones que el bodhisattva debe ejercitar en su camino a la Budeidad, a saber: 1) *dāna*, la generosidad, el desprendimiento; 2) *sīla*: la rectitud moral, el comportamiento ético; 3) *kshanti*, la humildad, la paciencia; 4) *vīrya*, el vigor, el esfuerzo, el buen ánimo; 5) *dhyana*, la calma interior, el espíritu sereno, y 6) *prajñā*, la intuición, la comprensión instantánea, la sabiduría.

la reiteración del puente, pero también del “río trizado”, hecho trizas, quebrado, como ambas mujeres cuya existencia se rompe para entrar en comunión la una con la otra: “Ceñía a la mujer delgadísima, *sintiéndola entera y absoluta* dentro de su abrazo, con un *crecer de felicidad* igual a un himno, a un soltarse de palomas, *al río cantando*. Cerró los ojos en la *fusión total*, rehuendo las sensaciones de fuera [...]” [p. 184].

La purificación en «LEJ» se da por medio del agua, que se aprecia en el frío, el río e incluso en las lágrimas que derrama al final Alina, cuando ha alcanzado la liberación, pero no como ella la esperaba, Alina queda impactada por el cambio y con una lágrima que le resbala por la mejilla mira su cuerpo alejándose. Este elemento vital implica la muerte y el resurgimiento, la protagonista del relato de alguna manera muere, lo mismo que su contraparte, por lo cual ambas vuelven a la vida. El intercambio de cuerpos es la punta de las ideas que el cuento ejemplifica: la continuidad narrativa, la repetición cíclica ritual, la circularidad y el mandala. No tiene principio ni fin, y como dice Lavaud,²¹⁰ el cuento puede “empezar una y otra vez”, ya que las protagonistas han invertido los papeles, sus existencias. Algo similar ocurre en el siguiente cuento.

3.3.2 «Axolotl»

Todas las imágenes de este relato están asociadas con el agua; la atmósfera será, por ende, acuosa. De entrada la imagen del acuario ya dice mucho de lo que ocurre en la narración: “Me apoyaba en la barra de hierro que bordea los acuarios y me ponía a mirarlos” [p. 500]. El acuario es un espacio compuesto por espejos, y no sólo eso, contiene también el elemento vital que permite a los peces y demás seres acuáticos vivir. Al respecto del simbolismo del

²¹⁰ *Op. cit.*, p. 75.

signo zodiacal, dice Cirlot: “Acuario simboliza el principio de la disolución y descomposición de unas formas dadas, en cualquier proceso, ciclo o periodo; la relajación de los vínculos; la proximidad inmediata de la liberación por la destrucción de lo meramente fenoménico”.²¹¹ Se habla del término de un ciclo y del inicio de otro, de una disolución, de una destrucción, y es cierto, porque el “yo” del hombre se disuelve, y se destruye su identidad para resurgir en las aguas del acuario. Por otro lado, hay que tener presentes las imágenes de los signos de Acuario del zodiaco –porque presenta dos corrientes de agua paralelas–, así como la del signo de Piscis: dos peces que danzan (imágenes 18 y 19).



IMAGEN 18. Piscis



IMAGEN 19. Acuario

La presencia de la mirada resulta muy fuerte en esta narración; el ajolote y el hombre se miran, pero están divididos por el cristal: “Me había bastado detenerme aquella primera mañana ante el cristal donde unas burbujas corrían en el agua” [p. 500]. La pared cristalina se ve reforzada por las burbujas en el agua; ambas imágenes remiten a la idea de la transparencia. De hecho el cristal y el vidrio son enunciados repetidas veces en el relato:

Había nueve ejemplares, y la mayoría apoyaba la cabeza *contra el cristal*, mirando con sus ojos de oro a los que se acercaban [p. 501].

Pegando mi cara al vidrio (a veces el guardián tosía, inquieto) buscaba ver mejor los diminutos puntos áureos, esa entrada al mundo infinitamente lento y remoto de las criaturas rosadas” [p. 502].

Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara *contra el vidrio*, en vez del axolotl vi mi cara *contra el vidrio*, la vi fuera del *acuario*, la vi del otro lado del *vidrio* [p. 503].

²¹¹ Cirlot, *op. cit.*, p. 52.

Afuera mi cara volvía a acercarse al *vidrio*, veía mi boca de labios apretados por el esfuerzo de comprender a los axolotl [p. 503].

No es gratuita esta reincidencia del término, así como la frecuente aparición del verbo “ver” en sus distintas conjugaciones, y de otra imagen visual: los ojos; los órganos de la vista, que igualmente se muestran en pares. El vidrio y el cristal nos vinculan con otro símbolo: el espejo. Éste a su vez está relacionado con la imaginación y la conciencia, ya que reproduce los reflejos de la realidad; asimismo el espejo representa “el mundo como discontinuidad afectada por la ley del cambio y de la sustitución, es el que proyecta ese sentido negativo en parte, calidoscópico, de aparecer y desaparecer”.²¹² Detengámonos un momento aquí, porque el espejo permite generar un conjunto de vínculos que resultan muy interesantes.

Dentro de la cosmogonía mexicana, el ajolote era considerado un ser relacionado con el agua, pero también con la tierra, pues puede desplazarse en ambos lugares (como el ajolote y el hombre). Se le llamaba el *a-xólotl*, el “*xólotl* de agua”, es decir, el “monstruo de agua”.²¹³ El dios con el que se correspondía era precisamente Xólotl, el gemelo de Quetzalcóatl. Si éste constituía lo perfecto, los valores positivos como la valentía, aquél contrariamente era lo imperfecto, lo raro, lo monstruoso, el cobarde como lo refieren algunos mitos aztecas.²¹⁴ Así Xólotl se transformó en el dios de los mellizos y de los monstruos (en el sentido de seres anormales).

Además de lo anterior, esta divinidad poseía la cualidad de metamorfosearse, como se cuenta en algunas versiones, debido a que Xólotl intentaba escapar de la muerte y se

²¹² *Ibid.*, p. 195.

²¹³ Roberto Moreno, “El axólotl”, p. 161.

²¹⁴ *Idem.* Es importante esta explicación de Roberto Moreno sobre la importancia y las versiones del mito de Xólotl, puesto que comenta que los primeros relatos que hablaban de este dios lo hacían con la finalidad de resaltar su grandeza, mientras que en los mitos posteriores se le atribuyen cualidades que pueden considerarse como “negativas”, esto es, que el mito de Xólotl sufrió un desplazamiento debido a la figura de Quetzalcóatl. Para más información remito al artículo citado.

convirtió en maíz, luego en maguey y finalmente en el ajolote, forma en la cual encontró su fatal destino. Por ello está vinculado con la muerte, pero sobre todo con la juventud, porque el *axólotl* alcanza su madurez sexual en estado larvario y puede completar en ese estado todo su ciclo vital (la característica de la neotenia).²¹⁵ Esto es, nunca termina de desarrollarse o de convertirse en una salamandra; se queda a medio camino, no concluye su proceso evolutivo.²¹⁶ Por tanto resulta un ser híbrido, como ya lo había mencionado con anterioridad cuando comentaba que el ajolote en el relato se constituye como un ente que posee cualidades humanas y animales, pero que no es uno ni otro. Entre las voces del náhuatl relacionadas con la voz *axólotl* se encuentran *mexólotl* ('maguey doble'), *milacaxólotl* ('caña de maíz doble'), *xoloitzcuintli* ('perro anormal, sin pelo, sirviente...'), y *xolo* ('paje, sirviente y bufón')²¹⁷.

De esta manera, como lo señala Moreno, el ajolote concentra las ideas de duplicidad, servidumbre, anormalidad o deformidad y transformación.²¹⁸ Además este anfibio constituía un manjar para los nobles, opuestamente a lo que ocurre en el cuento de Cortázar, donde son los ajolotes los que “devoran” al hombre. El *axólotl* resulta así un ser ambivalente y “espejeante”.

Otros atributos que se les confieren a estos animalitos en cuento son, como también ya lo había comentado, la inmovilidad, así como su forma que los hace parecer “estatuillas chinas de cristal lechoso” [p. 501]. Al ser una “imagen de piedra rosa” [p. 504] se amplía su relación con la tierra, pero también con la muerte y la soledad. De alguna manera, el hombre al convertirse en estos anfibios pétreos muere, puesto que accede al espacio de la inmovilidad y del presente perpetuo de una roca.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 160.

²¹⁶ Como la narración misma, la cual inicia *in media res* y no concluye porque el final es paradójico.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 171.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 170.

Las imágenes y símbolos como podemos ver son diversas: el agua, el espejo-vidrio-cristal, los ojos, la piedra, hasta el ajolote mismo. Todas ellas denotan amplios significados como lo he expuesto. Ahora relacionaré esto con algunas nociones del budismo.

Arnau comenta que en la poesía del gran filósofo budista Nāgārjuna, y en varios textos budistas, se suelen mencionar una serie de metáforas, a saber “la magia”, “el espejismo”, “el reflejo” y “el eco” que se utilizan como lugares de encuentro de las realidades:

Si el océano de las existencias, *samsāra*, es un complejo proceso en el que existen dharmas en sí mismos, si no hay nada que tenga una realidad independiente del resto de las cosas ‘existir’ y ‘depender’ pasan a ser un mismo verbo. Esa interacción de los dharmas se asocia con la *ilusión mágica (māyopama)*, la *imagen reflejada en un espejo (pratibimba)*, el *espejismo (marici)* y el *sueño (svapna)*. Estas metáforas expresan la dependencia misma de todo lo existente, pues los efectos que producen sólo pueden explicarse mediante algún tipo de asociación [...] En todos estos ejemplos se juntan lo verdadero y lo falso. [...] Sueño y vigilia comparten esa naturaleza dual.²¹⁹

Es decir, que esta serie de metáforas funciona, como bien lo decía Paz, para juntar las dualidades; son figuras (imágenes) que le permiten hablar al filósofo budista de la vacuidad de las cosas. Y más abajo Arnau continúa diciendo:

Como una ilusión mágica, las cosas no se producen realmente, “no surgen” (*anutpāda*), sólo “aparecen” (como el fantasma, el espejismo o el reflejo). Al igual que la destreza del mago crea la ilusión de un surgimiento real, así las combinaciones de dharmas insustanciales crean la ilusión de una producción real de seres y cosas. Pero no hay tal surgimiento y el mundo de la existencia goza de la serenidad del mundo del nirvana. [...] Ver ese origen condicionado es entrar ya en la vía del despertar.²²⁰

Por este motivo para el budismo la realidad es una ilusión, su “talidad” –esto es, las cosas tal cual son– corresponde al vacío. Tal realidad, representada como un espejo porque las cosas aparecen y desaparecen, se corresponde muy bien con el relato cortazariano, en el que los ajolotes aparecen inesperadamente en la vida del hombre. Seres, además, a los que se les denomina de la siguiente manera: “Eran larvas, pero larva quiere decir *máscara* y

²¹⁹ Arnau, *La palabra frente al vacío*, op. cit., p. 73. Las cursivas son mías.

²²⁰ *Ibid.*, p. 76.

también *fantasma*” [p. 502]. Los anfibios también son una ilusión, pues mantienen un vínculo con el hombre, sólo que lo sucede es que el humano no ha desarrollado esa mirada que le permita vislumbrar tal conexión. El protagonista de «AX» se percata de este estado de vaciedad de las cosas y por ello se obsesiona con los ojos porque “me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar” [p. 502]. Eso es lo que enseñan los preceptos budistas: que el hombre se percate de la interdependencia de las cosas y adquiriera una nueva visión que trascienda las dualidades.

Considero que en este cuento, la presencia tan constante de verbos como “mirar”, “ver” y “observar” está muy relacionada con la idea de la contemplación budista, en la cual se necesita de la concentración de la mente en un objeto, a tal grado que el observador experimenta la unión con el objeto:

La tercera fase de la imaginación zenista es la *contemplación serena*. El maestro se enfoca en el objeto, entra en un estado de ensimismamiento y se convierte en lo que quiere ser o hacer. En este proceso la mente, o sea el ente racional, deja de existir. Antes de entrar en el estado de contemplación, la doctrina budista requiere primero el vacío de la mente para poder suprimir la distancia entre la mente y el objeto. Entonces, lo absoluto del ente racional desaparece y el proceso de la experiencia viva con el objeto contemplado comienza.²²¹

Suzuki explica que en las artes relacionadas con el budismo zen: “El artista debe meterse en la cosa, sentirla interiormente y vivir él mismo su vida”.²²² ¿Acaso esto no es lo que ocurre en el relato? La obsesión del hombre por contemplar a los ajolotes, la cual lo lleva a pensar en ellos de día y de noche, lo conduce al punto en que se funde con el objeto contemplado y se invierten los papeles. La iluminación en el budismo zen y en otras escuelas

²²¹ Bahk, *op. cit.*, p. 84. Las cursivas son del original.

²²² Suzuki y Fromm, *op. cit.*, p. 22. Curiosamente, Suzuki también explica que en el budismo el “yo” al carecer de esencia se asemeja a un círculo: “El Yo es comparable a un círculo que no tuviera circunferencia, es *sunyata*, *vacío*. Pero es también el centro de ese círculo, que se encuentra en todas partes y en cualquier parte del círculo. El Yo es el punto de subjetividad absoluta que puede expresar el sentido de inmovilidad o tranquilidad. Pero como este punto puede moverse hacia donde queramos, a puntos infinitamente variados, no es realmente un punto. El punto es el círculo y el círculo es el punto” (p. 35). Las cursivas son del original.

budistas tiene que ver con una experiencia personal existencial, más que con una experiencia espiritual. Eso le sucede al protagonista de «AX», sin embargo, esa liberación no se siente como un estado de gozo, sino más bien de perturbación y extrañeza. Esto mismo ocurre, de hecho, en los demás cuentos, como en «LEJ».

Antes de pasar a la siguiente narración expondré algunas breves relaciones posibles que hay entre este cuento analizado y el simbolismo budista. Uno de los símbolos más destacados del budismo son los peces dorados (imagen 20), los cuales casualmente representan los ojos de Buda.²²³ ¿Por qué digo que casualmente? Porque precisamente se reitera continuamente en «AX» que los ojos de estos animales son de oro (dorados): “Los ojos de oro seguían ardiendo con su dulce, terrible luz; seguían mirándome desde una profundidad insondable que me daba vértigo” [p. 502]. En el budismo:

The two golden fishes, a male and a female, are usually depicted symmetrically and in the form of carp, with graceful tails, gills, and fins, and long tendrils extending from their upper jaws. [...]The paired fish are often depicted with their noses touching, and in Hinduism this is a symbol of the female sexual organ or *yoni*. A golden fish is the attribute of the great Indian *Mahasiddha* Tilopa, symbolizing both his realization and his ability to liberate beings from the ocean of cyclic existence (Skt. *samsara*).²²⁴

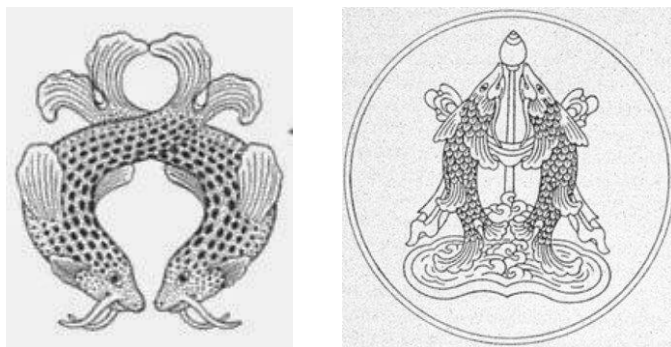


IMAGEN 20. Peces dorados

Este símbolo es muy parecido a los de Acuario y Piscis, no sólo por su relación con el agua, sino también por la distribución en espejo de las formas. Igualmente, cada pez en el

²²³ Robert Beer, *op. cit.*, p. 3.

²²⁴ *Ibid.*, p. 6.

símbolo budista constituye una fuerza contraria (un *yin* y un *yang*), los cuales danzan representado la cópula sexual, o lo que es lo mismo, la unión de esos contrarios.

A pesar de que los ajolotes son animales propiamente de México, no puedo dejar de mencionar que, de acuerdo a las descripciones que se hace de ellos en el relato, quizá estén relacionados con unos seres fantásticos de la mitología hinduista y budista: los *nāga* (imagen 20). ¿Por qué establezco esta relación? Me parece que es muy curioso que el ajolote sea descrito como un ser híbrido entre lo humano y lo animal; de la misma manera, los *nāga* —en el hinduismo— poseen la cualidad de la hibridez humana y serpentina: son mitad hombre, mitad serpiente. Además en el relato se dice que los ajolotes son seres misteriosos que encierran secretos antiquísimos: “Parecía fácil, casi obvio, caer en la mitología. Empecé viendo en los axolotl una metamorfosis que no conseguía anular una misteriosa humanidad. Los imaginé conscientes, esclavos de su cuerpo, infinitamente condenados a un silencio abisal, a una reflexión inesperada” [p. 502]. Los *nāga* en el budismo custodiaban textos importantes que Nāgārjuna logró extraer de su reino subterráneo.²²⁵ Esconden al igual que los ajolotes un “secreto”. Por último físicamente, ambos son muy parecidos:

In their individual iconography the *nagas* are usually depicted with a human upper body, and a coiling serpentine body below their waists. *Nagas* are most commonly white in color, with one face and two hands, often with their palms folded in supplication, or offering jewels. A hood of one, three, five, or seven small serpents arises like a crest above of *naga*'s head [...]²²⁶

²²⁵ Vid. el apéndice sobre esta leyenda del filósofo budista en Arnau, *La palabra...*, *op. cit.*, pp. 301-328.

²²⁶ Beer, *op. cit.*, p. 74.

Los ajolotes, aunque poseen cuatro extremidades (sus manos se parecen a las de los humanos), su color en ocasiones es blanco, pero predominantemente rosa. Las serpientes que los nāga tienen en forma de cresta se parecen a las branquias en forma de penacho de los ajolotes (imágenes 21 y 22). Quizá no tengan una relación tan estrecha, ni directa, pero me gustaría imaginar que sí poseen algunos paralelismos.



IMAGEN 21. *Nāga*



IMAGEN 22. Ajolote

3.3.3 «La noche boca arriba»

El catalizador de la experiencia onírica en esta narración corresponde al sueño, el cual explota Cortázar muy bien y que posiblemente el autor la retoma de las ideas de Borges en textos como «Las ruinas circulares» y *Nueva refutación del tiempo*, en el cual se encuentra la famosa anécdota de Chuang-tse (Zhuangzi) y la mariposa, en la que el pensador chino ya no sabe si, después de soñar, es él o el insecto. La cuestión del sueño se encuentra también en el pensamiento de la India y se relaciona con la noción de la liberación (el mokṣa hinduista y el nirvana budista). En el hinduismo la creación equivale al despertar, en tanto que la destrucción al sueño; estar despierto se equipara a estar vivo, dormir a estar muerto, de tal manera que el mundo se mantiene porque el Brahman (el Absoluto) se haya despierto, por el

contrario si durmiera entonces el universo se destruiría.²²⁷ Por su parte, el budismo considera que el hombre vive en una especie de sueño y para salvarse debe iluminarse, o dicho de forma más precisa, “despertarse” para que las ilusiones mundanas se desvanezcan.

Lo anterior se expresa muy bien en el cuento cortazariano: el motociclista vive en tanto se encuentra en la vigilia, y muere poco a poco conforme duerme; el moteca, por otro lado, intenta escapar mediante el sueño pero se ve impedido, hasta que se logra dar cuenta (despierta, reacciona) de la fatalidad de su existencia.

La sangre se asocia con la vida y el calor, así como con el fuego y el sol;²²⁸ si ésta se conserva dentro del cuerpo por tanto se vive, de lo contrario llega el fin para el individuo. En el cuento la sangre está presente en todo momento, como especie de premonición de lo que ocurrirá al final: “Sentía gusto a sal y *sangre*, le dolía la rodilla [...]” [p. 505]; “Con el dolor del brazo roto, la *sangre* de la ceja partida, la contusión en la rodilla” [p. 510]. De hecho, en una ocasión se menciona que el motociclista bebe su sangre: “El brazo casi no le dolía; de una cortadura en la ceja *goteaba sangre por toda la cara. Una o dos veces se lamió los labios para beberla*” [p. 506]. ¿La bebe para que no se derrame, para conservarla en su ser y seguir viviendo, o simplemente se trata de una irónica referencia a las deidades mexicas ansiosas por “beber” el líquido vital del hombre? Quizá esta última opción sea la más viable porque el dentro de la cosmovisión indígena mexicana el sacrificio tenía una fuerte carga simbólica.

De acuerdo con el mito indígena de Quinto Sol, los dioses Nanahuatzin y Tecuciztécatl se autosacrificaron para convertirse en el sol y la luna respectivamente, de tal manera que se pudiera crear una nueva era; sin embargo, para moverse los demás dioses también tuvieron que sacrificarse. El sacrificio entonces vino a constituir un elemento

²²⁷ González Reimann, *op. cit.*, p. 92.

²²⁸ Chevalier, *op. cit.*, p. 909.

esencial de la cultura azteca, porque si los dioses se habían sacrificado por el hombre, éste debía hacer lo mismo para que los astros no se detuvieran y el universo no se destruyera.²²⁹ Así, la sangre derramada constituye el símbolo por excelencia del sacrificio.²³⁰

El color rojo permite la unión del sol con la sangre. El astro solar junto con su contraparte la luna se hallan reiteradas veces en la narración: “El *sol* se filtraba entre los altos edificios del centro” [p. 505]; “Abrió los ojos y era de tarde, con el *sol* ya bajo en los ventanales de la larga sala” [p. 507]; “[...] y los acólitos se enderezaban y de la altura una *luna menguante* le cayó en la cara donde los ojos no quería verla”; “Y cada vez que se abrían era la noche y la *luna* mientras lo subían por la escalinata” [p. 512]. El sol se haya en el plano A, mientras que la luna predomina en el B. Incluso parece que esta distribución no es casual, pues podríamos interpretarlo como el movimiento cíclico del universo. Cabe señalar que el budismo tanto la estrella como el satélite representan esa rueda, específicamente la del samsara: “The red or golden sun represents the femenine aspect of wisdom, and the white moon the male aspect of method or compassion”.²³¹ Igualmente, “As the source of light and the reflector of light, the sun and the moon symbolize absolute and relative truth [...]”.²³² Tanto la luna (*water crystal*) como el sol (*fire crystal*) son vistos como cristales opuestos que se reflejan mutuamente. Por este motivo, su movimiento se produce en forma de espejo, como en el relato de Cortázar, donde a cada plano corresponde un número de párrafos claramente diferenciados.

²²⁹ Vid. el mito se encuentra en Miguel León Portilla, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, pp. 15-25.

²³⁰ Cirlot, *op. cit.*, p. 399.

²³¹ Beer, *op. cit.*, p. 80.

²³² *Ibid.*, p. 81.

Si el sol expresa la vida y el calor, el satélite lunar viene a su contraparte: el frío y la muerte. Esta última también se liga al sueño y a la inconsciencia:

[...] lo inconsciente y el sueño forman parte de la vida nocturna. El complejo simbólico lunar e inconsciente asocia a la noche los elementos agua y tierra, con las cualidades de frío y de humedad, por contraposición al simbolismo solar y consciente, el cual asocia al día los elementos aire y fuego y las cualidades de calor y sequía.²³³

De ahí que en el lado B –que aparentemente es lo soñado– predomine la luna. De hecho la humedad, percibida por el olfato del moteca resalta el varios pasajes: “Como dormía de espaldas, no lo sorprendió la posición en que volvía a reconocerse, pero en cambio *el olor a humedad*, a piedra rezumante de filtraciones, le cerró la garganta” [p. 510]. Lo mismo sucede con el frío: “El *frío* le ganaba la espalda desnuda, las piernas”. La muerte también se conjunta en la imagen del último párrafo de la luna “menguante”, es decir, aquella que está a punto de *menguar*, de morir, tal como ocurre con el moteca:

La luna también es el primer muerto. Durante tres noches, cada mes lunar está como muerta, desaparece. Posteriormente reaparece y aumenta en brillo. De la misma forma se cree que los muertos adquieren una nueva modalidad de existencia. La luna para el hombre es el símbolo de este pasaje de la vida a la muerte y de la muerte a la vida.²³⁴

Destacan también las imágenes del amuleto que preservan la vida del indígena hasta el momento que sus captores se lo arrancan. Así como las “ciénagas”, la “selva” y los “tembladerales”, espacios naturales misteriosos ligados a la tierra (sobre todo la selva) y el agua (los tembladerales y las ciénagas), los cuales simbólicamente se conectan con la noche, el sueño y la inconsciencia.

El agua y el fuego se manifiestan en el cuento como otra tensión entre los opuestos. Mientras el primer elemento es recurrente en el plano A –aunque también hay referencia de

²³³ Chevalier, *op. cit.*, p. 662.

²³⁴ *Ibid.*, p. 658

él en las luces verdes del semáforo—, el segundo aparece en reiteradas ocasiones en el plano B:

1) Imágenes ígneas, luminosas: “ardiendo *fuegos de vivac*; un resplandor *rojizo* teñía esa parte del cielo” [p. 507]; “Como si el *cielo se incendiara* en el horizonte, vio *antorchas moviéndose* entre las ramas. [...] Ya lo rodeaban las *luces*, los gritos alegres” [p. 509]; “Las *luces se reflejaban* en los torsos sudados, en el pelo negro lleno de plumas [...] Los portadores de *antorchas* iban delante, *alumbrando* vagamente el corredor [...] se iluminaba *con un reflejo de antorcha*” [pp. 510-511].

2) Imágenes ácuas: “Le había puesto una *botella de agua* mineral en la mesa de noche” [p. 509]; “La almohada era tan blanda, y su garganta afriebrada la frescura del *agua mineral*” [p. 510]; “En la mesa de noche, *la botella de agua* tenía algo de burbuja, *de imagen translúcida contra la sombra azulada* de los ventanales” [p. 511].

También las imágenes de las ciénagas y los tembladerales en el lado B.

Si el sol se asocia al fuego, y la luna con el agua, comprenderemos el porqué de la tensión entre estos dos elementos a lo largo de cuento; ambos simbolizan la creación y la destrucción del universo. Igualmente sobresale el hecho de que el fuego sea descrito o ligado con la acción de reflejar, lo mismo que el agua: parece que los dos remiten a al efecto “espejo” del cuento.²³⁵

El acto predominante corresponde al sacrificio, por ello a lo largo del cuento encontramos diferentes referencias a la sangre y a imágenes que evocan la idea de corte (entendiéndolo en el espacio, en el tiempo, en la personalidad, en suma, en el relato mismo que está escindido): “[...] de una *cortadura* en la ceja goteaba *sangre* por toda la cara”. [p.

²³⁵ Ya he hablado sobre la carga simbólica del agua al tratar lo cuentos anteriores. En cuanto al simbolismo del fuego, los exploraré con mayor detalle en el siguiente cuento.

506]; “«Huele a guerra», pensó, tocando instintivamente *el puñal de piedra* atravesado en su ceñidor de lana tejida” [p. 507]; “*le clavó una gruesa aguja* conectada con un tubo que subía hasta un frasco lleno de líquido opalín” [p. 508]; “El brazo no le dolía nada y solamente en la ceja, donde lo habían *suturado*, chirriaba a veces *una punzada caliente y rápida*” [p. 508]; “[...] la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él con el *cuchillo de piedra en la mano*” [p. 512].

Finalmente la última imagen que quisiera destacar sería la que designa al título, la posición “boca arriba”, imagen onírica y mortuoria, que remite al dormir y al morir. La boca “es el símbolo de la potencia creadora y, más particularmente, de la insuflación del alma”,²³⁶ puesto que en ella reside el verbo, el don del habla. También se le ha vinculado con el fuego:

El simbolismo de la boca bebe en las mismas fuentes que el del fuego y presenta igualmente el doble aspecto creador y destructor propio de Agni, dios de la manifestación. La boca dibuja también las dos curvas del huevo primordial, la que corresponde al mundo, de lo alto con la parte superior del paladar, y la que corresponde al mundo de abajo con la mandíbula inferior. Es así el punto de partida o de convergencia de dos direcciones, simboliza el origen de las oposiciones, de los contrarios y de las ambigüedades.²³⁷

Las formas que la boca puede adquirir son varias: desde una línea inexpresiva, pasando por la media luna de la sonrisa –y de la misma carcajada, sólo que con una mayor apertura–, hasta la forma circular en su máximo punto de tensión, cuando comemos. De hecho está última *forma bucal*, es muy significativa, porque la boca al igual que el fuego *devoran, consumen*.²³⁸ Bien puede ser ésta una metáfora de lo ocurrido en el relato, donde las dualidades se devoran unas a otras, la historia B consume a la historia A, así como las

²³⁶ Chevalier, *op. cit.*, p. 193.

²³⁷ *Ibid.*, pp. 193-194.

²³⁸ *Cfr.* Cirlot, *op. cit.*, p. 102. En esa misma entrada, el autor comenta que “en el *Mandukya Upanishad*, se dice que la boca es la conciencia integral, a propósito del estado de sueño profundo”. Por lo que también, en el pensamiento indio la boca se le relacionaría con lo onírico.

deidades mexicas bebían la sangre de los sacrificados, o como los mismos aztecas quienes, en ocasiones, consumían la carne de los sacrificados.²³⁹

3.3.4 «Todos los fuegos el fuego»

La imagen que resalta al comienzo de la narración es la estatua: “Así será algún día *su estatua*, piensa irónicamente el procónsul mientras alza el brazo, lo fija en el gesto del saludo, *se deja petrificar* por la ovación de un público que de dos horas de circo y de calor no han fatigado” [p. 622]. Una estatua implica inmovilidad, silencio y, por consiguiente, se trata de un cuerpo mortuario. Irónicamente, el procónsul al pensar en la estatua está pensando en su propia muerte; lo anterior se refuerza más con la idea de que quedó “petrificado”. Desde el inicio ya pueden apreciarse las principales ideas que se abordarán conforme fluye la narración: la muerte y el fuego. Es decir, que desde las primeras líneas se vislumbra el trágico final de los personajes.

He comentado que el relato está determinado por una circularidad porque su atmósfera es la del sacrificio, como en la «LNBA». La arena romana se erige así como el espacio ritual, pues su estructura comprende, por lo general, la de una circunferencia en cuyo centro luchan los gladiadores –aunque algunos circos eran en forma de elipse–. De hecho la lucha entre los gladiadores surgió como un rito en honor a los guerreros caídos en combate. El escenario (la arena) viene a conformar una espacio circular (imagen 23), de ahí que la

²³⁹ Fernando Ríos Baeza –en “El motivo del doble en la narrativa de Julio Cortázar”, pp. 199-225– ofrece una interpretación interesante en la que ve en el relato el problema de la identidad latinoamericana, pues postula que el latinoamericano es un ser bifurcado que surge del mestizaje entre el europeo y el indio aborigen, por ello el protagonista es un solo personaje dividido en dos: el motociclista (lo europeo) y el moteca (lo indígena). De tal manera que el ser latinoamericano no es ni uno ni otro. Es interesante esta interpretación porque constituye nuevamente esta idea de una cultura (la indígena) que es devorada por otra (la española, la europea), lo cual produce un caos en las culturas de América Latina, y de los individuos que viven en ellas.

lucha se desarrolla en el centro de ese círculo: “Marco avanza hacia el centro de la arena” [p. 623].



IMAGEN 23. Anfiteatro romano de Nimes

Además de la atmósfera ritual de la contienda romana, habría que agregar la importancia que el sueño cumple en la narración. Marco es el personaje que sueña su muerte, sin embargo, como en todo sueño, los símbolos comprenden el medio que codifica el mensaje. Veamos como lo onírico se adentra en el relato:

El calor es insoportable, le pesa el yelmo que devuelve los rayos del sol contra el velario y las gradas. Una vez, *columns rotas*; sueños sin un sentido claro, con *pozos de olvido* en los momentos en que hubiera podido entender [p. 624]

[...] y también un sueño donde *hay un pez* y sentirse ahora, cuando ya no hay tiempo para nada, la imagen misma del sueño frente a *la red que baila ante los ojos* y parece atrapar cada rayo de sol que se filtra por las desgarraduras del velario. *Todo es cadena, trampa*; enderezándose con una violencia amenazante que el público aplaude mientras el reciario retrocede un paso por primera vez, Marco elige el único camino, la confusión y el sudor y el olor a *sangre* [p. 628]

En el sueño de Marco hay un pez y unas columnas rota; además he señalado en el cuento anterior otras imágenes: la red, la cadena y la sangre. Mas ¿qué significado tienen? Vayamos por partes.

Las columnas en la cultura romana se erigían en honor de las hazañas de un hombre; simboliza el eje del mundo o el soporte del mundo celeste,²⁴⁰ además dado que su forma — en el caso de las dos columnas— se asemeja a la de una puerta podría representar el paso de

²⁴⁰ Chevalier, *op. cit.*, pp. 323-324.

un mundo a otro, pues establece un límite entre dos espacios.²⁴¹ Curiosamente, en algunas culturas se considera una imagen ligada con el sacrificio.²⁴² Las columnas (paralelas, gemelas) conforman, sin lugar a dudas, una figura dual:

Los dos pilares o columnas simbolizan, cósmicamente, la eterna estabilidad; su hueco, la entrada a la eternidad. [...] Elaboraciones diversas de este símbolo o, mejor, de su significación, se encuentran en el esoterismo; casi todas ellas proceden de la aplicación del simbolismo numérico a las dos columnas aludidas. En cuanto símbolos, las dos unidades que integran el número dos son siempre de cualidad diferente, diferencial. El uno corresponde al principio masculino, afirmativo y evolutivo; el dos al femenino, negativo o pasivo e involutivo.²⁴³

En el cuento las columnas están “rotas”. Lo cual indica que su significación podría invertirse en el cuento. Si se erigían columnas para honrar las proezas de un hombre, en el caso de Marco no ocurrirá de esa manera, ya que perecerá sin ser recordado. La importancia de que las columnas estén quebradas tiene muchas implicaciones: si las columnas comunican dos mundos implica que en lugar de que sirvan como puente de dos mundos esa puerta se cierre, por lo que un espacio y otro quedan incomunicados; no hay estabilidad ni una “entrada a la eternidad”. Mientras que en «LNBA» el sueño era un mediador entre ambos espacio, en el caso «TFF» no se da de esa manera; el sueño no libera al individual, porque mediante el símbolo de las columnas rotas se expresa la imposibilidad de tal liberación. Esto resulta muy curioso porque en la historia del motociclista y el moteca ambos personajes se cruzan, se sienten el uno al otro; en cambio los personajes romanos y franceses de «TFF» nunca llegan a saber de la existencia de los otros. La comunicación entre ambas historias está “rota”, nunca se cruzan (sólo hasta el final, y es el lector, no los personajes, quien se percata de esto).

La comunicación entre ambos mundos se haya representada por el símbolo de las columnas rotas, el cual quizá indica la incomunicación entre Roma y París. Pero también las

²⁴¹ *Ibid.*, 325.

²⁴² *Cfr. ibid.*, p. 327.

²⁴³ Cirlot, *op. cit.*, p. 141.

llamadas telefónicas se relacionan con esto. Hay algunos indicios que se refieren a la comunicación interespacial. Por ejemplo, cuando Roland hablo con Jeanne por teléfono el narrador comenta: “En la línea hay una crepitación de *comunicaciones mezcladas*, alguien que dicta cifras [...]” [p. 623]. Entre la comunicación de ambos amantes interfiere algo o alguien, es decir, hay una serie de *ecos*, una resonancia de una voz desconocida:

Mira su mano que ha acariciado distraídamente al gato antes de marcar las cifras (¿y no se oyen otras cifras en el teléfono, *no hay una voz distante que dicta números a alguien que no habla*, que sólo está allí para copiar obediente?) [p. 626];

Por un momento no hay más que *la voz distante y monótona* [...] Ochocientos cinco, *dicta desde lejos la voz*” [...] Jeanne ha cerrado los ojos, esperando la primera pausa en *esa voz anónima* para decir lo único que queda por decir [pp. 626-627].

¿Esa voz lejana de quién es? En realidad es un misterio, salvo que sabemos que se le compara con una hormiga: “*La hormiga* ha cesado de dictar sus números y las palabras de Jeanne se escuchan distintamente [...]” [p. 630]. La voz es un sonido, un eco. Curiosamente Arnau explica que en los textos budistas estas metáforas (del sonido y el eco) se entienden como la noción del renacer y el remorir, es decir, a las nociones del samsara y el karma:

Al mismo tiempo, esa acumulación de impresiones y predisposiciones [está hablando de los vínculos kármicos] que impulsan al ser vivo y que se hallan en estado latente en el interior del organismo, sirven para explicar la diversidad de los seres, sus diferentes formas y capacidades y las condiciones particulares que rodean su crecimiento y desarrollo. Se habla de un enlace en el renacer: en el proceso del remorir, el último estado consciente, condicionado por el karma e impulsado por el deseo y la ignorancia, se dirige hacia el vientre donde habrá de renacer. Y los textos utilizan la metáfora del sonido y su eco, del sello y su estampado.²⁴⁴

¿Esas *voces* provenientes de una voz extraña, que se oyen el París, no serán acaso un *eco* de un pasado que repercute en el presente? Veamos qué sucede con la imagen de este insecto. La metáfora de la hormiga permite la continuidad del relato, la correspondencia de una historia y otra, ya que sabemos que Marco muere como si fuera un insecto: “Marco

²⁴⁴ *Cosmologías...*, *op. cit.*, p. 119.

mueve lentamente un brazo, *clavado en la arena como un enorme insecto brillante*” [p. 631];

y se ha dicho además que

Esta nueva imagen [la hormiga] constituye en realidad un momento de transición en el relato, puesto que basta compararla con la descripción del gato, unas líneas antes, y con la muerte de procónsul imaginada por Irene unas líneas más abajo, para comprender que las tres forman parte de una misma serie metafórica.²⁴⁵

Es decir, de acuerdo con Gabriel Saad, las metáforas de los animales en el cuento cortazariano se relacionan con una misma idea: la muerte como un sistema de equivalencias.²⁴⁶ Volviendo a la hormiga, este bicho se asocia con el trabajo, sí, pero en el pensamiento de la India y en budismo tibetano además se relaciona con el mundo material:

El budismo tibetano ve también en la hormiga que está en el hormiguero un símbolo de “vida industriosa y excesiva dependencia” de los bienes de este mundo.

[...]

En la India sugiere el poco valor de los seres vivos individuales, condenados a la mediocridad y a la muerte, si ellos no tienden a identificarse con Brahman [...]²⁴⁷

Sería interesante pensar en la voz de la hormiga como una nueva existencia del gladiador, porque si lo pensamos así los animales en el relato podrían hablarnos de la noción de la reencarnación. Marco muere como un insecto, mientras que en París, una voz que es asociada con un insecto dicta números e interfiere la comunicación. Lo mismo sucedería en el caso del nubio y el gato a los que ya me he referido. Además si la hormiga se relaciona con la tierra, y el individuo mismo es como una hormiga que se encuentra aferrada al mundo de la material, en tanto no se dé cuenta de ello y no se desapegue, seguirá reencarnando y, por ende, sufriendo.

No quiero afirmar que esto sea lo que ocurre, ciertamente me parece interesante pensarlo de esta manera: puesto que la reencarnación es una noción de continuidad, mientras

²⁴⁵ Saad, *op. cit.*, p. 203.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 201.

²⁴⁷ Chevalier, *op. cit.*, p. 576.

que las imágenes de los animales en el cuento nos permiten pensar en la continuidad del universo, así como en la continuidad narrativa de las dos historias. Además, si visualizamos una hormiga nos daremos cuenta de que su cuerpo es como una pequeña cadena de eslabones, unos más pequeños que otros, pero una cadena a fin de cuentas (imagen 24). Lo que nos evoca las imágenes de las que no me he olvidado: la red y la cadena.

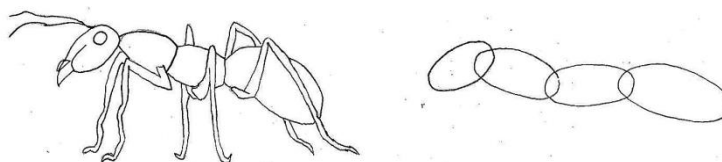


IMAGEN 24. Hormiga como imagen de una cadena

Precisamente, estos dos últimos símbolos se asocian con el karma y el samsara: el hombre se halla en una cadena infinita de existencias, en el que un eslabón está determinado por el otro. El simbolismo de la cadena comprende:

En el plano cósmico, es el símbolo del matrimonio entre el cielo y la tierra, como el grito de dolor, el zumbido de la piedra lanzada por la honda y la flecha [...] En el plano existencial, es el símbolo del matrimonio; cada eslabón corresponde o puede corresponder a una existencia ligada: padre, madre, hijos, hermanos [...] En su sentido más amplio, que la relaciona con los lazos y cuerdas, bandas y cordones, es un símbolo de unión social o psíquica, con el carácter secundario pero muy importante de la dureza de su materia.²⁴⁸

Esta imagen tiene por tanto una fuerte significación en el relato. El matrimonio es una unión social y un lazo existencial, y ése es el motivo de las historias: el matrimonio transgredido por un tercer personaje. La cadena es un lazo entre lo terrenal y lo sagrado, pero también permite generar una comunicación entre tales dualidades. Esto es, la cadena es una metáfora de todo lo que ocurre en el cuento: los matrimonios, los lazos pasionales de los

²⁴⁸ Cirlot, *op. cit.*, 113.

amantes, la conexión entre el lado A y el B (Roma y París),²⁴⁹ el vínculo entre ambos textos, etcétera.

La red ilustra la idea del origen condicionado de todos los seres.²⁵⁰ Simbólicamente, en algunas representaciones budistas, el dios Indra carga una red que significa la “interdependencia” de todo lo existente en el universo:

En este proceso cósmico se forma una red infinita en donde cada elemento que la constituye es causa y efecto simultáneamente. La escuela Hua-yen utiliza con frecuencia un símil conocido como “la red de Indra”. Según la mitología hindú, Indra, dios del firmamento, tiene una red maravillosa que se extiende sobre su cielo. En cada intersección de la red está colocada una joya y, debido a la dimensión infinita de la red, las joyas también son infinitas en número. Debido a la conexión en forma de red, un movimiento mínimo de una joya causará el movimiento de la totalidad de la red. De esta manera, todas las joyas en la red están íntimamente relacionadas. Cada joya refleja todas las demás y por lo tanto, todas se reflejan mutuamente. Así es que en una joya se ve reflejada la totalidad de la red.²⁵¹

La red de la divinidad hindú es un mandala gigantesco en el que el más pequeño movimiento repercute en todo el cosmos (imagen 25). Estos es lo que sucede en ésta y en las demás narraciones de Cortázar, un objeto, un individuo, una situación y un espacio se corresponden con otro, lo cual genera una reacción en cadena.

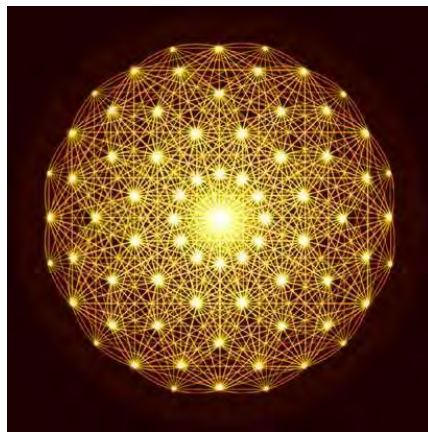


IMAGEN 25. Red de Indra como mandala

²⁴⁹ Estas dos ciudades, en nuestro imaginario, son consideradas lugares idóneos para el amor, irónicamente Cortázar nos muestra lo contrario: relaciones fallidas y autodestructivas. Si pensáramos como Alina Reyes no es casual que el anagrama de Roma sea “amor”.

²⁵⁰ Cfr. Beer, *op. cit.*, p. 154.

²⁵¹ Kim Jo, *Elementos del budismo Hua-yen en Jorge Luis Borges*, p. 31.

Al respecto de la red comenta Cirlot: “La red es la forma extrema de la laceria y del ligamento, por ello está íntimamente asociada a los símbolos del envolvimiento y la devoración”.²⁵² Por ello se encuentra fuertemente unida a la cadena. Chevalier a su vez menciona que la red

[...] era en Roma el arma de una cierta categoría de gladiadores, los retiarios. Servía para inmovilizar al adversario, encerrándolo entre las mallas donde se hallaba a la merced del vencedor. Esta arma temible es en psicología el símbolo de los complejos que traban la vida interior y exterior y cuyas mallas es tan difícil desenredar y desatar.²⁵³

Y más adelante señala:

En algunas tradiciones orientales, unos dioses están provistos también de redes para coger a los hombres en sus lazos, para sometérselos o para atraérselos. Los analistas ven en estas imágenes símbolos de la búsqueda, en lo inconsciente, de la *anamnesis* que debe traer de nuevo al umbral de la conciencia, cual peces de las profundidades, los recuerdos más lejanos y más rechazados. El propio cielo se compara a veces a una red, y las estrellas son como los nudos de invisibles mallas; lo que significaría la imposibilidad de escapar a este universo y al dominio de sus leyes.²⁵⁴

La red comprende un medio de liberación para el ser humano, como la imagen de Cristo como pescador de hombres, no obstante, también atrapa al hombre, lo inmoviliza como en el combate entre los gladiadores romanos, donde la red es la metáfora del hombre constreñido en su sufrimiento y determinado por la fatalidad (esa imposibilidad de escape que señala Chevalier):

Marco va al encuentro de *la red* con el escudo en alto, y es una torre que se desmorona contra una masa negra, la espada se hunde en algo que más arriba aúlla; la arena le entra en la boca y en los ojos, *la red cae inútilmente sobre el pez que se ahoga* [p. 631]

La red amplía su significación al entrar en contacto con el pez (que sueña Marco), el río y el tridente. El pescado es un símbolo de la psique, del sacrificio y de la fecundidad;²⁵⁵

²⁵² *Op. cit.*, 383.

²⁵³ *Op. cit.*, p. 876.

²⁵⁴ *Idem.*

²⁵⁵ Cirlot, *op. cit.*, p. 360.

también al representar el agua simboliza “al nacimiento y a la restauración cíclica”.²⁵⁶ Por este motivo, el sueño del pez es de vital importancia en el relato. Marco es un pez atrapado por la red, de ahí que sea un individuo escindido, su psique está rota, como lo comentan el procónsul y Licas al decir que una parte de él se quedó en la ciudad y la otra murió en la arena: “«Casi me siento culpable de haberlo traído a esta arena de provincia; *algo de él se ha quedado en Roma, bien se ve.*» «*Y el resto se quedará aquí,* con el dinero que le aposté», ríe Licas” [p. 630]. Su inestabilidad anímica se debe al sueño que lo ha perturbado antes de combatir. Pero Marco no es un pez que danza con su pareja (como en los peces gemelos que mencioné en «AX»), sino que se trata de un pez solo: no tiene a Irene a su lado.

El gladiador es acosado por el retiario nubio con un tridente. Tampoco la elección de este tipo de gladiador no se debe al azar. Esta arma se asocia con el agua (al igual que el pez y el río), con el número 3 (como los triángulos amorosos) y con el rayo o el relámpago.²⁵⁷ En cuanto a esto último, cabe destacar que el rayo como el tridente mantiene una relación con el fuego, en el hinduismo el tridente es el arma que portan dos divinidades importantes, el ya referido dios Indra y Śiva, que mencioné al hablar del yantra.

Uno de los objetos más importantes en el ritual budista es el vajra²⁵⁸ (*supra* imagen 16) que significa “rayo” o “diamante”, el cual al igual que el mandala simboliza la vacuidad y el ciclo del samsara y nirvana: “El rayo engendra y destruye a la vez, es vida y muerte: ésa es la significación del doble filo del hacha y de las dos extremidades del vajra (rayo) hindú”.²⁵⁹ De hecho el vajra budista, según las leyendas, fue tomado por Śākyamuni (Buda)

²⁵⁶ Chevalier, *op. cit.*, p. 823.

²⁵⁷ Vid. Cirlot, *op. cit.*, p. 448.

²⁵⁸ Para aquel que desee profundizar sobre *vajra* lo remito al texto “Relaciones y significaciones en la cultura budista tibetana: el *vajra*” de Bertha Aceves en *Símbolos y textos*, *op. cit.*, pp. 15-34; así como las páginas que dedica Robert Beer en su obra ya citada pp. 87-92.

²⁵⁹ Chevalier, *op. cit.*, p. 872.

del arma de Indra, de ahí que se le asocie con el diamante (como los que se encuentran en la red de esta divinidad).

Por otro lado, el dios Śiva también es representado con un tridente, y se dice que la tercer punta de esta arma corresponder al tercer ojo de la divinidad hindú.²⁶⁰ También su tridente (*triśūla*) simboliza “el *trikala* o triple tiempo (pasado, presente y porvenir) o bien la jerarquía de los tres grados de la manifestación, o incluso también las tres cualidades (*guṇa*)”.²⁶¹ Esto tiene mucha importancia porque el tridente viene a ser el tiempo dividido en tres momentos el de creación, el de mantenimiento y el de destrucción. Precisamente al final de un ciclo se dice que Śiva baila una danza de fuego que destruye todo, para volver a generar un nuevo comienzo.

El agua cumple una función de purificación; lo mismo ocurre con el fuego, el cual destruye y purifica. A lo largo del relato hay muchos indicios, como lo hemos visto, que evocan la muerte, pero sin lugar a dudas las imágenes ígneas son las que predominan, sobre todo en el plano B:

«Hola», dice Roland Renoir, eligiendo un *cigarrillo* como una continuación ineludible del gesto de descolgar el receptor [p. 623];

«Sonia acaba de irse», dice Jeanne, y el límite está franqueado, el ridículo empieza, *el pequeño infierno confortable* [p. 626];

«Ah», dice Roland, frotando un *fósforo*. Jeanne oye distintamente el frote, es como si viera el rostro de Roland mientras *aspira el humo*, echándose un poco atrás con los ojos entornados [p. 626];

«Sí», dice Roland dejando *la colilla en el cenicero* y buscando sin apuro el frasco de coñac” [p. 629].

²⁶⁰ Cirlot, *op. cit.*, p. 448.

²⁶¹ Chevalier, *op. cit.*, p. 1022. El resaltado es del original.

Las llamas, las chispas y todas las manifestaciones del fuego se anticipan al desenlace de la historia, y son una metáfora de la pasión amorosa que consume a los triángulos amorosos, quienes al final arden simultáneamente, en el último párrafo:

«Sí, pero no lo digas ahora. *Fumemos.*» Tantea en la mesa baja hasta encontrar *cigarrillos*, pone uno en los labios de Sonia, acerca el suyo, *los enciende al mismo tiempo*. Se miran apenas, soñolientos, y Roland agita el *fósforo* y lo posa en la mesa donde en alguna parte hay un *cenicero*. Sonia es la primera en adormecerse y él le quita muy despacio el *cigarrillo* de la boca, lo junta con el suyo y los abandona en la mesa, resbalando contra Sonia en un sueño pesado y sin imágenes.

[...] le muestra el lienzo más distante del viejo velario que empieza a desgarrarse mientras una *lluvia de chispas* cae sobre el público que busca confusamente las salidas. [...] «Pronto, antes de que se amontonen en la galería baja», grita Licas precipitándose delante de su mujer. *Irene es la primera que huele el aceite hirviendo, el incendio de los depósitos subterráneos*; [...] Los hay que saltan a la arena por centenares, buscando otras salidas, pero *el humo del aceite borra las imágenes*, un jirón de tela flota en el extremo de *las llamas* y cae sobre el procónsul antes de que pueda guarecerse en el pasaje que lleva a la galería imperial. Irene se vuelve al oír su grito, le arranca la *tela chamuscada* tomándola con dos dedos, delicadamente. «No podremos salir», dice, «están amontonados ahí abajo como animales». Entonces Sonia grita, queriendo desatarse del *abrazo ardiente que la envuelve* desde el sueño, y su primer alarido se confunde con el de Roland que inútilmente quiere enderezarse, *ahogado por el humo negro*” [pp. 633-634]

En el cuento de Cortázar, el fuego permite que el lector se percate de la conexión entre las dos historias: el fuego consume ambos mundos. Por ello “Todos los fuegos (son) el fuego”, o bien “El fuego (es) todos los fuegos”; una vez más estamos ante la idea de la unidad en la multiplicidad. No importa si se trata de París o Roma, las situaciones se repiten y se consumen para comenzar de nuevo en un ciclo interminable. El castigo para el personaje cortazariano es parecido a las condenas que aquejan a los personajes, por ejemplo, de la mitología griega (cuya influencia se puede encontrar mucho en nuestro autor), como Sísifo quien empuja una piedra hasta llevarla a la cima de una montaña para que la roca, una vez que ha llegado a su destino, se despeñe y tenga que comenzar de nuevo el acto frustrante.

Lo personajes de Cortázar al estar envueltos en la pasión, en el deseo, al generar odio y causar la muerte están envueltos en una cadena interminable de sufrimiento, pues como dice el *Dhammapada*:

No hay fuego como la pasión; no hay aferramiento como el odio;
no hay red como la ignorancia; no hay río como el deseo.²⁶²

Curiosamente, los budistas comparan el nirvana con una llama que se extingue.²⁶³

Con un fuego que ha cesado, cuyo breve instante produce la iluminación. Sin embargo, en el cuento la liberación no se da en los personajes sino en el lector, pues es este último quien despierta, quien se ilumina, como si le dieran una bofetada, igual a la que el maestro zen le da al discípulo para mostrarle el camino del despertar.

²⁶² XVIII, 251, p. 40. Quisiera destacar las imágenes que se encuentra en estos versos y las que hay en el relato de Cortázar: “el fuego”, “la red” y “el río”.

²⁶³ Arnau, *Antropología...*, *op. cit.*, pp. 179-180.

CONCLUSIONES

Julio Cortázar es un escritor cuya obra se caracteriza por su heterogeneidad, y amplia capacidad creativa. Empero, sus escritos muestran siempre las mismas inquietudes y preocupaciones, las cuales se manifiestan en su capacidad de poder reelaborar un motivo idéntico de muy diversas formas. Esto ocurre con el tema de “doble” en los cuentos de doble trama. He estudiado cuatro de los relatos más representativos del autor para mostrar las diferentes características que poseen cada uno de ellos. Asimismo, mi estudio se enfocó en el efecto de circularidad que subyace en cada texto. Para ello tomé como punto de partida la temporalidad, la espacialidad y el simbolismo de las imágenes. Estos tres aspectos me permitieron exponer cómo en la construcción de cada cuento (mediante la constitución de los elementos duales tanto temporales como espaciales y simbólicos) se puede observar y equiparar cada uno de ellos con una especie de círculo; específicamente mi intención era mostrar cómo estos relatos de Cortázar puede ser comprendidos (en la forma, es decir, tanto en la estructura como en el fondo, *i. e.*, en su sentido poético profundo) desde la concepción de los mandalas y de algunas de las nociones más representativas del budismo.

La construcción de los cuentos está determinada por una estructura cimentada en una serie de elementos que generan una polaridad narrativa. Empleo el término “polaridad” porque entre las dos historias que se desarrollan en un mismo relato hay una atracción mutua: ambas se hallan intrínsecamente unidas, enredadas, tejidas. Los relatos fluyen pero no como una continuidad sino como un laberinto, como un movimiento en espiral, en circularidad. Al corresponderse mutuamente, al producir una fluidez narrativa en onda o en trenza, los cuentos se constituyen como un círculo, en el cual un extremo y otro son idénticos.

Ahora bien, la selección de los cuatro relatos me permitió analizarlos por parejas dada sus similitudes («LEJ» y «AX» por un lado, y «LNBA» y «TTF» por el otro). A pesar de ello pude apreciar que cada uno tiene cualidades particulares. Establecí una división mediante la cual establecí que en los cuentos hay dos tipos de estructura: una implícita y otra explícita; así como un movimiento narrativo ondulado en el caso de las dos primeras, y un movimiento de ondulación paralela, en el caso de las dos últimas. Tal distinción permite observar cómo la lectura de los textos resulta ambigua, paradójica y circular.

La circularidad de los relatos se debe a múltiples mecanismos. En el caso de «LEJ», el manejo de lenguaje, que constantemente transgrede los límites gramaticales al usar la primera y tercera persona; el empleo del tiempo verbal; la repetición de palabras, frases y construcciones sintácticas, así como al uso de formas lúdicas como anagramas, los cuales permiten generar juegos con el lenguaje, son los elementos causante de tal circularidad. Otro tanto ocurre con «AX», donde la metamorfosis implica una transgresión junto con el manejo del lenguaje, la caracterización de los espacios y de los personajes, y la atmósfera ritual-mitológica, además de que el cuento ofrece muchas imágenes y símbolos que lo vuelven un relato muy “visual”.

En cuanto a «LNBA» y «TFF» se observó que el empleo de los tiempos verbales es mucho menor que en los otros textos, la división por párrafos permite que el lector se percate de la división, que no pierda el hilo de las historias y que vaya atando los nudos narrativos, para que, de esta manera, se tome conciencia de la conexión de ambos planos. Una lectura detallada nos muestra cuáles son los elementos que entretienen ambas historias. Las nociones del karma y del *pratīyasamutpāda* ilustran muy bien cómo los personajes cortazarianos están atados y unidos; de ahí que no sea extraño que ambos planos estén determinados.

Al observar la distribución y características de cada espacio y personaje, podemos percatarnos que la construcción de los relatos se debe a un sistema dual, el cual produce una especie de simetría pero también de asimetría (dado que la caracterización de personajes y espacio es antitética, en la mayoría de los casos: hay conjunciones y disyunciones). Los textos de Cortázar son simétricos y asimétricos a la vez porque en ellos hay un mecanismo de correspondencia, ya que si en un plano ocurre una situación de terminada en el otro ocurre lo mismo, o bien acontece una situación similar u opuesta (como en la idea budista de la red de Indra).

Este ir y venir de un plano a otro genera una ambigüedad textual de la cual el lector puede percatarse mediante el acto de la lectura. Este vaivén está relacionado con algunas técnicas de meditación del budismo zen, las cuales al confrontar un estado de pensamiento A con uno B generan un discernimiento que rompe el pensamiento dual y permite al practicante acceder a un estado mental libre de la dualidad. Visto de este modo, al confrontar dos mundos duales y hacerlos interactuar entre sí, los textos provocan en el lector la sensación de que estas dualidades se quiebran, permitiendo una especie de *satori*, de liberación, de iluminación y de “despertar” al final del texto. De tal forma que el lector se transforma en *otro*, deja de ser el que era y accede a un nuevo grado de comprensión. Él hace el texto al leerlo, y éste a su vez retribuye al lector.

Evidentemente, este *knock-out* no puede compararse con el nirvana, pero no podemos negar que la experiencia del acto de lectura, aunque menos metafísica, no deja de tener cierto parecido con la experiencia nirvánica: el lector accede al *otro lado*, lo experimenta y al final lo supera. Por el contrario, los personajes a pesar de que buscan alcanzar una especie de nirvana, al encontrarse con la otredad quedan atrapados en su otra existencia (como en «LEJ»

y «AX»), o bien son alcanzados por la fatalidad (el caso de «LNBA» y «TFF»); ellos están condenados al sufrimiento y a girar en un interminable samsara.

La lectura se vuelve así un rito, una iniciación, que busca confrontar a aquel que lee con su realidad: el lector activo, a quien anhelaba llegar Morelli-Cortázar. Un lector activo que, como el practicante budista, se percata de la tristeza y sufrimiento del mundo, y lo transforma en un sentimiento de compasión por los demás seres que constituyen el universo, cuando se da cuenta de lo vacío que es el mundo y cuando toma consciencia de sí mismo. Experimentado esto, el lector (y el practicante) cambian su convivencia con sus semejantes, con aquellos que carecen de los medios indispensables para poder vivir (los mendigos como “la lejana”); con los animales (como el ajolote), plantas y demás seres vivos. El hombre comprende que es producto de un pasado y que debe actuar en el presente, para no cometer los errores de sus existencias pasadas (aunque, como se apreció, la visión de Cortázar parece muy distinta, pues los personajes no llegan a despertar y se hayan en un estado de incesante repetición de sus fallas, de ahí que el final trágico de los personajes sea muy recurrente).

Los patrones geométricos de los mandalas se corresponden con los patrones que podemos encontrar en las obras literarias aunque, evidentemente, el código en el cual se encuentran varía. Sin embargo, si lo pensamos bien el acto de leer es una práctica visual que en vez de enfocar al espectador en formas geométricas lo hace prestar atención en la escritura, en las palabras y oraciones que componen a la obra literaria. Si el contemplar un mandala requiere de una concentración de la mente, lo mismo sucede con la lectura, pues el lector queda ensimismado con lo que lee. Visualizar estas formas geométricas mandálicas y leer un texto permiten a quien los observa adentrarse en *otro* mundo; pintar y escribir son actividades semejantes: se pinta un mandala con letras y se dibuja un cuento con trazos.

El cuento viene a ser así un mandala único en su tipo, el cual al constituirse en unidades más grandes forma patrones más amplios, esto es, mandalas más complejos; en este sentido si un cuento es un pequeño mandala, una novela –como *Rayuela*– vendría a ser uno mucho más grande; de ahí que no sea extraño que este hubiera sido el primer título de la obra magna de nuestro autor. Aunque Cortázar no haya sido budista se sentía atraído por el pensamiento del budismo, y al igual que otros escritores, como Borges y Paz, usó (consciente o inconscientemente), o más bien asimiló, algunas nociones de este pensamiento para crear sus obras. El budismo en la obra del escritor argentino no se encuentra simplemente en su *opera magna* –este trabajo ha pretendido mostrar eso–, sino también en sus relatos, e incluso me atrevería a afirmar, en la mayoría de su obra. Pienso, por ejemplo, en la humorística circularidad de estas líneas del célebre libro *Historia de cronopios y de famas*:

Un cronopio pequeñito busca la llave de la puerta de calle en la mesa de luz, la mesa de luz en el dormitorio, el dormitorio en la casa, la casa en la calle. Aquí se detenía el cronopio, pues para salir a la calle precisaba la llave de la puerta.²⁶⁴

¿No estamos de nuevo ante un texto que se equipara a un círculo? Claro, aquí la circularidad genera humor al pensar en el pobre cronopio atrapado en la tan difícil situación de buscar una llave. Ése es el camaleónico Cortázar que nos muestra la misma realidad pero la dibuja, la construye, por caminos diferentes: sin importar los rodeos se llega al mismo punto, sus obras son mandálicas, no sólo por ser círculos, figuras, sino también por su complejo y profundo significado que ilumina a aquel que, al igual que un mandala, los contempla, se acerca a ellos y recibe ese “zarpazo ontológico” que es la existencia. Y digo “zarpazo ontológico” porque en esta frase de *Rayuela* que Cortázar refiere al cariño y al amor entre dos personas, se centra la idea de romper la dualidad al sacudir la existencia del

²⁶⁴ Cortázar, *Cuentos completos*, p. 487.

individuo, para llegar a la comunión con el otro, o lo otro. De forma similar, la meditación budista y la contemplación de la obra de arte (en nuestro caso del texto literario) son experiencias no-duales que con un golpe despiertan ser humano, rompen su ser y lo hace percatarse de su condición.

BIBLIOGRAFÍA

a) *Directa*

CORTÁZAR, Julio, *Cartas (1937-1963)*, vol. 1, ed. de Aurora Bernárdez, Buenos Aires: Alfaguara, 2000.

_____, *Cartas (1964-1968)*, vol. 2, ed. de Aurora Bernárdez, Buenos Aires: Alfaguara, 2000.

_____, *Cartas a los Jonquières*, ed. de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, México: Santillana, 2010.

_____, *Clases de literatura: Berkeley, 1980*, ed. Carles Álvarez Garriga, México: Alfaguara/Santillana, 2013.

_____, *Cuentos completos*, 10a. reimp., México: Alfaguara, 2005.

_____, “Muerte de Antonin Artaud” en *Obras crítica/2*, ed. Saúl Yurkievich, Madrid: Santillana, 2004, p. 151.

_____, *Obras completas*, vol. I, ed. Saúl Yurkievich, pról. Jaime Alazraki, 2a. ed., Barcelona: Círculo de lectores/Galaxia Gutenberg, 2011.

_____, *Cuaderno de bitácora de Rayuela*, transcripción de Gladis Anchieri, en *Rayuela*, ed. Julio Ortega y Saúl Yurkievich (coords.), México: Conaculta, 1992, pp. 469-513.

_____, *Último Round*, vol. 1, 17a. imp., México: Siglo XXI, 2014.

b) *Indirecta*

ALAZRAKI, Jaime, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona: Anthropos, 1994 (Colec. Contemporáneos: literatura y teoría literaria; 47).

_____, “*Rayuela*: Estructura”, en Julio Cortázar, *Rayuela*, ed. Julio Ortega y Saúl Yurkievich (coords.), México: Conaculta, 1992, pp. 629-638.

_____, “Relectura de «La noche boca arriba»”, *Revista Hispánica Moderna*, vol. 49, núm. 2, Homenaje a Susana Redondo de Feldman, 1996, pp. 227-231.

AMESTOY, Lida Aronne, *Cortázar: la novela mandala*, Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1972 (Colec. Estudios latinoamericanos; 1).

BENAVIDES, Manuel, “La abolición del tiempo: análisis de ‘Todos los fuegos el fuego’”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 364-366, octubre-diciembre, 1980, pp. 484-494.

BERNÁRDEZ, Aurora, y ÁLVAREZ GARRIGA, Carles (ed.), *Cortázar de la A a la Z. Un álbum biográfico*, México: Alfaguara, 2013.

CARMOSINO, Roger, “La escisión y el puente en la temática cortazariana”, *Inti: Revista de literatura hispánica*, núm. 22, otoño-primavera, 1985. Disponible en: <<http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1249&context=inti>>.

CSEP, Attila, “«Rayuela» y el budismo zen”, *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 364-366, 1980, pp. 456-462.

COUSTÉ, Alberto, *Julio Cortázar*, Barcelona: Océano, 2001.

EYZAGUIRRE, Luis, “Modos de lo fantástico en los cuentos de Julio Cortázar”, en *Coloquio Internacional: Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, vol. 1, Poitiers: Université du Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines; Madrid: Fundamentos, 1986, pp. 177-184 (Colec. Espiral hispano-americana).

GARCÍA, Erica C., “Revolución en «La noche boca arriba»”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36, núm. 2, 1988, pp. 1277-1300. Disponible en: <http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/NJNLAGR3BTMBX2Q78E9BL3XTSP6CG9.pdf>.

GARCÍA RAMOS, Arturo, “El principio y el fin en los cuentos de Julio Cortázar”, *Anales de literatura hispanoamericana*, vol. 14, 1985, pp. 47-56. Disponible en: <<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI8585110047A>>.

- GARFIELD, Evelyn Picon, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Madrid: Gredos, 1975 (Colec. Biblioteca Románica Hispánica. Estudios literarios; 225).
- GERÓNIMO, Miriam di, *Narrar por knock-out: la poética del cuento de Julio Cortázar*, Buenos Aires: Simurg, 2004.
- GOLOBOFF, Mario, *Leer Cortázar: la biografía*, Buenos Aires: Continente, 2014.
- GONZÁLEZ ARENAS, María Isabel, y MORALES MORENO, José Eduardo, “Análisis narratológico del relato ‘La noche boca arriba’, de Julio Cortázar”. Disponible en <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero47/nocheboc.html>>.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona: Edhasa, 1978.
- GYURKO, Lanin A., “Cyclic Time and Blood Sacrifice in Three Stories by Cortázar”, *Revista Hispánica Moderna*, vol. 35, núm. 4, octubre-diciembre, 1969, pp. 341-362.
- HARSS, Luis, “Julio Cortázar, o la cachetada metafísica” en *Los nuestros*, Buenos Aires: Sudamérica, 1975, pp. 252-300.
- HARTMANN, Joan, “La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Julio Cortázar”, *Revista Iberoamericana*, vol. XXXV, núm. 69, septiembre-diciembre, 1969, pp. 539-549. Texto en línea disponible en el vínculo electrónico siguiente <http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2378>.
- LAVAUD, Eliane, “Acercamiento a ‘Lejana’ de Julio Cortázar”, en *Coloquio Internacional los lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, tomo II, Madrid: Fundamentos, 1986, pp. 67-77.
- MEYER-MINNEMAN, Klaus, “Narración paradójica y construcción de lo fantástico en los cuentos de Julio Cortázar”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 58, núm. 1, 2010, pp. 215-240. En <<http://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/2453>>.
- ORTÍZ, Carmen, *Cortázar. El mago*, Argentina: Díada, 2010.

RÍOS BAEZA, Felipe, “El motivo del doble en la narrativa de Julio Cortázar”, en Pol Popovic Kari y Fidel Chávez Pérez (coords.), *Julio Cortázar: perspectivas críticas, ensayos inéditos*, México: ITESM/ M. A. Porrúa, pp. 199-225.

SAAD, Gabriel, “El personaje y la producción de lo fantástico en ‘Todos los fuegos el fuego’”, en *Coloquio Internacional los lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, tomo II, Madrid: Fundamentos, 1986, pp. 197-209.

c) Textos sobre budismo e hinduismo

ACEVES, Bertha, *Símbolos y textos del budismo tibetano: interpretaciones y comentarios*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2012 (Colec. Cuadernos del Centro de Poética; 27).

ARNAU, Juan, *Antropología del budismo*, Barcelona: Kairós, 2007.

_____, *La palabra frente al vacío. Filosofía de Nāgārjuna*, México: FCE, 2005 (Colec. Filosofía).

_____, *Cosmologías de India*, México: FCE, 2012 (Sección de Obras de Filosofía).

BAHK, Juan W., *Surrealismo y budismo zen: convergencias y divergencias*, Madrid: Verbum, 1997.

BEER, Robert, *The Handbook of Tibetan Buddhist Symbols*, Chicago: Serindia, 2003. Disponible de forma digital en: <https://books.google.com.mx/books?id=-3804Ud9-4IC&pg=PR13&dq=robert+beer+buddhism&hl=es419&sa=X&ved=0ahUKEwiZgO_txb3PAhUCVj4KHVQFBdoQ6AEIGzAA#v=onepage&q=robert%20beer%20buddhism&f=false>.

BORGES, Jorge Luis, y JURADO, Alicia, *¿Qué es el budismo?*, Madrid: Alianza, 2005.

CABRERA, Isabel, “Para comprender la mística”, en Isabel Cabrera y Carmen Silva (comps.), *Umbrales de la mística*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2002, pp. 7-23 (Colec. Cuadernos; 66).

- CAIRNS, Grace E., “The Philosophy and Psychology of the Oriental Mandala”, *Philosophy East and West*, vol. XI, núm. 4, enero, 1962, pp. 219-229.
- CHAVES, José Ricardo, “Introducción” en *La leyenda de Buda en la literatura hispanoamericana*, México: UNAM, 2011, pp. VII-XX (Colec. Relato Licenciado Vidriera; 53).
- CONZE, Edward, *El budismo: su esencia y su desarrollo*, trad. de Flora Botton Burlá, México: FCE, 1978 (Colec. Breviarios; 275).
- Dhammapada: enseñanzas del Buddha*, trad. del pali al español incluyendo el antiguo comentario de los versos por Buddhaghosa; trad. por Bhikkhu Nandisena, México: Dhammodava, 2008.
- ELIADE, Mircea, *Imágenes y símbolos*, Madrid: Taurus, 1979 (Colec. Ensayistas; 1).
- GLASENAPP, Helmuth von, “*Nairātmya* (inexistencia del alma) y *anishvaratva* (inexistencia de Dios). Budismo y religión comparada”, trad. de Mariela Álvarez, *Revista de Estudios Budistas*, núm. 2, octubre de 1991-marzo de 1992, pp. 139-148.
- GÓMEZ RODRÍGUEZ, Luis O., “Consideraciones en torno al absoluto de los budistas”, *Estudios de Asia y África*, vol. X, núm. 2 (28), 1975, pp. 97-154. Disponible en: <http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/P965TCKE1TRL1P34G1I45TFUEXMCX4.pdf>.
- GONZÁLEZ REIMANN, Luis, *Tiempo cíclico y eras del mundo en la India*, México: El Colegio de México, 1988.
- HARVEY, Peter, *El budismo*, edición española y revisión de la traducción a cargo de Francisco Díez de Velasco, trad. de Silvia Noble, España: Cambridge University Press, 1998 (Serie: Religiones y mitos).
- JONG, J. W. de, “Lo Absoluto en el pensamiento budistas”, trad. de Vera Waksman, *Revista de Estudios Budistas*, núm. 8, octubre de 1994-marzo de 1995, pp. 9-20.

- KIM JO, Yuri, *Elementos del budismo Hua-Yen en Jorge Luis Borges*, tesis de doctorado, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2007.
- MORA, Juan Miguel de, *Tantrismo hindú y proteico: penetración en España y Nueva España de un concepto del mundo nacido en la India*, México: UNAM, 1988.
- MUÑOZ, Adrián, “*Kālacakra: breves consideraciones en torno del tiempo*”, *Acta poética*, vol. 33, núm. 2, 2012, pp. 151-165. Disponible en el vínculo: <<https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/399>>.
- NĀGĀRJUNA, *Fundamentos de la vía media (Mūlamadhyamakakārikā)*, ed. y trad. del sánscrito de Juan Arnau Navarro, Madrid: Siruela, 2004 (Colec. El árbol del paraíso; 34).
- PAZ, Octavio, *La llama doble: amor y erotismo*, Barcelona: Seix Barral, 1993.
- ŚĀNTIDEVA, *Camino al despertar (Bodhicaryāvatāra)*, intr., trad. y n. de Luis O. Gómez Rodríguez, Madrid: Siruela, 2012 (Colec. El árbol del paraíso; 74).
- SCHUMANN, Hans Wolfgang, *Las imágenes del budismo: diccionario iconográfico del budismo Mahāyāna y Tantrayāna*, trad. de Pedro Piedras, Madrid: Abada, 2007 (Serie: Historia de las religiones).
- SUZUKI, Daisetz Teitaro, y FROMM, Erich, *Budismo zen y psicoanálisis*, México: FCE, 1975.
- SUZUKI, Daisetz Teitaro, *¿Qué es el Zen?*, ed., trad., pról. y n. de Carlos Vergara, Buenos Aires: Losada, 2012.
- Udana: la palabra de Buda*, traducción del pali, introducción y notas de Carmen Dragonetti y Fernando Tola, Madrid: Trotta, 2006.
- YANAGISAWA, Kiwamu, y NAGATA, Shojiro, “Fundamental Study on Design System of Kolam Patterns”, *Forma*, vol. 22, núm. 1, 2007, pp. 31-46.

d) General

- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 7a. ed., México: Porrúa, 1995.
- BOTTON BURLÁ, Flora, *Los juegos fantásticos*, 2a. ed., México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1994.
- BRETON, André, “Primer manifiesto surrealista”, en *Manifiestos del surrealismo*, trad., pról., y n. de Aldo Pellegrini, 2a. ed., Argentina: Argonauta, 2001, pp. 13-69.
- CAMPRA, Rosalba, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en David Roas (intr., comp. y bibliogr.), *et al.*, *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco Libros, 2001, pp.18-25.
- CHAVES, José Ricardo, *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*, México: UNAM, 2013 (Cuadernos del Seminario de Poética; 22).
- CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, 9a. ed., Barcelona: Labor, 1992 (Serie Nueva colección Labor; 4).
- CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, bajo la dirección de Jean Chevalier, con la colaboración de Alain Gheerbrant, trad. de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona: Herder, 1986.
- ELIOT, T. S., *Cuatro cuartetos (Four Quartets)*, ed. bilingüe y trad. Esteban Pujals Gesalí, 8a. ed., Madrid: Cátedra, 2012 (Colec. Letras universales; 88).
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, *Los mitos del tlacuache: caminos de la mitología mesoamericana*, 2a. reimp., México: UNAM/IIA, 2006.
- KUNDERA, Milan, *La insoportable levedad del ser*, trad. de Fernando Valenzuela, 22a. reimp., México: Maxi Tusquets Editores, 2016.
- MORENO, Roberto, “El axólotl”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 8, 1969, pp. 157-174.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, 3a. ed., 19a. reimp., México: FCE, 2012.
- _____, *Estrella de tres puntas: André Breton y el surrealismo*, México: Vuelta, 1996.

_____, *Los hijos del limo*, México: Seix Barral, 1984.

PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, 5a. reimp., México: Siglo XXI, 2012.

PORTILLA, Miguel León, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y sus cantares*, México: FCE, 1983.

ROAS, David, “La amenzada de lo fantástico”, en David Roas (intr., comp. y biblio.), *et al.*, *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco Libros, 2001, pp. 7-44.

FUENTE Y PROCEDENCIA DE LAS IMÁGENES

IMAGEN 1. Julio Cortázar y Octavio Paz en la India. Disponible en: <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/ec/b8/bb/ecb8bb7dfc40c1b63f3748a12659bce1.jpg>>

[Consultada por última vez el 5 de agosto de 2016.]

IMAGEN 2. Mandala tradicional. Disponible en el vínculo: <<http://budistas.net/wp-content/uploads/2013/06/mandala.jpg>> [Consultado por última vez el 11 de junio de 2016.]

IMAGEN 3. Formas geométricas del mandala. Elaboración propia.

IMAGEN 4. Esquema básico del proceso de trazo *kolam*. Elaboración propia.

IMAGEN 5. *Uttarabodhimudrā*. Elaborado a partir del diseño que aparece en SCHUMANN, *Las imágenes del budismo: diccionario iconográfico del budismo Mahāyāna y Tantrayāna*, p. 35.

IMAGEN 6. Banda, cinta o anillo de Moebius. Disponible en: <<http://2.bp.blogspot.com/--McHXgOaBXQ/UKxiNSgDDI/AAAAAAAAAAeI/I9wnMKTaoRc/s1600/banda.jp>> [Consultada por última vez el 5 de agosto de 2016.]

IMAGEN 7. Líneas narrativas. Elaboración propia.

IMAGEN 8. Mandala construido desde dos puntos opuestos. Elaboración propia.

IMAGEN 9. *Taijitsu (yin-yang)*. Disponible en <https://image.freepik.com/iconos-gratis/yin-yang--ios-7--simbolo_318-34386.png> [Consultado por última vez el 11 de junio de 2016.]

IMAGEN 10. Distribución de los párrafos en «LNBA» y en «TTF». Elaboración propia.

IMAGEN 11. Símbolo del *yantra*. El cual puede ser apreciado en el siguiente vínculo <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/8/81/The_Sri_Yantra_in_diagrammatic_form.svg/1024px-The_Sri_Yantra_in_diagrammatic_form.svg.png> [Consultado por última vez el 12 de junio de 2016.]

IMAGEN 12. *Vajra* doble. El cual puede apreciarse en la siguiente página electrónica:
<<http://www.buddhanet.net/lineart/symbols/images/vajra01.jpg>> [Consultado el 13 de junio de 2016.]

IMAGEN 13. Movimiento giratorio del mandala. Elaboración propia.

IMAGEN 14. “Secuencia de Muybridge”. Disponible en el vínculo electrónico siguiente:
<<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/93/Le-galop-de-daisy.jpg/250px-Le-galop-de-daisy.jpg>> [Consultado por última vez el 20 de julio de 2016.]

IMAGEN 15. *Ghanta*. La imagen se encuentra disponible en el siguiente sitio electrónico:
<<http://www.buddhaweekly.com/wp-content/uploads/2014/10/Buddha-Weekly-vajra-ghanta-Buddhism.jpg>> [Consultada el 26 de junio de 2016.]

IMAGEN 16. *Vajra*. En <<http://www.budismo.com/img/art0254.jpg>> [Consultado por última vez el 14 de junio de 2016.]

IMAGEN 17. Nudos del mandala como puente. Elaboración propia.

IMAGEN 18. Piscis. Las dos imágenes se encuentran disponibles en página electrónica:
<<http://www.ilustracionesgratis.com/wpcontent/uploads/2012/graficos/horoscopos/signos-zodiaco/piscis-figure.gif>> [Consultado el 18 de julio de 2016.]

IMAGEN 19. Acuario. Disponible en la página: <<http://www.ilustracionesgratis.com/wp-content/uploads/2012/graficos/horoscopos/signos-zodiaco/Acuario-simbolo.gif>> [Consultada el 18 de julio de 2016.]

IMAGEN 20. Peces dorados. Ambas imágenes proceden de la siguiente página electrónica:
<<https://simbolosysignificados.blogspot.mx/2014/08/los-peces-dorados.html>> [Consultada el 20 de julio de 2016.]

IMAGEN 21. *Nāga*. Elaborado a partir de la imagen que aparece BEER, *The Handbook of Tibetan Buddhist Symbols*, p. 73.

IMAGEN 22. Ajolote. Elaboración propia.

IMAGEN 23. Anfiteatro romano de Nimes. Disponible en el siguiente vínculo electrónico: <http://static2.locuraviajes.com/wp-content/uploads/2011/07/coliseo-nimesfrancia.jpg> [Consultada el 2 de agosto de 2016.]

IMAGEN 24. Hormiga como imagen de una cadena. Elaboración propia.

IMAGEN 25. Red de Indra como mandala. Disponible en el vínculo electrónico: <https://s-media-cacheak0.pinimg.com/564x/f6/09/3b/f6093b214b5ab3ef82e2c9e0ba0a58b9.jpg> [Consultado el 2 de agosto de 2016.]