



LA ESTRUCTURA MANDÁLICA DEL CUENTO “AXOLOTL” DE JULIO CORTÁZAR

THE MANDALIC STRUCTURE OF JULIO CORTÁZAR'S SHORT STORY “AXOLOTL”

Iván JARAMILLO DÍAZ*

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: ijarazadi@gmail.com

Resumen

El objetivo de este artículo consiste en exponer cómo la figura de un mandala (representación geométrica hinduista y budista del infinito) puede ayudarnos a entender la estructura del cuento “Axolotl” de Julio Cortázar. A lo largo de este estudio, se muestra que la caracterización del espacio, el manejo del tiempo y el uso de símbolos e imágenes en la narración de Cortázar se unen para edificar la composición circular del relato, la cual es parecida a la de un mandala debido, principalmente, a que el tiempo, así como la caracterización de los personajes y del espacio, genera un tipo de polarización. Lo anterior da pie a un sistema contrapuntístico a modo de “espejo” parecido a un mandala por los siguientes motivos: *a)* el tiempo de la narración al juntar el pasado con el presente genera una temporalidad cíclica, que se repite una y otra vez, dado el final circular del relato; *b)* el espacio de la narración puede ser denominado como un intersticio vacío en el que la realidad y la fantasía interactúan, produciendo un sitio de constante interpenetración; y *c)* las imágenes y los símbolos del relato funcionan como metáforas que ayudan a construir la *disgregación del yo* y el intercambio de las personalidades del hombre y del ajolote.

Palabras clave: *Julio Cortázar, análisis del discurso narrativo, simbolismo en la literatura, surrealismo, budismo*

Abstract

The purpose of this article is to propose that the figure of a mandala (Hindu and Buddhist geometric representation of infinity) can help us understand the structure of Julio Cortázar's short story “Axolotl.” This text will show how the construction of time and space, and the use of symbols and imagery in Cortázar's narration reveal the circular composition of the story, which is like that of a mandala mainly because the narrative time, like the characterization and the construction of space, produces a type of polarity. This gives way to a contrasting system like a “mirror” similar to a mandala for the following reasons: *a)* by joining the past and the present, the narrative time produces a cyclic temporality, which is repeated over and over again, given the circularity of the story; *b)* the narrative space can be seen as an empty interstice in which reality and fantasy interact, producing a site of constant interpenetration; and *c)* the imagery and symbols in the story work as metaphors that help achieve the disintegration of the self and the personality swap between the man and the axolotl.

Keywords: *Julio Cortázar, narrative discourse analysis, symbolism in literature, surrealism, Buddhism*

* Agradezco a Wendy Phillips Rodríguez.



Introducción

En varias entrevistas, el escritor Julio Cortázar expresó su interés por las escuelas filosóficas orientales como el vedanta, el taoísmo y el budismo zen (Harss, 1975: 267-268; González Bermejo, 1978: 65). Lo anterior ha llevado a algunos analistas a explorar una posible influencia del pensamiento oriental en la obra del autor argentino, sobre todo en su aclamada novela *Rayuela*, la cual en un comienzo iba a recibir el nombre de *Mandala* (Harss, 1975: 266). Este tipo de acercamiento “oriental” ha mostrado que, en textos como *Rayuela*, es posible percibir —en la estructura misma de la obra— algunas ideas, principalmente del budismo zen, como el “principio de no-dualidad y la interpenetración de los opuestos” (Alazraki, 1994: 225). La construcción contrapuntística de la *antinovela* cortazariana se debe a que en el texto lo que se persigue es “la evitación de las dicotomías, del dualismo, de las separaciones tajantes. Se trata del espíritu de la compenetración mutua” (Csep, 1980: 460). En *Rayuela*, pues, hay un intento de borrar los límites de las dualidades: entre Oliveira y la Maga, entre París y Buenos Aires, entre el narrador y el lector, etcétera. En este deseo de anular las fronteras de los personajes y espacios, construidos textualmente a lo largo de la narración, surge una necesidad de tratar de reconciliarlos en un estado que, por oposición, podría denominarse no-dual, en el cual esa separación deja de existir.

Esta idea de unir los elementos opuestos es una característica del surrealismo, movimiento que Cortázar conoció y que de alguna manera adoptó, como es evidente en su obra; sin embargo, la reconciliación de los contrarios también tiene su paralelo con otro pensamiento: el budismo. En las siguientes líneas se explorará cómo en un cuento de Cortázar que apareció en el libro *Final de juego* (1956), titulado “Axolotl”, se puede apreciar, al igual que en *Rayuela*, esta noción de la unión de los contrarios. Para ello, se ejemplificará mediante la figura de un mandala¹ de qué manera es posible vincular algunas ideas del budismo *mahāyāna* y del budismo zen o *ch’an*, así como algunos conceptos surrealistas, para entender la composición textual y la estructura de la narración de Cortázar.

1 La transliteración del término en sánscrito es *maṇḍala*. No obstante, como el DRAE admite el vocablo castellanizado en dos formas (*mandala* y *mándala*), se ha optado por dejar la voz en redondas y sin los diacríticos. El mismo criterio se empleó para los términos *nirvana* y *samsara*.

El mandala, símbolo de la no-dualidad

Antes que nada, debemos comprender que un mandala es un símbolo del hinduismo y del budismo que se emplea como soporte para la meditación. El sentido etimológico del término corresponde a la acepción de ‘círculo’, ‘rueda’ o ‘centro’ (Aceves, 2012: 37). No obstante, muchos mandalas son más que un conjunto de círculos concéntricos, ya que en ellos encontramos figuras como triángulos, pentágonos, cuadrados, etcétera, por lo que puede decirse que, en realidad, este símbolo constituye una serie de patrones geométricos que en su conjunto representan la noción de circularidad. Por lo demás, los mandalas simbolizan la unión entre el microcosmos humano y el macrocosmos divino, entre lo infinito y lo finito, o entre la unidad y la multiplicidad. Los mandalas —productos culturales del pensamiento de la India— dan cuenta de aquello a lo que se denomina “pensamiento no-dual”. En muchas naciones asiáticas la no-dualidad es el pensamiento filosófico predominante; contrariamente, en los países cuya tradición corresponde al modelo filosófico occidental (o europeo), ha prevalecido el pensamiento dualista. Este último implica que los contrarios (es decir, los conceptos opuestos: arriba/abajo, agua/fuego, sujeto/objeto) se encuentran distanciados —o mejor, separados (el *sí* por un lado y el *no* por el otro)—, mientras que el pensamiento no-dual comprende los opuestos como elementos dependientes uno del otro (el *sí* es *no*, y el *no* es *sí*).

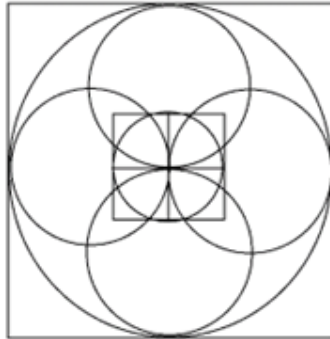
Comprender la dualidad resulta aparentemente sencillo, pues el mundo parece presentarse claramente dividido. Cultural y biológicamente, hemos aprendido que hay dos géneros: masculino y femenino. Asimismo, nuestro cerebro está compuesto por un par de hemisferios, los cuales cumplen con procesos cognitivos y nerviosos diferentes. Políticamente, el mundo está separado por fronteras. Desde el punto de vista filosófico hay un sujeto y un objeto. En psicología se habla de un “yo” y de un “otro”, de lo consciente y de lo inconsciente. De hecho, nuestra fisonomía misma está construida simétricamente, ya que poseemos dos brazos, dos piernas, dos ojos, dos orejas, sólo por mencionar algunas partes de nuestro cuerpo. Es decir, el mundo todo se ha “estructurado” a través de dicotomías: está fragmentado. Decimos *aprendido*, *construido* y *fragmentado* porque para el practicante del pensamiento budista en realidad el mundo, el humano y todo lo que existe son una prolongación del mismo cosmos o de la misma mente. Llegar a ese estado de discernimiento mental en el que

no hay divisiones es la meta de todo budista: ir más allá del mundo dicotómico y experimentar el vacío o *śūnyatā*.

La “vacuidad” (como también suele traducirse el vocablo *śūnyatā*) para el budismo corresponde al estado no-dual de la mente. El filósofo que dio sustento a la idea del vacío fue Nāgārjuna (siglos II-III), fundador de la escuela madhyamaka y del método de conocimiento conocido como la *vía media*. Al respecto de esta doctrina del budismo, Juan Arnau (2013), traductor de la obra del pensador budista, comenta:

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. (70)

Decir que las cosas son “vacías” —que carecen de identidad por sí mismas— indicaría que todas las cosas surgen porque están relacionadas, o mejor dicho “interrelacionadas” (Gómez Rodríguez, 1975: 142-143). A esta idea de una mutua dependencia se le nombra *pratītyasamutpāda* (‘origen condicionado’ o ‘relacionalidad’). Dado que las cosas del mundo carecen de identidad, es decir, están vacías de una esencia propia, su existencia depende de su vínculo con lo que las rodea. El mandala ejemplifica esta idea del mundo vacío, puesto que todos los patrones geométricos tienen sentido en cuanto que se encuentran yuxtapuestos. En otras palabras, un círculo tiene sentido (“existe”) porque se encuentra interrelacionado con otros círculos, o bien, con otras formas (Figura 1). La estructura de un mandala se establece por medio de una constante compenetración entre las figuras o patrones que forman la figura. Análogamente a este diseño, podríamos pensar que cada hombre, cada animal y cada ser de este universo son como las formas geométricas del mandala, las cuales en su totalidad entretejen una unidad. O como sucede en el relato del escritor argentino, un hombre depende de un ajolote.

Figura 1***Interdependencia entre las formas geométricas de un mandala***

Fuente: elaboración propia

Se puede notar también una ilusión óptica en este símbolo oriental, porque cada figura está separada por las líneas que la delimitan; pero, en realidad, todas esas figuras están comunicadas, componen una misma continuidad, un cuerpo único, un mandala gigantesco. Para el budismo, el mundo en el que vivimos es una ilusión (*māyā*), la cual debe ser trascendida para contemplarlo tal cual es: una red inmensa donde se aprecia la unidad del universo, es decir, el *śūnyatā*. De esta manera, el mandala simboliza la interdependencia de los opuestos (“yo soy en cuanto que existe el otro”) y la idea de la no-dualidad.

El tiempo mítico-cíclico

El primer punto para entender cómo es que en el cuento de Cortázar existe esta noción de reconciliación de los opuestos y del vacío tiene que ver con el manejo del tiempo narrativo. En el relato existe una noción de tiempo circular debido a que hallamos la influencia de la concepción mítica de la temporalidad: el tiempo es un ciclo que se repite. En las primeras líneas del texto se lee: “*Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho*

en los axolotl” (Cortázar, 2011: 499).² El punto de partida de la narración es el pasado “hubo un tiempo”; sin embargo, este *in illo tempore* rápidamente se ve interrumpido por el presente: “*Ahora soy un axolotl*”. Pasamos en un mismo párrafo del pasado al presente, lo cual se aprecia en el manejo del tiempo verbal en la narración. Existe, por tanto, una confusión desde el principio. 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. (Cortázar, 2011: 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. Esto puede entenderse como una temporalidad enredada. El hombre pertenece al pasado; el ajolote, al presente. La narración es como un juego que confunde 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. Toda la trama trata de explicar de qué manera el hombre llegó a metamorfosearse en el animal.

Esta forma de narrar los hechos está muy emparentada con la concepción mítica de la temporalidad. Mircea Eliade (1979) explica que los hombres antiguos concebían el tiempo como 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

² En todos los casos, salvo que se indique lo contrario, las cursivas son nuestras.

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 acontecimientos que se refieren. (63; las cursivas son del original)

Cuando se contaba un mito en realidad éste se *re-actualizaba*, se repetía, se traía de vuelta al presente; es decir, se hacía presente. El tiempo mítico era eterno, por lo que podemos considerarlo 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 (Eliade, 1979: 64).

En la narración, el hombre que ve a los ajolotes busca reconectarse con un pasado sacro, representado por el ajolote; por este motivo es que lo obsesiona tanto este anfibio. El volver al origen (es decir, a lo primitivo, a lo inconsciente, al lenguaje prerracional, a lo que no haya sido reprimido por la lógica binaria occidental) es una inquietud constante del surrealismo, porque para los surrealistas el hombre moderno sólo mira hacia el futuro (la vista se pone siempre en el progreso material). En este sentido, una forma de rebelarse contra la sociedad moderna es regresar al principio o, en otros términos, al pasado. No obstante, también existe un deseo en el surrealismo por alcanzar —mediante el arte mismo— el tiempo del instante, de la eternidad, de lo sagrado. En muchas obras de Cortázar siempre se presenta este anhelo por alcanzar un tipo de Absoluto o un *más allá* de esta realidad (Garfield, 1975: 76-77). Este afán por detener el tiempo y encontrar el no-tiempo de la eternidad también se encuentra en “Axolotl”, y se aprecia en las líneas ya citadas: “El tiempo se siente menos si nos estamos quietos” (Cortázar, 2011: 501). De esta forma, la confusión de diferentes temporalidades genera una sensación de que el tiempo en realidad no avanza. Pero antes de profundizar sobre esta idea veamos otro aspecto del mito.

En las cosmovisiones prehispánicas se piensa que en el tiempo mítico el ser humano convivía con la naturaleza, la cual para el pensamiento indígena constituía un vínculo con los dioses, con lo sagrado. Alfredo López Austin (2006) comenta al respecto que, en el mito indígena, los antepasados (plantas y animales) dieron origen al hombre; de ahí que en el tiempo mítico la flora y la fauna “eran *como* gente,

hablaban *como* gente, tenían pensamientos y pasiones, porque eran personas” (54; cursivas en el original). En un pasaje del texto de Cortázar (2011) se lee:

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*. (2011: 502; cursivas en el original)

De acuerdo con el narrador, el ajolote no es un animal. Al protagonista le inquieta la figura del anfibio porque no se parece a los humanos, y a la vez sí, por las manecillas. El ajolote resulta un ser híbrido. En la mitología precolombina, 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 humano y, por ello, se les respetaba y adoraba. Al hablar de los mitos indígenas, López Austin (2006: 53-82) explica que la cosmovisión de los pueblos prehispánicos se dividía en el tiempo y espacio de ahora, y el *otro* tiempo-espacio, aquél en el que se desenvolvían los dioses. Durante la recitación de un mito, ese tiempo-espacio sagrado era traído de vuelta en el mundo profano mediante ciertos rituales, los cuales permitían al hombre *adentrarse* en el espacio-tiempo divino.

Precisamente, en el cuento de Cortázar el protagonista busca entrar en contacto con la *otredad*. Una otredad sagrada que se haya en el ajolote. Al volverse ajolote, el narrador experimenta un proceso de creación y muerte, donde él abandona su cuerpo y se transmuta en el del anfibio: se destruye una individualidad para crear una nueva. Este proceso de creación-destrucción-creación implica un ciclo. Visualmente lo podemos entender mediante la figura de un círculo. En las culturas orientales también hallamos esta concepción cíclica del tiempo.

Para el budismo, 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 (*samsara*), ni de la vacuidad del mundo. Eliade (1979) comenta que

el Buda, al alcanzar el despertar, “no solamente llega a ser capaz de abolir el tiempo, sino que incluso puede recorrerlo hacia detrás [...], 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” (84).

Despertar, en este sentido, podría ser equivalente a recordar. Cuando el Buda experimentó el nirvana fue capaz de salir de la cadena del samsara (el ciclo de muerte y renacimiento en una cadena de vidas sucesivas) y pudo vislumbrar sus existencias anteriores. 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 él y el ajolote, quien ha experimentado un tipo de “despertar”, un encuentro no-dual. Sin embargo, contrariamente a lo que ocurre con Buda, el hombre-ajolote no se libera, sino que queda encadenado a su nueva existencia: “El horror venía —lo supe en el mismo momento— de crearme *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*” (Cortázar, 2011: 504). Ocurre una muerte simbólica: el hombre se siente prisionero y “enterrado”, al renacer en otro cuerpo. Curiosamente, en el texto leemos que el pensamiento, o, si se quiere, la mente, “transmigró” (vocablo usado en el budismo para hablar de la reencarnación).

La transmigración (el samsara) en el budismo, más que una reencarnación, como se le entiende casi siempre, en sentido estricto debería entenderse como una reconexión porque, a diferencia del hinduismo —donde existe la noción de alma (*ātman*)—, para los budistas realmente no hay como tal una sustancia anímica. Es decir, el budismo prescinde de la idea de alma (*anātman*),³ pues se busca el desapego de la personalidad. Reencarnar implicaría que las cosas tienen una esencia, mientras que reconectarse conlleva una noción de continuidad de la conciencia que atraviesa por varias existencias hasta que se alcance el despertar. La energía que cada existencia genera mediante sus actos correctos o incorrectos (karma) tiene una consecuencia en la existencia futura.

Dentro de la cosmografía budista, el universo carece de tiempo y de límite espacial (Arnau, 2012: 113). Lo anterior se debe a la noción del *pratītyasamutpāda*: “la existencia de cualquier cosa o fenómeno se origina y depende de otras cosas o

3 El vocablo *ātman* en el hinduismo significa ‘alma’ o ‘sustancia’. El prefijo *an-*, por otro lado, expresa el sentido de negación. De ahí que se pueda interpretar *anātman* como ‘no-yo’, ‘no-alma’ o ‘no-sustancia’.

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” (Arnau, 2013: 65). Cosmológicamente, el universo carece de principio y de fin porque no hay nada que sea el punto de origen: siempre ha existido y seguirá existiendo. La causa depende de la consecuencia, y ésta, a su vez, de aquélla. Por eso en el budismo la idea de continuidad es central, porque no hay algo que inicia ni algo que termina: la vida y el cosmos son una extensión, como el mandala mismo, pues no importa desde qué punto esta figura se comience a dibujar; siempre terminará de la misma forma: el principio y el fin se vuelven iguales.

En el relato sucede algo parecido. Al haber una confusión en la temporalidad, debido a que la atmósfera del texto es ritual, el tiempo se disloca: se vuelve una especie de presente continuo. A esto nos referíamos con la idea de que el tiempo en la narración cortazariana parece que no avanza, porque el acto de unión entre el hombre y el ajolote rompe el pasado y el presente; éste está sujetado por aquél, ocasionando que el acto unitivo se repita una y otra vez. La narración reactualiza el pasado para explicar el momento unitivo entre los dos seres (una especie de eternidad, de no-tiempo); sin embargo, al traer el pasado en el presente no hay posibilidad de un futuro.

Podemos interpretar lo anterior tomando como referencia la identidad del narrador. A pesar de que desde el comienzo se sabe que quien narra 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, la interrogante inmediata sería *¿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.* (Cortázar, 2011: 504)

Hay un tipo de metaficcionalidad en la narración porque el hombre-ajolote espera que el ajolote-hombre 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 piensa atraer de nuevo al ajolote transformado en hombre para que éste pueda escribir el texto. La parte final es sumamente paradójica, pues si el ajolote-hombre escribe el relato, forzosamente debe volver al acuario y ver al hombre-ajolote, repitiendo el mismo acto. De nuevo, el pasado se reactualizaría en el presente. En este sentido, podríamos interpretar el final del relato como circular, porque los actos relatados se pueden repetir dada la atracción que sienten los personajes: como no se sabe con certeza quién es quién, el cuento puede comenzar una y otra vez.⁴ No hay algo fijo. La narración de Cortázar —al tener un final paradójico y jugar con el tiempo y la voz narrativa— deja un final inconcluso, como un girar incesante en el que la transmigración se repetirá en algún punto, produciendo una especie de presente ininterrumpido. Finalmente, el momento unitivo rompe las dualidades y acerca a los personajes en un encuentro con la eternidad, con un tipo de nirvana o *satori zen*. Pero este contacto resulta angustiante y terrible, como un tipo de condena, cual Sísifo que lleva una piedra para que ésta termine por despeñarse y el condenado tenga que comenzar su labor infinitamente.

El espacio dual del relato como vacío

Ahora bien, al no haber un límite temporal, tampoco puede haber uno espacial. En el cuento de Cortázar existe una dualidad claramente definida por dos espacios opuestos: el plano real y el plano fantástico. Ambos van a interactuar a lo largo del relato de tal forma que visualmente podemos entender el mundo real y el mundo fantástico como dos círculos concéntricos de un mandala, cuyos puntos intermedios funcionan como un puente de comunicación entre los cuerpos geométricos; así, los dos mundos terminarán conectados (Figura 2). Hay oposición porque los dos espacios representan situaciones diferentes: la realidad comprende la razón, mientras que la fantasía, el sueño. Los surrealistas, al igual que los budistas, percibieron que el mundo

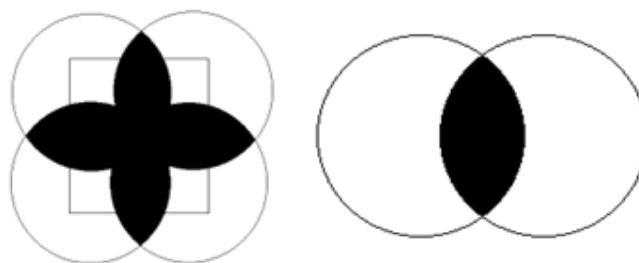
⁴ El final circular de muchos cuentos cortazarianos ha sido analizado por Di Gerónimo (2004: 327), y García Ramos (1985: 49).

se encuentra dividido por dos estados: el de la vigilia y el del sueño. Muchas de las obras del surrealismo muestran esta tensión entre lo racional y lo irracional, puesto que, al haber tal ruptura, como lo veía André Breton (2001), existía 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*” (30). Esa “superrealidad” tiene una concepción parecida a la del vacío budista, debido a que ambas formas de pensamiento buscan rebasar este mundo dual para acceder a un estado *más allá*: “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” (Bahk, 1997: 65).

Acceder a la superrealidad equivale a la liberación imaginaria y estética de los surrealistas; entrar al vacío implica liberarse del ciclo de las reencarnaciones (*samsara*) y experimentar el despertar del nirvana, del *satori* zen. Al respecto, comenta Juan W. Bahk (1997): “El zen tiene por objetivo abolir el pensamiento y sustituir la consciencia con la inconsciencia, ya que no analiza la realidad sino la experimenta directamente” (13). Para el zen, el vacío es una experiencia vivencial en la que lo racional y lo irracional se diluyen. El surrealismo, a diferencia de esto, perseguía la imposición del plano onírico sobre el de la vigilia. He ahí una gran diferencia. En el budismo, en general, el vacío se logra disciplinando la mente, y es una sensación de tranquilidad;

Figura 2

Espacios concéntricos de un mandala como puente comunicativo



Fuente: elaboración propia

en el surrealismo, la superrealidad, al imponerse en un mundo marcadamente dual, termina provocando un caos: el choque entre ambos planos es violento. En la narración de Cortázar esta segunda sensación es la que predomina: el hombre que se siente “enterrado” y “atrapado” en el anfibio.

En “Axolotl” se aprecia la interacción de espacios polarizados, representados por los personajes principales. Por un lado, está el hombre (la razón, la realidad), y, por el otro, al ajolote (el sueño, la fantasía). Desde las primeras líneas, lo primero con lo que el narrador asocia al ajolote es con la oscuridad: “me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus *oscuros* movimientos” (Cortázar, 2011: 499). Y sus movimientos son oscuros porque el anfibio está encerrado en una pecera. En cambio, el hombre se haya en total libertad y puede andar de un lado a otro. Esta postura se contrapone con la del ajolote, cuya cualidad típica, de acuerdo con el narrador, es la inmovilidad:

Un delgadísimo halo negro rodeaba el ojo y lo inscribía en la carne rosa, en *la piedra* 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*. (Cortázar, 2011: 501)

Al asignarle al ajolote esta caracterización de “piedra” y “estatuilla”, lo que el narrador construye es a un ser inmóvil, *petrificado* o, en sus propios términos, una “piedra sin vida”. Al poseer la inmovilidad, el ajolote se asocia con la idea de eternidad (Fontmarty, 1998: 84), es decir, con las nociones de superrealidad (o surrealidad) y del nirvana budista, dado que en estos estados el tiempo como tal no se siente. Igualmente, el anfibio se mueve tan lento que da la sensación de ser un cuerpo muerto. Visto de esta forma, el ajolote representaría la muerte, lo oscuro o lo ominoso freudiano: es el *doppelgänger*.

Otra cualidad, que el ajolote tiene es el silencio: “Turbado, casi avergonzado, sentí como una impudicia asomarme a *esas figuras silenciosas e inmóviles* aglomeradas en el fondo del acuario [...] Los imaginé conscientes, esclavos de su cuerpo, *infinitamente condenados a un silencio abisal*, a una reflexión inesperada” (Cortázar, 2011: 500, 502).

Lo ajolotes son como piedras inmóviles y silenciosas. Los valores del ajolote son “negativos”. Su espacio (el encierro) es completamente opuesto al del hombre.

El mundo fantástico simbolizado por el animal irrumpirá en el mundo real del narrador-testigo, a tal grado que éste llega a obsesionarse y caer casi en la locura:

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. (Cortázar, 2011: 503)

El espacio, al igual que el tiempo, está situado en lo que Francis Fontmarty (1998) acertadamente llama “canibalismo ritual” (86). El pasado *devora* al presente; el plano fantástico *se come* al plano real; el ajolote *engulle* al humano. En las líneas citadas, de nuevo se reitera las cualidades de oscuridad —se les asocia a los ajolotes con la noche— e inmovilidad de los anfibios. Los ajolotes ejercían una influencia a distancia, provocando en el personaje una *terrorífica atracción* (el *doppelgänger* da miedo, pero fascina). Tenemos un magnetismo entre los personajes y, por consiguiente, entre los espacios. Y esta magnetización en muchos cuentos de Cortázar (“Las armas secretas”, “Todos los fuegos el fuego”, “El otro cielo”, entre otros) se vincula con la teoría de los campos magnéticos, la cual fue muy importante para el surrealismo porque permitía intuir la idea de que el mundo era un lugar polarizado, en el cual se podían generar diversos vínculos comunicativos entre épocas, lugares y personas de diferentes tiempos y espacios (Garfield, 1975: 168-171).

Espacialmente, la yuxtaposición de planos representa la interacción entre los opuestos. El hombre percibe en el ajolote lo sagrado; vislumbra en este animal, pese a su apariencia y valores negativos, una posibilidad de escape y de liberación. La juntura del mundo real y el fantástico genera un intersticio vacío en el que ambos planos interactúan a tal grado que uno termina dependiendo del otro. La narración de Cortázar únicamente tiene sentido en cuanto que se construye mediante la unión de ambos planos.

La unión de las dualidades mediante la imagen

El *pratītyasamutpāda* y el *sūnyatā* son nociones vinculadas “con la impermanencia de los fenómenos y con la carencia de una identidad propia” (Aceves, 2012: 64). Con el término *anātman* se designa la carencia de un “yo” o “ser-mismo”.⁵ El *yo* es una ilusión porque el universo está en un continuo fluir; es decir, 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 lo cual deben ser trascendidos.

De acuerdo con Octavio Paz (1996), en las obras surrealistas el objeto *se subjetiviza* y el *yo se disgrega*: “Sujeto y objeto se disuelven en beneficio de la improvisación [...] La inspiración se manifiesta o actualiza en imágenes. Por la inspiración, imaginamos. Y al imaginar, disolvemos sujeto y objeto, nos disolvemos nosotros mismos y suprimimos la contradicción” (37). Esta idea de la disgregación surrealista se asemeja al *anātman* budista. 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* al ego, al *yo*. Dentro del budismo, la necesidad de 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. Sentirse en los seres que conforman el cosmos es una forma de sentir el vacío y acceder al nirvana.

La desintegración de la individualidad en el cuento de Cortázar puede analizarse a partir del uso de las imágenes y símbolos. El agua es un símbolo muy recurrente en la obra del escritor argentino. En narraciones como “El río”, “Lejana”, “Carta con un fondo de agua” e incluso en algunos pasajes de *Rayuela* (por ejemplo, el capítulo 36 con el que concluye la sección del “Lado de acá”), la simbología acuática se halla muy bien empleada. “Axolotl” no es la excepción. El uso de esta imagen, como veremos, no resulta casual. Toda la semántica del espacio en “Axolotl” denota el sentido de una atmósfera líquida o acuosa. Dice el narrador: “Me apoyaba en la

5 Juan W. Bahk (1997) comenta 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*” (88; cursivas en el original).

barra de hierro que bordea los acuarios y me ponía a mirarlos” (Cortázar, 2011: 500). El acuario se compone de vidrio y en su interior encierra el líquido vital en el que se desenvuelven los ajolotes. El signo zodiacal de Acuario se representa como dos peces danzando, los cuales simbolizan “el principio de 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” (Cirlot, 1992: 52). *Disolución y descomposición* son dos términos que definen muy bien el proceso de despersonalización ocurrido entre el animal y el hombre. El *yo* de ambos se diluye a través del reflejo de los vidrios y del agua, y entonces cada uno adopta el *yo* del otro.

En el budismo tibetano existe un símbolo muy parecido al de Acuario: los peces dorados.⁶ Curiosamente, esta imagen simboliza los ojos de Buda y también la unión de las dualidades:

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 [*samsara*]. (Beer, 2006: 6)

De la cita anterior se desprende que el ciclo del *samsara* se equipara con un océano, así como esta idea de que el principio femenino y el masculino danzan para complementarse. En el caso del ajolote no podemos hablar de este principio, pero sí de la juntura de opuestos, dado que, como vimos, ambos personajes poseen características contrarias. En “Axolotl”, los ojos del ajolote son de oro (o sea, dorados): “Los ojos de oro seguían ardiendo con su dulce, terrible *luz*; seguían mirándome desde una

6 El motivo del hombre transformado en carpa dorada lo hallamos en uno de los cuentos (“Carpas como las soñadas”) que integran el libro *Ugetsu monogatari* (‘Cuentos de lluvia y de luna’) del escritor japonés Ueda Akinari. Aunque no hay pruebas y sólo sea mera especulación, las semejanzas entre ambos relatos son muchas, lo cual hace pensar que Cortázar pudo conocer el cuento de Ueda directamente, o bien a través de otros autores como Lafcadio Hearn, quien relata la anécdota en el cuento “The Story of Kogi the Priest”.

profundidad insondable que me daba vértigo” (Cortázar, 2011: 502). Si bien al ajolote se le asocia con lo oscuro, al narrador le llama la atención que en ese cuerpo tenebroso se hallen unos ojos que irradian luminosidad.

Resulta interesante que los peces dorados budistas representan los “ojos” de Buda y, por su color, la iluminación o el despertar. Esto importa mucho porque la mirada es el sentido que predomina en el texto y porque en el cuento existe la idea de alcanzar *la otra orilla*: “la única posibilidad de pasar del otro lado del vidrio existe gracias a la mirada” (Fontmarty, 1998: 80).⁷ De ahí que los verbos predominantes estén semánticamente vinculados con lo visual: “Había nueve ejemplares, y la mayoría apoyaba la cabeza contra *el cristal*, *mirando* con sus ojos de oro a los que se acercaban” (Cortázar, 2011: 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” (Cortázar, 2011: 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* [...] Afuera mi cara volvía a acercarse al *vidrio*, *veía* mi boca de labios apretados por el esfuerzo de comprender a los axolotl” (Cortázar, 2011: 503).

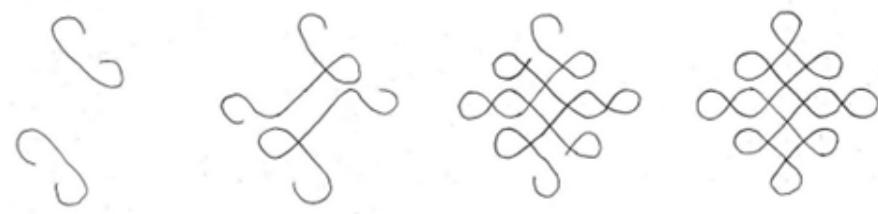
Las imágenes del “acuario”, del “vidrio” y del “cristal” ayudan a configurar una locación de *espejos*. En un espejo las cosas parecen ser simétricas, pero en realidad no sucede eso, pues la forma representada en él es un reflejo: la misma imagen, pero invertida. En los mandalas todos los lados son iguales, aunque representan polos opuestos; de ahí que, si giramos la figura, los lados se invierten y, a pesar de que la forma parece ser idéntica, en realidad no podemos decir que el lado de arriba sea igual al de abajo (Figura 3). La ilusión óptica del mandala nos hace pensar que el punto de arriba y el de abajo son y no son el mismo lado: de nuevo nos encontramos frente a una paradoja. El mandala posee las cualidades de un espejo.

A decir verdad, el ajolote mismo, como imagen, es un “ser-espejo”. Desde su sentido mitológico era asociado con el agua, así como con la tierra. Se le llamaba el *a-xólotl*, el “xólotl de agua”, es decir, el “monstruo de agua” (Moreno, 1969: 161). El dios con el que se correspondía era Xólotl, gemelo de Quetzalcóatl. Mientras este

7 René Guénon (1995) explica que, en el budismo, alcanzar *la otra orilla* del río representa alcanzar el nirvana: “El río que hay que cruzar es el ‘río de la muerte’. La orilla de partida es el mundo sujeto al cambio, es decir, el ámbito de la existencia manifestada (considerada en particular en su estado humano y corporal, ya que de éste debemos partir de hecho actualmente) y la ‘otra orilla’ es el Nirvana, el estado del ser definitivamente liberado de la muerte” (257).

Figura 3

Mandala como espejo que une los extremos opuestos



Fuente: elaboración propia

último 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. 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, debido a que Xólotl, al intentar escapar de la muerte, se convirtió en maíz, luego en maguey y finalmente en el ajolote, forma en la cual encontró su fatal destino. Por ello este anfibio está vinculado con la muerte, aunque también con la juventud, porque el *axólotl* alcanza su madurez sexual en estado larvario y puede completar en ese estado todo su ciclo vital (Moreno, 1969: 160). Esto es, nunca termina de desarrollarse o de convertirse en una salamandra; se queda a medio camino, no concluye su proceso evolutivo.⁸ Por tanto resulta un ser híbrido: reúne ideas opuestas. 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') (Moreno, 1969: 171). De esta manera, como lo señala Moreno (1969: 170), el ajolote concentra las ideas de duplicidad, servidumbre, anormalidad o deformidad y transformación. Igualmente, el ajolote cortazariano es un ser doble, monstruoso y metamórfico. Si el anfibio en el mundo prehispánico constituía un manjar, en el cuento de Cortázar el ajolote es el

⁸ Como la narración misma, iniciada *in medias res* y sin una conclusión porque el final, al interpretarse como un ciclo ritual, podría repetirse *ad infinitum*, como se destacó.

que “devora” al hombre. El *axólotl* resulta así un ser ambivalente y “espejeante”, como la narración en su totalidad. De allí que sea el título del cuento.

Ahora bien, el espejo y el reflejo son imágenes fundamentales para el budismo. Juan Arnau (2013) 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 dualidades:

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 ‘dependen’ 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.* (73; las cursivas son nuestras)

Es decir que esta serie de metáforas funciona para unir las dualidades; son figuras (imágenes) que le permiten hablar al filósofo budista de la vacuidad de las cosas, de la interdependencia de todo. En otro pasaje refiere Arnau (2013):

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.* (76; las cursivas son nuestras)

Por este motivo, para el budismo la realidad es una ilusión, su “talidad” —el estado de las cosas tal cual son— que corresponde al vacío. Nāgārjuna explica que la realidad es como un espejo porque las cosas aparecen y desaparecen, en cuanto que unas dependen de otras. Esto se corresponde muy bien con el relato cortazariano, en el

que los ajolotes aparecen en la vida del hombre, inesperadamente, y éste ya no puede separarse de ellos (se genera una interdependencia).

El protagonista de “Axolotl” se percata, poco a poco, de su conexión con el anfibio y termina “vacando” su existencia para acceder a una nueva. El vacío budista es una forma de ver las cosas; y en el cuento de Cortázar existe una obsesión con los ojos, los cuales “me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar” (Cortázar, 2011: 502). Eso es lo que enseñan los preceptos budistas: que el hombre se percate de la interdependencia de las cosas y adquiera una nueva visión que trascienda las dualidades. La presencia tan constante de los verbos *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 ese 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. (Bahk, 1997: 84)

D. T. Suzuki explica que en las artes relacionadas con el budismo zen, “[e]l artista debe meterse en la cosa, sentirla interiormente y vivir él mismo su vida” (Suzuki y Fromm, 2006: 22).⁹ ¿Acaso no es esto lo que ocurre en el relato? La obsesión del hombre por contemplar a los ajolotes 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 budistas tiene que ver con una experiencia personal existencial más que con una experiencia espiritual. Eso le sucede al protagonista de “Axolotl”, quien busca en

⁹ 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” (Suzuki y Fromm, 2006: 35; las cursivas son del original).

el ajolote un tipo de despertar; para ello, su *yo* se disgrega. El hombre del relato, al igual que muchos personajes de la obra de Cortázar (Oliveira, por ejemplo), anhela alcanzar un estado de iluminación y serenidad, un estado de liberación artística, pero se topa con la terrible realidad de no poder lograrlo o de quedarse a la mitad del sendero.

Conclusión

La estructura del cuento “Axolotl” de Julio Cortázar puede entenderse mediante la imagen de un mandala, debido, principalmente, a que el tiempo, así como la caracterización de los personajes y del espacio, genera un tipo de polarización. Lo anterior da pie a un sistema contrapuntístico a modo de “espejo” parecido a un mandala por los siguientes motivos: *a)* el tiempo de la narración al juntar el pasado con el presente genera una temporalidad cíclica, que se repite una y otra vez, dado el final circular del relato; *b)* el espacio de la narración puede ser denominado como un intersticio vacío en el que la realidad y la fantasía interactúan, produciendo un sitio de constante interpenetración; y *c)* las imágenes y los símbolos del relato funcionan como metáforas que ayudan a construir la *disgregación del yo* y el intercambio de las personalidades del hombre y del ajolote.

Estas características nos permiten hablar de que en el cuento de Cortázar subyace un sistema de correspondencias entre dos planos claramente opuestos: uno es reflejo del otro. Los dos mundos se comunican porque en los cuentos de Cortázar hay una estructura circular que genera puentes entre el plano fantástico y el plano real. La interacción de ambos planos narrativos se debe a que al existir una constante interpenetración de un lado y del otro, la narración se percibe como un constante centro ritual, como un círculo, en el que el tiempo, el espacio y los personajes giran en una insistente cadena de encuentros y desencuentros, lo cual conduce a un momento univo entre estas oposiciones. El texto de Cortázar rompe los límites de la narración y, como el surrealismo y el budismo, busca romper las dualidades y conciliarlas. El lector, de esta manera, puede vislumbrar un relato magistral que puede entenderse como un texto que muestra una experiencia no-dual. Por ello, concluimos que el mandala es un símbolo cuya forma y significado puede ayudarnos a comprender el sentido de la estructura y el contenido de este cuento de Cortázar.

Referencias bibliográficas

- ACEVES, Bertha. (2012). *Símbolos y textos del budismo tibetano: interpretaciones y comentarios*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- ALAZRAKI, Jaime. (1994). *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Anthropos.
- ARNAU, Juan. (2012). *Cosmologías de India. Védica, sāmkhya y budista*. Fondo de Cultura Económica.
- ARNAU, Juan. (2013 [2005]). *La palabra frente al vacío. Filosofía de Nāgārjuna*. Fondo de Cultura Económica; Colegio de México.
- BAHK, Juan W. (1997). *Surrealismo y budismo zen: convergencias y divergencias. Estudio de literatura comparada y antología de poesía zen de China, Corea y Japón*. Verbum.
- BEER, Robert. (2003). *The Handbook of Tibetan Buddhist Symbols*. Serindia.
- BRETON, André. (2001 [1924]). *Manifiestos del surrealismo* (Aldo Pellegrini, Trad.). Argonauta.
- CIRLOT, Juan Eduardo. (1992). *Diccionario de símbolos*. Labor.
- CORTÁZAR, Julio. (2011) “Axolotl”. En Saúl Yurkievich (Ed.), *Obras completas I: Cuentos* (pp. 499-504). Galaxia Gutenberg.
- CSEP, Attila. (1980). “Rayuela y el budismo zen”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (364-366), 456-462.
- ELIADE, Mircea. (1979). *Imágenes y símbolos: ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso* (Carmen Castro, Trad.). Taurus.
- FONTMARTY, Francis. (1998). “Xolotl, mexolotl, axolotl: una metamorfosis recreativa”. En Centre des Recherches Latino-Americaines Université de Poitiers, *Coloquio Internacional: Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Vol. 2 (pp. 79-88). Fundamentos.
- GARFIELD, Evelyn Picon. (1975). ¿Es Julio Cortázar un surrealista? Gredos.
- GARCÍA RAMOS, Arturo. (1985). “El principio y el fin en los cuentos de Julio Cortázar”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (14), 47-55. <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI8585110047A>.
- DI GERÓNIMO, Miriam. (2004). *Narrar por knock-out: la poética del cuento de Julio Cortázar*. Simurg.
- GÓMEZ RODRÍGUEZ, Luis O. (1975). “Consideraciones en torno al absoluto de los budistas”. *Estudios de Asia y África*, 10(2), 97-154. <http://estudiosdeasiayafrika.colmex.mx/index.php/ea/article/view/427/427>.

- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. Edhasa.
- GUÉNON, René. (1995 [1962]). “El paso de las aguas” (José Luis Tejada, Trad.). En *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada* (pp. 256-257). Paidós.
- HARSS, Luis. (1975). “Julio Cortázar, o la cachetada metafísica”. En Luis Harss (con Barbara Dohmann), *Los nuestros* (pp. 252-300). Editorial Sudamericana.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo. (2006). *Los mitos del tlacuache: caminos de la mitología mesoamericana*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- MORENO, Roberto. (1969). “El axólotl”. *Estudios de Cultura Náhuatl*, (8), 157-173. <https://historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn08/104.pdf>.
- PAZ, Octavio. (1996). *Estrella de tres puntas: André Breton y el surrealismo*. Vuelta.
- SUZUKI, D. T.; FROMM, Erich. (2006 [1975]). *Budismo zen y psicoanálisis* (Luisa Josefina Hernández, Trad.). Fondo de Cultura Económica.