



Orbis Tertius, vol. XXXI, núm. 43, e349, mayo - octubre 2026. ISSN 1851-7811  
 Universidad Nacional de La Plata  
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
 IdIHCS (UNLP-CONICET)  
 Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

## Octavio Paz y Julio Cortázar: pasaje en la India

Octavio Paz and Julio Cortázar: Passage in India

 Jorge Monteleone

Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de Tres de Febrero/ CONICET, Argentina  
 monteleonejorge@gmail.com

Recepción: 10 diciembre 2025

Aprobación: 20 marzo 2026

Publicación: 01 mayo 2026

**Cita sugerida:** Monteleone, J. (2026). Octavio Paz y Julio Cortázar: pasaje en la India. *Orbis Tertius*, 31(43), e349. <https://doi.org/10.24215/18517811e349>

**Resumen:** El artículo examina la relación entre Octavio Paz y Julio Cortázar a partir de su encuentro en la India en 1968, documentado en cartas, dedicatorias y testimonios. Se describe el contexto de esa estancia en Nueva Delhi, cuando Paz era embajador de México, los viajes realizados – especialmente a Jaipur y los observatorios de Jai Singh– y su incidencia en la escritura de *El mono gramático* y *Prosa del observatorio*. El trabajo retoma los paralelismos entre ambos autores (lecturas formativas, vínculos con el surrealismo, relaciones entre *Rayuela* y *Blanco*) y añade el análisis de las dos obras mencionadas en prosa poética. Se examinan motivos y procedimientos recurrentes: el camino de Galta como figura del discurso en Paz; los observatorios de Jai Singh y las figuras de las anguilas y las estrellas como términos analógicos en Cortázar; la noción de “rito de pasaje”; la semejanza y la correspondencia entre elementos heterogéneos; la circularidad textual y la recurrencia del discurso; la disolución de la sucesión temporal en formas de simultaneidad; y la función del erotismo como modelo de unión. Asimismo, se consideran las relaciones intertextuales con *Rayuela*, *62. Modelo para armar*, *Blanco* y *El arco y la lira*, junto con referencias al pensamiento oriental. El artículo describe, finalmente, las convergencias formales y temáticas entre ambos textos a partir de la noción de “pasaje”.

**Palabras clave:** Octavio Paz, Julio Cortázar, Pasaje, Analogía, Prosa poética.

**Abstract:** This article examines the relationship between Octavio Paz and Julio Cortázar based on their encounter in India in 1968, as documented in letters, dedications, and testimonies. It describes the context of their stay in New Delhi, when Paz was Mexico’s ambassador, the journeys they undertook –particularly to Jaipur and the observatories of Jai Singh– and their impact on the writing of *The Monkey Grammarian* and *Prose of the Observatory*. The study revisits the parallels between both authors (formative readings, links to Surrealism, and relations between *Hopscotch* and *Blanco*) and adds an analysis of the two aforementioned works of poetic prose. It examines recurring motifs and procedures: the Galta path as a figure of discourse in Paz; the observatories of Jai Singh and the figures of eels and stars as analogical terms in Cortázar; the notion of “rite of passage”; resemblance and correspondence between heterogeneous elements; textual circularity and discursive recurrence; the dissolution of temporal succession into forms of simultaneity; and the function of eroticism as a model of union. It also considers intertextual relations with *Hopscotch*, *62: A Model Kit*, *Blanco*, and *The Bow and the Lyre*, along with references to Eastern thought. Finally, the article describes the formal and thematic convergences between both texts through the notion of “passage”.

**Keywords:** Octavio Paz, Julio Cortázar, Passage, Analogy, Poetic Prose.



## Encuentros

“Cortázar es el escritor de mi lengua del que yo me siento más cerca”, declaró Octavio Paz hacia 1971 en diálogo con Julián Ríos en *Solo a dos voces* (1973, s. p.) cuando ya ambos tenían diversas posturas ideológicas. Todos exaltan las diferencias políticas de los últimos años, pero basta leer una dedicatoria de Paz a Cortázar para entender toda su afinidad: en el ejemplar de *Viento entero* que le regaló, reza, en tinta negra: “A Julio –no César ¡Cortázar!; no capitán general –solitario combatiente en las fronteras ilimitadas del lenguaje, su lector, su partidario, su amigo, Octavio”. O esa dedicatoria de *Los hijos del limo*: “a Julio, más cerca que lejos, en un allá que es siempre aquí, Octavio”, lo cual parece repetir en clave su propio poema que ocupa el capítulo 149 de *Rayuela*, que citaré más adelante.<sup>1</sup>

La experiencia diplomática de Octavio Paz, como embajador mexicano en la India, con residencia en Nueva Delhi, alentó una de las más significativas expansiones de su obra, el vínculo con la cultura hindú y, además de los poemas de *Ladera este*, los ensayos de *Conjunciones y disyunciones* y el ulterior *Vislumbres de la India*, escribió su obra maestra *El mono gramático*.

El texto estaba destinado a la colección *Les sentiers de la création* (Los senderos de la creación), dirigida por Albert Skira y Gaëtan Picon, y fue publicado primeramente en París en su traducción al francés en 1972, bajo el nombre *Le singe grammairien*, jugando con la homonimia *singe / signe* (mono / signo) equivalente al juego *mono gramático / monogramático* del español: el texto evoca a Hanuman, dios mono, concededor de las escrituras y el noveno autor de la gramática, que aparece en el *Ramayana*, entre otros textos sagrados. En 1974 apareció en Barcelona el texto original en español. Prefiero situar ese texto en prosa, a pesar de su impulso de relato y de reflexión, en la poesía. Fue escrito en Cambridge en 1970, y evoca la experiencia poética y sagrada de un itinerario, decurso del discurso, por el camino de Galta, localidad abandonada y en ruinas de casas y palacios de los siglos XVIII y XIX, habitadas por parias y decenas de simios, cerca de Jaipur, en Rajastán, llevado a cabo antes de octubre de 1968, junto a su esposa Marie José Tramini, cuando Paz renunció a su cargo a raíz de la matanza de Tlatelolco.<sup>2</sup>

Entre febrero y abril de ese mismo año, Paz alojó en la embajada de México a Julio Cortázar y a Aurora Bernárdez, lo inició en muchos aspectos del hinduismo y el budismo y realizó viajes con él. Podemos reconstruir parte de esta experiencia en la correspondencia de Cortázar. Allí relata, por ejemplo, que habían estado en la India doce años antes y que por entonces fue feliz, pero que ahora –según consigna en su correspondencia, la fecha de llegada fue el 29 de enero de 1968–

todo parece estar peor, más pobre y más sucio, y a la vez con esa dignidad y esa indiferencia que hacen del indio un ser que me gusta instintivamente. La otra vez miré los monumentos; esta vez trataré, a lo largo de tres meses, de mirar un pueblo (Cortázar, 2012a, p. 544).

Habla del horror y la maravilla: del horror de la pobreza de los niños golpeándose el estómago con una mano y pidiendo limosna con la otra, y de la maravilla de las fabulosas esculturas eróticas del templo de Kajuraho. En carta dirigida a su amigo Eduardo Jonquières, del 6 de marzo de 1968, habla de su amigo Octavio evocando sus largas horas de charla en Delhi:

Me maravilla cada vez más la lúcida y sensible inteligencia de Octavio, aunque esté muy lejos de sus criterios en muchas cosas. Lo que más me asombra en él es su juventud, su deseo de seguir adelante en la poesía: *Blanco*, su último poema, es el resultado de una larga meditación “india”, por una parte, y estructuralista por otra. Trabaja ahora en una serie de poemas “en rotación” (¿leíste “Los signos en rotación”?), que se imprimirán con un sistema de tarjetas perforadas que permitirán diferentes lecturas, etc. Su interés por las búsquedas de los poetas concretos, lo que hace el grupo de Haroldo de Campos, el de Henri Chopin, etc., es conmovedor, porque todo llevaría a pensar que un hombre que ha llegado a una plena madurez en su línea poética, se mantendría prudentemente al margen de las aventuras actuales. Y no es así, y frente a eso los resultados importan menos que la actitud de un hombre capaz de tirarlo todo por la borda y lanzarse a cosas que muchos de sus admiradores encontrarían insoportables (Cortázar, 2012b, p. 565).

Entre esos viajes a diversas ciudades y regiones, hubo uno a Jaipur, donde Cortázar fotografió los observatorios construidos por el sultán Jai Singh. En 1971, en su casa de veraneo en Saignon, Cortázar escribió, a propósito de esa experiencia, un breve texto en prosa, no menos poético y heterodoxo que *El mono gramático*, llamado *Prosa del Observatorio*. Su primera edición data de 1972 y la segunda, en edición de bolsillo, de 1974. La confluencia vital y poética de Paz y Cortázar tuvo en ese encuentro, en el espacio a la vez real e imaginario de Jaipur y en esos libros de prosa poética, una serie de convergencias que intentaremos razonar a partir de la noción de *pasaje*.

## Continuidades

Este ensayo crítico continúa la tarea iniciada en otro de Anthony Stanton, de 2006, llamado “Paz y Cortázar: estéticas paralelas”. Stanton señalaba allí que pretendía estudiar los paralelismos entre los dos escritores y señalar, de entrada, una curiosa carencia: “Por sorprendente que parezca, prácticamente no existen acercamientos críticos comparativos a estos dos autores, dos clásicos del siglo XX” (Stanton, 2006, p. 213). Voy a retomar, de un modo complementario, varias de las coincidencias que rastreó Stanton y luego extenderlas, no solo para afirmarlas, sino también para continuarlas en dicha constatación. El crítico señala tres etapas de confluencia entre Paz y Cortázar: la primera fase corresponde a los inicios literarios, con paralelismos en sus lecturas formativas, la actualización de la tradición romántica y una muy parecida asimilación de la poética surrealista y de la filosofía existencialista. Una segunda fase constata las coincidencias entre los cuentos de *Final del juego* (1956), de Julio Cortázar, publicados en México en 1956, y la serie de relatos “Arenas movedizas” de Octavio Paz, incluidos en *¿Águila o sol?* (1951). Una tercera fase, situada en los años sesenta, según la cual lee el gran poema *Blanco* (1967) como uno de los ecos más interesantes respecto de *Rayuela* (1963).

Stanton recuerda la estancia de Cortázar y Aurora Bernárdez en Nueva Delhi en casa de los Paz, donde se cimenta una vieja amistad. Recuerda que allí Cortázar escribió su poema circular y abierto que combina estrofas de un modo aleatorio, llamado *720 círculos*, próximo a los *Topomeas* de Paz y de la poesía concreta de Brasil. Señala, además, que a partir de los años setenta se da un distanciamiento entre ambos por razones ideológicas. La amistad, sin embargo, nunca se rompió. Quiero mencionar aquí otra gran confluencia que es resultado de aquella estancia en Delhi en la cual Paz y Cortázar manifiestan en la escritura de *El mono gramático* y de *Prosa del observatorio* una profunda afinidad.

Como también señala Anthony Stanton, en el capítulo 149 de *Rayuela* de Julio Cortázar –que significativamente puede leerse entre los capítulos 66 y 54 según la disposición de lo que Cortázar llamaba “el segundo libro”– se halla este breve y extraordinario poema de Octavio Paz, llamado “Aquí” y publicado originalmente en su libro *Salamandra*, hacia 1962, pero que cito según la transcripción de *Rayuela*:

Mis pasos en esta calle  
 Resuenan  
     En otra calle  
 Donde  
     Oigo mis pasos  
 Pasar en esta calle  
 Donde  
 Sólo es real la niebla  
 (Cortázar, 1992, p. 453).

En el fundamental capítulo que le sigue, el 54, Oliveira cree percibir a la Maga cuando ve desde su habitación a Talita jugando a la rayuela en el patio del manicomio. La mujer, inadvertidamente, ya es la otra. Se afirma otra vez ese ingreso a un espacio alternativo en aquel párrafo que es uno de los centros del sentido de la novela:

De alguna manera habían ingresado en otra cosa, en ese algo donde se podía estar de gris y ser de rosa, donde se podía haber muerto ahogada en un río (y eso ya no lo estaba pensando ella) y asomar en una noche de Buenos Aires para repetir en la rayuela la imagen misma de lo que acababan de alcanzar, la última casilla, el centro del mandala, el Ygdrasil vertiginoso por donde se salía a una playa abierta, a una extensión sin límites, al mundo debajo de los párpados que los ojos vueltos hacia adentro reconocían y acataban (Cortázar, 1992, p. 265).<sup>3</sup>

Hay una página de Paz que, de pronto, es el inmediato espejo de una página de Cortázar: Esplendor, la figura femenina de *El mono gramático*, parece súbitamente La Maga en una esquina de París, especie de doble mágico. Acaso porque entre ambas mujeres y ambos lugares surge, como invocada en ese campo magnético, *Nadja*, de André Breton. El surrealismo fue también entre Paz y Cortázar otra piedra imán, pero mucho antes que él, el demonio de la analogía. En la confluencia de espacios, Galta se vuelve París en la perspectiva de una mujer, tal como en *Rayuela* la habitación de la rue du Sommerard donde está la Maga se tornaba de pronto un cuarto de Burzaco, en el sur del Gran Buenos Aires:

Miro a Esplendor y a través de su rostro y de su risa me abro paso hacia otro momento de otro tiempo y allá, en una esquina de París, entre la calle de Bac y la de Montalembert, oigo la misma risa. Y esa risa se superpone a la risa que oigo aquí, en esta página, mientras me interno en las seis de la tarde de un día que invento y que se ha detenido en la terraza de una casa abandonada en las afueras de Galta (Paz, 1998, p. 110).

El párrafo de Paz retoma el espacio parisino de esa confluencia entre la calle de Bac y la calle de Montalembert, que aparece por primera vez en el poema "Viento entero", publicado en Delhi en 1965: "El pájaro caído / entre la calle Montalembert y la de Bac / es una muchacha / detenida / sobre un precipicio de miradas" (Paz, 1997, p. 395). Se refiere al episodio amoroso de reencuentro entre Marie José y Octavio en la ciudad de París, luego de haber mantenido una secreta relación de amantes en Delhi, cuando, se cuenta, el poeta se hallaba en un bar o acaso en un hotel, situado en esa esquina parisina, y vio pasar a Marie José por un espejo que refleja la calle a su espalda. Así la contingencia se torna, como querían los surrealistas, "azar objetivo": no se separarán jamás.<sup>4</sup> Escena algo cortazariana, ya que en el célebre comienzo de *Rayuela* Horacio Oliveira busca a la Maga en las calles de París para reencontrarla. La figura femenina de Esplendor, entonces, una vez más alude a Marie José, a quien le está dedicado *El mono gramático*.

Se trata, tanto en los fragmentos de Cortázar como en el poema de Paz, de acceder, por una vía poética o iniciática, al otro lado o, mejor dicho, a un espacio otro, del todo heterogéneo respecto de la realidad cotidiana; ese lugar de alteridad que podemos llamar, parafraseando a Carlos Fuentes, la “zona sagrada” (1967). No se refiere tanto al otro mundo, con sus letanías fantasmales, sino a un envés, el espacio propicio a las transfiguraciones, que revelan el ser íntimo del mundo como trascendencia, o lo otro del mundo. Los pasos que resuenan en una calle del poema, por ejemplo, se oyen desde la calle “otra”, como si el acto mismo se vaciara de su inmediata condición física y espacial para transformarse en resonancia. La resonancia de los pasos transforma lo contingente en enigmático, el trivial acto mundano en una pura presencia: se trata de la inminencia de lo sagrado, donde el espacio mismo de la página, como si fuese un talismán, también se vuelve una zona de transformaciones.

Ese dinamismo se establece a partir de un pasaje, de un rito de pasaje. Figura habitual en la narrativa de Cortázar, el rito de pasaje es también un modo propicio a la poética de Paz, uno de cuyos ejemplos evidentes es el breve poema *Aquí* antes citado. “La mutation ontologique ne s’opère que par un rite de passage –señala Mircea Eliade– (...). On ne change de modalité qu’à la suite d’une rupture” (traducción propia: “No hay mutación ontológica que no se opere sino mediante un rito de pasaje (...). No se cambia de modalidad sino a consecuencia de una ruptura”) (Eliade, 2008, p. 146). A menudo estos pasajes se simbolizan mediante conexiones físicas que denotan el paso de un espacio a otro: el camino o el umbral, el puente o la escalinata. En el camino de Galta recorrido por Paz, el paisaje se vuelve texto, que se vuelve cuerpo, que se vuelve eros. En el observatorio de Jaipur la arquitectura del pasaje es pura, como esas escaleras trucas, fotografiadas por Cortázar, que no llevan a ninguna parte salvo a la totalidad de lo abierto y de la infinita bóveda celeste.<sup>5</sup>

La vía del poema es un acceso propicio a ese espacio alterno en el cual no solo el tiempo es abolido, sino que también es el *topos* donde se produce la fusión de los contrarios, la *coincidentia oppositorum*, el *sí* y el *no* en un *sino* común, el retorno a la unidad primigenia –aquel antiguo postulado del romanticismo– que también vislumbra en el acto erótico, el acto amoroso, un modelo cósmico de fusión. Esa lógica de la alteridad fue acuñada por Octavio Paz en una noción que recorre toda su obra: la *otredad*. Por ese espacio intersticial en que el instante es eterno y surge un espacio alterno, por ese signo que en el poema abre el hiato en el mundo, por ese pasaje donde se rompe todo binarismo fosilizado, allí resplandece la otredad. Así lo definía Paz en el ensayo “Los signos en rotación”:

La otredad es ante todo percepción simultánea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte. Somos otra parte. En otra parte quiere decir: aquí, ahora mismo mientras hago esto o aquello (Paz, 1973, p. 266).

La noción de otredad es muy temprana en la obra de Octavio Paz y remite a sus lecturas de Antonio Machado en los años treinta (por ejemplo el ensayo del apócrifo Abel Martín sobre “La esencial heterogeneidad del ser”).<sup>6</sup> Pero Paz también obtuvo en el pensamiento oriental un modelo estimulante, ya que, como afirma en *El arco y la lira*, “no ha padecido este horror a lo ‘otro’, a lo que es y no es al mismo tiempo” (Paz, 1973, p. 102). Allí se refiere al taoísmo y el pensamiento de Chuang-Tsé, que cita: “No hay nada que no sea esto; no hay nada que no sea aquello. Esto vive en función de aquello. Tal es la doctrina de la interdependencia de esto y aquello” (1973, p. 102). Eso que ya alentaba en los años cincuenta se realiza en los años de la India. Aquella premonición puede rastrearse en varias páginas de *El arco y la lira*, como las dedicadas al taoísmo en el capítulo “La imagen”. Julio Cortázar había leído con dedicación ese libro. Lo recomienda a su amigo Jonquières cuando está en la India, pero ya le había dedicado a Octavio Paz en julio de 1956 una larga carta admirativa, en la cual declaraba que “desde el principio al final *El arco y la lira* es un avance en riqueza, en hondura y en belleza” (Cortázar, 2012a, p. 98) o bien que es “el mejor ensayo (y la palabra es chica) sobre poética que se haya escrito en América” (Cortázar, 2012a, p. 101).

Contamos con el volumen que pertenecía a Cortázar en su primera edición, subrayada profusamente. Prueba que ese diálogo de varias horas con Octavio Paz en Delhi había sido anterior, silencioso e intenso en su lectura. En *El arco y la lira*, Paz se refiere en dos o tres páginas a otro modelo posible de la lógica poética de la otredad. Cortázar, en la página 94 de la primera edición de 1956, marca enfáticamente con cinco líneas en lápiz esta frase reveladora: “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 es aquello’”. En esas páginas, Cortázar subraya la frase “tú eres aquello”, y apunta en el margen la frase: “Oriente: el taoísmo”. Subraya también una llamada, que no aparece en la edición corregida y aumentada de 1967: “La identidad de los contrarios que postula la tradición oriental, es también afirmación central de muchos místicos y poetas occidentales”. En nota al pie, a lápiz, Cortázar escribe: “Keats, of course”.<sup>7</sup> Data de 1946 el artículo “La urna griega en la poesía de John Keats” y de 1952 su vasto ensayo *Imagen de John Keats*, pocos años antes de su lectura de *El arco y la lira*, finalizada en agosto de 1955, y que proseguirá con los cuestionamientos a la renuncia de la razón occidental al mundo “mágico, simpático, analógico”. Ello revela que muy tempranamente Cortázar había comprendido en el romanticismo inglés y en el simbolismo francés la lógica de la analogía universal y la ley de las correspondencias, que también inquietó a Paz en toda su obra y que razonó en muchas páginas de *Los hijos del limo*, donde afirmaba que la analogía es un principio poético que vive de las diferencias: “precisamente porque esto *no es* aquello, es posible tender un puente entre esto y aquello” (1981, p. 109).<sup>8</sup>

## Pasajes

No es este el espacio para el examen pormenorizado de ambos textos, en principio por su complejidad, que requeriría un amplio desarrollo: *Prosa del observatorio* de Julio Cortázar es un texto lateral, pero concentra de un modo luminoso la poeticidad fundante de toda su obra, desplegada especialmente en *Rayuela*, y acaso no diferiría de un texto que pudo haber imaginado el Morelli de *Rayuela*. *El mono gramático* de Octavio Paz es, en cambio, una obra maestra superlativa en un conjunto donde estas abundan y, asimismo, como apuntó Pere Gimferrer, es una de las empresas poéticas más significativas de nuestro tiempo. Gimferrer usa el título “Convergencias” para analizar *El mono gramático* (Gimferrer, 1982, pp. 37-44). El vocablo es propicio para describir la experiencia que reunió a Paz y Cortázar en Delhi y el modo en que ese hecho biográfico se transfiguró en una constelada conjunción, como si, otra vez, el azar objetivo los reuniera para generar dos respuestas poéticas convergentes. Conviene resumir ciertos aspectos parciales de cada uno de los textos, para luego señalar algunas de dichas convergencias.

*Prosa del observatorio* compone un fraseo, la disposición puramente rítmica de la frase, y a partir de esos ritmos establece, fónica y semánticamente, la apoteosis de la analogía. Una noticia publicada en *Le Monde* el 14 de abril de 1971 inspira a Cortázar uno de los términos de la metáfora, concebida como un pasaje – intersticio espacial que se torna un agujero en la red temporal, “esa manera de estar entre”-. El título del artículo era: “El gran viaje de las jóvenes anguilas hacia Europa finaliza con la primavera”. En una nota inicial Cortázar aclara:

Las referencias al ciclo de las anguilas proceden de un artículo de Claude Lamotte publicado en *Le Monde*, París, el 14 de abril de 1971; huelga decir que si alguna vez los ictiólogos allí citados leen estas páginas, cosa poco probable, no deberán ver en ellas ninguna alusión personal: al igual que las anguilas, Jai Singh, las estrellas y yo mismo, son parte de una imagen que solo apunta al lector.<sup>9</sup> (1974, s/n).

El otro término del pasaje analógico son las estrellas vistas desde el observatorio –cuyas construcciones a veces llama “máquinas de mármol” (1974, p. 11)–: el flujo de estrellas y la negra cinta de las anguilas migratorias. Todo confluye: *tout se tient*. La ley de las correspondencias rige el mundo: “todo se responde, pensaron con un siglo de intervalo Jai Singh y Baudelaire, desde el mirador de la más alta torre del observatorio el sultán debió buscar el sistema, la red cifrada que le diera las claves del contacto”, escribe Cortázar (1974, p. 21). El ritmo de la prosa poética favorece el juego de las analogías. Pero al comienzo el ritmo no abre la analogía como un continuo, sino como una sucesión de discontinuidades a partir de una cala temporal, la “hora orificio a la que se accede al socaire de otras horas” (1974, p. 7), un instante en el cual el tiempo sucesivo parece fugar por un hiato, una brecha, cuando de súbito lo simultáneo tiene lugar. En ese instante, inadvertida irrupción, se produce el *pasaje*: lo uno *es* lo otro, como una conjunción cuyo modelo primordial es el erotismo, de allí que la primera unión se figura a partir de una imagen sexual, para derivar luego hacia las anguilas y las estrellas como términos de la analogía que atraviesa el poema:

estar en una pieza de hotel o de un andén, estar mirando una vitrina, un perro acaso

teniéndote en los brazos, amor de siesta o duermevela, entreviendo en esa mancha clara la puerta que se abre a la terraza, en una ráfaga verde la blusa que te quitaste para darme la leve sal que tiembla en tus senos,

y sin aviso, sin innecesarias advertencias de pasaje, en un café del barrio latino o en la última secuencia de una película de Pabst, un arrimo a lo que ya no se ordena como dios manda, acceso entre dos ocupaciones instaladas en el nicho de las horas, en la colmena día, así o de otra manera (en la ducha, en plena calle, en una sonata, en un telegrama) tocar con algo que no se apoya en los sentidos esa brecha en la sucesión, y tan así, tan resbalando, las anguilas, por ejemplo, la región de los sargazos, las anguilas y también las máquinas de mármol, la noche de Jai Singh bebiendo un flujo de estrellas, los observatorios bajo la luna de Jaipur y de Delhi, la negra cinta de las migraciones, las anguilas (Cortázar, 1974, p. 10).

Al tomar dos palabras en espacios discontinuos obra eso que Cortázar llama “semántica aleatoria”, que reúne los términos como en una cinta de Moebius, figura que el autor a menudo convoca:

un dibujo de la realidad trepa por las escaleras de Jaipur, ondula sobre sí mismo en el anillo de Moebius de las anguilas, anverso y reverso conciliados, cinta de la concordia en la noche pelirroja de hombres y astros y peces. Imagen de imágenes (Cortázar, 1974, p. 70).

Y así el ritmo verbal, el eros de las cosas, la alternancia de las discontinuidades, las rimas unitivas en el mundo, crean otra vez la imagen de la simultaneidad cortazariana:

pueden pasarnos cosas irrisorias o terribles, acceder a ciclos que comienzan en la puerta de un café y desembocan en una horca sobre la plaza mayor de Bagdad, o pisar una anguila en rue du Dragon, (...) esas cosas ocurren a los que llevan el gato en el bolsillo, la noche es pelirroja y húmeda, alguien silba bajo un portal, la zona franca empieza (Cortázar, 1974, p. 55).

Así esas cosas y ciclos que inesperadamente ritman crean otra dimensión de lo real hacia lo que se llama “lo abierto”.

El modelo analógico que subyace a *Prosa del observatorio* –y, por cierto, a otros textos de Cortázar– y que halla en el erotismo una imagen unitiva, la intercambiable cópula de los seres y de las cosas, tiene como contracara el sarcasmo respecto de la racionalidad científica bajo la figura de algunos estudiosos o de la “Dama Ciencia”, cuya representación de lo real corresponde a un orden y a un método y de cuyo saber también se deriva una moral social dominante:

Dama Ciencia abre su consultorio, hay que evitar que el hombre se deforme por exceso de sueños, fajarle la visión, manearle el sexo, enseñarle a contar para que todo tenga un número. A la par la moral y la ciencia (no se asombre, señora, es tan frecuente) y por supuesto

la sociedad que solo sobrevive

si sus células cumplen el programa. (...)

Querida señora, qué haríamos sin usted, sin Dama Ciencia, hablo en serio, muy en serio,

pero además está lo abierto, la noche pelirroja, las unidades de la desmedida (Cortázar, 1974, pp. 59-60)

Así la ucronía analógica se torna asimismo utopía política: otra vez Cortázar realiza el desplazamiento surrealista, de la metafísica a la historia, “la hora de su verdadera revolución de dentro afuera y de fuera adentro” (1974, p. 67). En el plano de la analogía el espacio de lo abierto es la zona propicia de las transformaciones, ese ideal de pasaje donde anverso y reverso se reconcilian y en el cual el ritmo, el pulso, es origen y futuridad:

habrá que seguir luchando por lo inmediato, porque Hölderlin ha leído a Marx y no lo olvida; pero lo abierto sigue ahí, pulso de astros y de anguilas, anillo de Moebius de una figura del mundo donde la conciliación es posible, donde anverso y reverso cesarán de desgarrarse, donde el hombre podrá ocupar su puesto en esa jubilosa danza que alguna vez llamaremos realidad (Cortázar, 1974, p. 78).

En *El mono gramático* el camino de Galta se recorre de nuevo en el plano imaginario del poema: es un espacio inventado en el decurso del discurso. Dicho discurso tiene una dirección y el sujeto avanza hacia el final. Pero descubre luego que el fin mismo es ilusorio y que, en su decir el camino, este también desaparece. Hay, entonces, un puro dinamismo del discurrir poético. El dinamismo es indicial: apunta esa zona que se halla más allá de los signos, más allá de la lectura, pero también más allá de las cosas. Todo el poema es una gigantesca crítica del lenguaje y, asimismo, la certeza temblorosa de que solo el lenguaje es el índice que puede señalar aquel espacio donde todo *es*, más allá de la lengua misma. La abolición de la presencia en el signo es la paradójica atestiguación del ser inaccesible a la palabra:

los signos no son las presencias pero configuran otra presencia, las frases se alinean una tras otra sobre la página y al desplegarse abren un camino hacia un fin provisionalmente definitivo,

las frases configuran una presencia que se disipa, son la configuración de la abolición de la presencia,

sí, es como si todas esas presencias tejidas por las configuraciones de los signos buscasen su abolición para que aparezcan aquellos árboles inaccesibles, inmersos en sí mismos, no dichos, que están más allá del final de esta frase,

en el otro lado, allá donde unos ojos leen esto que escribo y, al leerlo, se disipan (Paz, 1998, p. 53).

El sujeto del poema se sitúa ante la naturaleza: reconoce uno a uno los objetos, los follajes, el imperio de la luz. Como si fuera una escena que lo escinde, el sujeto repliega el pensamiento. Y al replegarse, en una momentánea quietud, descubre que la fijeza misma es siempre momentánea. La fijeza es ese estado que todo dinamismo imaginario debe pagar como tributo a todas las metamorfosis: “Cada metamorfosis es otro momento de fijeza al que sucede una nueva alteración y otro insólito equilibrio” (Paz, 1998, p. 16). Así une el camino y la mutación en el tránsito, otra vez el dinamismo puro. El discurso es ir hacia.

Dualidad especular: el discurso que se escribe hace aparecer el camino de Galta como transición imaginaria, ya que ese camino es la metáfora misma del discurso y, a la vez, consiste en su propio despliegue *en tanto* discurso. Pero hay otra dimensión que necesita el texto para desplegar ese juego: el *tiempo*, bajo la especie de un retorno seriado. Como si el tiempo sucesivo fuera ritmado en diversas aperturas que el texto va abriendo en sus retornos. El texto vuelve sobre sí cada vez que se autocuestiona como escritura. Cada frase encarna una y otra vez la versión y la reversión de su significado. Un ejemplo de ello puede leerse en el fragmento cuatro (Paz, 1998, pp. 23-28), en el cual se trata el vínculo paradójico entre fijeza y mutación.

El sujeto sabe así que la propia fijeza del texto es una inmovilidad precaria que se resuelve en otra, y que esa impermanencia es el signo del cambio. Pero, a la vez, el tiempo es ilusorio: guarda la misma forma de ese espacio imaginario encarnado en la frase que avanza y, a la vez, se detiene. El transcurrir también es ilusorio, como nuestros esfuerzos por detenerlo: ni transcurre ni se detiene. Paz usa así esa dualidad de contrarios en tensión alternada. Dicha tensión le permite reconstruir el camino de Galta tan minuciosa como imaginariamente y alienta esas preguntas propicias a la crítica del lenguaje: ¿qué huella de lo percibido debería persistir en la lengua? ¿en qué radica entonces el vínculo entre signo y percepción? Pero en la medida en que es una crítica del lenguaje, *El mono gramático* es su apoteosis, ya que solo desplegándolo como un tesoro puede llevar a cabo dicha crítica.

El ritmo propicia lo analógico que, en cierto modo, restaña la escisión entre palabra y mundo:

Advierto también que las repeticiones son metáforas y que las reiteraciones son analogías: un sistema de espejos que poco a poco han ido revelando otro texto. (...). Imagen de la escritura y la lectura como metáfora del camino y la peregrinación al santuario como disolución final del camino y convergencia de todos los textos en este párrafo como metáfora del abrazo de los cuerpos. Analogía: transparencia universal: en esto ver aquello (Paz, 1998, p. 127).

Y el erotismo es, en fin, el modelo que permite la reconciliación de lo escindido, bajo la figura de la mujer:

Esplendor es esta página, aquello que separa (libera) y entreteje (reconcilia) las diferentes partes que la componen, / aquello (aquella) que está allá, al fin de lo que digo, al fin de esta página y que aparece aquí, al disiparse, al pronunciar esta frase (Paz, 1998, p. 129).

## Convergencias

¿Cuáles son, entonces, algunas de las convergencias entre los textos de Cortázar y de Paz? La primera, evidente, corresponde al orden de la experiencia vivida: ambos recorrieron, con Aurora y Marie José, los observatorios de Jai Singh en Jaipur, Delhi, y no es inverosímil que acaso también hayan recorrido el camino de Galta, el poblado en ruinas que se halla en las cercanías de Jaipur, en Rajastán. En todo caso ambos lugares fueron el primer motivo de ambos textos. Y, asimismo, esos espacios fueron evocados desde otro lugar de escritura que ambos autores se cuidan de inscribir al final de cada texto: *El mono gramático* dice: “Cambridge, verano de 1970” (1998, p. 129). *Prosa del observatorio* dice: “París, Saignon, 1971” (1974) (es decir, finalizado también en verano, ya que durante la temporada estival Cortázar solía retirarse a Saignon).

*Prosa del observatorio* debe su nombre a ese espacio de Jai Singh, pero incluye además, como ya fue señalado, una serie de fotografías tomadas por Cortázar de esa arquitectura fantástica, como él la sintió, con escalinatas que no llevan a ninguna parte o arcos ciegos que se abren a muros o al vacío o círculos de mármol que repite la sombra. Recordemos que *El mono gramático* fue escrito para la colección francesa *Los Caminos de la Creación* (Skira) y Paz declara que decidió seguir literalmente la metáfora del título al escoger el camino de Galta como motivo, y así “escribir (trazar) un texto que fuese efectivamente un camino y que pudiese ser leído (recorrido) como tal” (Paz, 1998, p. 131). En esa colección el texto también está acompañado de imágenes. Y en la reedición en español, posterior a la francesa, las fotos que acompañan el texto se hallan

agrupadas sin paginación y aluden directamente al contenido: entre otras el *Palacio de Galta*; *Hanuman*, el mono gramático; la miniatura de un álbum que representa a *La nayika, encarnación del amor en todas las criaturas*, la pintura *The Fairy-Feller's Masterstroke*, de Richard Dadd, y entre ellas una foto de Marie José tomada por Octavio Paz en el *Observatorio de Jai Singh II* (índice y créditos de las ilustraciones en Paz, 1998, p. 133).

Otra convergencia es el género de cada texto. El de Cortázar es un texto llamado *Prosa del observatorio*, en el cual el vocablo “prosa” no corresponde a un relato. Se trata, por un lado, de una prosa poética y, por otro, de un volumen de poesía que utiliza el vocablo *prosa* al modo de *Prosas profanas*, de Rubén Darío, el poema “Prose pour des Esseintes”, de Stéphane Mallarmé, o “Prose du Transibérien”, de Blaise Cendrars, como lo reconoció el propio Cortázar en carta del 25 de agosto de 1972 a Graciela de Sola (Graciela Maturo). Octavio Paz subraya la analogía entre discurso y camino, entre texto y paisaje como una metáfora que define *El mono gramático*:

La analogía entre texto y paisaje engendra, produce otra: la del cuerpo como un lenguaje que se une y separa. Escritura, lectura, sacrificio, amor... Es un texto que prolonga Blanco y que no es un ensayo sino que asume la forma de una pseudonovela que se destruye a sí misma todo el tiempo –como la lectura disipa el camino de Galta (Paz, 1973, s. p.)

Así como a Cortázar se le atribuye una prosa que luego se descubre poema, la prosa de Paz es un relato cuyo fin es poético. Se trata de un poema crítico que contiene su propio comentario, especularidad autorreflexiva y metapoética.

Ambos textos recurren al relato para desplegarse en un ritmo de motivos que lo vuelven circular. Dicha circularidad niega la sucesión y ese motivo –vencer al tiempo– también converge en los dos a través de una figura clave: el texto de Cortázar tiene la forma de un anillo de Moebius, “de una figura del mundo donde la conciliación es posible, donde anverso y reverso cesarán de desgarrarse” (1974, p. 78); el texto de Paz es circular, vuelve una y otra vez al comienzo y no va a ninguna parte sino al encuentro de sí mismo: “Reconciliación une lo que fue separado, hace conjunción de la escisión, junta a los dispersos: volvemos al todo y así regresamos a nuestro lugar” (1998, p. 81). Conciliación, escribe Cortázar; reconciliación, escribe Paz.

Hay una dimensión que los textos necesitan para desplegar su propio juego: el tiempo en una especie de retorno seriado. Como si el tiempo sucesivo del discurso que transcurre en ese ir hacia, fuera ritmado en diversas aperturas que el texto mismo abriese en los retornos de sus motivos recurrentes. Cada frase encarna una y otra vez la versión momentánea de su significado. Así la linealidad del camino / discurso se vuelve cíclica en recurrencia rítmica: ese rasgo vuelve poemas ambos textos, poemas regidos por la ley de la analogía en el imperio de las semejanzas, donde esto y aquello se funden, donde esto es aquello. La prosa articulada en las recurrencias abre el ritmo para que ambos textos realicen lo que predicen en su propia forma: los lugares que nombran se interpenetran, se abren y se disipan, se reescriben y se fusionan en una alternancia que nunca se fija sino de un modo momentáneo. “Extraviado entre todos estos tiempos y lugares, ¿he perdido mi pasado, vivo en un continuo presente? Aunque no me muevo, siento que me desprendo de mí mismo: estoy y no estoy en donde estoy”, escribe Octavio Paz (1998, p. 111). “Esa hora que puede llegar alguna vez fuera de toda hora, agujero en la red del tiempo, esa manera de estar entre, no por encima o detrás sino entre, esa hora orificio a la que se accede al socaire de las otras horas...” escribe Julio Cortázar (1974, p. 9).

Los tiempos y lugares son intercambiables: precisamente la forma cíclica muta la linealidad del texto y transforma la sucesión en recurrencia. De ese modo el despliegue en el espacio de la página, que las imágenes profundizan, se fusiona en un ritmo que vuelve la línea una circularidad espiralada, eterno retorno de lo mismo. Así, al reconciliar objetos y lugares, se concilian tiempos y se reconcilia el tiempo. “Cada tiempo es diferente; cada lugar es distinto y todos son el mismo, son lo mismo. Todo es ahora”, escribe Paz (1998, p. 113). “Aquí se pregunta por el hombre aunque se hable de anguilas y de estrellas; algo que viene de la música, del combate amoroso y de los ritmos estacionales, algo que la analogía tantea en la esponja, en el pulmón y el sístole...” escribe Cortázar (1974, p. 48).

La metáfora del camino de Galta que a su vez es un paisaje evocado en una escena de escritura en otro lugar, Cambridge, le permite a Paz reunir en un continuo diversos motivos: Hanuman, el mono que aparece en el *Ramayana* –el texto épico escrito por Valmicki en el siglo III a. de C.– es gramático y dotado de la capacidad de comprender el sentido de la escritura, el simio que a la vez simboliza al poeta que descubre la analogía entre lectura y camino, entre caligrafía y vegetación. La escritura que se despliega como el camino flanqueado de árboles que, a la vez, están y no están en el texto, así como el texto confirma y desagrega al sujeto que lo escribe, mientras realiza una crítica de la *mimesis* y el lenguaje. Esplendor, figura femenina mentada en el texto religioso hinduista *Shatápatha-Bráhmāna*, que, como es habitual en la poética de Paz, es a la vez el arquetipo, surgido del sudor de Prajapati y una mujer concreta. El cuerpo de Esplendor se transforma en la ocasión de la cópula como modelo cósmico de la analogía: Esplendor es la página misma que se libera del solipsismo y alcanza la liturgia de la reconciliación de los contrarios.

En el texto de Cortázar el observatorio del sultán es el espacio central que cruza otros dos espacios como si fuera una matriz analógica: el de las anguilas que retornan una y otra vez para mutar o morir y el de las estrellas que se despliegan en la bóveda celeste. Ese continuo es gestado por la palabra misma que halla así el modo de transgredir el binarismo y la exclusión de los contrarios: así el texto se transforma en aquello mismo que menta y es él mismo el espacio imaginario de las transformaciones, a través de la semiótica aleatoria:

esto que fluye ya es una palabra desatinada, desarrimada, que busca por sí misma, que también se pone en marcha desde sargazos de tiempo y semánticas aleatorias, la migración de un verbo: discurso, decurso, las anguilas atlánticas y las palabras anguilas, los relámpagos de mármol de las máquinas de Jai Singh, el que mira los astros y las anguilas, el anillo de Moebius circulando en sí mismo (Cortázar, 1974, p. 12).

Hay también una crítica de la *ratio* científica y además la ucronía analógica se vuelve utopía política: otra vez Cortázar realiza el desplazamiento surrealista, de la metafísica a la historia.

Ambos textos pasan de un objeto a otro, de un espacio a otro, y se transforman en un ritual de pasaje donde los contrarios relativos del reino de la sucesión se concilian en una alternancia para establecer una cala en el tiempo, un hiato.

Escribe Cortázar

Acceso entre dos ocupaciones instaladas en el nicho de sus horas, en la colmena día, así o de otra manera (en la ducha, en plena calle, en una sonata, en un telegrama) tocar con algo que no se apoya en los sentidos una brecha en la sucesión... (1974, p. 10).

“Los tiempos y los lugares son intercambiables: la cara que miro ahora y que, sin verme, se ríe del monito y de su pánico, la miro en otro momento de otra ciudad –sobre esta misma página” (1998, p. 111), escribe Paz.

Otra convergencia es la simultaneidad de origen de ambos textos. Octavio Paz reconoció en la novela *62, modelo para armar* de Julio Cortázar la misma figura analógica de su poema *Blanco*. Para Paz, en la novela de Cortázar todos los personajes desembocan en una pluralidad de espacios que ya no son lugares sino tiempos, y a partir de ese pasaje hay una contaminación de la realidad por la poesía, el tiempo cronométrico invadido por otro tiempo, el del erotismo o el sueño. Dice Paz:

Cada hombre y cada mujer es un fragmento de esa gran metáfora que es el universo de Cortázar. El tiempo y el espacio se pluralizan y todos esos tiempos y espacios distintos se comunican entre ellos, se acoplan. Ese acoplamiento es parte de la rotación universal, del erotismo cósmico. (...). No es un discurso lineal en que una cosa va detrás de la otra, sino un discurso analógico en que cada cosa se corresponde con otra. Es el caso de *62, modelo para armar* [al que Octavio Paz llamaba *62, Modelo para amar*] o de *Blanco*. Cortázar es el escritor de mi lengua del que yo me siento más cerca. Blanco es un poema en el cual el tema es el lenguaje pero el lenguaje es un cuerpo, un cuerpo que se fragmenta y se une (Paz, 1973, s. p.).

*El mono gramático* es una continuidad de *Blanco*, afirmó Paz. *62, modelo para armar* es el texto que Cortázar anuncia que acaba de terminar y envió a Buenos Aires, en una carta a Jonquières enviada desde Delhi, el 6 de marzo de 1968. De esa experiencia surge *Prosa del observatorio*. En ambos aparece la unión erótica como metáfora de la analogía universal y es, asimismo, otro rito de pasaje, la *imago* unitiva de la cópula de las palabras y las cosas, donde cada ser enamorado no persiste en su ser sino para ser el otro y lo otro, cópula de la tierra y el cielo, hierogamia de los cuerpos como transparencia del mundo. Cortázar escribe:

(el sultán) entabla una lenta, interminable cópula con un cielo que exige obediencia y orden y que él violará noche a noche en cada lecho de piedra, el frío vuelto brasa, la postura canónica desdeñada por caricias que desnudan de otra manera los ritmos de la luz en el mármol, que ciñen esas formas donde se deposita el tiempo de los astros y los alzan a sexo, a pezón y a murmullo. Erotismo de Jai Singh al término de una raza y una historia, rampas de los observatorios donde las vastas curvas de senos y muslos ceden su derrotero de delicia a una mirada que posee por transgresión y reto (1974, p. 44).

Octavio Paz escribe:

(podría decirse que es el pubis del terreno, de tal modo es femenino el paisaje entre los domos de los pequeños observatorios astronómicos y el ondulado campo deportivo del Colegio,

podría decirse que es el pubis de Esplendor que se ilumina y se oscurece, mariposa doble, según se mueven las llamas de la chimenea, según crece y decrece el oleaje de la noche) (1998, p. 50).

Octavio Paz y Julio Cortázar se encontraron en la India y cada uno a su modo atravesó el umbral. Como sombras alternas, en el año 2014 de su centenario se han cruzado otra vez. Desde lejos algo los llamó, una potencia que vivieron en un espacio común, en una confluencia de caminos, donde tuvieron su breve ritual de pasaje para reconocerse, siquiera momentáneamente, dobles. El mexicano y el argentino, del lado de acá y del lado de allá, en cada texto constelado ejercieron un rito de pasaje en el que uno fue el otro en cierto instante que se aduna en el cuerpo de los lectores, uno en el otro en la dualidad que es su identidad: conciliación / reconciliación.

## Referencias bibliográficas

- Cortázar, J. (1974). *Prosa del observatorio*. Lumen.
- Cortázar, J. (1992). *Rayuela* (J. Ortega & S. Yurkievich, Eds.). ALLCA XX / Fondo de Cultura Económica.
- Cortázar, J. (2012a). *Cartas 1955-1964* (A. Bernárdez & C. Álvarez Garriga, Eds.). Alfaguara.
- Cortázar, J. (2012b). *Cartas 1965-1968* (A. Bernárdez & C. Álvarez Garriga, Eds.). Alfaguara.
- Eliade, M. (2008). *Mythes, rêves et mystères*. Gallimard.
- Fuentes, C. (1967). *Zona sagrada*. Siglo XXI.
- Gimferrer, P. (Ed.). (1982). *Octavio Paz*. Taurus.
- Luján, C. (2013). *Imaginar excepciones: Julio Cortázar, la fotografía y Prosa del observatorio en el contexto de las vanguardias francesas* [Tesis de maestría, Universitat de les Illes Balears]. Repositorio institucional UIB.
- Monteleone, J. (2004). El fin de Narciso: La ruptura en el imaginario poético hispanoamericano entre 1940 y 1950. En S. Grunwald, C. Hammerschmidt, V. Heinen, & G. Nilsson (Eds.), *Pasajes / Passages / Passagen: Homenaje a Christian Wenzlaff Eggebert* (pp. 539-550). Universidad de Sevilla, Universität zu Köln, Universidad de Cádiz.
- Paz, O. (1973). *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1981). *Los hijos del limo*. Seix Barral.
- Paz, O. (1997). *Obra poética I (1935-1970)*. Fondo de Cultura Económica / Círculo de Lectores.
- Paz, O. (1998). *El mono gramático*. Galaxia Gutenberg.
- Paz, O. (2014). *Viento entero* (Edición facsimilar). Conaculta.
- Paz, O. y Ríos, J. (1973). *Solo a dos voces*. Lumen.
- Stanton, A. (2006). Paz y Cortázar: estéticas paralelas. *Literatura Mexicana*, 17(2), 213-222. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.17.2.2006.545>
- Ténint, W. (1844). *Prosodie de l'école moderne*. Didier.
- Verani, H. (2013). *Octavio Paz: el poema como caminata*. Fondo de Cultura Económica.

## NOTAS

- 1 Pueden verse las imágenes de estas páginas dedicadas por Octavio Paz en la sección de libros firmados de Julio Cortázar que ofrece online el Centro Virtual Cervantes, disponible en: [https://cvc.cervantes.es/literatura/libros\\_cortazar/libros\\_firmados03.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/libros_cortazar/libros_firmados03.htm)
- 2 “Decidí seguir literalmente el sentido del título de la colección: los senderos de la creación –comenta Octavio Paz a Julián Ríos hacia 1971–. Escogí un camino y me eché a andar... Un camino que recorrí muchas veces con Marie José, mi mujer. El camino de Galta, que es una localidad abandonada y en ruinas cerca de Jaipur, en Rajastán. Ruinas de casas y palacetes de los siglos XVIII y XIX, hoy habitadas por una casta de parias... y por bandadas de monos. La analogía entre el acto de escribir y el de trazar un camino es obvia; también lo que es el acto de leer equivale a recorrer un camino –sólo

- que al leer disipamos el texto que leemos y al caminar borramos el sendero. Como ves, la relación con *Blanco es directa*” (1973, s. p.).
- 3 En el capítulo 66 de *Rayuela* leemos una cita sobre Morelli que remite a la posibilidad de acceder a la zona imaginaria mediante un recurso tipográfico, es decir, desde la particular configuración de una página: “(Morelli) proyecta uno de los muchos finales de su libro inconcluso y deja una maqueta. La página contiene una sola frase: ‘En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay’. La frase se repite a lo largo de la página, dando la impresión de un muro, de un impedimento. No hay puntos ni comas ni márgenes. De hecho, un muro de palabras ilustrando el sentido de la frase, el choque contra una barrera detrás de la cual no hay nada. Pero hacia abajo y a la derecha, en una de las frases falta la palabra lo. Un ojo sensible descubre el hueco entre los ladrillos, la luz que pasa” (Cortázar, 1992, p. 303).
  - 4 En su artículo “Jardines para ‘Viento entero’”, que acompaña, junto a otros textos críticos, la edición facsimilar del poema de 1965 escrito en Delhi, Corrado Tostado cita el fragmento de una carta a Tomás Segovia en la cual Paz comenta ese episodio: “En todo caso, las llamadas ‘coincidencias’ (yo preferiría decir: *signos*) son una prueba de la existencia de las afinidades electivas. (Porque no me cabe duda de que en esto también interviene la ‘elección’). Te digo todo esto porque en los dos últimos meses el ‘azar objetivo’ se me ha revelado como la forma suprema –casi la única que de verdad valga la pena– de la ‘comunicación’. La primera manifestación pertenece al orden amoroso y algún día te la contaré” (Paz, 2014, p. 49).
  - 5 Para la relación, fundamental en la poesía de Paz, entre escritura y caminata, véase el pormenorizado estudio de Hugo J. Verani, *Octavio Paz: el poema como caminata* (2013). Sobre el particular vínculo de sentido entre fotografía y texto en *Prosa del observatorio*, véase la tesis de Candelaria Luján, *Imaginar excepciones. Julio Cortázar, la fotografía y Prosa del Observatorio en el contexto de las vanguardias francesas* (2013).
  - 6 He tratado esta cuestión de la poesía de Octavio Paz en el marco de la poesía hispanoamericana del período en mi trabajo “El fin de Narciso. La ruptura en el imaginario poético hispanoamericana entre 1940 y 1950” (Monteleone, 2004).
  - 7 Pueden consultarse estas páginas en la sección de libros firmados por Cortázar en el sitio del Centro Virtual Cervantes, ya citado en la nota 1: [http://cvc.cervantes.es/literatura/libros\\_cortazar/libros\\_firmados03.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/libros_cortazar/libros_firmados03.htm)
  - 8 Escribe Paz: “*Tout se tient*. El ritmo poético no es sino la manifestación del ritmo universal: todo se corresponde porque todo es ritmo. La vista y el oído se enlazan; el ojo ve lo que el oído oye: el acuerdo, el concierto de los mundos. Fusión entre lo sensible y lo inteligible. El poeta oye y ve lo que piensa. Y más: piensa en sonidos y visiones” (Paz, 1981, p. 135). Cortázar también tiene presente esa frase, *tout se tient*, cuando escribe en *Prosa del observatorio*: “Todo se responde, pensaron con un siglo de intervalo Jai Singh y Baudelaire” (1974, p. 20). La frase proviene de un tratado de prosodia romántica, de Wilhelm Ténint, publicado en 1844, con una carta al autor de Victor Hugo y prefacio de Émile Deschamps, *Prosodie de l'école moderne* (Prosodia de la escuela moderna), donde se lee: “*Or, tout est analogie dans les arts. Tout se tient*” (“Pues todo es analogía en el arte. Todo se corresponde”) (Ténint, 1844, p. 85).
  - 9 Traduzco algunos breves fragmentos de esa nota periodística, que ilumina las imágenes de *Prosa del observatorio*: “En filas compactas e imperceptibles chapoteos, remontan la noche negra como una larga cinta que a veces se interrumpe y pronto vuelve a unirse. Nada las detiene; sólo la luz las dispersa al amanecer. Las horas pasan, ocultas en las arenas o escondidas en la menor anfractuosidad. Y al caer la noche, la procesión avanza de nuevo, interminable. / Cada primavera tiene lugar una de las migraciones

animales más grandes del planeta: la de las anguilas. / Son millones e invaden nuestros ríos caudalosos. Al menos las que sobreviven a las redes de los hombres o a los cachalotes que las acorralan. Pero las sobrevivientes son, aun, innumerables. / Nacidas a miles de kilómetros de las costas, atraviesan el Atlántico, primero en el estadio de larvas y luego en el de alevines, cuando el agua dulce que anuncia la cercanía de los continentes comienza a percibirse. Se trata de un largo viaje sembrado de peligros. (...) Es el fin de un camino iniciado tres años antes. (...). En ese momento, los alevines que mañana serán anguilas, abandonan su color negruzco para tornarse amarillos. Años de reposo al fin, casi únicamente consagrados a devorarlo todo, como si el largo viaje sin alimentación les hubiera dado un hambre insaciable. Volverá a cambiar de color. Una palidez brillante ganará los flancos. Durante un año, la anguila amarilla se volverá plateada. La hora del amor no está lejos y ya se anuncia la partida. Pues si los alevines llegaron en primavera desde tan lejos y con tanta obstinación a las aguas dulces de nuestro país, será para retornar años después, durante el otoño, al mar de los Sargazos, el lugar donde nacieron y adonde regresan para morir...”. El recorte original se reproduce en Luján (2013, p. 102).