



De las experiencias y cruces en el discurso de la memoria: de la involuntaria en Proust a la del Polidor en *62/Modelo para armar* de Cortázar

Jérôme Dulou · monsieur.dulou@gmail.com
UNIVERSITE PARIS-SORBONNE

Bajo la dirección de Eduardo Ramos-Izquierdo (Sorbonne-Paris), prepara una tesis doctoral sobre la relación de Julio Cortázar con Marcel Proust y, en particular, sobre el tema de la creación novelística. Un primer artículo (“Horacio Oliveira y Marcel Proust: lecturas de un pasaje del capítulo 1 de *Rayuela* de Julio Cortázar”) ha sido publicado en *Les Ateliers du SAL 3* y otros artículos están en proceso de publicación. Ha participado en varias jornadas de estudios con diferentes universidades europeas y en el coloquio internacional “1963: año clave en la escritura de Julio Cortázar” de noviembre 2013, en Paris-Sorbonne e Instituto Cervantes, París.

RECIBIDO: 5 DE MAYO DE 2013

ACEPTADO: 5 DE NOVIEMBRE DE 2013

Resumen: Este trabajo propone un análisis intertextual de las primeras páginas de la novela de Julio Cortázar, *62/Modelo para armar*. Intenta poner en evidencia un diálogo con el autor francés Marcel Proust, cruzando el discurso proustiano sobre la memoria con el de la experiencia vivida por el personaje principal de la novela en el restaurante *Polidor*. Al describir con precisión como Juan vive la experiencia del *Polidor* y al compararla con las que vive el Narrador en *Le Temps retrouvé*, este trabajo intentará exponer el diálogo que se establece en estas páginas sobre temas literarios tan relevantes como los recuerdos, las asociaciones analógicas de imágenes, la inteligencia y las metáforas.

Palabras Clave: Cortázar, Proust, discurso, experiencia, memoria.

Abstract: This work proposes an intertextual analysis of the first pages of the novel of Julio Cortázar, *62/Modelo para armar*. It tries to bring to light a dialog with the French author Marcel Proust, crossing the proustian speech on the memory with that of the experience lived by the main character of the novel in the restaurant *Polidor*. By describing accurately as Juan lives the experience of the *Polidor* and by comparing it with those that the Narrator lives in *Le Temps retrouvé*, this work intends to expose the dialog which is established in these pages around literary topics so relevant as recollections, analogical associations of images, intelligence and metaphors.

Key Words: Cortázar, Proust, speech, experience, memory.

DOI: 10.7203/KAM.2.3157

Por muy diferentes que sean sus estilos y propósitos, la influencia de Proust sobre toda la generación del *Boom latinoamericano* es de considerar. Así es como la obra de Julio Cortázar, y más particularmente su obra novelística, tomando en cuenta la recepción de la obra en el ámbito latinoamericano de mediados del siglo XX, puede analizarse en comparación con los presupuestos del autor francés. Esta comparación a la vez temática, textual e ideológica, permite hacer hincapié en unos aspectos de la obra de Cortázar poco estudiados hasta la fecha (o por lo menos no dentro de esta óptica) y que sin embargo nos parecen tener una función significativa en la creación novelística del autor argentino: queremos hablar de aspectos eminentemente proustianos como son el tema de la memoria y el recurso a la metáfora.

En la escena de introducción de *62/ Modelo para armar* (1968) de Julio Cortázar, Juan, el personaje principal, se enfrenta con múltiples ideas y/o imágenes después de haber vivido una experiencia extraordinaria, en el restaurante *Polidor*. Esta experiencia le ha provocado una fuerte impresión: “una instantánea mostración de otro orden en el que irrumpen recuerdos, potencias y señales para formar una fulgurante unidad que se deshace en el mismo instante en que [lo] arrasa y [lo] arranca de [sí] mismo” (Cortázar, 1968: 20). Su voluntad primera es reavivar este instante de plenitud “fuera del tiempo” en su estado más puro, pero, para hacerlo, refuta el recurso a las asociaciones analógicas de imágenes, al desciframiento intelectual, a las metáforas, “porque cada cadena o coágulo no eran más que una tentativa de situar al nivel del lenguaje algo que se daba como una contradicción instantánea, que cuajaba y huía simultáneamente, y eso no entraba en el lenguaje articulado de nadie, ni siquiera de un intérprete avezado como Juan” (Cortázar, 1968: 10-11). Sin embargo, estos recursos tradicionales van a ser los componentes principales de estas páginas¹.

Esta experiencia, que en otros textos Cortázar identificó a su concepto de “la figura”², ha sido vinculada por los críticos a otros discursos místico-literarios como la búsqueda órfica, la filosofía oriental, el romanticismo, el simbolismo y el surrealismo que conforman, pues, el hipotexto de esta idea³. Pero no se ha considerado, con la debida atención, la posible presencia del discurso proustiano sobre la memoria en *En busca del tiempo perdido*. Heredero también del romanticismo, del simbolismo (a través de Chateaubriand, Paul Valéry y Baudelaire) y de cierta tradición místico-literaria europea,

¹ Se considerarán las páginas 9 - 34 de la edición Alfaguara, 1996.

² Cf. O. Prego, *La fascinación de las palabras* y los textos del autor: “La muñeca rota” y “Cristal con una rosa dentro”, de *Último Round*.

³ Cf. K. Berriot, *Julio Cortázar, l'enchanteur*, E. P. Garfield, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* y S. Yurkievich, “62 Modelo para armar enigmas que desarman”, en *Julio Cortázar: mundos y modo*, p. 192: “Tal noción de la figura muestra concomitancias evidentes con el hueco taoísta, con el satori zen, con el mandala tántrico, con las visiones de Juan de Yepes en la noche oscura del alma”.

Proust dramatizó y teorizó unas experiencias extraordinarias, llamadas experiencias de memoria involuntaria, en las que los recuerdos, las asociaciones analógicas de imágenes, la inteligencia y el desciframiento, las metáforas cobran un valor esencial. Ver cómo Cortázar, a través de su personaje, se posiciona en relación con Marcel Proust, cruzando los dos discursos, es el propósito de este trabajo.

La experiencia más conocida en la obra de Proust es la de la magdalena, pero el protagonista vive varias de ellas y las del final son sin duda las más importantes ya que, a partir de ellas, se lanza en una reflexión profunda sobre el arte y principalmente sobre la literatura. Es este pasaje de *El tiempo recuperado*⁴ (1927) el que se utilizará para cruzar estos dos discursos de la memoria.

La experiencia que vive Juan en el restaurante *Polidor* es altamente temporal: el pasado resurge, pero no para sustituirse al presente, como en una sensación de *déjà-vu*, sino que los recuerdos del pasado, las potencias del presente y las señales del futuro se anulan, para dar a vivir un “instante fuera del tiempo” (Cortázar, 1968: 20). En este momento, el recuerdo “escapado de su dogal de tiempo” se muestra como “cosa viva y amenazante” y el presente adquiere “otra dimensión” (Cortázar, 1968: 12-13).

En su momento, Proust define la experiencia con las mismas ideas, incluso las mismas palabras:

(...) au vrai, l'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'*extra-temporel*, un être qui n'apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans *le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps*. (...) *Une minute affranchie de l'ordre du temps* a recréé en nous pour la sentir *l'homme affranchi de l'ordre du temps* (...) situé *hors du temps*, que pourrait-il craindre de l'avenir ? (Proust, 1927: 449-51 —la cursiva es nuestra)⁵

La “otra dimensión” cortazariana es para Proust: “un peu de temps à l'état pur” (Proust, 1927: 451)⁶. Para configurar esta idea de fijación de las cosas, Cortázar emplea la

⁴ Para las traducciones del texto de Proust, que aparecerán en los pies de página, se utilizará la última traducción de Graciela Isnardi (2009).

⁵ “(...) en verdad, el ser que entonces saboreaba en mí esa impresión la saboreaba en lo que tenía de común entre un día lejano y ahora, en lo que tenía de *extratemporal*, un ser que no aparecía más que cuando, por una de esas identidades entre el presente y el pasado, podía encontrarse en el único medio en que pudiera vivir, gozar de la esencia de las cosas, es decir, *fuera del tiempo*. (...) *Un minuto liberado del orden del tiempo* ha recreado en nosotros, para sentirlo, al *hombre liberado del orden del tiempo* (...); situado *fuera del tiempo*, ¿qué podía temer del futuro?” (Proust, 2009: 188-190)

⁶ “un poco de tiempo en estado puro” (Proust, 2009: 189).

imagen del “coágulo” o del “cuajo”, y realiza la mejor expresión de la experiencia vivida, de la “figura”, en la metáfora del “cuajo fuera del tiempo” (Cortázar, 1968: 23).

Otra característica de tal experiencia es su fuerza repentina: “esa otra fuerza” (Cortázar, 1968: 12), “ese brusco conglomerado” (Cortázar, 1968: 11), “el coágulo fulminante” (Cortázar, 1968: 14) dice Juan. Proust habla de “brusque hasard” (Proust, 1927: 446)⁷; cuando coge el libro de *François le Champi* dice “je me sentis désagréablement frappé” (Proust, 1927: 461)⁸. Y cabe señalar que en ningún momento, Juan es actor de lo que le pasa, sufre realmente una experiencia de memoria involuntaria: “ese brusco conglomerado”, citado anteriormente, es “por derecho propio” (Cortázar, 1968: 11).

La siguiente característica es su fugacidad que le da un carácter aún más extraordinario. El texto de Cortázar habla de “una contradicción instantánea, que cuajaba y huía simultáneamente” (Cortázar, 1968: 11)⁹. En varias ocasiones, el Narrador de Proust insiste en ello: “cette contemplation, quoique d'éternité, était fugitive” (Proust, 1927: 454)¹⁰. Incluso pone en escena metafóricamente la fugacidad de esta visión “deslumbrante e indistinta” en un diálogo en el que la visión lo roza como si le dijera: “Saisis-moi au passage si tu en as la force, et tâche à résoudre l'énigme de bonheur que je te propose” (Proust, 1927: 446)¹¹.

De hecho, por muy fuerte, brusca, fugitiva, instantánea, deslumbrante e indistinta que sea, los dos personajes viven una experiencia de felicidad y de plenitud en el momento de su advenimiento. El Narrador siente “une joie pareille à une certitude” (Proust, 1927: 446)¹² y Juan evoca “eso que había sido plenitud instantánea” (Cortázar, 1968: 14). Gracias a esta experiencia los dos protagonistas han accedido a una realidad otra pero que resulta ser la realidad verdadera, única válida para ser vivida y ser contada. El Narrador en

⁷ “brusco azar” (Proust, 2009: 184)

⁸ “me sentí desagradablemente sorprendido” (Proust, 2009: 200).

⁹ Ver también: “una fulgurante unidad que se deshace en el mismo instante en que me arrasa y me arranca de mí mismo”, “una viviente constelación aniquilada en el acto mismo de mostrarse”, “una concreción instantáneamente desmentida por su incomprensible voluntad de negarse en la misma afirmación, disolverse en el acto de cuajar”, una “mostración a la vez negada y escondida”. Este trabajo de reescritura permanente intenta dar la definición más precisa y a la vez más evasiva de lo que Proust también repite varias veces: “ces résurrections du passé, dans la seconde qu'elles durent [...]” (Proust, 1927: 447), “ce subterfuge avait permis à mon être d'obtenir, d'isoler, d'immobiliser — la durée d'un éclair — ce qu'il n'appréhende jamais : un peu de temps à l'état pur” (Proust, 1927: 451), “ce trompe l'oeil ne durait pas” (Proust, 1927 : 452).

¹⁰ “Esa contemplación, aunque de eternidad, era fugitiva” (Proust, 2009: 192).

¹¹ “Tómame al pasar si tienes la fuerza necesaria, y trata de resolver el enigma de felicidad que te propongo” (Proust, 2009: 184).

¹² “Una alegría semejante a una certeza” (Proust, 2009: 184).

varios momentos define lo que es la realidad para él en oposición a la realidad mediocre de la costumbre y la facilidad:

Si la réalité était cette espèce de déchet de l'expérience, à peu près identique pour chacun, parce que, quand nous disons : un mauvais temps, une guerre, une station de voitures, un restaurant éclairé, un jardin en fleurs, tout le monde sait ce que nous voulons dire ; si la réalité était cela, sans doute une sorte de film cinématographique de ces choses suffirait et le « style », la « littérature » qui s'écarteraient de leur simple donnée seraient un hors-d'œuvre artificiel. Mais était-ce bien cela la réalité ? (...) ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément (...)" (Proust, 1927: 468)¹³.

Juan vive en esta realidad “desecho de la experiencia”: el mal tiempo de la Nochebuena, el restaurante *Polidor* “lúgubrementemente iluminad[o]” (Cortázar, 1968: 19), el comensal gordo, los *hors-d'oeuvre* no son nada en comparación con lo que ha vivido en el momento del pedido del comensal gordo. Después de utilizar numerosas imágenes para describir esta experiencia, la última expresión de Juan será: “un punto de insoportable y fugacísima realidad” (Cortázar, 1968: 32) “capaz de convertir jirones de recuerdo, imágenes aisladas y anodinas, en un repentino bloque vertiginoso” (Cortázar, 1968: 13). Vive esta “soumission à la réalité intérieure” (Proust, 1927: 461)¹⁴ de la que habla el Narrador.

Sin embargo, tanto como Juan, el Narrador no deja de sentirse trastornado y es plenamente consciente de las dificultades que acarrearán esta fugacidad y este aspecto excepcional e inefable de la experiencia, de la verdadera realidad. Después de los primeros momentos de alegría y certidumbre, el primer momento de reflexión lo deja en “l'étourdissement d'une incertitude” (Proust, 1927: 453)¹⁵. A pesar de todo, no se deja desanimar y está dispuesto a, primero, encontrar el porqué de esta felicidad: “Mais cette fois, j'étais bien décidé à ne pas me résigner à ignorer pourquoi (...)” (Proust, 1927: 445), “résolu aujourd'hui à trouver la réponse”, à “persévérer dans ma tâche” (Proust, 1927: 446); y, luego, fijarla: “Aussi la contemplation de l'essence des choses, j'étais maintenant

¹³ “Si la realidad fuera esa especie de desecho de la experiencia, más o menos idéntica para cada uno, porque cuando decimos, un mal tiempo, una guerra, una parada de coches, un restaurante iluminado, un jardín en flor, todo el mundo sabe lo que queremos decir; si la realidad fuera esto, sin duda una especie de película cinematográfica de tales cosas bastaría y el “estilo”, la “literatura”, que se apartaran de sus simples datos, serían un aderezo artificial. ¿Pero era ésa la realidad?” (Proust, 2009: 207) “(...) lo que llamamos realidad es cierta relación entre esas sensaciones y esos recuerdos que nos rodean simultáneamente” (Proust, 2009: 206).

¹⁴ “Sumisión a la realidad interior” (Proust, 2009: 200).

¹⁵ “El aturdimiento de una incertidumbre” (Proust, 2009: 192).

décidé à m'attacher à elle, à la fixer, mais comment ? Par quel moyen ?” (Proust, 1927: 454)¹⁶.

Juan también está convencido de que es de su deber encontrar la significación de este instante e intentar fijarlo¹⁷, y se pone a dialogar con el “coágulo fulminante”. Si cruzáramos los dos discursos parecería que Juan le está contestando a la visión fugaz del Narrador que hemos citado anteriormente: “Ah no te dejaré ir así, (...) no puede ser que una vez más me ocurra ser el centro de esto que viene de otra parte, y quedarme a la vez como expulsado de lo más mío” (Cortázar, 1968: 14).

De ahí, surge la mayor diferencia entre Juan y el Narrador de Proust. Juan, más pesimista, sólo ve, en la fugacidad y lo inefable de la experiencia, la imposibilidad de vivirla plenamente, sobre un modo unitario. Ya desde las primeras descripciones insiste en que la experiencia ha tenido lugar “en otra zona” (Cortázar, 1968: 11), que lo ha arrancado de sí mismo para dejarlo aún más desolado y alejado de ella. En cambio, el Narrador dice: “(...) il y avait eu en moi, irradiant une petite zone autour de moi, une sensation (goût de la madeleine trempée, bruit métallique, sensation du pas) qui était commune à cet endroit où je me trouvais et aussi à un autre endroit (chambre de ma tante Octave, wagon de chemin de fer, baptistère de Saint-Marc)” (Proust, 1927: 452)¹⁸.

Los dos han sido el centro de esta zona, pero Juan sólo lo verá vacío (será un hueco, un agujero); en cambio el Narrador lo verá lleno (lleno de objetos, sensaciones, tiempos y lugares) y cercano a él.

Al entusiasmo del Narrador Juan le opone un desencanto casi total: aunque no dejará de intentarlo hasta el final de la noche, sabe que “la tentativa de fijar ese recuerdo” es “inútil” (Cortázar, 1968: 13). Sus preguntas son más bien el signo de cierta incomprensión, de cierta desesperación, mientras que las del Narrador son la señal de un verdadero

¹⁶ “Pero esta vez estaba decidido a no resignarme a ignorar por qué” (Proust, 2009: 184), “resuelto a encontrar hoy la respuesta” (...) “perseverar en mi tarea” (Proust, 2009: 185). “De modo que estaba ahora decidido a aferrarme a esa contemplación de la esencia de las cosas, a fijarla, ¿pero cómo? ¿por qué medio?” (Proust, 2009: 193).

¹⁷ Morelli, en el capítulo 94 de *Rayuela*, siente la necesidad de fijar elementos como el carbono en sus escritos, para sobrepasar la voluntad mallarameana de *fixer des vertiges*. Cabe señalar que en esta morelliana, Morelli está dialogando con un personaje desconocido (¿él mismo?) que le opone: “Fijar el carbono vale menos que fijar la historia de los Guermantes.” Y su respuesta deja entrever que las dos leyes novelescas podrían ser complementarias: “Creo oscuramente que *los elementos a que apunto son un término de la composición*. Se invierte el punto de vista de la química escolar. Cuando la composición ha llegado a su extremo límite, se abre el territorio de lo elemental. Fijarlos y, si es posible, serlos” (Cortázar, 1963: 598 —la cursiva es nuestra).

¹⁸ “Había habido en mí, irradiando una pequeña zona a mi alrededor, una sensación (gusto de la magdalena mojada, ruido metálico, sensación del paso) que era común al lugar en que me encontraba y también a otro lugar (cuarto de mi tía Octave, vagón del tren, baptisterio de San Marcos)” (Proust, 2009: 191).

entusiasmo. Esta experiencia de memoria involuntaria le ha devuelto al Narrador la fe en la literatura: “Alors on eût dit que les signes qui devaient, ce jour-là, me tirer de mon découragement et me rendre la foi dans les lettres avaient à cœur de se multiplier (...)” (Proust, 1927: 447)¹⁹; Juan sabe que: “lo peor será cuando trat[e] de contarlo a otros” (Cortázar, 1968: 12) porque “no había palabras, porque no había pensamiento posible para esa fuerza (...)” (Cortázar, 1968: 13),

esa materia que cada vez se volvía más lenguaje, arte combinatoria de recuerdos y circunstancias, sabiendo que esa misma noche o al día siguiente en la zona, todo lo que contara estaría irremisiblemente falseado, puesto en orden, propuesto como enigma de tertulia, charada de amigos (...) (Cortázar, 1968: 32).

Bien vemos como el enigma de felicidad ideal del Narrador de Proust se convierte para Juan en un enigma de baja estofa, indigno de la fuerza inicial, al pasar por el lenguaje, por cualquier forma de organización, de comunicación. Sin embargo, estamos delante de un texto altamente reflexivo que multiplica las posibilidades del lenguaje y de la narración, que multiplica las metáforas para expresar el instante vivido, que reorganiza el itinerario de la noche de Juan en una lectura “à rebours”, tal como la preconiza el Narrador: “(...) les apparences qu'on observe ont besoin d'être traduites et souvent lues à rebours et péniblement déchiffrées” (Proust, 1927: 475)²⁰.

En un primer momento, Juan rehúsa dejarse llevar por lo ineluctable. Para él, “cerrar los ojos, abandonarse, flotar en una disponibilidad total, en una espera propicia. Inútil, siempre había sido inútil; de esas regiones cimerias se volvía más pobre, más lejos de sí mismo” (Cortázar, 1968: 13). Segundo, rehúsa “descifrar” ya que no es más que una “curiosidad, el viejo tópico humano”, una “simplificación dialéctica” (Cortázar, 1968: 12), “mero juego asociativo, un espejo y un recuerdo y otro recuerdo, lujos insignificantes de la imaginación ociosa” (Cortázar, 1968: 14). El diálogo con Proust se hace patente cuando imaginamos al Narrador en un éxtasis de tipo místico y abandonado al goce de la experiencia y cuando leemos que el Narrador afirma: “sans doute ce déchiffrement était difficile mais seul il donnait quelque vérité à lire” (Proust, 1927: 457), “ce livre, le plus pénible de tous à déchiffrer, est aussi le seul que nous ait dicté la réalité, le seul dont l'“impression” ait été faite en nous par la réalité même” (Proust, 1927: 458)²¹. El deber del

¹⁹ “Entonces se hubiera dicho que los signos que ese día debía sacarme de mi abatimiento y devolverme la fe en las letras estaban empeñados en multiplicarse” (Proust, 2009: 185).

²⁰ “Apariencias que se observan necesitan ser traducidas y con frecuencia leídas al revés y penosamente descifradas” (Proust, 2009: 214).

²¹ “Sin duda ese desciframiento es difícil, pero es lo único que ofrece alguna verdad para leer (Proust, 2009: 196). Este libro, el más penoso de descifrar de todos, es también el único que nos ha

escritor es, pues, traducir estas impresiones y recrearlas porque, primero, esta traducción revela leyes espirituales y psicológicas que hay que analizar, y luego, porque al ser las analogías componentes esenciales de esta otra realidad las analogías deben ser, por consiguiente, un componente de la técnica literaria.

Así es como Juan, muy a pesar suyo, concede que: “claro que no basta, finalmente hay que pensar y entonces el análisis” (Cortázar, 1968: 12) y precisa que “pensar cazadoramente valía al menos como reingreso en este lado” (Cortázar, 1968: 13). Se lanza entonces a una caza de imágenes que pueda asociar para que, por lo menos, le quede entre las manos algo de lo más suyo. Así se lo dice mentalmente al “cuajo fulminante” al final de la réplica citada anteriormente: “(...) No te irás tan fácilmente, algo has de dejarme entre las manos, un pequeño basilisco, cualquiera de las imágenes que ahora ya no sé si formaban parte o no de esa exposición silenciosa...” (Cortázar, 1968: 14).

Pensar, para Juan, es separar lo que pasó realmente de los recuerdos, de las asociaciones que conlleva todo acto reflexivo, pensar es llegar a lo más puro y elemental sin “lo que otras asociaciones pudieron incorporarle parasitariamente” (Cortázar, 1968: 12). La caza de Juan va a ser un juego sutil y frágil entre surgimiento de asociaciones de imágenes y recuerdos, y la aceptación de ellos, de modo más o menos voluntario; y no va a ser un juego exento de un sentimiento de capitulación ante unas leyes humanas (proustianas) que parecen infranqueables.

Y no podía impedirse sonreír mientras asistía sardónico, a un pensamiento que le alcanzaba ya la percha del pequeño basilisco, una asociación comprensible porque venía de la *Basilisken Haus* de Viena, y allí la condesa... El resto lo invadía sin resistencia, era hasta fácil apoyarse en el hueco central, eso que había sido plenitud instantánea, mostración a la vez negada y escondida, para incorporarle ahora un cómodo sistema de imágenes analógicas conectándose con el hueco por razones históricas o sentimentales (Cortázar, 1968: 14).

Sin embargo, al contrario del Narrador de Proust nunca les dará a las asociaciones una causalidad general, que pueda ser interpretada como ley psicológica. Las asociaciones son vistas como simples asociaciones de imágenes subjetivas “por razones históricas o sentimentales” que únicamente implican su propia persona, su propia historia. Incluso las primeras asociaciones están presentadas en un tono de lo más ingenuo, como si las hiciera un espectador falsamente despreocupado del surgimiento de estas:

Pensar en el basilisco era pensar simultáneamente en Hélène y en la condesa, pero le condesa era también pensar en Frau Marta, en un grito, porque las criaditas de la condesa debían gritar en los sótanos de la Blutgasse, y a la condesa

dictado la verdad, el único cuya “impresión” haya sido hecha en nosotros por la realidad misma” (Proust, 2009: 197).

tenía que gustarle que gritaran, si no hubiesen gritado a la sangre le habría faltado ese perfume de heliotropo y marisma (Cortázar, 1968: 14).

La ironía hacia esta pretensión de Proust se concreta en una reutilización paródica de ciertas imágenes e ideas, pero se verá que estos recursos más bien resultan ser métodos para profundizar y llevar al extremo los recursos tradicionales de la literatura; no materializan un rechazo total.

Cuando se pone a reconstruir el itinerario de la noche, dejándose llevar por asociaciones analógicas, entabla un diálogo con Proust insistiendo en que esta reconstrucción, este desciframiento no le resulta para nada difícil: “no le resultaba demasiado difícil rehacer el itinerario de la noche” (Cortázar, 1968: 18), “no era demasiado difícil explicarse por qué (...)” (Cortázar, 1968: 25)²².

Juan menosprecia la relación analógica entre el libro de Michel Butor y el pedido del comensal gordo: no es más que una confusión fonética entre Chateaubriand y “château saignant” y la resultante de una traducción literal, “automática e irónica”, de “château saignant” (bistec poco hecho) por “castillo sangriento”; de igual modo la explicación del pedido de una botella de Sylvaner es “una mediocre asociación fonética” con la *Basiliken House* en Viena. Juan pasa en silencio los estímulos sensitivos que, no obstante, participan de la experiencia. Los estímulos sensitivos son una condición *sine qua non* del advenimiento de la experiencia en Proust. Son los que hacen resurgir la imagen del pasado de modo involuntario. Juan no los toma en cuenta en su reflexión porque, ni más ni menos, hacen resurgir la imagen traumatizante de la condesa y de Hélène.

Toda la experiencia está relacionada con el recuerdo de la condesa, Frau Marta y Hélène. Al igual que las imágenes de Venecia o de su abuela que le aparecen al Narrador, están presentes en él:

(...) la esquina con el cielo rojizo y el portal mohoso se aliaban a la inevitable conciencia de que era nochebuena para facilitar el paso de la condesa, su de otra manera inexplicable presencia en Juan, porque no podía dejarse de pensar que a la condesa tenía que haberle gustado particularmente la sangre en una noche como esa (...) (Cortázar, 1968: 19).

“Para facilitar el paso de la condesa”, “su (...) presencia en Juan”: dos expresiones muy proustianas.

Lo sensitivo desempeña un papel de primer orden: el pedazo de cielo rojizo, el portal con olor a húmedo en la esquina de la rue Monsieur le Prince y la rue de Vaugirard hacen resurgir “el sentimiento de la condesa” vampira atraída por lo transgresivo y por la sangre; lo sangriento del castillo/bistec, la botella de vino Sylvaner helado le recuerdan esta

²² Ver citas más arriba: “ce déchiffrement était difficile”, “ce livre, le plus pénible de tous à déchiffrer”.

misma aparición de la condesa justo antes de entrar en el restaurante; la llovizna de la Nochebuena cuando sale del restaurante, el portal del barrio del Panteón hacen resurgir la imagen de Hélène, “su fría distante inevitable sombra hostil” (Cortázar, 1968: 33) que lo obsesiona y que es en realidad el primer causante de este “cuajo fuera del tiempo”. Estas redes de asociaciones permiten ver cómo la postura de Cortázar consiste más bien en proseguir y ampliar las posibilidades de las experiencias proustianas, ensanchando los estímulos sensoriales a toda una atmósfera, a una sensibilidad moral que parte del personaje, de la ficción misma. Hasta cierto punto se podría considerar que si Juan rechaza tanto las teorías proustianas es porque le obligarían a enfrentarse con la realidad: su relación amorosa imposible (basada en la agresión y el desencuentro) con Hélène. Lo que pone en tela de juicio su postura en contra de los métodos proustianos. Al final de la noche tendrá la revelación de este traumatismo en el Canal Saint-Martin donde va a vivir otra experiencia que tiene todas las características de una experiencia de memoria involuntaria, y le ofrece “la oscura comprensión de lo que había buscado con armas inútiles frente al espejo del restaurante Polidor”. En un estado de ánimo depresivo, envuelto en una sensación de inutilidad, de fracaso, de soledad, de cansancio y enajenación alcohólica, en una situación de abandono total, se le aparece la silueta de Frau Marta, en un pontón del Canal Saint-Martin “que se deslizaba sin ruido por un agua como de mercurio” (Cortázar, 1968: 33). Esta vez la experiencia es tan cortazariana como proustiana: las asociaciones sensitivas (el frío, la humedad, lo mohoso, lo rojizo) ampliadas al trauma del personaje, la aparición fugitiva de una imagen venida del pasado, la superposición de la ciudad de Viena a la ciudad de París, el desciframiento inmediato del sentido de la aparición, cuajan en una visión (neo)fantástica muy cortazariana.

Metaforizar la creación con la imagen de “un salto que había que dar y que él no daría porque no era un salto hacia nada definido y ni siquiera un salto. Más bien al revés, porque en ese vacío vertiginoso las metáforas saltaban hacia él como arañas” pone en evidencia el juego paródico de Cortázar para con el *Ars Poética* proustiano en el que la metáfora ocupa un sitio de elección:

On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style, ou même, ainsi que la vie, quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence en les réunissant l'une et l'autre, pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore, et les enchaînera par le lien indescriptible d'une alliance de mots. (...) Le rapport peut être peu

intéressant, les objets médiocres, le style mauvais, mais tant qu'il n'y a pas eu cela
il n'y a rien eu (Proust, 1927: 468)²³.

El hecho de oponerse a las metáforas, o por lo menos de considerarlas como “siempre eufemismos o rellenos de la inaprehensible mostración” le permite dramatizar desde la perspectiva del personaje esta lucha contra unos recursos que se han convertido en hábitos literarios. Por mucho que Juan quiera poner a prueba de la realidad las teorías proustianas demasiado tradicionales²⁴, no podrá nunca prescindir de ellas. Se burla de sí mismo cuando no tiene más remedio que utilizar una metáfora al mismo tiempo que las critica y parodia –“inaprehensible mostración (otra metáfora)”-. El método empleado será entonces plagar el discurso de ellas, multiplicarlas, diversificarlas, darles movimiento, hacerlas movedizas, siempre incompletas y oscilando entre complejidad y expresividad. La metáfora se amplifica de manera exponencial para realizar textualmente “la figura” cortazariana²⁵.

Las asociaciones analógicas, el desciframiento intelectual y las metáforas, lejos de desaparecer, devienen así los elementos (en el sentido químico que le da Morelli en *Rayuela*) fundamentales de la composición del texto y crean, así, unas redes rizomáticas de significaciones que obligan al lector a movilizar su memoria, su recuerdo del texto mismo, para montar su propio libro. El discurso altamente reflexivo, meta-ficcional, en plena tradición proustiana en realidad, le da al lector las pautas para leer y para vivir, quizás, otra realidad.

²³ “En una descripción, pueden hacerse suceder indefinidamente los objetos que figuraban en el lugar descrito, pero la verdad no comenzará hasta el momento en que el escritor tome dos objetos diferentes, plantee su relación, análogo en el mundo del arte a la relación única de la ley causal en el mundo de la ciencia, y los encierre en los anillos necesarios de un bello estilo. Incluso, así como la vida, al relacionar una cualidad común a dos sensaciones descubra su esencia común reuniéndolas una y otra en una metáfora para sustraerlas a las contingencias del tiempo. (...) La relación puede ser poco interesante, los objetos mediocres, el estilo malo, pero mientras esto no exista, no hay nada” (Proust, 2009: 207).

²⁴ De igual modo, el hecho de reflexionar sobre el relato oral hecho a unos amigos, en vez de proponer directamente una reflexión teórica sobre la literatura, tal como lo hace Proust en *El tiempo recuperado*, forma parte de esta estrategia narrativa y discursiva que pone a prueba de la realidad la voluntad proustiana de crear una obra redentora, que pone a prueba su fe en la literatura como “verdadera vida”.

²⁵ Transcribimos en anexo las expresiones metafóricas a las que recurre Cortázar entre las páginas 9-34 para nombrar la experiencia y configurar este acontecimiento.

Anexo

Nos permitimos transcribir aquí las expresiones metafóricas del texto que nos han servido de base para nuestro análisis aunque las hemos citado ya en el cuerpo del artículo y se puedan encontrar fácilmente en la edición de la bibliografía. La lectura seguida de las expresiones permite darse cuenta de cómo las metáforas van progresivamente ampliándose y haciéndose más complejas, cómo las expresiones no son más que un intento formal y reflexivo para conseguir nombrar “eso que Juan no sabía cómo nombrar”, en los inicios de la experiencia. Permite poner de relieve los juegos de repetición de los vocablos y los juegos con sinónimos y palabras-conceptos afines para dar a ver de modo quizás más directo esta “figura” textual que conformó Cortázar en el íncipit de su novela. En cierto modo, esta lista es la estructura esquelética de una caja torácica en la que reposa el cuerpo del texto. Las primeras expresiones más cortas son como los primeros intentos respiratorios del texto. Conforme este va avanzando en la experiencia misma y en la reflexión sobre ella, las expresiones se hacen más largas y complejas, como si cobrara más amplitud de inspiración y se abriera más. Sin embargo, permanecen expresiones cortas para marcar el retorno de la expiración. Este movimiento que se nota en las últimas expresiones conforma el ritmo del libro, un ritmo que oscila entre expansión y “cuajo”, “coágulo”, entre el deseo de ensanchamiento y la búsqueda de un centro. Esto explica también porque nos hemos centrado en las primeras páginas, o sea de la página 9 a 34 de la edición Alfaguara, porque son las que narran con más precisión la experiencia de Juan. El resto del texto remite muchas veces a esta experiencia, incluso se puede considerar que esta es la causante de la narración del libro entero, sin embargo hemos decidido detenernos antes del poema a la Ciudad ya que consideramos que en este momento la experiencia deja de ser el centro único del relato y deja que los temas y las escenas —que estas páginas contenían en sí de modo alusivo— se desarrollen rizomáticamente para conformar el libro entero. La complejidad de estas ramificaciones sobrepasaba el propósito de este artículo.

Expresiones metafóricas para nombrar la experiencia de Juan.

“el posible acorde”, (9)

“eso que Juan no sabía cómo nombrar”, (10)

“el desplazamiento del sentido en la frase iba a coagular de golpe otras cosas ya pasadas o presentes de esa noche”, (10)

“algo que se daba como una contradicción instantánea, que cuajaba y huía simultáneamente”, (10-11)

“esto que ha ocurrido en otra zona”, (11)

“ese brusco conglomerado por derecho propio”, (11)

“el llamado o el signo oscuro de la cosa misma”, (12)

“la instantánea mostración de otro orden en el que irrumpen recuerdos, potencias y señales para formar una fulgurante unidad que se deshace en el mismo instante en que me arrasa y me arranca de mí mismo”, (12)

“por allí (...) empieza y sigue un camino”, (12)

“ese instante fuera del tiempo”, (12)

“el coágulo”, (12)

“esa otra fuerza que en el restaurante Polidor había sido capaz de anularlo [el recuerdo] como pasado, mostrarlo como cosa viva y amenazante, recuerdo escapado de su dogal de tiempo para ser, en el mismo instante en que desaparecía otra vez, una forma diferente de vida, un presente pero en otra dimensión, una potencia actuando desde otro ángulo de tiro”, (12-13)

“esa fuerza capaz de convertir jirones de recuerdo, imágenes aisladas y anodinas, en un repentino bloque vertiginoso, en una viviente constelación aniquilada en el acto mismo de mostrarse, una contradicción que parecía ofrecer y negar a la vez lo que Juan, bebiendo la segunda copa de Sylvaner, contaría más tarde a Calac, a Tell, a Hélène”, (13)

“el coágulo fulminante (y también Hélène, por supuesto) en una concreción instantáneamente desmentida por su incomprensible voluntad de negarse en la misma afirmación, disolverse en el acto de cuajar, quitándose importancia después de herir de muerte, después de insinuar que no era nada importante, mero juego asociativo, un espejo y un recuerdo y otro recuerdo, lujos insignificantes de la imaginación ociosa”, (14)

“esto que viene de otra parte”, (14)

“esa exposición silenciosa”, (14)

“el hueco central, eso que había sido plenitud instantánea, mostración a la vez negada y escondida”, (14)

“el hueco inicial por donde se había deslizado la estrella de evasivas puntas”, (15)

“acaso la constelación brotaría intacta del aura todavía presente, se sedimentaría en una zona más allá o más acá del lenguaje o de las imágenes, dibujaría sus radios transparentes, la fina huella de un rostro que sería a la vez un clip con un pequeño basilisco que sería a la vez una muñeca rota en un armario que sería una queja desesperada y una plaza recorrida por incontables tranvías y Frau Marta en la borda de un pontón”, (15)

“el otro simulacro vibrando todavía en el eco de su disolución”, (15)

“otro lenguaje que se había asomado al límite de la percepción, pájaro caído y desesperado de fuga, aleteando contra la red y dándole su forma, síntesis de red y de pájaro en la que solamente había fuga o forma de red o sombra de pájaro, la fuga misma prisionera un instante en la pura paradoja de huir de la red que la atrapaba con las mínimas mallas de su propia disolución”, (15)

“el cuajo fuera del tiempo, el privilegiado horror exasperante y delicioso de la constelación, la apertura a un salto que había que dar y que él no daría”, (23)

“la inaprehensible mostración (otra metáfora)”, (23)

“Y yo había vivido demasiadas agresiones de esos estallidos de una potencia que venía de mí mismo contra mí mismo como para no saber que si algunos eran meros relámpagos que cedían a la nada sin dejar más que una frustración (los *deja vu* monótonos, las asociaciones significativas pero mordiéndose la cola), otras veces, como eso que me acababa de ocurrir, algo se agitaba en un territorio entrañable, me hería de lleno como un zarpazo irónico que fuese al mismo tiempo el golpe de una puerta en plena cara”, (27)

“un agujero en el aire por donde se descargaría el zarpazo, (...) era en el fondo el resumen más aprovechable por decirlo así de eso que le había ocurrido: lección de cosas, mostración de cómo una vez más el antes y el después se le destrozaban en las manos, dejándole una fina inútil lluvia de polillas muertas”, (28-29)

“y entonces se produjo el hueco en el aire, el paso del ángel”, (32)

“eso que cuajaba como una estrella en mi estómago”, (32)

“ese hueco en el rumor gastronómico del restaurante Polidor en el que un espejo de espacio y un espejo de tiempo habían coincidido en un punto de insoportable y fugacísima realidad antes de dejarme otra vez a solas con tanta inteligencia, con tanto antes y atrás y delante y después”, (32)

Referencias Bibliográficas

- Berriot, Karine (1988). *Julio Cortázar, l'enchanteur*. Paris: Presses de la Renaissance.
- Cortázar, Julio (1984). *Rayuela*. Madrid: Cátedra.
- Cortázar, Julio (1996). *62/Modelo para armar*. Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, Julio (2009). *Último round*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Picon-Garfield, Evelyn (1975). *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Gredos.
- Prego, Omar (1985). *La fascinación de las palabras: conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Proust, Marcel (1989). *A la recherche du temps perdu IV*. Paris: NRF, «Bibliothèque de la Pléiade».
- Proust, Marcel (2009). *En busca del tiempo perdido: VII. El tiempo recuperado*. Buenos Aires: Losada.
- Yurkievich, Saúl (2004). "62 Modelo para armar enigmas que desarman". *Julio Cortázar: mundos y modo*. Buenos Aires: Edhasa.