

Proust en las cartas de Julio Cortázar (1937-1954) Lectura plural y viaje temporal hacia la escritura

Jérôme Dulou (Université Paris Sorbonne, France)

Abstract Analyzing the mentions of Proust in Julio Cortázar's correspondance (between 1937 and 1954, epoch of his formation) allow to mitigate the relation of opposition which can be read in his critical work (*Teoría del túnel*). This will allow us to begin a textual and temporary journey between both authors but also in Cortázar's own life. The mentions will allow to reconstruct the readings that Cortázar did of Proust's work between Bolivar (Argentina) where he was teaching in 1937 and Venice in 1954, passing by Chivilcoy in 1940 and by Paris where he established himself definitively in 1951. This work could provide some reflections on the plurality of Cortázar's writing. Also we will propose an analytical journey of convergences between two writings on the subjective sense of the reality and his relation with art and writing.

Sumario 1. Introducción. – 2. Lectura y relectura de Proust entre 1937 y 1952. – 2.1. Primera lectura plural. – 2.2. Relectura de 1952. – 3. Viaje analítico hacia la escritura. – 3.1. «ciertos sacrificios». – 3.2. La placa del microscopio y las experiencias de memoria involuntaria. – 4. 1954: Ruskin, Proust, Mann y Cortázar en Venecia. – 5. Conclusión.

La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie, par conséquent, réellement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas «développés». Ressaisir notre vie; et aussi la vie des autres; car le style, pour l'écrivain aussi bien que pour le peintre, est une question non de technique, mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. Par l'art seulement, nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini, et qui bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont ils émanaient, qu'il s'appelât Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient leur rayon spécial. (Proust 1989b, p. 474)

1 Introducción

En su *Obra Crítica*, y principalmente en *Teoría del túnel*, Cortázar llama a una superación de la literatura estética, racional y gnoseológica representada por Proust, entre otros. Por eso, puede escribir «Basta ya Marcel Proust»,¹ para abogar por una literatura más afín con el surrealismo y el existencialismo. De hecho, no se puede decir que Cortázar fue proustiano. Sin embargo cuando leemos sus cartas, es de notar que su relación con Proust es mucho más compleja que un deseo de superación y un rechazo rotundo. Además, entre los grandes escritores de la literatura universal, Proust es uno de los que más menciona en su correspondencia. En los 5 volúmenes de cartas,² se pueden contar 14 menciones.³ Y todas son positivas para con Proust.

Este trabajo se propone entonces analizar las menciones a Proust en la correspondencia de Cortázar (entre 1937 y 1954, época de su formación) para matizar la relación de oposición que se lee en la obra crítica. Esto nos permitirá empezar un viaje textual y temporal entre los dos autores pero también en la propia vida de Cortázar. En efecto, las menciones nos permiten reconstruir las lecturas que Cortázar hizo de la obra de Proust entre Bolívar (Argentina) donde enseñaba en 1937 y Venecia donde se instaló para traducir a Poe en 1954, pasando por Chivilcoy en 1940 y por París donde se instaló definitivamente en 1951. Quizá este trabajo pueda aportar algunas pistas de reflexión sobre la pluralidad de la escritura de Cortázar. Para ello, también propondremos un viaje analítico de convergencias entre dos escrituras sobre el sentido subjetivo de la realidad, su relación con el arte y la escritura.

1 «Con todas las dudas, con todas las incertidumbres, el Yo me está dado, es en el soy, vale como base e instrumento. Desde él, “lo extranjero y lo hostil allí comienza”. Por eso, basta ya de hacer el buzo, desde que mi auto-conocimiento parece satisfactorio y facultativo. *Basta ya, Marcel Proust*. Es el momento de superar el hiato y completar la dimensión humana en y con lo no-humano; es la hora de lanzarse a la conquista de la realidad con armas eficaces. Porque así, en suma, se alcanza el más legítimo autoconocimiento. Tal ha sido siempre el secreto del héroe» (Cortázar 1994a, pp. 122-123. El subrayado es nuestro).

2 En este trabajo, se tomará en cuenta la segunda edición de las *Cartas* aumentada en 2012. El estudio se centrará en las citas que aparecen en el primer volumen (indicado vol. 1), entre 1937 y 1954.

3 Cfr. *Cartas* vol. 1: pp. 35, 374, 378, 382, 402, 508, 548; *Cartas* vol. 2: pp. 67, 168, 33; *Cartas* vol. 3: p. 539; *Cartas* vol. 4, p. 482; *Cartas* vol. 5, pp. 378-379.

2 Lectura y relectura de Proust entre 1937 y 1952

2.1 Primera lectura plural

La primera mención de Proust en la obra de Cortázar conocida hasta hoy, y leída cronológicamente en función de la fecha de redacción, se encuentra en una carta dirigida a Eduardo A. Castagnino, con fecha del 27 de mayo de 1937 (o sea diez años antes que la primera mención en *Teoría del túnel*). Las cartas a su amigo y compañero de trabajo, que vive en Buenos Aires mientras él vive en la sencillez de Bolívar, son un intercambio de opiniones sobre literatura redactado con un tono irónico y polémico por parte de Cortázar. La carta que nos interesa tiene precisamente como tema de polémica el estilo irónico de Anatole France. Cortázar reacciona a la crítica de Castagnino, en estos términos:

¿Conque la ironía franciana te produjo contracciones en el peritoneo? Como diría Greta Garbo: «I am sorry...». No hubo ninguna mala intención, pero me alegro en el alma de haberlo puesto, porque ello - *punta de fuego* - me ha dado la satisfacción de leer tus opiniones sobre el maestro. En serio, te creí más encariñado con Anatole. Lo de 'bonito' quizá le quede un poco chico, aunque, naturalmente, no es posible hipertrofiar los adjetivos recordando a hombres como André Gide y Marcel Proust. Estos dos nombres han sido puestos por mí en base a una simpatía personal, y no porque tenga un criterio dogmático con respecto a los puntales de la literatura francesa moderna. Queda pues campo abierto para sustituir o relegar. (Cortázar 2012, vol. 1, p. 35)

Ya podemos apuntar varios elementos de análisis: Cortázar le da a Proust la misma importancia que a Gide y sabemos la influencia que la obra de este último tuvo en Cortázar. Ya desde 1937, Cortázar sitúa a estos dos autores en un lugar aparte en la historia de la literatura.⁴ Esta visión de Proust sufre cierto cliché sobre el estilo proustiano: la precisión en la elección de los adjetivos, lo cual sería una de las características que se le atribuye al estilo psicologista de Proust. Es de notar, quizá con más provecho para este trabajo, como Cortázar en la última frase insiste en la subjetividad de su elección en el momento de citar a dos «puntales de la literatura francesa moderna». Veremos a continuación como este punto de vista ambivalente (por una parte, Proust visto como una autoridad

4 En *Teoría del túnel*, diez años después, la primera mención de Proust lo situará de igual modo al lado de Gide pero en un contexto más crítico: «Los depositarios de la antorcha del siglo XIX, los Proust, Gide, Shaw, Mann, Wells, Valle Inclán, Claudel, D'Annunzio, continúan dentro de un ordenamiento estético personal los órdenes literarios tradicionales, la filiación novecentista» (Cortázar 1994a, p. 47).

clásica, por otra, una visión más personal, más íntima) se irá modificando y volviéndose más compleja a lo largo de sus diversas lecturas de la obra proustiana.

Otra mención en una carta a su amigo Eduardo Jonquières fechada el 16 de mayo de 1952 informa que Cortázar leyó a Proust en Chivilcoy a principios de los '40 - enseñó allí entre 1939 y 1944 - y que está leyéndolo otra vez en el '52. Cortázar describe en esta carta (la novena desde que llegó a París) los encantos de la primavera parisina, los numerosos paseos que da, evoca el congreso al cual asistió, enumera los cuadros de una exposición que le extenuó de tanta belleza y, después de contar otro paseo, escribe con humor:

Te debo dar la sensación de que, como becario, soy el atorrante más perfecto, salido del regazo de tu Embajada. Pero también trabajo, sabes. Leo aplicadamente a Proust, del que mi ya lejano recuerdo de 1940 no me daba más que una sombra. Una cosa es leer a Proust en Chivilcoy, envuelto en cafard e inocencia, y otra leerlo en París, cuando se es *a sadder and a wiser man*.⁵ (Cortázar 2012, vol. 1, p. 374)

Esta lectura personal en 1940, en su propia opinión, solo le dejó «un lejano recuerdo». Lo que permite matizar el rigor de las numerosas menciones contra Proust en los dos ensayos *Teoría del túnel* de 1947 y *Situación de la novela* de 1950.⁶ Una lectura precisa de estas menciones en estos ensayos permitiría ver que los comentarios que hace y las opiniones que da sobre Proust retoman, más bien, las críticas literarias que se le hacía a la obra de Proust en aquella época, desde Borges hasta Sartre que le criticaban su presupuesto psicologismo y su esteticismo;⁷ no son comentarios sacados de una lectura precisa y personal del texto proustiano.

Así es como se puede resumir la lectura plural que Cortázar hizo de la obra de Proust: en 1937, en Bolívar, Cortázar siente una «simpatía personal» para con Proust a partir de una lectura quizás parcial de su obra; en 1940, en Chivilcoy, la lee quizás esta vez entera pero solo le deja un «lejano recuerdo»; en los años '40, su conocimiento de la obra se vio influenciada por la lectura de diversos artículos publicados en Argentina, en la revista *Sur* sobre todo, lo que reflejan sus menciones a Proust en los dos

5 «A sadder and a wiser man | He rose the morrow morn» («Más triste y más sabio, se levantó por la mañana del día siguiente») son versos de Samuel Taylor Coleridge (uno de los fundadores del Movimiento Romántico en Inglaterra), sacados de «The rime of the ancient mariner», poema muy popular.

6 Cortázar menciona 13 veces a Proust en *Teoría del túnel* y 3 veces en *Situación de la novela*.

7 Para un análisis de la recepción de la obra de Proust en Argentina, cfr. Craig 2002, cap. 1, *Reception and critical appreciation of «A la recherche du temps perdu» in Spanish America*, pp. 32-39.

ensayos mencionados anteriormente; en 1952, en París, la vuelve a leer entera y esta experiencia de relectura le va a permitir volver a descubrir a Proust; en 1954, lo veremos en la tercera parte, Proust parece seguir siendo una referencia.

2.2 Relectura de 1952

Es necesario ahora precisar el tiempo de esta relectura parisina de 1952.

Gracias a las fechas proporcionadas por las cartas escritas a Jonquières en el año '52, se puede estimar que el tiempo de esta segunda lectura fue de 4 a 6 meses, de la primavera 1952 (el 16 de mayo, escribe: «Leo aplicadamente a Proust» [2012, vol. 1, p. 374]) al final del verano del mismo año (en una carta del 24 de agosto de 1952, escribe: «Termino Proust» [2012, vol. 1, p. 402]). La lectura fue, por consiguiente, intensiva, pero nada extraordinaria cuando se tiene la formación y la capacidad de lectura de Cortázar.

Es importante notar que, al contrario de las otras lecturas mencionadas en aquel lapso de tiempo, esta es asociada a un trabajo que realiza «aplicadamente». Para poder ir a París obtuvo una beca para hacer investigaciones sobre «las hipotéticas conexiones entre literatura inglesa y la francesa» (Herráez 2011, p. 144). Quizá empezó con la lectura de Proust como representante de los puntales de la literatura francesa. Así es como hay que entender: «Leo aplicadamente a Proust», como un verdadero trabajo de investigación y de análisis de la obra. Extrapolando un poco, se puede considerar que no solo leyó *A la recherche du temps perdu*, sino que pudo haber leído también parte de las obras críticas ya publicadas en aquella época (biografías, revistas, recuerdos y testimonios, en francés, en español, en inglés); no pudo leer, en 1952, el *Contre Sainte-Beuve*, que solo se publicaría en 1954, pero pudo leer, o conocer, los *Pastiches et mélanges*, *Les Plaisirs et les jours*, algo de la correspondencia, de las traducciones de la *Bible d'Amiens* et de *Sésame et les lys* de Ruskin que Proust publicó en 1904 y 1906 respectivamente. Los encuentros que hizo durante las reuniones literarias o el congreso pudieron ser ocasiones para tratar de la obra de Proust con grandes críticos. Esta relectura, lo confirmaremos más adelante y es uno de los propósitos de este trabajo, le permitió tener un conocimiento bastante profundo de la obra y de la biografía de Proust.

Un elemento, puesto de relieve por el propio Cortázar, permite precisar su concepción de *La Recherche*. En la primera mención a Proust, esta relectura va asociada con los románticos, con la melancolía y la sabiduría románticas, y se conoce la relación fuerte que une a Cortázar con este movimiento. La cita de uno de los últimos versos del poema de Coleridge, más allá del *private jock* a uno de sus amigos, le permite decir que gracias a su evolución como hombre desde los años en Chivilcoy, gracias a su experiencia más sólida de la vida, que lo hizo «más triste pero más sabio», esta

nueva lectura de Proust es posible. En Chivilcoy, Cortázar tenía entre 25 y 30 años y estaba en los albores de su vida de escritor, vivía ensimismado y se pasaba el día leyendo y estudiando; en París, tenía ya 37 años, había redactado varios artículos, novelas y cuentos, y su idea de la literatura era más precisa, su vida menos superficial. Cortázar era por fin el lector ideal de Proust, el que tardó tiempo para leerlo bien tal como se lo decía a Jonquières en una carta del 30 de mayo: «Ya era tiempo de leerlo bien» (2012, vol. 1, p. 378). Cortázar era por fin el lector activo de Proust; este mismo lector ideal que Proust anhela cuando escribe: «le lecteur a besoin de lire d'une certaine façon pour bien lire» (Proust 1989b, p. 490); por fin era el lector que Proust espera para revelarle lo que tiene «en soi-même» (p. 490).

En plena ruptura con Argentina (una ruptura de la cual espera mucho), volver a leer a Proust de modo tan intenso le hace concienciarse de su propio trayecto, viaje, como hombre y escritor, del salto cualitativo que se ha producido en él durante los últimos años y que se ve prometedor, ya desde los primeros meses de su estadía en París, para su escritura.

3 Viaje analítico hacia la escritura

3.1 «ciertos sacrificios»

En las cartas del 16 y 30 de mayo de 1952, dirigidas a Jonquières, Cortázar escribe que hace, en Proust, unos descubrimientos importantes. Lo estudia, lo lee de otro modo, lo lee mejor. Pero es necesario detenerse en la frase de la carta del 30 de mayo de 1952, en la que escribe: «Leo a Proust. Ya era tiempo de leerlo bien; al final te diré algunas cosas sobre él que espero no te alarmen sobre mi salud mental» (Cortázar 2012, vol. 1, p. 378). Esta revelación permanecerá un enigma ya que el 24 de agosto de 1952, abrumado por el trabajo, solo se contenta con escribir lacónicamente: «Termino Proust» (2012, vol. 1, p. 402). Consultar los apuntes que pudo tomar durante su lectura sería de lo más valioso. Mientras tanto, la resolución de este enigma no puede basarse más que en suposiciones. Estas «cosas» deben de tener, sin embargo, cierta originalidad y cierta importancia para que Cortázar ponga en escena cierto suspense, para que sienta la necesidad de llegar al final de su lectura antes de revelarlas y, además, para temer irónicamente que esta revelación pueda provocar en su amigo temores en cuanto a su salud mental.

Lo irónico en Cortázar es de lo más serio. Proponemos, pues, volver a la obra de Proust para llevar a la luz unos elementos de orden estético y moral, cercanos a las preocupaciones de Cortázar, y que, al analizarlas de más cerca, podrían parecer preocupantes para la salud mental del lector y más precisamente de un lector-escritor que, como lo hemos visto en Cortázar, lee a Proust como se lee un libro de sabiduría.

La filosofía proustiana, tal como lo dice el mismísimo Proust, es de una gran austeridad («cette leçon austère», dice en *Le Temps retrouvé* [1989b, p. 487]) y de una gran complejidad. ¿Quién puede aceptar como verdad absoluta esta frase terrible, pero una de las más significativas de toda la obra: «La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature» (1989b, p. 474)? Esta frase no puede más que tener cierto eco en Cortázar como escritor bañado de romanticismo. Veremos más adelante que adhería en aquella época totalmente a la idea del Genio artístico que hace del artista un ser aparte, sometido a un destino, a un enigma que le es superior. Además, sintió ya la tentación de tal extremismo literario durante sus años de enseñanza en Chivilcoy, encerrado y leyendo, con contactos complejos con los demás (Herráez 2011, pp. 87-106), y otra vez lo vive en la Maison de l'Argentine, rodeado de argentinos de los cuales denigra abiertamente la mediocridad:

Si consigo la pieza que busco como loco, tendré quien me cocine (tú sabes que aquí en el pabellón el régimen de androceo y gineceo es riguroso. Ah, sí, la moral primero). Yo podría cocinarme cosas, pero bastante me harta lavar y planchar y fabricarme el desayuno. Aquí en el pabellón hay tipos con alma de cocinera, que se pasan el día subiendo y bajando las escaleras con platitos, cacerolitas y sambayones. Es positivamente inmundo. Para haber llegado al tomo VII de Proust se requieren ciertos sacrificios, y uno de ellos es no perder tiempo cocinando. (Cortázar 2012, vol. 1, p. 382)

Se puede que Cortázar haya encontrado ciertas resonancias con su propia experiencia de vida y una solución a sus interrogantes cuando Proust dice: «ce n'est pas aux êtres que nous devons nous attacher, [...] ce ne sont pas les êtres qui existent réellement et sont par conséquent susceptibles d'expression, mais les idées» (1989b, p. 487) y cuando precisa:

Le signe de l'irréalité des autres ne se montre-t-il pas assez, soit dans leur impossibilité à nous satisfaire, comme par exemple les plaisirs mondains qui causent tout au plus le malaise provoqué par l'indigestion d'une nourriture abjecte, l'amitié qui est une simulation puisque, pour quelques raisons morales qu'il le fasse, l'artiste qui renonce à une heure de travail pour une heure de causerie avec un ami sait qu'il sacrifie une réalité pour quelque chose qui n'existe pas (les amis n'étant des amis que dans cette douce folie que nous avons au cours de la vie, à laquelle nous nous prêtons, mais du fond de notre intelligence nous savons l'erreur d'un fou qui croirait que les meubles vivent et causerait avec eux), soit dans la tristesse qui suit leur satisfaction, comme celle que j'avais eue, le jour où j'avais été présenté à Albertine, de m'être

donné un mal pourtant bien petit afin d'obtenir une chose - connaître cette jeune fille - qui ne me semblait petite que parce que je l'avais obtenue? (1989b, p. 454).

La retórica es precisa (nótese la inversión de la idea de locura) y el impacto implacable sobre el lector-escritor enfrentado con este dilema todos los días. Pero ¿cómo aceptar este rechazo categórico de la vida en sociedad, de la amistad y del amor sin padecer ciertos disturbios psíquicos? ¿Cómo revelarle a la gente que lo quiere y a la que quiere, de amor o amistad, como el propio Jonquières a quien escribe o a su abuela, que solo son modelos, ideas útiles para su obra, sin pasar por loco? La vida de Cortázar prueba que no siguió este diktat - Proust tampoco. Si dejó Argentina, luego la Maison de l'Argentine de París, fue porque quería huir de la mediocridad, es cierto, pero también para huir de esta tentación de poner la literatura por encima de la realidad de las relaciones humanas. Pero la tentación, eso sí, fue fuerte y este dilema del individualismo y de la soledad del hombre o artista frente a los que lo rodean se vuelve a encontrar en numerosos escritos suyos: así es como cierta influencia de Proust podría explicar la pregnancia de la problemática de la «otredad» en *El perseguidor* y *Rayuela*, por ejemplo.

El párrafo que precede la mención a Proust en esta carta del 30 de mayo de 1952 es imprescindible para la comprensión de la evolución de la obra de Cortázar. Es necesario citarlo completo:

No comentaré lo que me dices sobre tu libertad interior - que va más allá de toda otra libertad, llámese Venecia o la Luna... Lo comparto demasiado para no estar de acuerdo; creo tan sólo que la resolución de ese gran enigma consistente en saber para qué cuernos está uno aquí, y por qué le ha sido dada una facultad expresiva peculiar, sólo puede quizá entreverse al cabo de una extenuante cacería espiritual. Es aquí donde el viaje, el amor, la felicidad y la infelicidad se insertan como llaves en la medida en que uno los provoque. Para mi vecino de al lado (un plácido biólogo) París es - *SIC* - «una ciudad incómoda donde no hay buenos cafés». Para mí, en el ápice de experiencias a veces extenuantes, esto es el punto donde la placa del microscopio se vuelve de pronto nítida, después de tanta vida pasada en el ajuste minucioso del lente. No dura más que un segundo, pero en ese segundo *veo*. Veo lo que yo tendría por hacer si no fuera tan incapaz. Veo lo que espera del otro lado de esto que llamamos realidad. Cuando recaigo en el poema, sé que lo que escribo tiene menos de creación que de mostración. En B.A. inventaba; aquí siento (itan raramente, pero con tanta fuerza!) que nada verdadero es inventado, y que el *mot* de Picasso sobre encontrar y no buscar es la clave de toda creación con un sentido. (2012, vol. 1, p. 378)

Cortázar da en este fragmento una definición muy compleja del escritor que es necesario analizar ya que esta definición va a ser retomada y precisada, va a ser puesta en práctica en las obras que van a marcar su creación a partir de los años '50 (*El perseguidor*, *Rayuela*, *62/Modelo para armar*, etc.). El hecho de estar leyendo con tanta intensidad *La Recherche* en el momento mismo de redactar este párrafo, y hablar justo después de Proust, para decir lo que hemos visto sobre su salud mental, es de considerar.

Cortázar, cuando redacta esta carta, está metido en un cuestionamiento sobre la libertad del escritor. Responde a Jonquières que hablaba en su carta anterior de la libertad interior que debía sentir en el momento de la creación. Cortázar la experimenta, como su amigo, como algo interior y superior a la libertad de movimiento y adhiere, pues - influenciado por los románticos y Rimbaud sobre todo - a la idea del privilegio del Genio creador, a esta concepción del artista que sabe gozar de un don peculiar reservado a algunos. Pero la precisión, analizándola con detenimiento, acaba contradiciendo esta idea de libertad y sobre todo de privilegio. Se puede pensar que Jonquières se felicitaba de ello, en un acceso de orgullo de artista. Pero Cortázar siente la necesidad de dar al enigma del Genio artístico un sentido mucho más profundo, más humilde, más sacrificial. Para él, se es artista casi a pesar suyo, el artista es de nacimiento presa de un destino que no escogió y «la resolución de ese gran enigma [...] sólo puede quizá entreverse al cabo de una extenuante cacería espiritual» (2012, vol. 1, p. 378). Recuerda, pues, la humildad del artista frente a este enigma. Además, no es él quien decide del momento en que «la placa del microscopio se vuelve de pronto nítida» (p. 378). Cuando escribe un poema, no crea, sino que no hace más que mostrar lo que la placa del microscopio le permite ver. Esta libertad interior está, pues, condicionada, incluso, se podría decir que es nula ya que cada artista digno de este nombre no puede inventar sino solamente imitar lo que el microscopio le da a ver, lo que París le hace experimentar. Vuelve a dar todo su sentido a la frase de Picasso, muchas veces malinterpretada como un chiste vanidoso y pretencioso, «je ne cherche pas, je trouve».⁸

Estos interrogantes pertenecen a la historia de las ideas literarias (oposición entre la inspiración divina de Platón y el *Arte poético* de Aristóteles, las querellas de los Romanos y del Medioevo europeo entre imitación e invención, la idea de Genio artístico de los siglos XVIII y XIX), y Proust les daba una resolución muy personal que es una renovación del idealismo platónico y occidental: «nous ne sommes nullement libres devant l'œuvre d'art» (1989b, p. 459) ya que «ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand

8 Escrita en una nota que Picasso mandó a la revista moscovita *Ogoniok*, 20, en 1926, y retomada en varias ocasiones por Lacan.

écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur» (1989b, p. 469). Aunque no tenga nada que inventar, ya que la obra ha sido impresa en su fuero interno por las vicisitudes de la vida, el artista no permanece pasivo ya que tiene que descifrarla y traducirla. Picasso, Proust y Cortázar se inscriben en el mismo combate artístico.

Para Cortázar, la solución a este dilema existencial se encuentra en el reconocimiento de esta humildad del artista frente a la vida y a la aceptación de todas sus vicisitudes. Le extraña que su vecino, «un plácido biólogo» (2012, vol. 1, p. 378), no sepa aprovechar la experiencia que se le ofrece de vivir en París y no sepa sacar provecho de las mortificaciones que esto le impone (no poder tomar cafés tan buenos como en Buenos Aires, para tomar un ejemplo de lo más materialista) para elevarse encima de ello y aprovechar plenamente todos los aspectos, positivos y negativos, de la vida: «el viaje, el amor, la felicidad y la infelicidad» (p. 378), tal como se lo escribe a Jonquières.

Se puede ver lo que esta idea de «extenuante cacería espiritual» (p. 378), de aceptación de las vicisitudes de la vida, de aceptación de su condición de escritor, tiene que ver con la idea de sacrificio y de mortificación, en relación con cierto estoicismo y cierto misticismo. El artista tiene incluso que provocarlas, para poder algún día *ver* la realidad del mundo. Aquí está su mayor libertad, al fin y al cabo. Y se puede considerar que Cortázar cristalizó esta idea leyendo a Proust; descubrió en él esta superación de las querellas antiguas. Esta misma idea Proust la pone en escena en toda su obra y la desarrolla al inicio de la parte teórica de *Le Temps retrouvé*.⁹

En efecto, el narrador acaba de pasarse la mayor parte de su vida, durante seis tomos y medio, entre pequeñas felicidades y sufrimientos (físicos y morales), entre amores, celos y olvidos, entre esperanzas en su vocación y desesperanzas frente a su falta de talento, antes de encontrar el conocimiento espiritual y la alegría y antes de encontrar y aceptar su vocación de escritor, tal como lo expresa en una primera conclusión:

acceptons le mal physique qu'il [le chagrin] nous donne pour la connaissance spirituelle qu'il nous apporte [...]. Les idées sont les succédanés des chagrins; au moment où ceux-ci se changent en idées, ils perdent une partie de leur action nocive sur notre cœur, et même, au premier instant, la transformation elle-même dégage subitement de la joie. (1989b, p. 485)

9 No es nuestra intención sobrevalorar la «influencia» de Proust en este párrafo. De hecho, la influencia de John Keats en él es también fundamental; un cotejo de *Imagen de John Keats*, que Cortázar estaba redactando en la misma época, basta para confirmarlo. Un ejemplo: en su ensayo, Cortázar recurre muchas veces a la cursiva cuando emplea el verbo *ver* y lo hace también en este párrafo.

Es necesario leer la carta del 14 de junio, en la que les hace el mismo reproche a los argentinos de la Residencia que tienen «un alma de cocinera» (2012, vol. 1, p. 382) y que se pasan el tiempo cocinando como en Argentina, incapaces de alcanzar esta especie de ascetismo que les permitiría aprovechar plenamente de sus vidas, sacrificando su nostalgia de Argentina. En ella, se encuentra justo después esta idea de sacrificio que aplica a la lectura de Proust: «Para haber llegado al tomo VII de Proust se requieren ciertos sacrificios, y uno de ellos es no perder tiempo cocinando» (p. 382). No se trata solo de una frase hecha. La lectura de Proust es elevada al nivel de un acto sacrificial necesario a su iniciación como escritor, de igual modo que su salida para París y el abandono de su familia y sus amigos en Argentina. Estos sacrificios son necesarios a su creación y al descubrimiento de la verdad de la vida y de la literatura.¹⁰

3.2 La placa del microscopio y las experiencias de memoria involuntaria

Esta visión del artista/escritor y de la literatura nacen en el caso del narrador de Proust después de una sucesión de experiencias sensoriales y espirituales muy fuertes: las famosas experiencias de memoria involuntaria. La experiencia que Cortázar describe a través de la metáfora del «punto donde la placa del microscopio se vuelve de pronto nítida» (2012, vol. 1, p. 378) es una adaptación perfecta de estas experiencias proustianas.

Primero son experiencias sensoriales: «siento», «...en ese segundo veo» insiste Cortázar en su carta (p. 378). El narrador experimenta la misma sensación, esta misma visión. En el momento en que se dirige a una *matinée* de la princesa de Guermantes, mientras está cruzando el patio de la mansión, tropieza contra dos piedras. Esta nueva experiencia es una experiencia de memoria involuntaria ya que le vuelve el recuerdo de su viaje a Venecia, de igual modo que el del sabor de la magdalena mojada en un poco de té, al principio de *Du côté de chez Swann*, le había hecho recordar toda su infancia en Combray, y ahora provoca en él una sensación extraordinaria al mismo tiempo que le revela la existencia de un tiempo extra-temporal, el tiempo en estado puro. En un primer momento, esta visión es «éblouissante et indistincte» (1989b, p. 446), pero después de un esfuerzo por concentrarse y después de que esta sensación haya vuelto a ocurrir cuatro veces, este instante se hará «pur et désincarné» (1989b, p. 447). Cortázar dice «nítida», para continuar la metáfora del microscopio. Esta visión, para Cortázar, «no dura más que un segundo» (2012, vol. 1,

¹⁰ Esta misma idea la expresará en varias ocasiones cuando analice su exilio voluntario de Argentina.

p. 378), es también «fugitive» (1989b, p. 454), para Proust. «Ce trompe l'œil ne durait pas» (p. 452) dice.

En cambio, estas experiencias son un doble revelador.

Primero, revelan al escritor su misión y la dificultad de la tarea que le otorgó su sino. Lo que Cortázar expresa en la frase: «Veo lo que yo tendría por hacer si no fuera tan incapaz» (p. 378), Proust lo evoca al calificar esta empresa de «penosa», («Ce livre, le plus pénible à déchiffrer...» [1989b, p. 458]), incluso al juzgarla casi imposible: «C'est elle [l'essence des choses] que l'art digne de ce nom doit exprimer, et, s'il y échoue, on peut encore tirer de son impuissance un enseignement [...], à savoir que cette essence est en partie subjective et incomunicable» (p. 464). La solución propuesta por Proust en su lección de escritura es el recurso a la metáfora. Por eso, en seguida, Cortázar hace referencia a la escritura de sus poemas. Es, de momento, en la poesía donde encuentra, él también, el mejor medio para *mostrar* lo que *ve*.

Segundo, son un revelador de la falsedad de «esto que llamamos realidad» (2012, vol. 1, p. 378). Proust, en muchas ocasiones, escribe exactamente lo mismo:

Mais cette découverte que l'art pouvait nous faire faire, n'était-elle pas, au fond, celle de ce qui devrait nous être le plus précieux, et qui nous reste d'habitude à jamais inconnu, notre vraie vie, la réalité telle que nous l'avons sentie et qui diffère tellement de ce que nous croyons, que nous sommes emplis d'un tel bonheur quand un hasard nous apporte le souvenir véritable? (1989b, p. 459)

Esta trascendencia espiritual provocada de este modo lleva al escritor a otra dimensión y lo sitúa delante de un sentimiento de vértigo que a la vez infunde entusiasmo y escalofrío: «il [le temps] me supportait, moi, juché à son sommet vertigineux [...]. J'avais le vertige de voir au dessous de moi, en moi pourtant, comme si j'avais des lieues de hauteur, tant d'années» (1989b, p. 624). Volvemos a encontrar aquí la idea de Cortázar de que fueron los años vividos, «tanta vida pasada» (2012, vol. 1, p. 378), los que han llevado al escritor hasta esta cima de experiencias, «el ápice de experiencias a veces extenuantes» (p. 378).¹¹

¹¹ Cabe señalar que la ambigüedad de la imagen del microscopio utilizada por Cortázar, que permite ver lo infinitamente pequeño, en sí mismo como en los demás, pero que lleva al artista al punto más alto, está, en parte, resuelta en el caso de Proust. En efecto, Proust rechaza sencillamente la imagen del microscopio a favor de la del telescopio, que le permite «percevoir des choses, très petites en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance, et qui étaient chacune un monde» (1989b, p. 618). Se puede admitir que, aunque Cortázar no vaya tan lejos en la precisión de la metáfora, en una carta a un amigo, la intención es la misma. Si hubiera utilizado la metáfora del telescopio, su demostración, continuada por la idea de «ápice», tendría el mismo significado. Aquí se trata más bien de otro cliché sobre

La lectura de Proust habrá desempeñado el papel del microscopio sobre estas verdades humanas y literarias. Es a partir de este viaje por la obra de Proust desde 1937, apoyado por su viaje a París en los primeros años de los '50, como Cortázar va a hacer más compleja su visión de la literatura y de su misión como escritor: «nada verdadero es inventado» (2012, vol. 1, p. 378), o sea Arte y vida van siempre unidos.

4 1954: Ruskin, Proust, Mann y Cortázar en Venecia

Dos años después de su llegada a París y de su relectura de Proust, en mayo de 1954, Cortázar se fue de viaje a Venecia. En una carta del 24 de mayo a Jonquières, otra vez, expresa su entusiasmo. Una de sus primeras emociones fue la que experimentó al pasearse por entre los venecianos y los turistas, en la plaza San Marco, gentes que para él representan la esencia de Europa, esta esencia que descubrió en las obras de Ruskin, Proust y Mann:

Esta tarde, por ejemplo, la banda municipal dio un alegre concierto en medio de la plaza, y miles de turistas y venecianos estaban como locos de contento - nosotros incluidos -. Los cafés han sacado todas sus mesas a la plaza, y el espectáculo es asombroso. Andando entre esta gente, mirando sus caras, se tiene aquí la sensación europea total. ¡Qué mundo! Acabado, quizá, muriéndose delicadamente, pero sin que nada lo dé a entender por fuera. Es la misma gente entre la cual andaba John Ruskin mirando las piedras de Venecia, y Marcel Proust, y donde Thomas Mann trajo a su héroe para hacerlo morir en el Lido. Esta tarde subimos al museo Correr a ver *Las cortesanas* de Carpaccio, y los Bellini, y de tanto en tanto nos asomábamos a los balcones para ver a la gente en la plaza y oír a la banda que producía grandes selecciones de *Nabuco*; después mirábamos otros cuadros venecianos, pero había como una sensación de profunda continuidad entre el arte y esa vida de fuera. Sólo las ropas eran otras, y las costumbres; lo importante seguía invariable; Europa,

Proust, cuyo iniciador en las letras hispánicas es Ortega y Gasset. Craig reseña, en *Marcel Proust and Spanish America* (p. 26) y en un artículo de 1986 (*Ideas de Ortega y Gasset sobre la novela proustiana*), un ensayo que el gran pensador español redactó en 1923 (*Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust*), antes de que los tomos completos fuesen publicados. El investigador americano recuerda que Ortega y Gasset «concluye que la estructura de las cosas para Proust es de condición microscópica» (1986, p. 447). Ortega y Gasset retomaba una idea preconcebida que los primeros críticos escribieron sobre Proust. Si Proust insiste tanto en la imagen del telescopio en las últimas páginas de la *Recherche*, es en parte en reacción contra este cliché y en contra de la crítica que se le hizo sobre su manía por los detalles. Incluso cuando Cortázar retoma la imagen del microscopio, no se equivoca para nada sobre el sentido de la poética proustiana.

patria de la mejor hora del hombre. No creo que nada de lo que venga - y que no veré - sea más hermoso. (2012, vol. 1, pp. 508-509)

Aunque mencione rápidamente a Proust, entre dos comas, este fragmento es importante para nuestro trabajo ya que nos proporciona un último elemento para probar el conocimiento profundo que Cortázar tenía de la obra de Proust, después de 1952. Este fragmento nos permite de igual modo confirmar nuestro análisis sobre las similitudes de puntos de vista sobre el arte entre los dos escritores.

Cortázar evoca primero a Ruskin, haciendo referencia a su obra *The stones of Venice*, y añade «y Marcel Proust». Este inciso muestra el profundo conocimiento que tenía de la biografía de Proust, y de los autores que contaron en su formación. Como lo dice Tadié, en su biografía de Marcel Proust: «c'est sous son influence [celle de Ruskin] que Proust s'est rendu en Italie» (1994, p. 623). Los dos autores, pues, van unidos como una evidencia. Evocar a Ruskin implica mencionar a Proust, para cualquier literato que haya trabajado su obra y haya leído biografías. Tanto más cuanto que en los años '50 (tal como hoy), el recuerdo de Ruskin, de sus obras y de su pensamiento, pasan por lo que dijo Proust de él, por sus prefacios a las traducciones que hizo de *Bible of Amiens* (1885) en 1904 y *Sesame and Lilies* (1865) en 1906 y lo que dijo también a través del personaje del pintor Elstir, personaje de *La Recherche* cuyas teorías estéticas y éticas vienen en parte de las de Ruskin.

Pero la asociación de estos dos autores va más allá de una asociación venida de un estudio profundo de Proust. Cortázar cita a tres autores que tienen la misma concepción del escritor que él. Tadié dice de Ruskin que era un predicador:

Son art relève plus de *l'émotion* que de la raison, du *subjectivisme* que du discours scientifique. Ce qui devrait pourtant le sauver, c'est que c'était d'abord un *poète*; mais aussi un *essayiste* qui aimait à parler de lui-même, et un *prodigieux évocateur d'œuvres d'art* : lui-même pensait que la fonction de l'artiste consiste à être une créature qui voit et qui sent (1996, pp. 609-610. El subrayado es nuestro)

Proust y Cortázar tienen la misma visión del artista, lo hemos visto, visión que también es la de Mann.

Es interesante notar que el conocimiento profundo de la obra de Proust lo lleve a asociar *Der Tod in Venedig* (*La muerte en Venecia*) de Mann (publicado en 1912, un año antes que *Du côté de chez Swann*), para describir mejor a los venecianos. Es cierto que Mann y Proust son dos faros que han influido influido en toda la generación del Boom latinoamericano (cfr. Craig 2002, p. 18). Por lo tanto, no es extraño ni sorprendente encontrarlos bajo la pluma de Cortázar. Pero, por otra parte, no deja de ser fascinante

encontrar esta asociación, hoy de una gran evidencia para el gran público, gracias a *Morte a Venezia*, la adaptación cinematográfica profundamente proustiana de Visconti de 1971 (cfr. Colombani 2006), en un texto de Cortázar de 1954.

Así la descripción que hace de la gente en la plaza San Marco, un mundo «muriéndose delicadamente» (2012, vol. 1, p. 508), viene influenciada por la descripción que hace de ella Thomas Mann en su cuento, pero también por la que hace el narrador de Proust de la sociedad mundana que frecuenta.¹² Es a través de los escritos de estos tres autores como Cortázar ve Venecia, ya que le dan las claves para comprender lo que ve. Se podría sin problema aplicarle la expresión de Picon a propósito de Proust: los libros de los grandes autores son sus «guides bleus de la vie» (1995, p. 110).¹³ Su entusiasmo por Venecia no habría sido tan fuerte de no volver a encontrar esta esencia europea, moribunda pero magnífica, que han descrito Ruskin, Proust y Mann.

Así se explica por qué hemos transcrito su visita al museo Correr. Esta sensación, «una sensación de profunda continuidad entre el arte y esa vida de fuera» (2012, vol. 1, pp. 508-509) que experimenta mirando por intermitencias los cuadros venecianos y la muchedumbre que ha venido a escuchar la banda de música, es la resultante de una actitud ética típicamente proustiana. Y cabe preguntarse si Cortázar, que tenía en sus maletas las obras de Poe que estaba traduciendo, no tenía también *Albertine disparue*. La descripción de esta visita parece ser influenciada por dos evocaciones de Carpaccio durante el viaje a Venecia del Narrador de Proust que le revelan esta misma sensación. En el caso de Proust, está relacionada con dos personas que le son queridas, su madre que lo había acompañado al baptisterio de San Marco y Albertine que acaba de dejarlo trágicamente:

Une heure est venue pour moi où quand je me rappelle ce baptistère, [...] il ne m'est pas indifférent que dans cette fraîche pénombre, à côté de moi il y eût une femme drapée dans son deuil avec la ferveur respectueuse et enthousiaste de la femme âgée qu'on voit à Venise dans la *Sainte Ursule* de Carpaccio, et que cette femme [...] ce soit ma mère. Carpaccio que je viens de nommer et qui était le peintre auquel, quand je ne travaillais pas à Saint-Marc, nous rendions le plus volontiers visite, faillit un jour ranimer mon amour pour Albertine. Je voyais pour la pre-

12 Por otra parte, en Venecia, el Narrador se encuentra por casualidad con la marquise de Villeparisis que goza todavía de cierto prestigio pese a «l'air de tristesse et de fatigue que donne l'appesantissement des années et malgré une sorte d'eczéma, de lèpre rouge qui couvrirait sa figure» (1989a, pp. 209-210). Ella está en Venecia con su viejo amante M. de Norpois, un viejo ambicioso.

13 Cfr. «Les livres qu'il lit (le Narrateur jeune), ce sont les guides bleus de la vie, une préparation à la réalité» (Picon 1995, p. 110).

mière fois *Le Patriarche di Grado exorcisant un possédé*. [...] Sur le dos d'un des compagnons de la Calza, reconnaissable aux broderies d'or et de perles qui inscrivent sur leur manche ou leur collet l'emblème de la joyeuse confrérie à laquelle ils étaient affiliés, je venais de reconnaître le manteau qu'Albertine avait pour venir avec moi en voiture découverte à Versailles, le soir où j'étais loin de me douter qu'une quinzaine d'heures me séparaient à peine du moment où elle partirait de chez moi (1989a, pp. 225-226).

Donde Proust ve una continuidad espiritual entre los cuadros y la gente que aprecia, Cortázar ve la continuidad del espíritu europeo, pero el procedimiento es el mismo: el artista tiene que enfrentar siempre la realidad de los seres y de las cosas con el arte mismo, ya que solo el arte permite revelar la esencia de esta realidad, prueba única de su existencia real «dans le Temps» (1989b, p. 625). Aquí se vuelve a encontrar la lección proustiana, que Cortázar no parece haber olvidado, salvo para adaptarla a su propia experiencia de argentino que está descubriendo Europa en los años '50.

5 Conclusión

Este ensayo ha permitido dar a ver el viaje iniciático emprendido por Cortázar por la lectura de Proust, una lectura plural y evolutiva que fue en un momento dado (el de su llegada a París) un momento de sacrificio pero también una enseñanza, una revelación sobre la subjetividad de la realidad y sobre la misión compleja del escritor.

Las cartas de Cortázar, al dar una imagen distinta de la que se vislumbra en la obra de ficción del autor, son un testimonio biográfico imprescindible de la relación íntima que mantienen arte y vida para cualquier lector contemporáneo. Y permiten proponer una definición compleja pero concreta, pragmática (más allá de los discursos teóricos del propio autor) de la idea de influencia artística.

No se puede considerar, a pesar de todo lo dicho, que Cortázar fue un proustiano absoluto. Sería un error dejarlo pensar, su «Basta ya, Marcel Proust» en *Teoría del túnel* no pierde de su importancia. Sin embargo, estas cartas muestran como Proust no dejaba de ser para él un faro que le mandaba su «rayon spécial» (Proust 1989b, p. 474) artístico y vital, a veces involuntario e inefable, del que habla Proust en la cita que hemos transcrito al inicio de este artículo, y cómo, quizá a pesar suyo, este rayo hizo que su escritura pudo tomar caminos paralelos a los que propuso Proust.

Bibliografía

- Colombani, Florence (2006). *Proust-Visconti: Histoire d'une affinité électorale*. Paris: Philippe Rey.
- Cortázar, Julio (2012). *Cartas*. 5 vols. Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, Julio (1994a). «Teoría del túnel». En: Cortázar, Julio. *Obra Crítica /1*. Madrid: Alfaguara, pp. 31-137.
- Cortázar, Julio (1994b). «Situación de la novela». En: Cortázar, Julio. *Obra Crítica /2*. Madrid: Alfaguara, pp. 117-132.
- Craig, Herbert E. (2002). *Marcel Proust and Spanish America: From Critical Response to Narrative dialogue*. London: Bucknell University Press.
- Craig, Herbert E. (1986). «Ideas de Ortega y Gasset sobre la novela proustiana» [en red]. *Bulletin Hispanique*, 88, 3-4, pp. 445-456. Disponible en http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1986_num_88_3_4602 (2014-05-03).
- Herráez, Miguel (2011). *Una biografía revisada*. Barcelona: Ediciones Alrevés.
- Ortega y Gasset, José (1963). «Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust», In: *Obras completas*, vol. 2, Madrid: Revista de Occidente, p. 703. Primera publicación en español en *La Nación* (Buenos Aires), 14 de enero de 1923, p. 18.
- Proust, Marcel (1989a). *Albertine disparue. A la recherche du temps perdu IV*. Paris: NRF, pp. 1-272. Bibliothèque de la Pléiade.
- Proust, Marcel (1989b). *Le Temps retrouvé. A la recherche du temps perdu IV*. Paris: NRF, pp. 273-625. Bibliothèque de la Pléiade.
- Picon, Gaëtan (1995). *Lectures de Proust*. Paris: Gallimard. Folio, coll. Essais.
- Tadié, Jean-Yves (1996). *Marcel Proust: Biographie*. Paris: Gallimard. Folio.

