



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
(LETRAS LATINOAMERICANAS)
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Orígenes de la novela intelectual en Cortázar: *El examen*

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN LETRAS

PRESENTA

ALFREDO BARRIOS HERNÁNDEZ

TUTOR

Dr. Rafael Olea Franco
Facultad de Filosofía y Letras_UNAM

MÉXICO, D.F., SEPTIEMBRE DE 2014.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
1. <i>EL EXAMEN</i> , UN ARRIBO TARDÍO.....	11
2. ANTECEDENTES.....	22
2.1. JULIO DENIS: EL POETA MUERTO.....	22
2.2. <i>LA OTRA ORILLA</i> : EL TERROR A LA PROSA.....	27
2.3. <i>LOS REYES</i> : LA VICTORIA DEL MINOTAURO.....	30
2.4. <i>DIVERTIMIENTO</i> : BALBUCEO NOVELÍSTICO.....	32
3. <i>EL EXAMEN Y BESTIARIO</i>	35
3.1. EL GEMELO BUENO.....	35
3.1.1. Buenos Aires, la gran celda.....	36
3.1.2. <i>Doppelgänger</i>	41
3.1.3. Huida	50
3.1.4. Otras similitudes.....	54
3.2. CAÍN Y ABEL: DIFERENCIAS ENTRE <i>EL EXAMEN Y BESTIARIO</i>	56
3.2.1. Lenguaje provocador.....	61
3.2.1.1. Poesía.....	67
3.2.1.2. Lenguas distintas al español.....	70
3.2.3. Humor.....	71
3.3. EL GEMELO MALO.....	74
4. LA NOVELA INTELECTUAL.....	76
4.1. INTERTEXTUALIDAD.....	91
4.1.1. Usos intertextuales en <i>El examen</i>	95
4.1.2. "Los mejores libros están fuera". Biblioteca Julio Cortázar.....	104
4.2. NOVELA ROTA. PÁRRAFOS CORTADOS.....	129
4.3. PERSONAJES: LA CONSTELACIÓN.....	146
4.4. CRÍTICA.....	157
5. <i>RAYUELA</i> . EL PRIMERO ES EL SEGUNDO.....	172
6. CONCLUSIONES.....	183
BIBLIOGRAFÍA.....	187
APÉNDICES.....	192
ÍNDICE DE AUTORES CITADOS EN <i>EL EXAMEN</i>	193
CONVERSACIONES.....	195

A Verónica Claudia,
más que un ángel de la guarda
eres ángel hacedor, ángel guía, ángel cómplice...

A La Maga, Morrison,
Fidel y Marlon,
compañeros nocturnos de todas
mis aventuras académicas y literarias

Agradezco profundamente a la Sra. Aurora Bernárdez, a quien debemos el rescate de *El examen*, así como de otras obras fundamentales de Julio Cortázar. Estoy en deuda por su amabilidad, gentileza y apoyo para la elaboración de esta investigación.

Agradezco también al Sr. Francisco Porrúa. A ambos, gracias por su tiempo, sus conversaciones, comentarios y sus consejos para complementar mi trabajo.

También quiero agradecer a Carles Álvarez Garriga, a la Dra. Aagje Monballieu, y al Dr. Alberto Vital, quienes me brindaron su apoyo para concluir mi investigación.

Agradezco la crítica y consejos de cada uno de los integrantes de mi sínodo: Eduardo Casar, Raquel Mosqueda, Françoise Perus y Liliana Weinberg, Y a mi tutor, el Dr. Rafael Olea, cuyas enseñanzas trascienden el ámbito académico.

Quiero expresar finalmente mi agradecimiento a todos aquellos amigos y familiares a quienes involucré, directa o indirectamente, en esta investigación: a mi madre y a mis hermanos, así como a mi suegra Concepción Cuevas. A mis compinches del blog de Aluciness: Jonás, Thelma Dickinson, Nadiezdha Torres y Érika Mendoza. A mis compadres Marisol Domínguez, Federico Díaz y a Dieguito. A los profesores del ASF Montserrat Castañar, Juan Antonio Pacheco, Mauricio Castañeda y Melisa García. A Carolina Melgarejo, Miguel Pineda, Teresa Guevara, Adriana Haro y Dieter Rall.

INTRODUCCIÓN

Antes de morir, Julio Cortázar dejó preparados algunos libros para su publicación póstuma, entre éstos figuraban *Imagen de John Keats* y dos novelas: *Divertimento* y *El examen*. El gran valor de estas dos últimas radica en que fueron sus primeras tentativas reales de novela, y no *Los premios*, como mucha gente pensaba.

A *El examen* no se le ha concedido la importancia que merece, en principio porque *Rayuela* ha opacado el resto de los trabajos novelísticos de Cortázar y, en segundo lugar, porque a veintiocho años de su publicación sigue siendo casi desconocida. Además, esta novela fue escrita alrededor de 1950, pero permaneció guardada durante tres décadas y pocas personas la conocían. La trama se desarrolla en la Argentina peronista y narra la odisea de un pequeño grupo de jóvenes intelectuales en vísperas del examen final de dos de ellos: Juan y Clara. El trabajo de investigación para mi tesis de licenciatura, *Descripción del proceso de creación literaria en la obra de Julio Cortázar a partir de sus cartas*, me permitió acercarme nuevamente a esta obra, y percatarme de tres cosas: primero de su gran calidad; luego, de los múltiples tópicos cortazarianos contenidos en ella, que después serían retomados por el autor en otros libros; y finalmente, de que existen muy pocos trabajos dedicados a ella.

El objetivo que persigo con esta tesis es mostrar la importancia de *El examen* como germen de las innovaciones más radicales expuestas en las posteriores novelas de Cortázar, aunque en esta ocasión me enfocaré principalmente en *Rayuela*. Para ello, estudiaré *El examen* con mayor grado de profundidad del que se ha venido trabajando y desde diferentes perspectivas: primero en relación con los libros que le anteceden, haciendo hincapié en *Bestiario*; luego trataré de desvelar las distintas técnicas narrativas y experimentales

utilizadas en *El examen*, así como las relaciones intertextuales que esgrime en ella el autor, para finalmente, al compararla con su obra más famosa, desembocar en cómo todo esto me lleva a considerar la novela cortazariana como novela intelectual.

El examen es una novela que plantea no sólo los problemas literarios habituales sobre temas, personajes, lenguajes, narradores, etcétera, sino que implica también cuestionamientos relacionados con su origen y recepción, pues si bien fue escrita en 1950, se conoció masivamente hasta su publicación en 1986. Esta circunstancia nos hace preguntarnos si los juegos de orden estilístico, retórico y poético del original han permanecido sin alteraciones en el libro que hoy conocemos; si realmente podemos considerar a esta primera novela como la que inaugura la *novela intelectual* cortazariana o si, después de que su autor se hubo ganado el prestigio como novelista que todos conocemos, fue modificada según la conciencia y los criterios de un escritor ya en toda su madurez literaria.

En el primer capítulo se intentará esclarecer someramente el asunto de la publicación póstuma, así como los primeros avatares de la novela, que le impidieron salir a la luz en la década en que fue escrita; para después buscar el tipo de relaciones que este texto mantiene, no sólo con las otras cinco novelas del autor, sino con su obra en general. Cabe señalar que ante la poca bibliografía crítica existente en torno a *El examen*, he tenido que recurrir a otra de tipo más anecdótica y/o testimonial, como es el caso de los epistolarios; así como a entrevistas con algunas personas cercanas al autor (dos de ellas realizadas por mí recientemente —2012 y 2013—, a Aurora Bernárdez y al editor Francisco Porrúa, quienes leyeron la novela por primera vez en la década de los cincuenta). Finalmente, llevé a cabo una búsqueda de algunos de los libros que influyeron en la labor literaria temprana del autor (Capítulo 4), con el fin de desentrañar si las ideas, tratamiento,

temas, proyecciones y juegos literarios, corresponden o no a este escritor novel y desconocido.

En el segundo capítulo veremos los antecedentes literarios de Cortázar y cómo su técnica se fue depurando hasta llegar a la novela que hoy estudiamos. Recordaremos el inicio de su carrera con poesía y cómo el fracaso rotundo de sus primeros poemarios (*Presencia* y *De este lado*), lo obligaron a volcarse a otros géneros como teatro, cuento y novela. Advertiremos además, que aunque bien hubo un alejamiento de la poesía, Cortázar nunca dejó de escribir versos y algunos de ellos los fue agregando a sus novelas —y *El examen* no fue la excepción— mientras que otros habrían de ser conocidos hasta muchos años después. El autor incorporó el lenguaje poético en su novelística, por las posibilidades de éste para la introspección, que le resultaban necesarias para redondear situaciones y/o personajes.

En el capítulo tercero estudiaremos la relación estrecha y contrastante entre *El examen* y *Bestiario*, ambos escritos alrededor de los mismos años. Mientras que *Bestiario* es un libro de perfección apabullante, en el que Cortázar utilizó al pie de la letra cada uno de los preceptos de lo que significaba para él un texto perfecto: la eliminación de todas las ideas intermedias o fases de transición, un sistema cerrado, hermanado con el poema en su carácter de ritmo, tensión y pulsación interna; *El examen* fue condenado al ostracismo por más de tres décadas —Francisco Porrúa, editor de Sudamericana, tuvo la oportunidad de publicarla a principios de los años sesenta, pero eligió *Los premios* por encima de *El examen* (*Cartas 1*, 2000: 450)—. Veremos cómo, al buscar una forma de escritura más libre y más abierta, Cortázar aterriza en “la colérica novela de rechazo a la circunstancia argentina” (Boldy, 2004:9) titulada *El examen*. Primera con la que se sintió satisfecho, pues

fue escrita con total libertad: sin restricciones de tiempo, lenguaje, tema o experimentos literarios.

En el capítulo cuarto, dilucidaremos el concepto de novela intelectual con base en una serie de características propias de la novelística cortazariana: tópicos fundamentales de la poética de Cortázar, como el perseguidor (nacido con Andrés Fava), ese ser que interroga al mundo y a la cultura de frente y sin inhibiciones desde la misma cultura; el *Doppelgänger* y su patente confrontación contra el “otro”; o la búsqueda de simultaneidad por cualquier medio. Además, estudiaremos los distintos grados y niveles de intertextualidad que utiliza Cortázar en *El examen* en su diálogo con otras obras literarias (intertextualidad general, según J. Ricardou), más allá de la restringida, que se enfoca sólo en otros libros del autor (Capítulos 2, 3 y 6). Veremos cómo la intertextualidad constituye una herramienta fundamental en la novela cortazariana, así como el grado de importancia de las infinitas citas implícitas y explícitas presentes en los diálogos de sus personajes. Dilucidaremos su uso y evaluaremos los resultados de una serie de experimentaciones formales como inserción excesiva de lenguas distintas del español y de “malas palabras” o groserías; la utilización de frases y oraciones con mayúsculas, o el constante división de párrafos, entre otros elementos constreñidos en una novela que exigía una lectura más activa. Finalmente, observaremos en este capítulo cómo la crítica abierta, puntual y recalcitrante a su país, a las instituciones y a la escritura misma, resultó un ajuste de cuentas con una sociedad que supuestamente no lo entendía y que lo obligó a autoexiliarse. Veremos también que los componentes de esta crítica serán la ironía, el sarcasmo, el juego y la parodia, según lo ameritaba.

Finalmente, en el último capítulo, compararemos las similitudes entre esta novela primigenia y su obra más importante: *Rayuela*; con la intención de señalar una serie de

características que ya existían desde 1950, pero que fueron desconocidas hasta que apareció *Rayuela*, desde la construcción amalgamada de sus protagonistas, hasta la crítica a la escritura o los juegos de palabras.

Esta investigación pretende sentar un precedente para el estudio más profundo de una novela que considero de gran importancia para la literatura latinoamericana. Dentro de las limitaciones de esta investigación hay que mencionar que, así como se señalarán hondas conexiones con *Bestiario* y con *Rayuela*, se podrían mostrar relaciones de la novela que hoy estudiamos con otros libros de Cortázar, como las similitudes y discrepancias del personaje de Andrés Fava de *El examen* y el que aparece en el *Libro de Manuel*; o el traslado del paquete que lleva Juan en *El examen* y el que carga Hélène en *62/Modelo para armar*; o todavía más importante, el anexo de *El examen*, es decir, *El diario de Andrés Fava* y su similitud con los capítulos prescindibles de *Rayuela*; por mencionar algunos ejemplos; pero debido a la extensión y tiempo nos hemos limitado a señalar estos datos escuetamente, para quizás estudiarlos con mayor profundidad en futuras investigaciones.

1. EL EXAMEN, UN ARRIBO TARDÍO

Antes de iniciar un estudio sobre los orígenes de la novelística cortazariana basado en *El examen*, conviene preguntarse acerca de su gestación, edición y recepción, ya que la novela, además de plantear los problemas literarios habituales sobre temas, personajes, lenguajes, narradores, etcétera, sugiere otro tipo de preguntas relacionados con su origen y tardía aparición: por ejemplo, ¿los juegos de orden estilístico, retórico y poético han permanecido sin mácula o no, en el libro que hoy conocemos? ¿Realmente *El examen* inaugura la novela intelectual cortazariana o después de probarse y ganarse el prestigio como novelista, fue modificada según la conciencia y los criterios de un escritor ya con su madurez literaria? ¿Cortázar escribió una novela para que no fuera leída en esa época?, ¿lo sabía? Entonces, ¿qué fue *El examen*? ¿Un mero ensayo para escribir trece años después *Rayuela*? ¿Desahogo contra una sociedad que no lo comprendía o simple contraposición de un libro perfecto como lo fue *Bestiario*? Éstas y otras interrogantes surgen a raíz de que Cortázar mantuvo guardado el libro durante más de tres décadas, sin que tengamos alguna certeza que nos indique si en el transcurso de este tiempo el manuscrito sufrió o no alguna alteración por parte de su creador. Es decir, que de 1950, año de su gestación, a 1986, fecha en que se publicó, la importancia que tomó el autor y su literatura creció de modo descomunal, pero también mutó paulatinamente a lo largo de todos estos años dando como resultado que *Bestiario*, escrito a la par de *El examen* y conocido desde su publicación en 1951, no se parezca aparentemente en nada a *Libro de Manuel*, su última novela publicada en 1973; y sin embargo, hay una especie de ADN literario que emparenta a éstas y otras obras importantes del autor argentino. Por eso, considero necesario intentar esclarecer el asunto de la publicación póstuma, para después buscar el tipo de relaciones que mantiene,

no sólo con sus otras cinco novelas, sino con su obra en general, para desembocar luego en el papel desempeña *El examen* dentro de la poética cortazariana. En resumen, en este primer capítulo intentaremos esclarecer algunas de las cuestiones antes mencionadas: en primer lugar, corroborar la fecha de gestación de la obra; segundo, indagaremos sobre las plausibles razones que impidieron su publicación en la década de los cincuenta; tercero, aventuraremos algunas hipótesis sobre la alteración o no por el autor a lo largo de los años; y finalmente, cómo llegó a ser publicada de manera póstuma y cómo ha sido su recepción.

A casi treinta años de su publicación, la bibliografía crítica sobre *El examen* sigue siendo escasa y, más que ensayos profundos, sólo existen unas cuantas reseñas e impresiones acerca de este libro. Ante este pobre panorama, para desentrañar si las ideas, tratamiento, temas, proyecciones y juegos literarios, corresponden a este escritor novel y desconocido de 1950, se ha tenido que recurrir a bibliografía de tipo más anecdótica y/o testimonial, como es el caso de diversas entrevistas, primero del propio Julio Cortázar y en segunda, a dos personas que leyeron el libro en la época en que fue escrito, es decir, Aurora Bernárdez y el editor de Sudamericana, Francisco Porrúa. También se ha recurrido a sus epistolarios, donde hay pasajes en los que el autor comenta con amigos diversos aspectos respecto de la novela recién escrita. Y finalmente, se hizo un búsqueda bibliográfica en una de sus bibliotecas personales, básicamente, la que alberga la Fundación Juan March en Madrid, para sopesar la introyección de otros libros y autores vertidos en *El examen*.

Para empezar, la breve nota introductoria de la novela resulta harto reveladora para iniciar las indagaciones sobre *El examen*. Primero nos da una fecha de gestación: “Escribí *El examen* a mediados del 1950” (*El examen*: 13). Al mismo tiempo nos revela que “la publicación del libro era entonces imposible, sólo lo leyeron algunos amigos” (*idem*). Y

finalmente justifica, con un par de razones personales, la aparición del libro: “Publico hoy este viejo relato porque irremediablemente me gusta su libre lenguaje, su fábula sin moraleja, su melancolía porteña” (*idem*). Antes de continuar, es importante no olvidar que la novela fue publicada dos años después de la muerte Cortázar; por lo tanto, entre otros misterios, está la fecha en que preparó el libro para su futura publicación y agregó esta nota. Pero volviendo al origen de la obra, al finalizar la novela hay una presunta fecha en la que fue concluida: “21 de septiembre de 1950” (291). Además de estas notas, supuestamente de Cortázar, hay otros documentos que dan testimonio de la gestación de la obra: por ejemplo, la misiva dirigida a su amigo Fredi Guthman a principios de enero de 1951 “Durante el invierno escribí una novela, *El examen*” (*Cartas 1*, 2000: 253); y luego otra carta dirigida a la crítica literaria Graciela de Sola “fue una lástima que [*El examen*] no se publicara en 1950 cuando lo escribí (*Cartas 2*, 2000: 1163). Mientras que Aurora Bernárdez, a quien le fue dedicada la novela originalmente (dedicatoria que se omitió en la primera edición), afirma también que fue escrita en 1950, dos años antes de la muerte de Eva Perón (*Volver a Cortázar*, 2007: 98-99). Podríamos seguir abundando en citas, —entrevistas por ejemplo— donde Cortázar reitera la fecha de escritura de la novela, pero me parece que éstas son suficientes para que tomemos el año de 1950 como gestación u origen de la novela.

La segunda cuestión que nos asalta es: ¿qué tiene *El examen* que resultaba *imposible su publicación en la época* en que fue escrita? La novela nació primordialmente como un ejercicio de escritura “*El examen* me vale como tubo de laboratorio; allí hay errores que no repetiré” (*Cartas a los Jonquières*, 2012: 63), con la intención de que nuestro autor pudiera escribir como a él le gustaba, es decir, en plena libertad, aunque con la certeza de que era un libro que no se podría publicar por razones de tema (*Cartas 1*, 2000: 253). Con esto se refería a que en pleno peronismo no se podía hablar de una Argentina que se está

podriendo, ni hacer una crítica tan descarnada hacia el nacionalismo imperante de aquella época. Otra razón que encontraron los editores para justificar su rechazo fue que, según Cortázar, tenía muchas malas palabras: “fue escrito con una especie de desvergüenza total” (Hernández, 1991: 729). Efectivamente, el libro contiene una buena cantidad de “puteadas”, y es probable que ello haya influido para que no fuera posible la salida del libro. Cortázar no tiene ningún otro texto tan agresivo como *El examen* —como veremos adelante—, pero también es un libro subversivo en otros sentidos: contiene humor en grandes cantidades y en varios niveles, crítica furiosa y mordaz, diálogos entrecruzados, líneas y párrafos cortados, además de largos fragmentos en lenguas distintitas del español, principalmente inglés y francés, (ahora sabemos que esto es una de las primordiales características de la novela cortazariana; aun así, en 1963, cuando los editores advirtieron la inmensa cantidad de frases extranjeras en *Rayuela*, dudaron entre publicarlas tal cual o traducirlas, a pesar de que Cortázar gozaba ya de gran prestigio; pero lo que era seguro, es que no se lo permitirían a un joven escritor completamente desconocido). Otra razón, difícil de corroborar, que impidió la publicación de su novela en aquella época, consistió en una especie de boicot que los intelectuales argentinos le hicieron a Cortázar, por escribir una reseña a favor de *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, escritor afiliado al peronismo (Prego, 1985: 50) (entrevista a Cortázar, 1983). A este respecto, Aurora Bernárdez afirmaba que los intelectuales argentinos le dieron la espalda a Cortázar por escribir su reseña resaltando las virtudes del libro de Marechal y que entre otras acciones, embodegaron *Bestiario* (Bernárdez, Conversación personal: 2013). Por su parte Porrúa, sin necesariamente confirmar el dicho de Aurora, relata que cuando asumió la jefatura editorial de Sudamericana, sacó de la bodega una buena cantidad de ejemplares del primer libro de cuentos de Cortázar. Por otro lado, hizo otro tiraje de *Adán Buenosayres*, lo que le valió el

eterno agradecimiento de Marechal (Porrúa, Conversación Personal, 2013). Y ya que hablamos de Francisco Porrúa, y para finalizar la enumeración de los obstáculos que le impidieron a *El examen* ver la luz en sus primeros años de gestación, hay que señalar que a principios de la década de los sesenta, Cortázar le envió dos novelas al editor argentino para su posible publicación. El resultado fue que Porrúa eligió *Los premios* por encima de *El examen*¹, argumentando que prefería la obra más reciente (*Cartas I*, 2000: 450), aunque ahora admite que fue un error editorial no haber publicado *El examen* en aquella época (Porrúa, Conversación personal, 2013).

Sobre las posibles modificaciones que pudo haber sufrido la novela por parte de su autor a lo largo de tres décadas, intentaremos llegar a una conclusión basados en conjeturas respecto del trabajo creativo de Cortázar con otros textos suyos, así como de una breve indagatoria, por medio de entrevistas a lectores de la novela, principalmente Aurora Bernárdez y Francisco Porrúa, quienes la leyeron prácticamente desde su fecha de creación.

El Cortázar que conocemos hoy nació de un exabrupto juvenil: un libro de sonetos titulado *Presencia*, del cual nos ocuparemos un poco más adelante. Por ahora basta decir que, aunque quizás este libro fuera su fracaso más rotundo, esta experiencia lo ayudó a ser profundamente crítico de su propio trabajo, negándose a publicar hasta estar completamente seguro de su escritura (González, 1978: 28), revisar con cuidado sus textos antes de mostrarlos y destruir lo que creía que no llegaba a un alto nivel literario (Prego, 1985), es decir, que si no lo hubiera considerado un texto aceptable, no lo hubiera mostrado o bien lo

¹ Para ese entonces Cortázar y Porrúa habían establecido una fuerte amistad, basada en confianza y complicidad. Entre sus primeras colaboraciones están: la reedición de *Bestiario* y la publicación de *Las armas secretas* en Sudamericana, además de que, ante el rechazo de otras editoriales, Porrúa accedió a publicar *Historias de Cronopios y de Famas* en Minotauro, su propia editorial.

hubiera incinerado. Por otro lado, Cortázar ha sostenido que su trabajo como creador, principalmente como cuentista, es más de inspiración, pero luego corrige con minuciosidad (González, 1978: 19). Esto, nos indica que si bien terminó la novela en septiembre de 1950 (según el apéndice), tuvo que haber realizado algunos ajustes antes de mostrarla a los editores y amigos. De hecho, cuando abandonó Buenos Aires, se llevó entre sus pocas pertenencias, el manuscrito incompleto de *Imagen de John Keats* y el de *El examen* para, según sus propias palabras, emprender "la re-escritura de buena parte de [ésta]" (*Cartas a los Jonquières*, 2012: 20). La incógnita sigue en pie, porque no encontramos ningún otro documento en que el autor o alguno de sus amigos hablara de cambios en la novela. Se puede inferir que quizás hizo correcciones, pero sin modificar la novela en lo esencial, porque más que corregir textos del pasado, Cortázar prefería trabajar sus textos recién escritos. Por ejemplo, cuando Cortázar estaba escribiendo *Rayuela*, ya tenía armado el libro de cuentos *Final del juego* (la edición de Sudamericana de 1964, que es la que todos conocemos), pero no lo entregó a la editorial hasta que terminó la novela.

De ninguna manera hay que relegar este libro [*Rayuela*] a segundo término. *Final del juego* puede esperar perfectamente bien otro año [*Cartas 1*, 2000: 478].

Yo también creo que lo lógico hubiera sido sacarlos antes que *rayuela* [sic], pero ¿y si nos moríamos, Paco, y si nos moríamos hen hel hínterin? Ahora *Rayuela* está ahí, y a mí no me importa nada de nada, ni la cronología [618].

Final del juego se publicó por primera vez en México en 1956 y esta edición contaba sólo con la mitad de los cuentos. Cortázar no sólo no cambió el título del libro sino que, con excepción de "Las ménades", al que encontró varias "flojeras de escritura" (*Cartas 1*, 2000: 638), los cuentos no sufrieron grandes correcciones.

Otro ejemplo se puede observar en sus llamados libros almanaque²: ante la insatisfacción que le dejó *La vuelta al día en ochenta mundos*, prefirió escribir *Último round*, como una segunda parte, antes que corregir el primero (*Cartas 3*, 2000: 1345). Si bien Cortázar es de los que piensan que "segundas partes nunca fueron buenas", y algunos críticos aseguran que nunca se repitió (Cousté, 2001); nuestro autor ha tenido que regresar a personajes (Andrés Fava *El examen/Libro de Manuel*); cuentos ("Queremos tanto a Glenda"/"Botella al mar"), e incluso libros (Almanaques o *Cronopios/Lucas*), para intentar concluir o resarcir algo que no lo convenció en el primer intento, pero nunca corregir lo ya publicado. En todo caso, antes prefirió destruir textos que lo dejaban insatisfecho que rehacerlos. "Yo quemé una novela de seiscientas páginas, por ejemplo" (González, 1978: 27). "Me decreté no-poeta, quemé montones de papeles" (*Cartas 2*: 2000: 1033). En una conocida discusión que sostuvo con David Viñas en las páginas de la revista *Hispanoamérica* dirigida por Saúl Sosnowski, Cortázar termina la controversia diciéndole que está más interesado por el *Libro de Manuel*, que acababa de publicar, que en recordar sus libros anteriores (*Cartas 3*, 2000: 1509).

Quizás otra razón que le impediría hacer grandes modificaciones sería el pudor: *El examen* ya había sido leída por una serie de personalidades públicas³ y no se hubiera atrevido a corregirla sin decirlo. Durante las conversaciones con Bernárdez y Porrúa, cada uno afirmó que no recordaba con certeza la novela que leyeron antes de 1960, pero al volver a leerla a mediados de los 80, no advirtieron ningún cambio sustancial; de hecho Aurora afirmó que el lenguaje de la novela ya se ha perdido, que se quedó en el pasado y que no se parece para nada al lenguaje de *Rayuela* (Bernárdez, Conversación personal,

² *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*.

³ Entre otros: Aurora Bernárdez, Francisco Porrúa, Eduardo Jonquière y Carlos Fuentes.

2012). También podemos observar una postura respecto de corregir libros del pasado, cuando le responde en 1973 a Ana María Hernández sobre publicar precisamente *El examen*. “No, no hay que publicar refritos; un escritor que esté vivo todavía no debe sacar del baúl” [Hernández, 1991: 729].

Si bien éstas no son pruebas irrefutables de que la novela no fue corregida por el autor, sí nos podemos inclinar a deducir que por lo menos el libro no sufrió modificaciones relevantes, pues sigue reflejando una época con todo un lenguaje y una postura ante la situación de su país en esa etapa de juventud. Podríamos concluir que Cortázar era un escritor que prefería concentrarse en proyectos presentes antes que corregir los pasados.

Con respecto a la recepción de *El examen*, debemos decir que también es un tema nebuloso, pues si bien varias personas leyeron la novela en aquella época, no hay reseñas ni ensayos que hablen de modo profundo de la novela —a casi treinta años de que salió a la luz pública, en ediciones simultáneas de Sudamericana en Argentina y Alfaguara en España, así como en el Tomo II de las obras completas de Julio Cortázar, en Galaxia Gutenberg⁴— sigue sin haber muchos estudios sobre ella. Y cabe preguntarse si más allá de la decisión de los editores sobre no publicar la novela en 1950, los lectores del Buenos Aires de mediados de siglo estaban o no preparados para una novela que utiliza un lenguaje desgarrado y a veces hasta grosero, pero al mismo tiempo poético e hiperintelectual, que hace un uso profuso de lenguas extranjeras, sin notas al pie ni traducciones de ningún tipo, además de un crítica feroz de la sociedad argentina de aquella época, y que cuestiona no sólo a la literatura novelística de la postguerra, sino a instituciones de cultura y a la cultura misma, e

⁴ Ahora las editoriales se han negado a reeditar la novela de modo impreso y sólo se consigue en edición electrónica.

incluso a los lectores. “El manuscrito de *El examen*, además de ser rechazado porque no cabía en el programa bianual de otra no menos prestigiosa editorial, fue presentado a un concurso literario en el que pasó sin que ningún miembro del jurado lo advirtiera” (Bernárdez, 1995: 226). Sobre esto último, vale decir que en el inicio de la segunda mitad del siglo XX Cortázar se atrevió a observar al lector, con la intención de propiciar un encuentro con él mediante la literatura y *El examen* fue el primer libro en que buscaba modos de incidir en la lectura desde la misma escritura, de hacerla más dinámica o lograr que hubiera una participación más activa por parte del lector (*Cartas I*, 2000: 364), adelantándose a ciertas teorías de la recepción. “Se expresa la propia actividad del lector co-creadora; por iniciativa propia y con la imaginación el lector 'llena' diferentes partes de indeterminación con muchos aspectos posibles” (Ingarden, 2008: 36). Ideas que fueron expuestas y desarrolladas posteriormente en *Rayuela*. En *El examen* Cortázar, tanto en el estilo como el tratamiento de temas, es más audaz y casi rebelde por influencias de autores como Arlt o Artaud. Podemos arriesgarnos a decir que aparentemente escribió un libro para otro tiempo, y que éste resultó de alguna manera un ensayo, un borrador de su libro más célebre: *Rayuela*. Aurora Bernárdez, quien rescató y dio a conocer esta antigua novela, opinó que “*Rayuela* no hubiera sido tan sorprendente si se hubiera conocido *El examen* trece años antes” (Bernárdez, conversación personal: 2012). En efecto, ambas comparten una serie de rasgos —que veremos adelante—, pero divergen en la línea argumentativa, en la trama, y en el contexto misterioso y amenazador de la primera —el mismo de cuentos de *Bestiario*— mientras que Horacio Oliveira puede vagar despreocupadamente por las calles de París, a diferencia de los protagonistas de *El examen*, Juan, Clara y Andrés, que andan temerosos por las calles de Buenos Aires, observando el deterioro de una ciudad infecta, con armas de fuego escondidas bajo la ropa y huyendo de una sombra maligna que intenta

evitar una posible huida. Cabe señalar aquí que la figura de *el perseguidor*, ese tipo de personajes cortazarianos que interrogan al mundo y a la cultura de frente y sin tapujos desde su mismo ámbito (la cultura, la música, etc.), nace en *El examen* con Andrés Fava, personaje tan atractivo para el autor que lo retomó en *Libro de Manuel*, su última novela. Quizás Cortázar temía que este personaje nunca saliera a la luz y por ello lo presenta en 1973, como un argentino que llegó a París a principio de los años sesenta (*Libro de Manuel: 27*).

Ahora bien, cuando apareció la primera edición de *El examen*, los lectores vimos el libro con cierta desconfianza. Para el año de la muerte de Cortázar, se había aprendido a leer sus libros entre claves cada vez más complejas, y a pesar de todas las experimentaciones formales que presenta el libro, se la vio como una obra menor, en comparación con sus tres últimas novelas. Los grandes críticos se limitaron a dar una opinión escueta y sencilla sobre ella, como fue el caso de Yurkievich, Muchnik o Boldy. Sin embargo, algunos investigadores más jóvenes se han interesado por estos *nuevos libros viejos*, como es el caso del editor y filólogo Carles Álvarez Garriga o la Dra. Aagje Monballieu, y han entendido que ahí hay un campo nuevo y fértil para la investigación. “La obra inédita de un autor publicada póstumamente tiene dos tipos de lector: el que lo ama tanto que quiere seguir leyéndolo, leer incluso lo que no publicó mientras vivía, y el que, sobre todo, aspira a entender lo mejor posible su recorrido literario y en definitiva su vida, para lo cual todo inédito es bienvenido” (Bernárdez, 1995, 226). Julio Cortázar es uno de los escritores más prolíficos después de muerto, pues tan sólo en el año de su muerte, en 1984, se sacaron de un curioso mueble lleno de cajones tres libros fundamentales de su literatura: *Imagen de John Keats*, *Divertimiento* y *El examen*, sin contar con su complemento *Diario de Andrés*

Fava, y los extraños *Cuaderno de Zihuatanejo* y *Dos juegos de palabras* (Álvarez, 2009: 14). Pero del año 2000 a la fecha han aparecido todavía infinidad de escritos diversos, así como una copiosísima correspondencia (tres mil páginas aproximadamente, en la nueva edición del 2012). Epistolarios que dan cuenta no sólo de su vida, sino de sus vicisitudes como escritor. Esto viene a cuento porque, así como van apareciendo nuevos libros, también surgen nuevos estudiosos de Cortázar, que se enfocan en esos libros póstumos, no por discriminación de los libros anteriores y célebres, sino porque los críticos consagrados de Cortázar han abundado tanto y de modo tan elocuente y revelador en aquéllos, que es difícil o quizás arriesgado para los jóvenes investigadores volver a hablar de *Rayuela*, de *Bestiario* o de “El perseguidor”. Sin embargo, el oasis de los nuevos libros tiene mucho de espejismo, porque si bien poco se ha dicho de éstos, la bibliografía sobre ellos es prácticamente inexistente y se tiene que recurrir de nueva cuenta, como bibliografía de apoyo, precisamente a todos esos críticos consagrados que hablan sobre libros de los que temían hablar. Una paradoja interesante.

2. ANTECEDENTES

En este capítulo revisaremos brevemente los libros que Cortázar escribió antes de *El examen* para encontrar las conexiones entre ellos, así como para seguir la evolución del escritor. Intentaremos ver los retos que se impuso en cada uno y cuáles fueron las metas alcanzadas en cada etapa. Indagaremos cómo y por qué se dio el cambio de poesía a prosa y cuáles fueron las fases que tuvo que pasar para definirse como un escritor que manejaba distintos géneros. Veremos el grado de importancia de la poesía, el cuento, el teatro y la novela de Cortázar en relación con *El examen*. Buscaremos cuáles son los temas que han aparecido a lo largo de esta primera etapa de escritura y que se amalgaman en sus textos antes de abandonar Buenos Aires. Descubriremos cómo había sido su relación con el lector y cómo ha cambiado a lo largo de los libros que fue escribiendo. Observaremos de qué manera sus influencias literarias están presentes en todos estos libros y qué relación intertextual sostiene con ellos. Finalmente, veremos cómo desde sus primeros libros se mantiene una visión crítica de su sociedad, así como de la literatura.

2.1. JULIO DENIS: EL POETA MUERTO

Cortázar inició su carrera literaria con poesía. Escritor precoz, afirmó en entrevistas que a los ocho años ya escribía sonetos “perfectamente rimados y medidos”, dedicados a su hermana, a sus tías y a las niñas que le gustaban (Soler, 1977) y aunque el contenido de sus versos era bastante ingenuo, tenía ya una noción muy clara de la rima y el ritmo. Este último resultó sumamente importante para su obra, pues Cortázar también afirmaba que no pudo escribir prosa hasta que encontró su ritmo propio, distinto de endecasílabos, décimas o cosa parecida (González, 1978: 17-18). Años después, cuando leyó *El arco y la lira*, finalmente halló las palabras justas para describir la noción de ritmo de la prosa: “el ritmo

es sentido de algo, y que no es medida, sino tiempo original” (*Cartas 1*, 2000: 338). Al dejar atrás la adolescencia, Cortázar se tomó muy en serio la actividad de poeta y publicó a los 25 años un libro de sonetos titulado *Presencia*, con el pseudónimo de Julio Denis. Pero sus poemas eran tan eruditos⁵ que ni siquiera sus amigos más cercanos llegaron a comprenderlos totalmente:

Usted me ha dicho muchas veces que no comprendía bien algunos poemas [...] ¿le servirá de consuelo el saber que, hasta ahora, nadie me ha dado la alegría de comprenderlos íntegramente? [*Cartas 1*, 2000: 56].

Presencia consta de 43 sonetos, divididos en cinco partes: Imágenes, Retratos, Sonetos a la presencia, Músicas, y Sonetos a mí mismo. Los poemas tienen influencia de Mallarmé, así como de Rimbaud, Baudelaire, Verlaine y otros poetas malditos (Hars, 1991: 683). Cortázar escribió textos provocadores a la manera de los poetas que revolucionaron las letras durante el romanticismo y el simbolismo europeos; lamentablemente, ante la crítica pasó inadvertida su poesía, y sus amigos no sólo no entendieron los poemas, sino que no les gustaba su poesía (*Cartas 1*, 2000: 45).

Ni siquiera algunos seres *por* quienes los sonetos surgieron [...]; esos (*sic*) —dolorosamente se lo digo— fueron los primeros en no comprender, en decirme, a manera de crítica, que nada había más helado y distante de la Poesía que ese pobre montón de versos [*Cartas 1*, 2000: 56].

La dificultad para que sus lectores —conocidos del autor en su mayoría— comprendieran estos primeros escritos se debe a tres razones: la primera, como ya se

⁵ A sus veinticinco años ya contaba con amplísimos conocimientos que van de la literatura y la filosofía grecolatina (Montballieu, 2011b), a las novelas más actuales de aquella época, como Faulkner o Dos Passos; pasando por las más importantes corrientes literarias europeas, además de que lee y traduce al inglés y francés para la revista *Leoplán* (*Cartas 1*, 2000: 42).

mencionó, el estilo de la escritura, inspirado en el romanticismo y simbolismo del siglo XIX, cuando en Latinoamérica ya se había dado toda una renovación literaria con las vanguardias. La segunda, que a su corta edad poseía tan amplísima cultura que era difícil discernir las múltiples referencias abigarradas en sus versos, además de falta de equilibrio en la selección de vocabulario, como se lo señaló el poeta Ricardo Molinari (*Cartas 1*, 2000: 45). Y la tercera fue que en esos años Cortázar mantenía la postura juvenil de quien “sólo escribe para sí mismo” y a quien “no [l]e importa el lector”. Incluso aseguraba que nunca cambiaría su forma de escribir (Barrios, 2011):

Casi todos mis poemas son por X o Z, pero nunca para X o Z. De donde se sigue por lo común una obscuridad (sic.) que yo soy el primero en deplorar, pero de la cual no me desprenderé jamás a menos que una imprevista gracia descienda del cielo para enseñarme una belleza menos compleja. [...] Créame que me es imposible sentir la poesía de manera distinta [*Cartas 1*, 2000: 57].

En un esfuerzo por cambiar de estilo, Julio Denis escribió un nuevo libro de poesía titulado *De este lado*. En 1940 su segundo poemario fue enviado a un concurso literario de la revista *Martín Fierro*. Tenía fe en este certamen porque Jorge Luis Borges, a quien admiraba desde entonces, era uno de los jueces (*Cartas 1*, 2000: 72). Aunque este libro se perdió, sabemos de su existencia gracias a algunas misivas en las que habla de él:

El contenido, alejado de todo preciosismo y de toda “música” exterior; el verso blanco y enteramente libre; la intención, orientada exclusivamente hacia la raíz de lo poético [73].

Podemos inferir que, a pesar del verso libre, no cambia mucho respecto de su primer libro, en cuanto que continúa en la misma línea de búsqueda de la raíz poética que le impedirá un acercamiento con el lector, como apreciamos en el siguiente reproche: “Esta

frase suya, acerca de mis poemas “Mettez y encore un peu plus de votre coeur”. Me duele escuchársela a usted; eso estaba bien en los tiempos de *Presencia*” [96].

Toda la soberbia de su primera época empezaría a menguar con el fracaso de estos dos poemarios. Tanto el “silencio sepulcral” de la crítica como la indiferencia de los lectores ante sus versos⁶ provocaron en el novel escritor, por un lado, un enorme resentimiento hacia la crítica; pero por el otro, lo obligaron a ser muy escrupuloso con sus subsecuentes publicaciones (Prego, 1985: 33). Es decir, Cortázar se empezó a alejar de la poesía, convirtiéndola en una actividad un tanto secreta, para buscar entonces otras formas de expresión: ensayo, traducción, teatro, y finalmente desembocar en cuento y novela, que constituirán el grueso de su obra. El propio Cortázar aceptó que durante su etapa de poeta, reinaba en él una pedantería de la que sólo se pudo despojar con el paso de los años.

Con *Presencia* pasa esto: que mi orgullo lo perdió. Ocurre que toda la primera parte es soberbiamente oscura, hay deliberación y vanidad; yo quería rechazar al *lector amigo de lo simple, de lo correcto*. Y tanto lo conseguí que muy pocos se dieron cuenta de la sencillez, de la ausencia de artificio que reinaba el resto del libro [*Cartas I*, 2000: 73].

Antes de sus libros almanaques, muchos lectores de Cortázar ignoraban su vena poética y creían que los poemas de estos libros eran una extravagancia o capricho del autor. Sin embargo, si *Divertimento* y *El examen* no hubieran permanecido ocultos, su poesía se hubiera juzgado de manera diferente, porque en sus dos primeras novelas ya estaban añadidos poemas de distintos estilos como “*Java*” o “*Entronización*”, de los cuales hablaremos más adelante.

⁶ *Mon pauvre bouquin “frappé”, bousculé, repeté, écrabuillé par ces requins du “jury”. Amen!* (*Cartas I*, 2000: 96).

De sus primeros intentos literarios, además de destacar su inicio con poesía y una actitud pedante y soberbia, que se traducen en inseguridad, llama la atención el uso de un pseudónimo que le impide reconocerse a sí mismo como escritor (Alazraki, 1991: 575). Julio Denis fungió durante estos primeros años más que como pseudónimo, como un heterónimo, es decir, Cortázar se sentía habitado por *otro*: por una parte era un amable y culto profesor de educación básica de Chivilcoy, y por la otra, un pretencioso y oscuro *enfant terrible* argentino, que se “posesionaba” del autor. Julio Denis no sólo firmó *Presencia*, sino también ensayos y hasta cartas a sus amigos. El uso de un pseudónimo es importante porque se aprecia, desde esos lejanos años, una visión de la vida y de la literatura marcada por la percepción de la otredad, del *Doppelgänger*, como lo demuestra gran parte de la literatura cortazariana; incluso se puede observar a partir de infinidad de títulos: *De este lado*, *La otra orilla*, “El otro cielo”, “Las caras de la medalla”, *Octaedro*; en *Rayuela*, “El lado de acá”, “El lado de allá” y “De otros lados”, por mencionar sólo algunos (Barrios, 2011: 34). En *El examen* la figura del *Doppelgänger* también es uno de los tópicos constantes; veremos más adelante la forma en que lo desarrolla en la novela.

A esta primera etapa de *poeta maldito* e incomprendido, así como su primer giro en materia literaria, se alude dentro de *El examen*, en una especie de confesión autobiográfica en voz de Andrés Fava:

Empecé escribiendo con mucho coraje cosas que ahora no me animaría a decir [...] pretendía que mis versos —si Juancho, por ese entonces yo me rajaba unos sonetos feroces— y mis cuentos fueran igualmente inteligibles en Upsala que en Zárate. El lenguaje era estúpido, pero lo que intentaba decir con él tenía más fuerza que lo que escribo ahora.

[...]— ¿Y por qué se te acabó el chorro?— dijo el cronista.

—Las influencias, los prejuicios disfrazados de experiencia. Lo malo es que eran necesarios, lo malo es que eran buenos. Y lo bueno es que a la larga resultaron malos[...]. Entre los dos amigos que te dije y este libro me enfilaron derecho a Mallarmé. La cosa es

que me fui secando, por desconfianza y deseos de tocar el absoluto. Me puse a hacer poemas herméticos, tanto que ahora mismo no conozco más de cuatro personas que hayan podido aguantar la primera docena [*El examen*: 105-108].

La novela es, entre otras cosas, un ajuste de cuentas con una época recientemente dejada atrás: la época de sus poemas de *Presencia*, de cuando la crítica lo había ignorado y él mismo tuvo que autocensurarse para escribir bien. “Estás muy rabioso (como yo cuando escribí *Razones de la cólera* o *El examen*)” (*Cartas a los Jonquières*, 2010: 28).

2.2. LA OTRA ORILLA: EL TERROR A LA PROSA

La otra orilla es un compendio de textos en prosa escritos entre 1937 y 1945,⁷ que Cortázar no pudo publicar porque no llegó a un acuerdo con la editorial Argos en 1949 (*Cartas 1*, 2000: 244), pero que algunos editores hallaron y publicaron poco antes de su muerte, sin autorización del autor (Prego, 1985: 42). Esta colección de textos es importante porque son sus primeros escritos en prosa. Aunque no alcanzan la perfección de los cuentos de *Bestiario*, porque no tenían la forma redonda de una esfera, como él se planteaba que debía ser un cuento perfecto (43), ya manifiestan ciertas características propias de la literatura cortazariana: ambiente fantástico, intertextualidad, humor, “la indeterminación de lo real, los deslizamientos en el espacio y en el tiempo, la idea del desdoblamiento de la personalidad” (Bernárdez, 1995: 226). En *La otra orilla* el escritor se arriesga por primera vez a buscar ese ritmo distinto del verso. “La paradoja de nuestra tradición metalingüística y metaliteraria, consiste en haber hecho del ritmo un accesorio poético, una dependencia de la versificación” (Meschonnic, 2009: 284). Usualmente entendemos el ritmo como las

⁷ “Forzando su espaciada ejecución —1937/1945— reúno hoy estas historias un poco por ver si ilustran, con sus frágiles estructuras, el apólogo del haz de mimbres” (*Cuentos completos 1*: 29).

sílabas fuertes dentro de un verso, pero eso no es ritmo, sino medida, como lo expuso Octavio Paz. “La única exigencia del metro es que tenga sílabas y acentos requeridos [...]. El metro es medida desnuda de sentido. En cambio el ritmo, no sé da solo nunca, no es medida sino contenido cualitativo y concreto” (Paz, 2003: 91). El ritmo debe ser natural, la estructura de frases se debe de sentir como el caminar de una persona, sin tropezones. Meschonnic ha hecho hincapié en que debemos olvidar las imágenes esquemáticas y totalizadoras sobre el lenguaje en pro de la lengua y también de la literatura, es decir, si reducimos la idea de que “prosa + poesía, forman la totalidad del lenguaje, si todo lo que no es verso es prosa y la poesía es antiprosa y por prosa se entiende el discurso ordinario” (Meschonnic, 2009: 286) perderemos la riqueza que nos ofrece el lenguaje. Esta idea sobre la diferenciación entre prosa y poesía fue cuestionada en su momento por Cortázar y la planteó en su célebre ensayo “Algunos aspectos del cuento”, en donde hermana estos dos géneros en apariencia tan disímiles.

De alguna manera, un cuento breve como los que he tratado de caracterizar no tiene una estructura de prosa. Cada vez que me ha tocado revisar la traducción de uno de mis relatos (o intentar la de otros autores, como alguna vez con Poe) he sentido hasta qué punto la eficacia y el sentido del cuento dependían de esos valores que dan su carácter específico al poema y también al jazz: la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros pre-vistos, esa libertad fatal que no admite alteración sin una pérdida irrestañable [*Último Round*: 78].

Es cierto que Cortázar se hizo sus propios esquemas y que gracias a este planteamiento o alguno parecido consiguió dar el salto a la prosa, y también que esto le permitió posteriormente trasgredir los “géneros puros” y poder arriesgarse a hacer una literatura más abierta. Según las propias palabras de Cortázar repitió “individualmente el proceso de la especie humana, su historia. Las primeras obras de la humanidad fueron

poéticas. Los primeros textos filosóficos fueron poemas [...]. A la prosa se llega después, un poco, supongo, porque en el principio, tanto el niño como el hombre primitivo, la inteligencia funciona sobre todo en base a analogías, a mecanismos mágicos, a principios animistas” (González, 1978: 18). Desde que Cortázar empezó a escribir prosa, siempre se movió entre dos polos: por una parte, en una profunda afirmación de valores mágicos; por la otra una vocación revolucionaria. Los mecanismos mágicos representan esa sacralidad en la que llega a existir una sustitución del funcionamiento por el origen, donde buscan condensarse la “forma” y el “sentido” (Meschonnic, 2009: 284); sin embargo, esto resulta una falacia, y la imitación del sentido y la forma se queda sólo en un nivel poético, mágico, mítico si se quiere, lo cual llega a ser suficiente para alquimistas o sacerdotes de la lengua: para los verdaderos poetas, las palabras llegan a pesar más que las cosas mismas y el ritmo de cada una de ellas vuelve a echar a andar y surge el lenguaje, de ahí el traslape entre prosa y poesía. “La prosa es un género tardío, hijo de la desconfianza del pensamiento ante las tendencias naturales del idioma. La poesía es la forma natural de expresión de los hombres. No hay pueblos sin poesía; los hay sin prosa” (Paz, 2003: 89). La prosa requiere un proceso de domesticación, para encontrar ese ritmo del que habla Cortázar, para llegar a tener “esa condición de música que la prosa alcanza en sus mejores momentos, [...] de cierta estructura sintáctica, de una cierta cadencia que, sin imitar a la música, procede de ella, organizando frases y palabras en una arquitectura encantatoria” (Alazraki, 1991: 580). Ahora podemos advertir que los años en que fueron escritos sus primeros cuentos marcan un periodo de transición importante: además de atreverse a escribir textos en prosa (cuentos, ensayos, una novela incluso), se obligó a ser extremadamente crítico con cada uno de ellos, lo que lo llevó a retrasar por más de un lustro la publicación de *Bestiario*. Mientras más confianza tenía para escribir prosa, más se alejaba de la poesía, aunque “en el pasaje de

la poesía a la prosa se prolonga la visión poética” (Frugoni, 1994: 121), como lo vemos en *El examen*, donde hay infinidad de poemas y versos sueltos diseminados en la novela, así como muchas imágenes poéticas para describir personajes o situaciones, por ejemplo: “La Casa Rosada crecía en el aire de la niebla” (*El examen*, 59), “Son los violines más diarreicos que he oído en mi vida” (67), “De arriba cayó un diluvio de luz” (78), “Los ojos se esfumaban, sin cerrarse. [...] Se apagan las voces, [...] se callan las luces” (158).

2.3. LOS REYES: LA VICTORIA DEL MINOTAURO

Los reyes es una obra de teatro o “poema dramático”, como le gustaba llamarlo a Cortázar, publicado poco antes de *El examen*, en la revista *Anales de Buenos Aires*, dirigida por Borges⁸. Esta obra fue posterior al cuento de Borges, “La casa de Asterión”, y de alguna manera inspira a Cortázar en la aventura mitológica en la que se embarca, como se aprecia en una carta dirigida Borges (*Cartas I*, 2012: 273). Posteriormente Cortázar hizo con Daniel Devoto una edición personal de pocos ejemplares para distribuirla entre sus amigos (Prego, 1985: 34).

En esta obra de teatro se narra “el mito de Teseo y el Minotauro, pero visto desde un ángulo esencialmente distinto. Incluso con referencias actuales, (*sic*) a la condición humana de nuestros días” (*Cartas I*, 2000: 222). Minos, el rey, se duele de que en su reino de perfección haya un ser monstruoso, “diferente”, que rompe con la magnificencia de sus tierras. Teseo en *Los reyes* no es un héroe, sino una especie de *policía* con aspiraciones de poder, que trabaja para instaurar el orden y la ley de acuerdo con lo que requieren los

⁸ La obra apareció en los números 20, 21, 22, noviembre, 1947. Dato sacado en Daniel Mesa Gancedo, 1998, “Escena y redundancia textual en “Los reyes” de Julio Cortázar”, *Studium* 5, 123-140.

gobernantes. Ariadna, por su parte, está enamorada del Minotauro, y cuando ofrece el cordón a Teseo tiene la esperanza (y el deseo) de que su hermano lo mate y luego salga a sus brazos.

Algunos estudiosos de Cortázar consideran *Los reyes* como su primera obra, quizá porque él mismo nunca tuvo reparos en aceptarla, a diferencia de *Presencia* y los cuentos de *La otra orilla*. *Los reyes* de alguna manera cura algunas dolencias del escritor: por un lado, al considerarla un “poema dramático” observamos que Cortázar continúa en su proceso de transición de géneros y así justifica su escritura. Por otro lado, escribe sobre mitología, una de sus pasiones de juventud (Monballieu, 2011b). Pero lo más importante es que comienza a dar vida, en el amplio sentido de la palabra, a su prosa, a buscar con las acciones de sus personajes efectos contundentes dirigidos a los lectores.

Los reyes pertenece ya a este conjunto de obras, junto con *El examen* y *Bestiario*, en las que considera que “lo que estaba escribiendo valía bastante más de lo que escribían las gentes de [su] edad en la Argentina” (Alazraki, 1994: 58). En esta obra ya está planteado el enfrentamiento contra *el otro*, contra el inadaptado social: ya fuera poeta, intelectual, artista o incluso loco. Esta obra de teatro también se empata con su posterior producción literaria en otros sentidos; por ejemplo, en *Los reyes* ya está proyectada la situación incestuosa de sus primeros cuentos, así como la denuncia contra el poder que coarta la libertad. Lo más relevante de *Los reyes* en relación con *El examen* son los diálogos: Cortázar advierte que el diálogo también puede ser base de descripciones y acciones. Por otro lado, a pesar de que trata de un tema mitológico, Cortázar trata de imprimir naturalidad a los largos monólogos de unos personajes que cuestionan la realidad, principalmente el Minotauro y Ariadna, prefiguración de Andrés y Clara. En sus diálogos, en la búsqueda de la voz de los personajes, está la búsqueda para encontrar su propia voz narrativa. Se observa también el

intento por domesticar el lenguaje, hacerlo hablar de manera efectiva y al mismo tiempo natural; comenzó a utilizar el lenguaje como arma de dos filos para que fuera cada vez más incisivo hasta “alacranarlo” (Arrigucci, 2002: 24), es decir, denunciar al lenguaje a través de sí mismo, como lo haría luego explícitamente en *Rayuela* o en “Torito”, otro cuento escrito por esa época, pero publicado hasta 1956 en la primera edición de *Final del juego*.

Verás que en [“Torito”] el verdadero personaje es el lenguaje y sólo el lenguaje. La historia del boxeador está lejos de ser interesante, es siempre la crónica vulgar del pobre tipo al que ponen por las nubes para precipitarlo a la ruina. En 1951, cuando escribí este cuento, quería intentar la posibilidad de conmover a fondo a los lectores argentinos más snobs y sofisticados, por intermedio de una lengua que fingían despreciar. Fue un desafío y gané la modesta batalla [*Cartas 2*, 2000: 1000-1001].

2.4. DIVERTIMENTO. BALBUCEO NOVELÍSTICO

Antes de *Divertimento* Cortázar ya había escrito una novela de 600 páginas en 1946, pero fue incinerada, porque no pudo llegar a cohesionar la trama con, quizá, experimentaciones formales, estructurales, narrativas y de lenguaje.

Termino de corregir y rehacer la novela; he estado metido en ella estos cuatro meses y sigo sin comprenderla. Hay momentos en que la metería en el fuego de cabeza. Otras veces descubro bellezas y aciertos. Lo que le falta, eso es evidente, es cohesión y unidad; son capítulos aislados, sueltos, que apenas se enlazan por la presencia de personajes comunes; como atar un montón de páginas con un piolín [*Cartas 1*, 2000: 213].

Por lo tanto, *Divertimento* no es su primer balbuceo novelístico, sino el primero al que el inquisidor perdonó de la hoguera. En esta pequeña novela encontramos algunos elementos que serán retomados y desarrollados en *El examen*: el contexto fantástico, la confluencia de personajes altamente intelectuales que discuten sobre todo tipo de temas; un

personaje que acosa al grupo y del cual tienen que defenderse, como Abelito, etcétera. *Divertimento* —novela póstuma desde su nacimiento— es realmente eso, un texto ligero que intenta desarrollar cierta cantidad de personajes en un contexto pseudointelectual. “Regida por el principio del placer, absuelta de obediencia realista, impone un temperamento, francamente lúdico” (Yurkievich, 2003: 24). Curiosamente Cortázar ve a los personajes de esta novela como *snoobs*, porque todavía se avergüenza de su intelectualismo. De este pudor se olvidará luego en *El examen*. Pero hay en ella una lucha constante entre la trama y los personajes —que además no están bien definidos—, problema del que adolecen sus primeras novelas. La costumbre de reunir a un grupo de personajes bohemios, en este caso jóvenes menores de treinta años, ansiosos de salir de su entorno y engullirse el mundo, empieza aquí. Cortázar ha sustituido al “personaje característico de la novela tradicional [...] por un grupo (figuras)” (De Mora, 2007: 71) y su acontecer repercute en todos. Largos trazos y fragmentos de poesía impiden avanzar en la lectura de la novela, pero Cortázar atrapa al lector con un acontecimiento fantástico — como lo hará después en *El examen*—. “La pintura de *Divertimento* parece regir los destinos de los personajes, prefigura los sutiles juegos entre realidad y representación, como las misteriosas figuras de *62/Modelo para armar*” (Boldy, 2004: 9).

En su correspondencia hay una mención a esta novela en una carta dirigida al cineasta argentino Manuel Antín, que buscaba algún texto de Cortázar para llevarlo a la pantalla grande.

Encontré una novela del año 1949, que me dio por releer y me ha dejado bastante estupefacto. Ya me había olvidado por completo de que en 1949 ya era Julio Cortázar, es decir, que aparte de muchas sobras demasiado “intelectuales” (esa vida de café porteño que

hacía entonces, hablando de Eliot, Mallarmé y Leguisamo⁹ con amigos igualmente snobs) contiene un relato que se las trae [...] —se llama *Divertimento* y el título es todo un programa— [*Cartas I*, 2000: 491].

Llama la atención la frase "*en 1949 ya era Julio Cortázar*", porque, a pesar de su juventud, timidez y temores, ya había en sus letras, en sus invenciones novelísticas, ciertas características que no abandonaría nunca: por ejemplo, una de la más importantes es que ya desde entonces existe esta especie de club, de lugar especial que sirve a los personajes para departir sobre temas tan diversos que van desde filosofía, literatura, música, pintura o sueños, hasta los eventos más pedestres, como lo harían después Juan, Andrés y el cronista. Otro ejemplo es que desde *Divertimento* ya intercala diálogos y/o fragmentos de canciones o poemas en inglés y francés de forma natural, aunque no tan eficaz como en *El examen*.

⁹ Este breve fragmento revela una característica fundamental de las discusiones en las novelas de Cortázar: el manoseo de temas que van desde los más elevados hasta los más populares. Aquí recuerda al famoso jockey uruguayo, Irineo "El pulpo" Leguisamo, que estaba en la cumbre de su carrera y le componían tangos y milongas en aquella época.

3. EL EXAMEN Y BESTIARIO

3.1. EL GEMELO BUENO

El año 1951 marca sin lugar a dudas el despegue literario de Julio Cortázar, pues aparece en el mercado *Bestiario*, libro que, con sólo ocho cuentos, impactó a toda la comunidad literaria argentina y despertó el interés no sólo de los críticos, sino de los lectores en general. Los cuentos de *Bestiario* se gestaron a la par de otros libros como *Los reyes*, *Divertimento*, *Imagen de John Keats* y *El examen*. Si bien, los primeros se consideran meros ensayos para que el autor encontrara su voz literaria, *El examen* ya es una novela tan madura como *Bestiario*. Estos dos libros comparten, además del mismo periodo de gestación, temas y tramas, obsesiones y planteamientos. Sin embargo, uno fue ampliamente reconocido, mientras que el otro permaneció por décadas escondido, como Segismundo, esperando el momento oportuno para salir y reclamar su reino. De aquí la idea del *Doppelgänger* literario. A continuación observaremos las similitudes y diferencias entre estos dos libros, veremos hasta qué punto están hermanados e indagaremos acerca de las causas que relegaron a la novela. Es importante la comparación entre estos dos libros porque, mientras que *Bestiario* es conocido y elogiado por todo el mundo desde su publicación, *El examen* permaneció ignoto por décadas y aún ahora, a casi treinta años de su publicación, sigue pasando inadvertido, ya no por los lectores en general, sino incluso por los estudiosos de Cortázar.

3.1.1. Buenos Aires, la gran celda

La primera similitud evidente entre *Bestiario* y *El examen* es su contexto de opresión. Cortázar veía su país como una gran prisión donde gente como él —intelectuales jóvenes— se asfixiaba. Buenos Aires era un lugar en el que sus ambiciones, ya no digamos literarias o artísticas, sino tan sólo de convivencia, ya no eran posibles. Durante la época en que escribió estos dos libros, vivía con esta sensación opresiva, de angustia ante la política populista de Argentina y los cuentos de *Bestiario* son un claro reflejo de esta sensación.

En “Carta a una señorita en París”, por ejemplo, el narrador-personaje es invadido por unos conejitos destructores. Si bien en un principio son lindos e inofensivos, al crecer y multiplicarse se convierten en una plaga que destruye la casa, una casa que no le pertenece, pero de la que es responsable. Esta invasión masiva pone al personaje en una situación de enclaustramiento, se convierte en esclavo de los conejos, esos invasores que le impiden vivir y que lo aíslan de la sociedad y de sus amigos con quienes intenta justificar su presunta agorafobia: “Luis que me invita a caminar o Jorge que me guarda un concierto. [...] invento prolongadas e ineficaces historias de mala salud, de traducciones atrasadas, de evasión” (“Carta a una señorita en París”: 116).

Más explícitamente, la situación de opresión y sentimiento de acoso se observa en cuentos como “Casa tomada” y “Ómnibus”. En el primero, el relato inicia con una alegoría de Argentina en la descripción del hogar grande y cómodo: “aparte de espaciosa y antigua [...] en esa casa podían vivir ocho personas sin estorbarse” (“Casa tomada”: 107). Recordemos que a mediados del siglo XX, había pocas poblaciones habitadas en Argentina, pero grandes concentraciones de personas que llegaban a las ciudades, como Buenos Aires. En el cuento de Cortázar, la casa de los protagonistas comienza a ser invadida y aunque requieren su espacio no luchan por él. Después de que entes innominados toman una parte

de la casa, los personajes, resignados, se acostumbran a vivir del otro lado, olvidándose de lo que perdieron en la parte tomada, cosas irrecuperables: “Y era una cosa más que habíamos perdido al otro lado de la casa” (109). Este *sentimiento* de pérdida se reproduce en *El examen*, cuando Juan piensa en que su coliflor quedará abandonada dentro del departamento “solo¹⁰ en la casa, la coliflor en el departamento solo” (*El examen*: 275). Al final los hermanos de “Casa tomada” invadidos e indefensos se resignan a perder, no sólo sus pertenencias, sino incluso su hogar. De alguna manera este cuento representan los espacios perdidos de los intelectuales argentinos, por ejemplo, un teatro, una sala de conciertos o hasta un salón de clases (Roy, 1974: 19), pues en 1946, cuando Cortázar impartía clases en la universidad de Cuyo en la provincia de Mendoza, tuvo que abandonarlas por no ceñirse a una política de “apostolado patriótico” de aquel peronismo incesante que se había instalado en Argentina —de hecho, en ese momento abandonó la carrera docente prácticamente para siempre—¹¹.

Me duele alejarme de Uds. que confiaron en mí y siguieron mis cursos con la misma dedicación con que yo los dictaba. Desgraciadamente la buena voluntad y el afecto no son factores suficientes en el panorama actual de la universidad [a los firmantes de una nota del Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza), *Cartas I*, 2000: 201].

En el caso de “Ómnibus”, hay dos personajes jóvenes que viajan dentro del transporte público y son acosados por todos los demás, incluyendo el conductor y el boletero. La atmósfera del cuento es ambigua, pues oscila entre un día de descanso idílico

¹⁰ Uno de los juegos más singulares de la novela es el cambio de género al artículo de la coliflor. Juan se empeña en ponerle el masculino y aunque lo demás lo aceptan no dejan de utilizar el femenino. Sólo hay una pequeña amonestación por parte de Clara, como una concesión al lector para mostrar que no se trata de un error: “...tengo un coliflor prodigioso. —Cómetelo, y si quieres vomítalo. Además, se dice la coliflor” (*El examen*: 22).

¹¹ Recientemente aparecieron publicadas las clases que impartió en la Universidad de Berkeley al final de sus vida. Cortázar, Julio. 2013. *Clases de literatura. Berkeley 1980*, Madrid, Alfaguara.

(soleado y bello) y un aura siniestra dentro del autobús. Esta ambivalencia se percibe a través de una serie de tópicos ominosos a lo largo de la narración, es decir, de elementos que aterrorizan dentro de una normalidad conocida. Cortázar empieza por adentrarnos en un contexto familiar, cotidiano, seguro; pero en cuanto Clara sale a la calle, la atmósfera empezará a enrarecerse, con una serie de motivos contrastivos, que sirven como marcas indiciales de lo que sucederá posteriormente: por ejemplo, la belleza de la tarde es rota por las islas de sombra de los árboles; la batalla de los gorriones indica un futuro enfrentamiento entre los protagonistas y los otros; hasta encontrarnos con un autobús —el 168— animado, que llega “soltando un bufido seco insatisfecho al abrirse la puerta” (“Ómnibus”: 126) como un animal de embestida. La prosopopeya del autobús unido a adjetivos negativos, contribuye a formar este ambiente ominoso: “el 168 tomó velocidad con bandazos coléricos, liviano y suelto” (129). En el cuento hay una distorsión de la realidad relacionada con los seres circundantes: las flores y las miradas de los pasajeros convierten el autobús en un lugar amenazante —a pesar de que se trata de niñas o ancianos—, pero cuando se han ido y Clara se queda únicamente con el muchacho, el lugar solitario adquiere una connotación distinta: el sitio cotidiano o común, se transforma en un espacio idílico, “quedaron ellos dos solos y el 168 pareció de golpe más pequeño, más gris, más bonito” (*idem*). Esta percepción de los personajes, seguramente es la misma que tenía autor sobre Buenos Aires, que sería mucho más agradable sin esas multitudes *que la invaden* siguiendo a los Perón. La atmósfera ominosa es creada por una eficiente subjetividad narrativa, pues las flores, que deberían mostrar belleza, están descritas con adjetivos que producen un tono siniestro y de repulsión en el relato, además el *narrateur avec* da la impresión de que ese es el sentir de Clara: “gladiolos horribles, como machucados y sucios, color rosa vieja con manchas lívidas” o “claveles casi negros

apretados en una sola masa casi continua, como una piel rugosa” (127). Un detalle que llama la atención es que, tanto en “Ómnibus” como en *El examen*, el personaje femenino principal se llama Clara; entre otras similitudes, ambas son jóvenes, inteligentes, sensuales, eróticas —en el sentido de pulsiones de vida (Freud, 1986: 53)—, también ambas pertenecen a la clase media alta argentina y utilizan el transporte público para moverse por la ciudad; casi podríamos pensar que el joven que conoce en el autobús es Juan o quizás Andrés. Más curioso aún es una acotación del narrador de *El examen*, que en algún momento y sin que venga a cuento para nada, nos informa que Clara “de chica había querido ser enfermera” (*El examen*: 50), mientras que hay indicios de que la Clara de “Ómnibus” sí es enfermera: “Clara ordenaba las medicinas en la mesita de ruedas, recorría la habitación con mirada precisa. No faltaba nada” (“Ómnibus”: 126). Sin embargo, en los detalles se observan diferencias evidentes entre ambos personajes femeninos, que analizaremos más adelante. Por el momento se advierte dónde está situado el pensamiento del escritor.

En “Lejana”, por dar otro ejemplo, la asfixia de Alina Reyes está relatada en las páginas de su diario: está cansada de la sociedad burguesa en la que vive, las tertulias, los conciertos simplones y los reproches infantiles. Ella se siente agobiada por esa sociedad superficial. Entonces empieza a entrever otro mundo, distinto, aunque de penurias físicas, alejado de la hipocresía en que vive y que la hastía. En *El examen*, Andrés Fava también escribe un diario “es más bien un noctuario” (*El examen*: 46), donde consigna sus impresiones sobre su sociedad y la cultura, a la que también aborrece.

Finalmente, el ejemplo visible de la prisión lo encontramos en el formicario del cuento “Bestiario”, que es utilizado por el autor como metáfora del encarcelamiento. Las hormigas trabajan sin descanso, hacen su vida común, sin darse cuenta de que están

aprimionadas, igual que Isabel, Nino, Rema y el Nene dentro de la estancia; igual que el resto de los personajes de *Bestiario*; y finalmente, igual que Julio Cortázar y sus amigos intelectuales dentro de Argentina, exactamente como ocurre en *El examen*¹². Por otro lado, en “Bestiario” también está el tigre acosando a los habitantes de la hacienda, no es sólo el encierro y el sentimiento de asfixia, sino también el acoso que sufren los habitantes de la hacienda, y otra vez la “aceptación” de esa realidad impuesta. Entonces el formicario funciona de manera ambivalente, pues aunque las hormigas no son libres, no está el tigre acosándolas y esto de alguna manera es como si se les otorgara libertad, como el Minotauro de *Los Reyes*, y reflexiona Isabel: “le encantaba pensar que las hormigas iban y venían sin miedo a ningún tigre” (“Bestiario”: 169).

Por su parte en *El examen* la sensación de aprensión, de asfixia y de acoso está presente todo el tiempo, en primera por Abelito, que siempre los persigue, específicamente a Clara, pero también a Andrés y de Juan, que la acompañan porque la aman y la protegen; y en segunda, por la sociedad. En *El examen* Abelito es el tigre, el gran acosador, igual que en el cuento de “Bestiario” los otros personajes están a la expectativa de él, pero sin que haya un enfrentamiento directo. Sólo al final de la novela, Andrés lo encara. Abel representa esa vida que dejaron atrás, un cambio de conciencia, Abelito pertenecía al grupo, pero se quedó fuera, viviendo en un pasado que ahora resulta un lastre para todos los demás. Abelito es la gran metáfora, la muerte (214), el ángel desterrado (76), que se ha convertido en una presencia maligna, es como el ojo que todo lo ve, es el acoso constante, no necesita hacer nada (aunque envía una carta, al parecer de amenaza), pues su sola

¹² Es curioso que Cortázar, en su última novela, *El libro de Manuel*, no sólo rescata y revive a su personaje Andrés Fava, sino también esta idea de la pirámide formicaria, con hormigas, hormiguitas, hormigones, etcétera.

presencia ya es un acto intimidatorio. “Yo solamente puedo decirte que me siento acosada. No creas que solamente por Abel. Es otra cosa. Desde anoche cuando noté que los zapatos se me hundían en la tierra” (*El examen*: 235). Clara asimila aquí a Abel con la muerte, cuando se hunde en el barro, como si la tumba jalara a los personajes para evitar su huida de Buenos Aires, una plausible alusión a los versos de Miguel Hernández: *Cada nuevo día es / más raíz, menos criatura,/ que escucha bajo sus pies/ la voz de la sepultura./ Y como raíz se hunde/ en la tierra lentamente* , pues Cortázar conocía bien a los poetas de la generación del 27 (Prego, 1985).

3.1.2. Doppelgänger

Cortázar tenía una serie de obsesiones que han aparecido en su obra desde sus textos más tempranos. Quizá una de los más importantes fue el *Doppelgänger*, el yo desdoblado, el que camina al lado, el otro parecido a mí pero diferente, la contraparte. Si lo fantástico es una constante en su obra, se debe a que el autor tenía una noción de doble realidad y sentía que la gente se negaba a verla (188) por esta razón, un modo de utilizar el doble es mostrando un personaje en dos realidades distintas, por ejemplo en cuentos como “Lejana” o “La noche boca arriba”. No es una casualidad que en sus inicios utilizara el pseudónimo de Julio Denis para dividirse en dos entes cuasi opuestos: el poeta y el hombre cotidiano. La otredad, afirmó en más de una ocasión, le era totalmente familiar y la experimentaba en él mismo (*idem*). En su obra hay innumerables ejemplos de esta ambivalencia entre el hombre consuetudinario y el extraordinario: Teseo y el Minotauro en *Los reyes*; Clara y Stella en *El examen*; Bruno y Johnny en “El perseguidor”, Oliveira y Traveler en *Rayuela*, por dar sólo algunos ejemplos. Éstos aparecen en sus libros como dos fuerzas descomunales que se enfrentan; sin embargo, el desenlace siempre será desalentador porque a pesar de los

argumentos de una y de otra fuerza, a pesar de la acción o inmovilidad, a pesar de la destrucción o de la construcción final, nunca habrá un vencedor, nunca será uno mejor que el otro. *Historias de Cronopios y de Famas* es un cotejo entre lo “normal” y lo “extraño”, una concatenación en conjunto. En algunos cuentos de *Bestiario* y en *El examen* también es patente esta confrontación entre “nosotros” (unos pocos) vs. “el resto”. Si bien antes ya habíamos hablado del acoso y de la asfixia, aquí hablaremos de la pugna entre esas dos fuerzas dentro de los libros gemelos de Cortázar.

Sin lugar a dudas, el enfrentamiento preponderante del *Doppelgänger* en los textos del autor lo encontramos en “El perseguidor”, pero Cortázar no hubiera podido llegar a escribir este cuento si antes no hubiera ensayado este tema y sus distintas aristas con otros textos. El primero de estos ensayos fue *Los reyes*: cuando Cortázar escribe este drama, ya está instalado en una línea literaria que desarrollaría en años posteriores, es decir, en una ambivalencia que nace de la lucha entre el individuo ordenado y coherente, acorde con las normas que la sociedad le exige, contra el *otro*, el poeta, el incomprendido, el anarquista, el revolucionario, que percibe una cara distinta de la realidad. Esta ambivalencia sería expuesta más claramente —como ya dijimos— una década después en “El perseguidor”, con el enfrentamiento de Bruno y Johnny. La similitud entre estas dos obras se manifiesta cuando la seguridad con que llegan, tanto el héroe de *Los reyes* como el crítico de “El perseguidor”, se desvanece después de discutir sobre lo incomprensible con esos seres *inferiores*, esos monstruos, esos poetas, esos semidioses fulgurantes de luz, que utilizan la palabra como un arma (Arrigucci, 2002: 304). Entre estos dos textos existe un cuento intermedio: “Las puertas del cielo”. Aquí el doctor Harduy no se siente acosado por los monstruos, pero sí proscrito de ese ambiente; él está con Mauro y Celina, va con ellos a los bailes, acompaña al marido en el funeral de la concubina, pero nunca podrá entrar en ese

mundo, está relegado y molesto por no poder acceder a ese “cielo”. Nótese como denomina a la clase baja en este cuento: monstruos. Es necesario resaltar lo monstruoso como otro tópico esencial de la literatura del autor argentino, relacionado con el *Doppelgänger*. Así como lo fantástico y lo cotidiano se confunden, lo monstruoso en los textos cortazarianos se enmascara con lo “normal”. Si bien en su obra encontramos vampiros, brujas, fantasmas y seres mitológicos¹³, los entes monstruosos de Cortázar no son necesariamente deformes, feos o repugnantes, sino cotidianos: caminan a nuestro lado, se visten como nosotros, nos hablan, nos sonríen... nos acechan. Pero son poderosos y nos infunden temor. Quizá el texto que más nos revela la monstruosidad en su obra sea “Relaciones sospechosas”, en *La vuelta al día en ochenta mundos*; ahí está planteado el paradigma de maldad y monstruosidad que temía nuestro autor y también la unión de los otros contra él.

No sé dónde subió el hombre del sobretodo y sombrero negro, en algún momento estuvo entre nosotros, como nosotros debió alcanzar sus tickets al guarda metido en su casilla y quedarse entre los demás [...]. En algún momento tuve conciencia del miedo que se había venido instalando poco a poco en esa plataforma donde a nadie se le hubiera ocurrido imaginar que alguna vez tendría miedo. No sé describir una cosa así; era un aura, una irradiación del mal, una presencia abominable. El hombre del sobretodo negro, con el cuello subido tapándole la boca y la nariz, y el ala del sombrero sobre los ojos, sabía o quería que eso fuera así[...]. Los pasajeros estábamos como unidos y a la vez indefensos, esperando cualquier cosa. Fue como si nos aliáramos y el hombre del sobretodo negro supo que nos aliábamos y siguió inmóvil, tomado con una mano de la barra vertical, los ojos clavados en sus zapatos; era todavía peor y duraba infinitamente [“Relaciones sospechosas”: 86-87].

Volviendo a nuestro tema, en “Las puertas del cielo” los compadritos argentinos son falsos *monstruos*, a diferencia de las inquietantes Delia de “Circe” o Frau Marta

¹³ Por dar algunos ejemplos: “Reunión con un círculo rojo”, “Bruja”, “La puerta condenada”, *Los reyes*.

acercándose a la chica inglesa en *62/Modelo para armar*. Es decir, para Cortázar los monstruos son esos seres a los que uno no puede acceder, pero que llaman a la curiosidad del otro. En “Las puertas del cielo” hay toda una ambigüedad en el lenguaje, en la designación de los personajes y de los lugares. Los monstruos de este cuento son en realidad ángeles en su cielo; el doctor es el invasor, que sin embargo, puede asomarse (como Johnny en “El perseguidor”) porque es inofensivo, para luego volver a su infierno, esa vacuidad entre abogados “tuve que ir a Rosario por un congreso de abogados donde no se hizo otra cosa que aplaudirse unos a otros y beber como locos” (“Las puertas del cielo: 157). Si en “Ómnibus” Clara y el muchacho son entes vivos enfrentados a los muertos, en “Las puertas del cielo” el doctor es un fantasma que se entromete en la vida de Mauro y Celina, “Íbamos a los bailes y yo los miraba vivir” (*Idem*).

El otro está presente en casi todos los cuentos de *Bestiario*, aunque no siempre hay un enfrentamiento directo, sino soslayado, incluso en ocasiones no hay ninguno, sólo huida. Los casos más visibles en que no hay un enfrentamiento contra *el otro* se observan en “Casa tomada” y “Carta a una señorita en París”. En el primero, los hermanos saben que ahí está, más que *el otro*, *lo otro*, y prefieren cerrar las puertas, perder sus pertenencias, reducir su espacio vital, huir de la casa, antes que enfrentarlo. Algo saben respecto de ese *otro*, que los atemoriza; al mismo tiempo, su personalidad conformista y pusilánime les impide hacer algo distinto a la evasión.

El caso de “Carta a una señorita en París” es similar. Hay demasiada cobardía para enfrentarse a *la otredad*; primero se deja seducir: el personaje no resuelve el problema de los conejitos, es incapaz de matarlos para que no dañen la propiedad ajena, y en segundo lugar, prefiere el suicidio antes de confrontar a Andréé. El protagonista, un hombre culto pero sencillo, no puede compararse con aquella —mujer ordenada y refinada— que le

ofreció su casa. Estos dos personajes están hermanados, ambos son intelectuales, saben francés, y están alejados de la sociedad, sin que por esto sean antisociales, pues el personaje le hablaba a la señora de Molina y le regalaba un conejito una vez por mes. Sin embargo, sí hay algo que los escinde, que convierte al protagonista en un ente extraño, no sólo para la sociedad sino también para su amiga Andrée: vomita conejitos. Entonces él es el monstruo, y tiene que ocultar su condición bajo la fachada de hombre común. Su cobardía para deshacerse de los conejos es lo que lo llevará a reconocerse como un ser anormal, su larga carta quedará como testamento y confesión: dejar de ocultar su condición lo arrastra a la muerte, a la huida definitiva.

Pero en *Bestiario* hay otros textos donde el enfrentamiento contra el otro se produce de distintas formas. En “Lejana”, Alina Reyes viaja hasta Budapest con la firme intención de confrontar a su doble, de exigirle pleitesía y “será la victoria de la reina sobre esa adherencia maligna, esa usurpación indebida y sorda. Se doblegará si realmente soy yo, se sumará a mi zona iluminada, más bella y cierta; con sólo ir a su lado y apoyarle una mano en el hombro” (“Lejana”: 124). Y a cambio ella le dará alguna limosna o abrigo, aunque sabe que esto es innecesario, porque *el otro* se conforma con ser visto por la reina, haber llamado su atención. Al igual que el doctor Harduy de “Las puertas del cielo”, Alina Reyes está adherida a la sociedad burguesa y no puede sustraerse. Pero Alina aprovecha su condición burguesa para alcanzar su meta: para llegar a la *lejana* se casa con Luis María. “Me pareció que él entra demasiado fácil en el juego. Y no sabe nada, es como un peoncito de dama que remata la partida sin sospecharlo. Peoncito Luis María al lado de su reina” (*Idem*). Y al final vendrá el esperado enfrentamiento junto con la acostumbrada vuelta de tuerca de los primeros cuentos de Cortázar.

En “Circe”, Mario se convierte en un héroe mítico, que tiene que enfrentar diversos obstáculos o personajes —los vecinos, su familia, los Mañara— para finalmente descubrir y enfrentar al verdadero monstruo, esa chica bella y sencilla, y de apariencia humilde, es en realidad la hechicera que gustaba de envenenar a los novios. “El protagonista de <<Circe>> es la Argentina. Un país profundamente narcisista que se autosatisface con su destrucción” (Pérez, *Apud.*, Roy, 1974: 87). De nueva cuenta Mario, el personaje, es *el otro*, el diferente, el héroe por el que todos temen, todos lo saben, o por lo menos sospechan de la *bruja*. Quizá él también sospeche o tema, como Odiseo, pero tiene que llegar al final. En un escritor como Cortázar la onomástica nunca es casual y él, amante de la literatura clásica, vuelve a la historia de la hechicera Circe y su lucha contra ese lejano Ulises y su sometimiento final. Así, como en *Los reyes*, re-crea una historia ya conocida.

En el caso de “Bestiario”, Isabel se enfrenta al *otro* de manera soterrada: mintiendo sobre la ubicación donde se encuentra el tigre. Otra vez, Cortázar utiliza un sobrenombre que disfraza al monstruo: el Nene. El Nene representa el autoritarismo, es el verdadero tigre que atemoriza a los habitantes de la estancia. Llegan a un punto en que todos se unen para intentar oponerse al monstruo. Esta extraña solidaridad es también utilizada en distintas ocasiones por Cortázar en diversos textos, por ejemplo en “Final del juego” o “La autopista del sur”.

“Ómnibus”, como ya habíamos advertido, es uno de los cuentos que tiene más relación con *El examen*. El texto de “Ómnibus” está construido entre ambigüedad y contrastes, como la novela, que impide al lector un avance seguro por las secuencias temáticas. Uno de los contrastes más importantes es la diferencia entre los personajes que Clara (la del cuento) conoce y los que no. Los primeros tienen nombre: la señora Roberta, la niña Matilde, Don Luis el relojero, o su amiga Ana, mientras que los otros se convierten

en entes impersonales, descritos sólo por sus atributos, por el tipo de flores que llevan, pero al mismo tiempo se les denomina como “el señor tal”, “las niñas de”, “los jóvenes que”, etcétera. La construcción sintáctica es importante porque en ambos casos (impersonal o no), Cortázar utiliza la misma estructura de frase (nominativo más complemento) y consigue con esto dos cosas: la primera es que continúa jugando con ambigüedades en la trama, es decir, no se sabe a ciencia cierta cuál es el nominativo y cuál el complemento; y la segunda, logra conjuntar a todos los actores incidentales del relato —tanto conocidos como desconocidos— y al mismo tiempo, hacer una dicotomía para enfrentarlos posteriormente como los gorriones, entre un ambiente de luz y sombra, prefiguración de la lucha vida/muerte. La sinécdoque convierte a los personajes de las flores en fantasmas, es decir, el personaje desaparece y sólo queda el atributo; mientras que Clara y el muchacho contrastan como entes vivos: “Las muchachitas vinieron por el pasillo y se instalaron en la puerta de salida, detrás se alinearon las margaritas, los gladiolos, las calas [...]. El pasajero se había parado para dejar salir a los claveles negros” (“Ómnibus”: 129). Ya dentro del transporte, lo ominoso se revela a través de todas las miradas: las de los que llevan flores, e incluyendo al conductor y el boletero, muestran una agresividad tangible hacia Clara y el muchacho, éstos han de unirse en una “oscura fraternidad” para enfrentar a *los otros* también por medio de las miradas. “El guarda se tenía ahora del barrote cromado y los miraba profundamente. Ellos le devolvían la mirada, se estuvieron así hasta la curva de entrada a Dorrego” (130). Las miradas se hacen presentes y son amenazantes, lo ven todo y se van multiplicando: no sólo están las de cada uno de los personajes, Cortázar va más lejos al elegir el elemento totémico de los ramos de flores, que fungen como multiplicidad de ojos, es decir, la figura de la hidra, el monstruo de 1000 cabezas aparece aquí y multiplica la visión. El enfrentamiento por medio de miradas es una constante en los cuentos de

Bestiario: se puede observar en los personajes de “Ómnibus”, pero también en los ojos de los conejitos; las miradas de los contertulios que ven tocar el piano a Alina Reyes; los ojos de los monstruos en “Las puertas del cielo”; las miradas de los vecinos de Delia, etcétera. Es decir, el acoso está instalado en todo el contexto del libro. Aunque, por otro lado, varios personajes de *Bestiario* tienen una condición voyerista, devuelven la agresión del mismo modo, observando (Isabel, por ejemplo, mirando no sólo a las hormigas, sino la vida de todos los de la hacienda), o hasta documentando la vida de los demás, como es el caso del diario de Alina Reyes o la carta a la señorita en París o las notas del doctor Harduy acerca de Mauro y Celina, se inquiera, cómo viven *los otros* en comparación con los protagonistas

En el caso de *El examen*, Juan hace referencia también a la hidra, cuando habla de la belleza de la coliflor: “tiene algo de ojo de insecto multiplicado por miles” (*El examen*: 22). También está ahí la mirada crítica de ellos hacia *el otro*. Todas estas formas de enfrentamiento contra *lo otro*, ya sea activo o pasivo, están presentes a lo largo de la novela, siempre hay un juicio de valor “¿Pero por qué carajo aplauden? —dijo el cronista al oído de Juan. —Porque nacieron para eso —dijo Juan— unos hacen las cosas y los otros las aplauden, y a eso le llaman cultura musical.” (160); siempre está la comparación, “El orador estuvo muy bien. No dijo nada y lo vivaron. Era perfecto. Nosotros, los que deberíamos decir algo, estamos aquí, como ves, hablándonos bajito por miedo a que nos muelan a palos” (72); siempre la ironía “No somos merecedores de una oratoria de tan excelente alcurnia. Profundidad de conceptos. Como diría el Dire: inconmensurable.” (71). Los protagonistas de la novela viven bajo constante acoso, no sólo de Abelito, sino de la sociedad en general, que no los entiende y no los acepta, esa sociedad con la que no se puede con-vivir (106). En diversos episodios los personajes tienen que enfrentar a la gran masa que los rodea, que los acosa, que los ataca incluso, por ejemplo, cuando visitan el

hueso (63-64). Otra vez los protagonistas están hermanados contra la sociedad, sólo eso les permite sobrevivir en ese lugar hostil, saben que no hay comunicación real entre ellos y los otros: en *El examen* la sociedad en su conjunto representa *lo otro* (Scholz, 1977). Quizá sea más perceptible en el episodio humorístico del baño del teatro, cuando el padre de Clara junto con Juan, tienen que pelear contra una multitud por algo tan banal como un peine, por el derecho de utilizar el peine cuando llega su turno (*El examen*: 173-177). Por supuesto en ese lugar también está Abelito. Abelito, el gran ojo, el tigre acechador de *El examen*, que rehúye al enfrentamiento, porque lo suyo es el acoso, es hacerles recordar una y otra vez el pasado y el presente, y pretende cancelar el futuro; el lugar donde están, la sociedad en la que viven no los dejará escapar. Abelito es el fantasma acosador, también representa a la ciudad que se está pudriendo, que está muerta, que ya apesta. El único que se prepara para enfrentar a Abelito es Andrés Fava, pero lo hace sólo hasta que sus amigos están fuera de peligro, fuera de la ciudad. Lo que pasa después del enfrentamiento entre el héroe y el antagonista queda ambiguo, como un enigma. Cortázar, desde estos primeros textos, comprendió que tan importante es lo que se dice como lo que se omite. Con esto el lector tiene la oportunidad de sacar sus propias conclusiones, como lo hace en “Casa tomada”, donde los intrusos de la casa no reciben una denominación, sino que el lector les dará forma según sus propios temores. De ahí la infinidad de interpretaciones respecto de los intrusos.

Finalmente, en el caso del doble —hay innumerables ejemplos— todos ellos son en sí como facetas del otro: Juan y Andrés vistos por Clara, Andrés y el muchacho muerto, “era como nosotros” (*El examen*: 214); Abel también era como ellos, hasta físicamente: flaco, cabello engomado, y también escritor e intelectual. Juan además, constantemente es doblado por otros, es decir, confundido por Clara cuando lo espera: “la sucia proyección de los conceptos, la máquina lógica” (84). Podemos concluir en esta sección que todos los

personajes de Cortázar contruidos en esa época están hermanados, pues al estar instalados en la sociedad Porteña comparten también sus defectos; aunque los protagonistas disfracen su curiosidad con miradas “críticas y objetivas”, también están pendientes de la vida de los demás, lo cual los lleva a estos constantes enfrentamientos: ellos también son *el otro*.

3.1.3. Huida

El tercer rasgo importante que tienen en común los dos gemelos es la huida de los personajes. Si estamos asfixiados, si la ciudad nos acosa, si el enfrentamiento no sirve, entonces hay que emprender la retirada. Huir sin importar cómo, a dónde, con quién; huir como Lot, sin mirar atrás. Eso es lo que pensaba Cortázar en 1950 y es un rasgo común en sus invenciones de mediados de siglo. Ya Saúl Yurkievich afirmaba que lo fantástico es una manera de huir de la realidad (Yurkievich 2003:16); Cortázar, por su parte, de formas diversas allana el camino por medio de la escritura para la huida de sus protagonistas. En *Bestiario*, los primeros serán los hermanos de “Casa tomada”. Cuando finalmente han usurpado la casa, el hermano agarra de la mano a Irene y la obliga a salir de la casa con él. Lo único que trae en las manos es un ovillo de lana, un delgado cordón que vincula a ese par de exiliados con su vida anterior. Más todavía, él cierra la casa con llave y la tira a la alcantarilla: no hay vuelta atrás. El porvenir que les espera es un enigma fuera del la seguridad de hogar, la única certeza es que no podrán volver.

En el caso de “Ómnibus” hay un doble escape, primero Clara y el muchacho evitan ser arrastrados por la multitud que desciende en el cementerio: “Yo creo que si no estuviera usted me habría animado a bajarme” (“Ómnibus”: 132); y luego, después de construir lazos entre ellos, huyen juntos fuera del transporte público, perseguidos por el furibundo conductor. Al descender están en una especie de paraíso: el parque, el sol brillante, flores,

pero vivas, y además, están juntos. Atraviesan el infierno para llegar al cielo, como Dante en *La Divina Comedia*, obra que tiene presente Cortázar al escribir estos cuentos, pues en “Las puertas del cielo”, el doctor Marcelo se asume como Virgilio, guía a través de “el infierno y sus círculos” (159) para llevar a Mauro con Celina, su Beatriz. El título nos indica el lugar a donde llegarán los monstruos, transformados en ángeles: su paraíso perdido, donde nadie los volverá a juzgar. Es el caso del doctor Harduy y de Mauro, imposibilitados para acceder a ese cielo, al que por fin ha llegado esta Magdalena redimida, que es Celina. Celina ha cumplido su condena al vivir con Mauro, pues la verdadera prisión para ella era la vida común, la “vida respetable” (158). Imposibilitada para escapar, sólo la muerte ha logrado liberarla.

El caso de “Carta a una señorita en París” es similar; ante la imposibilidad del protagonista para enfrentar a la perfecta Andrée y a la sociedad que lo juzgará por su extraña condición, la única puerta liberadora que encuentra es el suicidio. Pero estos dos cuentos no son los únicos en que la muerte se presenta como una solución liberadora; ya antes, en *Los reyes*, donde se narra el enfrentamiento clásico entre Teseo y el Minotauro — éste, representación del individuo puro, que, aunque encarcelado, libre en esencia, pues de algún modo está autoexiliado dentro de su laberinto, al margen de las reglas que la sociedad impone— que para escapar de su prisión física, se ofrece a la espada del héroe, y de esta manera “ingresa en la libertad mítica, en la vida fuera del tiempo” (*Cartas 1*, 2000: 222) y “el verdadero triunfador de la tragedia es el Minotauro” (Roy, 1974: 69).

Volviendo a las distintas formas de huida en los cuentos de *Bestiario*, tenemos el caso de Alina Reyes. Ella, hastiada no sólo de su sociedad, sino también de su madre, de su prometido, de sus amigas; ve en la *lejana* —esa mujer que es ella misma en otra parte, que

sufre y que es maltratada— la oportunidad de escapar; aunque tenga una vida de dolor y de sufrimiento, será más real.

La novela de *El examen* conjunta todos estos casos en la escapatoria de Clara y Juan. La ciudad se está desmoronando, se está pudriendo y eso los obliga a huir, como en el caso de “Casa tomada”: huyen dejando todo atrás, sin regresar por sus pertenencias y sin despedirse de sus seres queridos, ni de sus cosas amadas, y es aquí cuando “el coliflor” de Juan adquiere relevancia, pues es como un hijo abandonado (*El examen*: 275), pues apenas unas horas antes le habían prodigado el mayor cuidado, no sólo Juan y Clara, sino todos los amigos. La coliflor es en este punto la representación de la inocencia, tópico que siempre inserta Cortázar en sus novelas para contraponer la malicia, egoísmo, negligencia u otros vicios de los protagonistas con este tipo de personajes indefensos que necesitan de los cuidados y protección del resto, por ejemplo, el gato Thibaud-Piazzini de *Divertimento*, Rocamadour en *Rayuela*, Feuille Morte en *62/Modelo para armar*, o el bebé Manuel precisamente en *Libro de Manuel*.

Por otro lado, también está Abel, el tigre al acecho: Juan y Clara huyen de la ciudad, pero también de ese gran acosador. Se van juntos como la otra Clara y el muchacho del “Ómnibus”. Consiguen desprenderse de esa sociedad que no los comprende, que está corrompida y que trata de corromperlos también a ellos otorgándoles un título (diploma) sin haber aprobado (*El examen*: 251). Juan y Clara, con el apoyo de Andrés y del cronista, se rebelan contra esto, se van sin hacer el examen, pero también sin su título, es decir, íntegros.

Cortázar, por su parte, evidencia en estos textos su propia incomodidad por vivir en la Argentina peronista y, así como sus personajes, buscaba desesperadamente la forma de escapar. Sus textos son llamadas de auxilio, son botellas al mar. Cortázar, como los

protagonistas de *El examen*, era un pequeñoburgués que no se sentía parte de la realidad de su país y que se aislaba en sí mismo, en la literatura, en la música, en el arte en general, pero sabiéndose prisionero como las hormigas del formicario o su Minotauro.

Digamos que en B.A. yo veía la nada como una veta fatal de mi vida [...]; escribir era entonces buscar y no simplemente defenderse del horror del “afuera” donde estaba esperando la nada [*Cartas 3*, 2000: 1598].

Ante esta sensación de opresión, Cortázar encontró una salida de escape en Francia. “Sí, insisto en irme a Europa. Incluso tengo planes bastante concretos” (*Cartas 1*, 2000: 233), les diría a los amigos en sus misivas de 1950, pero también lo expresaba en sus textos. Por ejemplo, en una conocida interpretación de “Casa tomada”, se afirma que el pueblo está tomando la casa de los hermanos pequeñoburgueses, y ellos no pueden hacer otra cosa que salirse de la casa (Alazraki, 1983: 131), como lo hizo el propio Cortázar, que se sentía asfixiado por los *cabecitas negras* y los Perón. “En los cuentos de los años cincuenta [...] el pueblo viene a encarnar *lo otro*, una fuerza a la vez hostil y genuina, mítica” (Boldy, 2004: 12). Así, Cortázar abandona Argentina del mismo modo que sus personajes: dejándolo todo. En todo este conjunto de textos, se advierte una constante la escapatoria. Nuestra percepción de los personajes es de angustia, de temor, de hacinamiento, de velada agresión. Escapar sin importar el cómo: en “Lejana” hay un intercambio de cuerpos de una chica pequeñoburguesa por una mendiga del otro lado del mundo. En “Casa tomada” se huye sin llevarse ninguna pertenencia de valor. En “Ómnibus” el amor y la solidaridad consigue sacarlos de ese vehículo, de esa *barca de Caronte* (Standish, 1996: 447); mientras que en “Carta a una señorita en París” el suicidio es la única forma de escapar de esa realidad impuesta y mal aceptada. Entonces, podríamos

entender que *Bestiario* y *El examen* valieron como una puerta para el autor, en la que sale de la realidad de su país para entrar en el sueño parisino; es decir, sale de una realidad para entrar en otra que le hará modificar paulatinamente su visión, no sólo literaria, sino también de la vida. “*Bestiario* implica una doble evasión: el exilio físico y la fuga a lo fantástico” (Yurkievich, 2003: 16).

3.1.4. Otras similitudes

La novela y el libro de cuentos guardan otras similitudes que iremos enumerando a continuación. Cabe mencionar que algunas de ellas tienen una importancia capital en *El examen* y aquí sólo serán señaladas brevemente, pero se retomarán más adelante.

Todas las historias se desarrollan en Argentina, aunque en algún momento, los personajes de “Lejana” viajan a Budapest, el desarrollo y el contexto están situados en el Buenos Aires de mediados del siglo XX. En ambos libros se hace mención de las provincias argentinas, de las rutas de autobuses y colectivos de la época, también se nombran calles, avenidas y lugares de Buenos Aires, así como canciones, revistas, periódicos y productos de la época. Es decir, Cortázar nos otorga un panorama completo de su época. Las descripciones físicas del entorno dan una apariencia de realismo literario, sin embargo, ésta es una manera de enmascarar lo fantástico. Respecto de los personajes, no hay, en cambio, largas descripciones físicas y/o psicológicas. Existe acaso un rasgo, un detalle, pero ha dejado atrás las detalladas estampas del siglo XIX. Esta característica ya es propia de la poética cortazariana, y se hace evidente desde estos primeros libros.

Una de las particularidades más llamativas de *El examen* es la gran cantidad de diálogos y frases cortadas con la intención de que el lector las complete con su propio bagaje cultural. En *Bestiario*, aunque de modo más tímido, utiliza también este recurso

narrativo, por ejemplo en las cartas que escribe Isabel a su madre en “Bestiario”, donde están escritas sólo algunas oraciones de la misiva y el resto se queda para la *imaginación* del lector (“Bestiario”: 167). Por supuesto que es algo muy dirigido por parte de Cortázar, porque sabemos de lo que le hablará a su madre en la carta y lo que se tendrá que callar. Algo parecido ocurre con el anagrama de Alina Reyes en “Lejana” que se queda inconcluso; esto será el impulso del cuento. *Alina Reyes, es la reina y... Tan hermoso, éste, porque abre un camino, porque no concluye, Porque la reina y...* (“Lejana”: 119). En *El examen* este tipo de juegos es recurrente, variado y a distintos niveles, como se verá luego.

Por otro lado, tanto los cuentos como la novela están instalados en el terreno de lo fantástico. Cuando Cortázar publicó su primera novela en 1961, *Los premios*, la crítica hizo notar que, a pesar del cambio de género, prevalecía el contexto fantástico. Lo que se ignoraba en ese entonces es que Cortázar ya había ensayado este método en dos novelas anteriores: *Divertimento* y *El examen*. En el caso de la primera, uno de los personajes está pintando un cuadro que, de alguna manera, va rigiendo el destino de todos los del grupo. En *El examen*, el ambiente está enrarecido, hay una niebla extraña y la sospecha de que es la misma ciudad de Buenos Aires que se está pudriendo, como si fuera un animal muerto y hay que huir, antes de que los habitantes mueran junto con ella. Es probable que el autor se sintiera más cómodo escribiendo en un contexto fantástico, ya que de la escritura de la novela era más difícil para él que la escritura del cuento. La forma de escribir sus relatos y sobre todo los de corte fantástico, emanan de él sin mayor dificultad, simplemente siente el impulso y se lanza escribir, posteriormente corrige, más que nada eliminando ripios (“Del cuento corto y sus alrededores”) (Bermejo, 1972) (Prego, 1985). En cambio la novela necesita una mayor preparación, el escritor tiene que decidir el camino para llegar a su fin; los personajes y las situaciones se multiplican, sin contar con la descarga de sus demonios

metafísicos, literarios y de lenguaje. Ante todas estas situaciones, Cortázar optó en sus primeros trabajos novelísticos por un contexto en que se sentía más cómodo: el fantástico.

3.2. *Abel et Caïn*: DIFERENCIAS ENTRE *EL EXAMEN* Y *BESTIARIO*

Al enfocarnos en las diferencias entre estas dos obras gemelas, buscaremos indicios que nos iluminen y nos muestren algunas razones que obligaron a Cortázar a enterrar la novela, así como profundizar en los motivos para que fuera rechazada por los editores de su época.

La primera y más evidente diferencia es la del género. Mientras que *Bestiario* es una colección de cuentos, que si bien comparten contexto y demás elementos antes vistos, sus historias son independientes una de otra. *El examen*, como novela, tiene una extensión más larga y hay una premisa general en la que se involucra un número de personajes mayor, que además se conocen y están juntos dentro del mismo espacio temporal en que se desarrolla la historia; las cosas que les pasan los afectan, al mismo tiempo, de modo particular y colectiva. En “Algunos aspectos del cuento”, uno de los ensayos más famosos de nuestro autor, habla sobre diferencias esenciales entre cuento y novela. Cabe mencionar que Cortázar no escribió muchos ensayos, porque sentía que un ensayista necesitaba otro tipo de inteligencia o de trabajo de análisis para exponer de manera coherente el asunto que hubiera que tratar; es decir, el ensayo era un género que le costaba mucho trabajo, y admitía no tener la paciencia para reflexionar (*Cartas 2*, 2000: 607). Sin embargo, en ocasiones se aventuraba, más por necesidad que por obligación, a tratar de escribir acerca de asuntos que le importaban, como en este caso, en que describe su propia concepción del cuento al compararlo con otros géneros.

La novela se desarrolla en el papel, y por lo tanto en el tiempo de la lectura, sin otro límite que el agotamiento de la materia novelada; por su parte, el cuento parte de la noción de

límite, y en primer término de límite físico [...]. En ese sentido, la novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un “orden abierto”, novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación. [...] En ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por *knock-out*. Es cierto, en la medida en que la novela acumula progresivamente sus efectos en el lector, mientras que un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases. No se entienda esto demasiado literalmente, porque el buen cuentista es un boxeador muy astuto, y muchos de sus golpes iniciales pueden parecer poco eficaces cuando, en realidad, están minando ya las resistencias más sólidas del adversario. [...] El cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado al tiempo; su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo del espacio literario. [“Algunos aspectos del cuento”: 307-309]

Cortázar entiende que el trabajo de escribir una novela y un cuento son diferentes y que cada uno busca un objetivo distinto y se necesitan herramientas distintas. “[La novela es] mucho menos refinada y perfecta que el cuento, pero el único medio inventado hasta hoy para mostrar un avance paulatino en cualquier forma de realidad. Ahora he aprendido a manejar cosas, tiempos, estados, que nada tenían que ver con el cuento” (*Cartas 1*, 2000: 456). En el caso del cuento, el autor intenta no entrometerse en la existencia de sus personajes; Cortázar es de aquellos cuentistas que no escriben nada que no tenga que ver con la historia misma: “Me parece una vanidad querer intervenir en un cuento con algo más que con el cuento en sí” (“Del cuento breve y sus alrededores”: 65), mientras que en la novela hay una injerencia tangible, un tanto autobiográfico, es decir, hay una exposición de sus angustias personales y literarias, cuestionamientos ontológicos y metafísicos. Las novelas de Cortázar son más planeadas, sabe a dónde se dirige, se permite más el juego, la reflexión y la metarreflexión, la búsqueda para incidir en un estado del lector, mientras que

los cuentos son más un impulso (67). Si bien no hay un plan preestablecido, sí hay una noción de la meta que pretende alcanzar el autor con ellas. Más adelante ahondaremos en las novelas de Cortázar, por ahora sólo diremos que son estructuras complejas que le plantean un interesante reto al lector (Percival 1993:386), pues en ellas el autor desarrolla al máximo los ensayos de escritura que ha practicado en textos más breves (Barrios, 2011: 113, 154). Como “tableros de dirección” y doble numeración (capítulos y paginación); párrafos y diálogos cortados y/o superpuestos; introducción de poemas, cartas y frases en diversos idiomas; juegos lingüísticos como calambures, palíndromas, neologismos o jitanjáforas, etcétera (Scholz, 1977: 108-110); obligan al lector a preguntarse por qué eligió estos recursos en lugar de otros, qué intenta el autor al complicarnos la lectura. Cortázar ha expresado que pretende que el lector, así como el escritor, mientras lee, vaya construyendo la novela. Sus novelas son estructuras abiertas en las que se aspira a borrar toda clase de límites: están permitidos cualquier tipo de juegos de lenguaje, y dentro de sus tramas hay una invitación abierta a otros géneros: no sorprende que poemas, cartas, soliloquios, aparezcan en el momento y lugar menos esperado. En este género es donde Cortázar muestra más francamente sus ideas e ideales, así como sus frustraciones y prejuicios, expuestos en los vicios y virtudes de cada uno de sus personajes (Barrios, 2011: 155).

Por otro lado en los cuentos, y sobre todo en los de *Bestiario*, expulsa toda su neurosis. Cortázar era en esa época un intelectual, snob, neurótico, hipocondriaco que llegó a sentirse enfermo al somatizar su estado de ánimo. La manera de sacar esos miedos y enfermedades ficticios fue mediante la escritura de relatos fantásticos, es decir, los relatos son expulsados como un vómito, de improviso, y aparentemente sin planeación:

Un verso admirable de Pablo Neruda: *Mis criaturas nacen de un largo rechazo*, me parece la mejor definición de un proceso en el que escribir es de alguna manera exorcizar, rechazar

criaturas invasoras proyectándolas a una condición que paradójicamente les da existencia universal a la vez que las sitúa en el otro extremo del puente, donde ya no está el narrador que ha soltado la burbuja de su pipa de yeso. Quizá sea exagerado afirmar que todo cuento breve plenamente logrado, y en especial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico; de todas maneras, en cualquier cuento breve memorable se percibe esa polarización, como si el autor hubiera querido desprenderse lo antes posible y de la manera más absoluta de su criatura, exorcizándola en la única forma en que le era dado hacerlo: escribiéndola[...]. Este rasgo común no se lograría sin las condiciones y la atmósfera que acompañan el exorcismo. Pretender liberarse de criaturas obsesionantes a base de mera técnica narrativa puede quizá dar un cuento, pero al faltar la polarización esencial, el rechazo catártico, el resultado literario será precisamente eso, literario; al cuento le faltará la atmósfera que ningún análisis estilístico lograría explicar, el aura que pervive en el relato y poseerá al lector como había poseído, en el otro extremo del puente, al autor. Un cuentista eficaz puede escribir relatos literariamente válidos, pero si alguna vez ha pasado por la experiencia de librarse de un cuento como quien se quita de encima una alimaña, sabrá de la diferencia que hay entre posesión y cocina literaria, y a su vez un buen lector de cuentos distinguirá infaliblemente entre lo que viene de un territorio indefinible y ominoso, y el producto de un mero *métier*. [“Del cuento breve y sus alrededores”: 66].

A lo largo de los años, la crítica y el mismo Cortázar han indagado acerca de los motivos que llevaron a la escritura de cada uno de los cuentos de *Bestiario*: el libro “respondía a razones muy concretas de exorcismos, de sublimación de un problema personal mío de entonces” (*Cartas 2*, 2000: 703). Como muchos escritores, aseguraba que gran parte de sus personajes son un reflejo de sí mismo, de lo que está viviendo cuando escribe, y que muchos de sus relatos están contextualizados en situaciones personales. “Circe”, por ejemplo, nace de la sensación de que había algún bicho en los alimentos y lo obligaba a explorar cada bocado de comida; después de escribirlo, pudo comer sin preocupación (Prego, 1986: 182-183). Algo parecido ocurre con “Carta a una señorita en París”, escrito porque sentía pelusa en la garganta (González, 1978: 31-32). Los cuentos de

Bestiario son relojerías perfectas en las que expulsa todo aquello que le molesta, son relatos neuróticos (Alazraki, 1983: 169). Mientras que los personajes de *El examen* proyectan su vida porteña y la de sus amigos, así como aficiones, miedos y deseos. Cortázar se reconoce ahí, y por eso, entre otras cosas, resume su biografía literaria dentro de la novela (*El examen*: 106-107).

La crítica es otra diferencia importante y notoria: en la novela la crítica es directa, mordaz, ampulosa y, muchas veces, juguetona, mientras que en *Bestiario* la crítica está soslayada por la forma en que están construidas las diferentes historias que se nos están contando. Los personajes de la novela critican tanto a las instituciones como a la cultura, o a su sociedad en general, pero también hay una marcada autocrítica; la novela de Cortázar es metatextual, se critica a sí misma, y también a los escritores.

Los diálogos en *Bestiario* y en *El examen* son otra diferencia evidente y llamativa. En los cuentos, los diálogos son pocos y muy breves, se recurre al diálogo indirecto, o de plano, es nulo; en la novela, por el contrario, los diálogos son extensos y la narración poca, casi como acotaciones teatrales. Cortázar descubrió, y quizás *Los Reyes* sea parte de ese descubrimiento, que la acción, la descripción, la reflexión se puede dar a partir de diálogos y discusiones. Otra vez su interés por la cultura clásica, como es el caso de los diálogos platónicos (Castro-Klaren, 1980: 26), encuentran acomodo en la novela, Cortázar usa “el método socrático del descubrimiento dialógico de la verdad y la forma externa de un diálogo escrito enmarcado en un relato. [...] La verdad no nace ni se encuentra en la cabeza de un solo hombre, sino que se origina *entre los hombres* que la buscan conjuntamente, en el proceso de su comunicación dialógica” (Bajtín, 2012: 222). Asimismo, voces ajenas a la historia central, ayudan a la contextualización y suplen funciones que serían de un narrador: el narrador no nos dice que la gente hacinada gritaba, sino que se escuchan sus gritos, es

decir, nuestro autor recurre diálogo carnavalesco, donde todo se “une, acerca, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo excelso con lo ínfimo, lo sabio con lo estúpido” (243). “En la ambigüedad carnavalesca [entran] todos los matices de la libre palabra del carnaval —palabra familiar, cínica, franca, excéntrica, laudatoria o injuriosa”. (254). Cortázar, al reducir el papel del narrador en la novela, permite que sus personajes se explayen, intentando una mejor comunicación entre ellos y un acercamiento más directo con el lector. Esa libertad es coartada en los cuentos porque lo que interesa es lo que está pasando, abrir los diálogos puede romper esa tensión y ese ritmo, que tanto le preocupaba plasmar en sus relatos.

3.2.1. Lenguaje provocador

Una de las diferencias más singulares entre *El examen* y *Bestiario* es el lenguaje y abarca varios aspectos, que van desde el léxico hasta construcciones inusitadas, que llegan a ser subversivas. Podríamos llamar lenguaje provocador al que es utilizado fuera de los cánones literarios de su momento. Las vanguardias de principios del siglo XX resquebrajaron el lenguaje para que la literatura pudiera acceder a palabras y construcciones “prohibidas”, por ejemplo, el lenguaje vulgar o el erótico (Kristeva, 1978: 197). Una de las máximas influencias literarias de Cortázar fue Roberto Arlt, quien se caracterizaba, según la crítica de su tiempo por un lenguaje desenfadado y violento. En el prólogo de la novela *Los lanzallamas* —de la cual Cortázar tenía un ejemplar y lo mantuvo hasta el fin de sus días—, Arlt afirma: “Se dice que escribo mal. Es posible. De cualquier manera no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros

de sus familias. [...] Otras personas se escandalizan de la brutalidad con que expreso ciertas situaciones perfectamente naturales a las relaciones entre ambos sexos” (Arlt, 1922: 5).

Roberto Arlt entendió mejor que nadie la lección de *Martín Fierro*, y peleó duro para conseguir y validar esa unión de lenguaje con su sentido. Fue de los primeros en ver que lo argentino, como lo nacional de cualquier parte, rebasa los límites que impone el lenguaje culto (que vos llamás sacerdotal), que solamente la poesía y la novela pueden contenerlo plenamente [*El examen*: 115].

Recordemos que una de las aspiraciones de Cortázar al escribir *Rayuela* era precisamente “escribir mal” o *describir*, es decir, liquidar el lenguaje literario, para poder expresar exactamente lo que el escritor quiere decir con el lenguaje preciso, sin importar qué tan ordinario o literario fuera. “Lo que Arlt hizo de forma involuntaria Cortázar lo logró conscientemente: evitar el lenguaje retórico y falsamente literario, utilizar distintos niveles de lenguaje según la situación; y contradecir las reglas gramaticales y reglas ortográficas para potenciar el idioma” (De Mora, 2007: 73). *El examen* es un libro que sostiene la batalla del lenguaje, pues, según afirmaba el autor, sólo la poesía y la novela son los conductos para esta lucha. Los cuentos requieren de precisión literaria, por eso, Cortázar opta por un género que, aunque prácticamente desconoce, le otorga las herramientas de expresión que necesita, y que antes había encontrado en los libros de Arlt, así como los de Cocteau, Artaud, César Bruto, entre otros *provocadores* del lenguaje. Cortázar se aventura por primera vez a su idea de “escribir mal” en *El examen*, es decir, usando ese lenguaje provocador, desdeñado en el Buenos Aires de 1950 (*Cartas 2*, 2000: 1000-1001): sus personajes conversan con un lenguaje consuetudinario, “putean”, citan eslóganes de comerciales, introducen canciones populares y extranjeras, y al mismo tiempo, lo intercalan con un lenguaje poético e intelectual, factible en la realidad del propio autor. En la

entrevista realizada a Aurora Bernárdez en 2012, ella comentaba que una de las cosas que más le había *impactado* de la novela era enfrentarse de nueva cuenta a “ese lenguaje [que] ya se ha perdido y [que] es un lenguaje totalmente diferente del de *Rayuela*” (Bernárdez, conversación personal, 2012). Situación totalmente distinta en *Bestiario*, que mantiene un lenguaje más sólido, más literario. A nivel léxico utiliza palabras como: *hórrido*, en lugar de *horrible*; el “*drogui*” para referirse a cualquier bebida alcohólica; *aliviarse*, en el sentido de orinar; *lapicera esferográfica*, *biaba*, *cabrero*, *apeñuscándose*, etcétera, etcétera.

Por otro lado, los editores argentinos 1950 lo primero que le reprochaban a esta novela era la gran cantidad de *puteadas* que había en ella, según confesiones del propio Cortázar (Hernández, 1991: 729); mientras que en los cuentos, se exalta ese lenguaje cuidadoso y preciso, donde consigue que ninguna palabra sobre y la historia sea completamente redonda. Sin embargo, en *Bestiario* Cortázar también incluyó algunas “malas palabras”, pero son utilizadas de modo muy distinto, no para alterar la escritura, sino por el contrario, para templar el cuento. En ocasiones las “malas palabras” se omiten o son atenuadas, por ejemplo, un “par de estúpidos” de una excitada Clara en el autobús (“*Ómnibus*”: 127), o un “mocosos de porquería” de un Nene molesto en “*Bestiario*” (170), o un poco más subido de tono, una mala palabra a modo de interjección dicha por un compadrito: “Putas que está concurrida la milonga” (“*Las puertas del cielo*” 160). Estos tímidos oprobios juntos no tienen la fuerza impetuosa de los diálogos de *El examen*, como se observa en siguiente diálogo “—Dáme lo dié guitas, negro e’mierda —gritó el diariero de la esquina—. La puta madre que te remil parió, conchudo e’mierda, me cago en tu puta madre y en la puta que te recontraparió, cabrón hijo de puta” (*El examen*: 86). Expresiones como estas están desperdigadas por doquier a lo largo del libro, tanto en los diálogos de los protagonistas, como de personajes incidentales. La intención de Cortázar no es sólo

provocar, sino, como hemos dicho, tratar de recuperar el lenguaje cotidiano, por ejemplo, en un estado de ofuscación. En la parte más autobiográfica de la novela, cuando Andrés Fava relata su progreso creador, confiesa que “escribía en un lenguaje mojigato, sin siquiera una puteadita de cuando en vez” (106), autocriticándose y enarbolando la bandera de verdadera libertad literaria. Incluso los juegos del lenguaje, formas como *de cuando en vez* o *al vesre*, manifiestan esa rebeldía al darle una vuelta de tuerca a los dichos populares, porque finalmente se entiende la intención juguetona y sencilla. “Con la semántica y ortografía individuales Cortázar expresa su descontento y su inconformismo contra el *establishment* literario. Por medio de sus juegos despiadados y humorísticos intenta expurgar la lengua para poder llegar a capas que todavía no estén ‘podridas’ y que puedan servir de base para un nuevo lenguaje” (Scholz, 1977: 111). Más adelante, en otro diálogo autocrítico y metaliterario, se alude precisamente al uso de las malas palabras en la lengua de los argentinos:

—También en eso somos campeones —dijo Juan—. El incremento de la puteada debe de estar en razón inversa de la fuerza de un pueblo.

—No es tan sencillo —dijo Andrés—. Más bien un problema de tensiones. Lo que vos querés decir es que nuestra puteada es hueca, un relleno para cualquier vacío vital. Puteamos por nada, nos damos cuerda, nos tendemos un puentecito sobre eso que se abre a los pies y nos puede tragar. Entones cruzamos sobre la puteada y el impulso nos dura un rato, hasta la próxima. (86)

Cortázar crítica la vacuidad de las palabras, ya no importa si se trata de groserías o simples adjetivos, lo que intenta con estos usos del lenguaje es denunciar esa pérdida de la fuerza del idioma, pero también, desea regresarle su esencia.

El idioma de los argentinos sólo es rico en las formas exclamativas, nuestra falsa agresividad resentida [...] qué animal, cómo tocó Debussy

es un artista bestial

qué bruto el tipo, qué talento tiene esta bestia (113-114)

Trata de regresarle esa fuerza que, según opinión de sus personajes, ya no tiene el léxico argentino y en palabras como las groserías es más marcado cuando pierden el ímpetu. En resumen, la crítica abarca no sólo la alta cultura, sino también el lenguaje común e incluso el “vulgar”, que finalmente, sigue siendo un lenguaje utilizado por todos, ¿por qué no usarlo en literatura, como se atrevió Roberto Arlt? Cortázar utiliza las “malas palabras” en esta novela, más que para escandalizar a los lectores, para reivindicar el lenguaje de los argentinos. Escribir con la honestidad con la que se habla, sin eufemismos innecesarios —los eufemismos los reserva como burla para deleite de los lectores—; esto mostraría la autenticidad de un país, es como si uno se aceptara sin pena y sin resentimientos. Esto es lo que tenemos, esto es lo que somos.

—Si el estado de la lengua permite sospechar cómo anda el pueblo que habla —dijo el cronista—, entonces estamos jodidos. Lengua pastosa, amarillenta y seca. Gran necesidad de limonada Rogé.

—Aquí hay gente que por suerte no tiene pelos en la lengua —dijo Juan—. Creo que yo soy uno, y no me parece que Andrés le tenga miedo a expresarse de la manera más... Mirá, yo diría honesta. Expresarse honestamente, sin caer en la comodidad.

Porque en el fondo es eso, qué joder

De un lenguaje sacerdotal, de un *trovar clus* que ya no tiene sentido (sic). [114-115]

Finalmente, el uso de las “malas palabras” es utilizado en situaciones distintas, ya no para ofender o molestar a otros personajes, mucho menos al lector, sino para jugar entre ellos. También se ha considerado como una grosería hacer alusiones sexuales, pero Cortázar en su afán desmitificador del lenguaje las utiliza socarronamente: “Lo que quiero

es saber cómo diste el salto. Cuándo terminaste la adolescencia, el periodo pajolítico, onicofagia y el culto a las letrinas” (105). En lo que respecta al erotismo sexual en la poética de Cortázar, se percibe una madurez o un avance con el paso de los años; en sus primeros libros empieza con alusiones o elipsis sexuales, mientras que en su última novela, *Libro de Manuel*, escribe, no sólo de manera directa, sino incluso detallada, una relación sexual con sodomía entre el viejo Andrés Fava y una de sus amantes, Francine (*Libro de Manuel*: 332-334). Al igual que en el humor, Cortázar creía que el erotismo de los escritores latinoamericanos dejaba mucho que desear y los limitaba como creadores:

[En] nuestras latitudes se siente demasiado la ausencia de un *Eros ludens*. [...] que hay montones de cuentos y novelas que tratan ese tipo de relaciones, y es cierto, pero este *tratamiento* está siempre centrado en lo psicológico o lo behaviorista o lo caracterológico, mientras que las subyacencias eróticas sólo se manifiestan en los (pasajes), donde como se ha dicho antes, el tono cambia y hay algo así como un apagar la luz o lo contrario, abrir una ventana para los mirones [...], en nuestras tierras el erotismo sólo recibe su etiqueta dentro de parámetros de sábanas y almohadas [...]. Ríase compañero, pero Europa tiene el ano más liberado que usted y eso cuenta en una madurez literaria [“/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”: 71-74].

Cortázar bajó la literatura del pedestal y la puso a jugar con todos. Luchó incansablemente para escribir sin inhibiciones, sin vergüenza, sobre todos los temas y en todas las formas, (Barrios, 2011: 160) y empezó precisamente con una novela libérrima: *El examen*.

3.2.1.1. Poesía

Una de las particularidades que se permite Cortázar en sus novelas —y no en sus cuentos— es el uso de poesía. Como ya vimos, según el autor, sólo la poesía y la novela son capaces de liberar nuestro lenguaje, y por ello *El examen* es una novela cargada de poesía por todos lados: poemas implícitos y explícitos, poemas propios y ajenos, sin contar la enorme cantidad de frases poéticas diseminados a lo largo de la novela. No olvidemos que Cortázar empezó su carrera como poeta, que publicó su libro de sonetos y que en aquel tiempo, fue completamente ignorado. Luego hizo otro intento por darse a conocer como poeta, que también resultó fallido, y esto lo obligó a acercarse a la prosa. Sin embargo, Cortázar nunca dejó morir al poeta y, sobre todo en sus novelas, siempre aparecen poemas desperdigados. Cortázar aprovecha la multiplicidad literaria que le ofrece este género para insertar poemas suyos, que, aunque pertenecientes a otra época, no quiso condenarlos al fuego, como sí hizo con muchísimos textos más. Todas las novelas de Cortázar contienen uno o varios poemas subrepticios —el capítulo 7 de *Rayuela* es considerado un poema en prosa—, incluso en *Los premios*, si quisiéramos ser más osados, diríamos que las elucubraciones de Persio también se pueden considerar como poemas, pues contienen un lenguaje y forma poéticos (Picon, 1981: 38). Pero todas la demás (*Divertimento*, *El examen*, *62/Modelo para armar* y *Libro de Manuel*) tiene algún poema explícito entre sus páginas. Uno de los últimos libros publicados en vida por nuestro autor fue el poemario *Salvo el crepúsculo*, que es un libro que recopila poemas de Cortázar de toda su vida. Este libro tiene el tipo de formato de sus libros almanaques: distintas tipografías, poemas verticales y horizontales, poemas manuscritos, etc., así como la inserción de sus percepciones literarias en forma de debates imaginarios y pequeños ensayos respecto de su propia poesía, mezcla de géneros, el paso del tiempo, el rescate literario de la obra oculta, etc. En *Salvo el crepúsculo* hay poemas

que aparecen en los momentos climáticos de sus dos primeras novelas: “Java” en *Divertimento*¹⁴, y “Los Dioses” (75) y “Marco Polo recuerda” (274-275) en *El examen*¹⁵. Quizá Cortázar temía que la edición póstuma de estas dos novelas no llegara a concretarse y aprovechó para integrarlos en su último poemario. Ambos anuncian la inminente salida del autor de tierras argentinas (Boldy, 2004: 27). En un juego reivindicatorio, al final de “Java” hay un diálogo que justifica dicha inserción:

—Se le nota el tiempo —, dice Polanco¹⁶.

—Oh sí —digo yo que de golpe me siento capaz de volver a escribir “oh” sin sentirme idiota. [*Salvo el crepúsculo*, 1984: 113]

Cortázar había comprendido al final de su vida que podía permitirse prácticamente lo que fuera en materia literaria, y eso incluía rescatar sus antiguos versos, así como ser cursi sin culpas: “No es culpa mía que las coplas me vayan brotando/ como agua de manantial¹⁷; y mucho menos que ahora haya muchísimos editores dispuestos a publicarlas. ¿Debería negárselas, debería quemar mis coplas, mis versos? Seamos serios, che” (*Cartas* 3, 2000: 1510).

¹⁴ Los únicos dos cambios que hay en este poema son los siguientes: *los tristes huesillos de un pez y una amapola*, en *Divertimento*, por: *los tristes esqueletos de un pez y una amapola*. Y la distribución de los versos en francés: *C'est la java/ d'celui/ qui s'en va* — en tres renglones en lugar de los dos de la novela.

¹⁵ En “Los Dioses” hay tres cambios: primero, *entre larvas abiertas, acordeones*, en la novela, le agrega la conjunción copulativa en el poemario: *entre larvas abiertas y acordeones*; segundo, *légamo* en la novela, qué es más porteño, por *légame* en el poemario; y tercero, en la novela el poema tiene una estrofa más de tres versos: *Yacen sin sueño, amándose con gestos sonámbulos/mezclados en yacijas y esponjas, entre besos/ oscuros como el llanto*, que se omite en el poemario. En el poema de “Marco Polo recuerda” no hay cambios de ningún tipo.

¹⁶ Calac y Polanco son dos personajes ficticios de Cortázar que aparecieron por primera vez en *62/Modelo para armar* y pasaron a ser una especie de *alter ego* del autor, con ellos discute cuestiones en donde mezcla lo literario con lo personal. Han aparecido en varios libros: *Salvo el crepúsculo*, *Último round*, *Territorios*, *Papeles inesperados*, etc.

¹⁷ Aquí Cortázar parodia la 9ª estrofa del Canto 1 del *Marín Fierro*: *Yo no soy cantor letrao,/ mas si me pongo a cantar/ no tengo cuando acabar /y me envejezco cantando:/ las coplas me van brotando/ como agua de manantial*.

Por otro lado, en *Salvo el crepúsculo* está incluido un apartado llamado “Razones de la cólera”: una serie de poemas que Cortázar escribió en el mismo año que *El examen*. En la página 152 Cortázar transcribe uno de estos poemas: “Entronización”. El acomodo de los versos es el mismo (cambia un poco por el espacio del sangrado extra que le da en la novela y se cortan los versos largos, pero en general es el mismo), y para que no haya dudas de que se trata del mismo poemario agrega un diálogo al final:

—Es cruel —murmuró Clara, apoyándose en Juan. Todo lo que escribís ahora me parece tan cruel.

—Es preciso. Razones de la cólera. (*El examen*: 153)

Observemos aquí que el título autocitado del breve poemario aparece sin ningún marcador referencial: comillas o cursivas. Ahora lo podemos constatar porque existen los dos libros. El tema de la “cólera”, el coraje de pertenecer y permanecer en una sociedad en la que se está a disgusto, está inserto en el contexto de la novela, quizá más marcado en la segunda parte, cuando se empieza a vislumbrar una posible escapatoria. “Pensó con una cólera fría <<Estamos siempre donde no deberíamos>>“ (231); “Era fácil odiar a Buenos Aires, cuando al final estaba ahí, como siempre” (284-285). En el breve prólogo de “Razones de la cólera”, Cortázar explica contexto que lo obligó a escribir esta serie de poemas, enmarcado, en primera, en un sentimiento de desazón y de acoso que le trasmitía su retorno a Buenos Aires; y luego, la necesidad de escapar.

Mis incompatibilidades en materia multitudinaria, [...] y el estado de ánimo nacido de mi primer contacto con Francia e Italia confrontándose con la idea de volver a mi oficina de traductor público en Buenos Aires, dio en unos pocos días esta secuencia de meopas que contenían, sin que yo lo supiera todavía, decisiones futuras en materia de vida personal (*Salvo el crepúsculo*: 313).

3.2.1.2. Lenguas distintas al español

Dentro de las particularidades de la amplia cultura de Cortázar podemos contar su gusto por lenguas extranjeras. Cortázar hablaba y traducía perfectamente inglés y francés, pero además conocía bien el italiano y un poco de portugués y alemán. En todas sus novelas, la introducción de frases extranjeras es habitual; según Aurora Bernárdez, básicamente tenía una razón eufónica, le gustaba cómo sonaba cierta frase en un idioma específico (Bernárdez, comunicación personal: 2012). Es probable que esto sea una razón; sin embargo, conociendo su obsesión por la lengua y la escritura, uno se inclina a pensar que probablemente sea para darle más exactitud al texto, un ejemplo claro se puede advertir cuando cita versos, casi por sistema evita traducirlos, aunque sea en detrimento del lector que no conoce dicha lengua, porque para Cortázar, cada palabra cuenta y cambiarla le parece un atentado grave a la escritura. Si bien en algunos cuentos de *Bestiario* se hace referencia al manejo de idiomas de los personajes, no hay un uso persistente de frases extranjeras en el libro (quizá un par en “Lejana”, y varios vocablos —falsos y reales— en latín en “Cefalea”), como sí lo hay en la novela. Cuando decimos que *El examen* es un libro subversivo, la transgresión idiomática es una de las características más evidentes; por un lado utiliza infinidad de vocablos comunes o no literarios, y por el otro, casi en la misma cantidad, muchísimas frases en otros idiomas, principalmente inglés y francés, pero también las hay en italiano y latín. Cabe señalar que Cortázar no sabía latín; las oraciones que escribe en sus libros son frases hechas que conocía y que le gustaban (Bernárdez, comunicación personal: 2013). Los diversos registros idiomáticos en *El examen* van desde lugares comunes hasta párrafos o diálogos transcritos de otros libros, como observamos al inicio de la novela (*El examen*: 15). Aquí Cortázar, representa unas lecturas en voz alta dentro de una casa de cultura ficticia; las lecturas se hacen en distintos idiomas,

principalmente español, francés e inglés. Al enfrentarnos como lectores a dos idiomas distintos del español en la primera página, Cortázar primero sorprende —incluso intimida—, pues el lector espera que una novela de un escritor latinoamericano esté escrita en español. Sin embargo, la intención principal es únicamente poner de manifiesto esta particularidad del libro desde un principio, establecer de entrada los juegos literarios a los que nos vamos a enfrentar; porque en realidad las largas citas de “Le Rideau Cramoisi” de Jules Barbey d' Aurevilly, y los fragmentos de diálogos del capítulo décimo de “Cards of the table” de Agatha Christie no tienen mayor importancia dentro de la novela. Dentro de fragmentos o frases extranjeras también encontramos versos sueltos, canciones, citas, etc. “La escritura de Cortázar aparece así como meta alcanzada gracias a la apertura que significa la exploración de otras lenguas: un resultado de las lecturas a la par de vivencias —y en este sentido la actividad de traductor cobra dimensión simbólica insoslayable” (Campra, 2005: 14).

3.2.3. Humor

También el humor es una importante diferencia entre estos *gemelos*. El tipo de humor que esgrime Cortázar en *El examen* no sólo es evidente, sino que está en distintas tonalidades: hay sarcasmo, burla, ironía, parodia o chiste, a diferencia del humor en los cuentos de *Bestiario* que es escaso o nulo, por ejemplo, que un personaje vomite conejitos mes con mes, puede resultar simpático, pero el tono del cuento es solemne y hasta grave, y esto baja la intensidad humorística. Esta es una característica de *Bestiario*. Quizá el que tendría más chispazos humorísticos es “Cefalea”, pero el cuento es tan extraño, que se pierde el humor cuando el lector intenta comprender qué sucede. En *El examen*, a pesar de que el contexto que reina es tan opresivo como en *Bestiario*, hay muchísimo humor. Por ejemplo, después

de un inicio desconcertante (por los dos grandes fragmentos en inglés y francés), hay un diálogo en el que se mezclan el juego, la burla y la ironía, que será la tónica a lo largo la novela:

Stella metía la mano en el bolsillo de Andrés. Despacio Stella metía la mano Stella, en el bolsillo de Andrés, metía la mano despacio [*sic*]. Nada fácil meter una mano (ajena) en el bolsillo del pantalón de un hombre sentado. Andrés se hacía el sonso y la miraba de reojo. Lo gracioso era que el pañuelo estaba del otro lado.

—Me hacés cosquillas.

—Dame el pañuelo, voy a estornudar.

—Lloremos juntos, amor, pero no lo tengo.

—Sí tenés un pañuelo.

—Sí tengo un pañuelo, pero no para vos.

—Odioso.

—Resfriada.

Vos sos el que reclama silencio —le dijo Juan— y ahora armás un lío por un pañuelo. Más respeto por la cultura, che. Dejen oír.

—Eso —dijo un tipo gordo sentado a la derecha de Stella—. Más respeto. Seguro —dijo Juan—. Es lo que yo digo, señor: más respeto. (*El examen*: 26).

El humor es un ingrediente esencial en la literatura de Cortázar, él se dio cuenta de que la falta de humor era un lastre de las letras hispanoamericanas. “Qué manía de seriedad hay en Latinoamérica; y los mexicanos son especialistas” (*Cartas 2*, 2000: 1063). Si bien, en esa época y en la misma Argentina, ya autores de la talla de Borges o Bioy (escritores respetables) ya están incorporando el humor en sus textos, la forma en que lo hacen es, digamos, más literaria, “de directa raíz anglosajona” (Castro-Klaren, 1980: 20), a diferencian del humor abierto y enraizado que tenían Arlt o Macedonio, éstos, aunque conocidos, muchas veces descalificados por parte de la crítica. “En esa época en la Argentina no [...] era fácil conseguir a Macedonio porque las ediciones habían sido

probablemente por cuenta de él y no se las encontraba” (19). Cortázar, ante la idea de que el humor no le quita valor a la obra, se plantea utilizarlo de modo abierto, pero sin perder el rigor literario. “El hecho de desacralizar situaciones más o menos sacralizadas en el plano de la lengua, de la tradición de las escalas de valores y colocarlas en una perspectiva que las vuelven divertidas y que, al mismo tiempo, no eliminan su profundidad, y su necesidad, y su seriedad” (Castro-Klaren, 1980: 30).

Cortázar ensayó el humor desde sus primeros textos; por ejemplo en su libro *La otra orilla* aparecen cuentos como “Las manos que crecen” o “Los limpiadores de estrellas”, este último semejante a sus escritos de *Historias de Cronopios y de Famas*. Este tipo de textos, aunque los escribió antes de salir de Argentina, se dieron a conocer décadas después, cuando ya Cortázar gozaba de un gran prestigio. *Historias de Cronopios y de Famas* fue el primer libro de Cortázar de corte abiertamente ligero y humorístico que sacó a la luz (*Cartas 1*, 2000: 415) (Vargas, 1996: 16). Aquí “extrae moraleja humorística, hace epopeya de lo mínimo, juega a proponer simbolismos sin perder la ubicación del mundo real” (De Sola, 1969: 84). También es el primer libro en que el autor sabe que disgustará a la crítica, sin que ello le importe en lo absoluto, incluso le divierte que los críticos abunden *en deplorar que un “escritor tan serio” se dedique a hacer “esas pavadas”* (*Cartas 1*, 2000: 520). Este punto es sumamente importante, porque hasta antes de los *Cronopios*, Cortázar era muy susceptible a la crítica especializada y tuvo titubeos al presentar experimentaciones o transgresiones literarias, pero a partir de ese momento, adquirió tal seguridad que se arriesgó a mostrarlas en sus subsecuentes libros, empezando por un humor abierto. La paradoja de mediados del siglo es que *El examen* permaneció ignota, por lo tanto el humor cortazariano siguió oculto por lo menos diez años más. Ahora podemos ver que el juego, el humor, la ironía están presentes a lo largo del libro. Sus juegos de palabras,

su escritura juguetona que crea y deshace o revuelve términos (al vesre, coliflorista — persona que roba coliflores— sufeta, en lugar de sufista, te incubadoro, te piramayo, te florimundio, etc.) son ya una constante en sus obra y también invitación al lector para que con esta novela penetre en una condición distinta: invita a divertirse, además de reflexionar. Cortázar juega con todas las posibilidades del lenguaje, critica, parodia, incorpora modelos extranjeros, etc. Escribe de manera diferente, deshace el lenguaje para crear uno nuevo, como recomendaba Artaud. “Julio Cortázar asume la responsabilidad del escritor que tiene la vocación de destruir la literatura *de adentro* [...] y en esa tarea le invaden tremendas paradojas [...] tiene que desnudar *las perras palabras* por medio de esas mismas *perras palabras*” (Scholz, 1977: 40).

3.3 EL GEMELO MALO

Todas estas diferencias convierten a *El examen* en el "gemelo malo" de *Bestiario*. Podemos darnos una idea de las posibles razones que los editores tuvieron para rechazar el libro: “malas palabras”, distintos registros idiomáticos, mezcla de prosa con poesía, crítica mordaz a la sociedad e instituciones argentinas, diálogos extraños de personajes jóvenes, pero cultísimos. *Bestiario* y *El examen* parecen las dos caras de la moneda; Cortázar tenía dentro de su personalidad esta ambivalencia, mientras que por un lado era una persona cultísima, a la par de su maestro Jorge Luis Borges; por el otro, era alguien que se ganaba la vida como cualquier hombre común y conviviendo con gente ordinaria. “En Julio la literatura parecía disolverse en la experiencia cotidiana e impregnar toda la vida, animándola y enriqueciéndola con un fulgor particular sin privarla de savia, de instinto, de espontaneidad” (Vargas, 1994: 15). Las diferencias entre estos dos libros escritos en la misma época son varias (el lenguaje, la técnica narrativa, la estructura, el género, etc.), pero

la desazón de los personajes ante su realidad y su sociedad, la búsqueda de una escapatoria por todos los medios, está inscrita en ambos y eso los hermana. El lenguaje de los cuentos de *Bestiario* es más artificioso, mientras que el de la novela es, de alguna manera, más natural, más cotidiano, y está inserto en el lenguaje porteño de mediados del siglo XX, como lo observó Aurora Bernárdez, quien compartió ese contexto con Cortázar. La escritura de la novela incomodó y molestó a los lectores rígidos de su época por varias razones: es una literatura multivalente, en la que todo se conecta: géneros (poesía/prosa); personajes (*Doppelgänger*), subgéneros (realista/fantástico), tonos (cómico/dramático), etcétera.

Esa novela tenía unas audacias de escritura como tal vez no las haya hecho después. [...] tenía una cosa que creo nunca se había intentado en la prosa castellana: la escritura estaba hecha en la página con las líneas entrecruzadas, casi en forma de *collage*. Luego, el tema es absolutamente fantástico: la historia de la destrucción de Buenos Aires, la ciudad vista como un cuerpo que enferma y empieza a pudrirse. Entonces hay una serie de signos extraños; por ejemplo, en las librerías del centro de Buenos Aires empiezan a salir hongos entre los libros, se hunden pedazos de aceras y de calles, las estaciones de los subterráneos se llenan de perros salvajes que buscan qué comer y hay que echarlos para que la gente pueda salir... Todo esto en medio de un clima fantástico bastante alucinante [Hernández, 1991: 729].

4. LA NOVELA INTELECTUAL

Conviene iniciar la segunda parte de esta investigación reflexionando brevemente sobre las razones que encuentro para calificar a las novelas de Julio Cortázar como *intelectuales*. Resulta tentador decir simplemente que las llamo así "por falta de mejor nombre" que pueda describirlas —parodiando al mismo Cortázar al referirse a sus cuentos de corte fantástico—¹⁸. En lugar de eso, intentaré aclarar los motivos que me imponen dicha denominación.

Empecemos por considerar brevemente las connotaciones asociadas al adjetivo *intelectual*.¹⁹ Lo intelectual parte de algo humano, del uso de intelecto, pero es una denominación que tiene una valoración doble, tanto positiva como negativa, pues el conjunto de características que lo definen (ya sea alto bagaje cultural, cultivo de las ciencias o letras, un evidente posicionamiento filosófico, político o estético basado en experiencia y lecturas, cosmopolitismo, etcétera) se reconocen como enriquecedoras y útiles para el dominio cultural en el que aparecen; sin embargo, también pueden percibirse como chocantes, pedantes o excesivas, e impedir que el intelectual o lo intelectual incida de

¹⁸ "Algunos aspectos del cuento" (1962), en *Teorías de los cuentistas I*, p. 304.

¹⁹ Hablo de *connotaciones*, sin detenerme en la definición que el diccionario da de la palabra *intelectual* (que sería un indicador de su *denotación*), debido a que ésta no resulta particularmente ilustrativa para nuestros fines, como se constata al observar las respectivas entradas del *DRAE* y el *Diccionario de uso* de María Moliner: "1. adj. Perteneciente o relativo al entendimiento. / 2. adj. Espiritual, incorporal. / 3. adj. Dedicado preferentemente al cultivo de las ciencias y las letras. u.m.c.s" (*DRAE*). "1. adj. De la inteligencia o de los intelectuales. / 2. adj. y n. Se aplica a la persona que se dedica a trabajos que requieren especialmente el empleo de la inteligencia. Científico, estudioso, investigador, pensador, sabio" (Moliner). Es claro que ambas definiciones se ocupan principalmente del significado etimológico de la palabra, pero dejan fuera la valoración social —en especial la de figura de autoridad o pretendida autoridad, así como ciertos rasgos de comportamiento vinculados a la figura del *intelectual*— con la que suele asociarse en el ámbito cultural hispánico, valoración que resulta de fundamental importancia para entender por qué algunos críticos se han negado a usar el adjetivo para referirse a la obra de Cortázar, y por qué yo he decidido utilizarlo para caracterizar a las novelas de este escritor.

modo favorable en el ámbito social, cultural o artístico en el que pretendía influir o insertarse; o bien, que sea ignorado o socavado deliberadamente por parte de los prefigurados destinatarios o beneficiarios. El adjetivo intelectual no sólo define, sino que califica y expone a un juicio valorativo externo, ya sea aplicado a una persona o, como en este caso, a la obra de un autor.

El debate acerca de la novela llamada *intelectual* no es nuevo. Ya Alejo Carpentier, a mediados del siglo XX, había dicho que *casi todas las novelas* resultaban “intelectuales”, porque el escritor ya es “por fuerza un ‘intelectual’ [...] que ha expuesto, en ella, sus conceptos filosóficos, morales o religiosos [y] ningún individuo, animado por el afán de escribir, puede sustraerse a la acción consciente o subconsciente de los centenares de libros que ha leído” (Carpentier: 1955). Al final, el autor cubano reduce el término —quizás por la brevedad de su nota— de novela *intelectual* a novela *inteligente*, siempre y cuando ésta sea una novela *lograda*. Las reservas, independientemente de qué tan válidas o discutibles sean, sólo dejan en claro dos cosas: que sí hay una escisión de categoría (intelectual frente a no intelectual), y que es complicada su delimitación.

En el caso de Cortázar, encuentro tres razones evidentes para calificarlas como intelectuales a sus novelas —en comparación, no con otros autores, sino con el resto de su obra— y las enunciaré a continuación en orden de importancia.

En primer lugar, el conjunto de sus características específicas las convierte en sí mismas en artefactos intelectuales. Éstas son:

- Protagonistas intelectuales.
- Multiplicidad idiomática.
- Diversos narradores.
- Registros lingüísticos poco o nada utilizados en su época.

- Intertextualidad abundante.
- Mezcla de géneros literarios.
- Experimentaciones formales (como el tablero de dirección, párrafos cercenados, adhesión de textos ajenos, etc.)
- Juegos léxicos.
- Discusiones literarias y metafísicas.
- Metarreflexión de todos los puntos anteriores.

Seguramente en esta lista encontraremos que uno o varios de los rasgos señalados están presentes en obras de otros géneros del autor argentino. Eso es innegable. Pero lo que diferencia a las novelas del resto de su obra es la presencia conjunta de todos ellos.

En segundo lugar, los mecanismos de las novelas exigen un tipo de lector (lector ideal), con una serie de competencias muy específicas: es decir, que lea en varios idiomas, que conozca la multirreferencialidad intertextual, que esté abierto a juegos estilísticos, estructurales y humorísticos, etc. Esto no quiere decir que el lector tiene que cumplir necesariamente con todas y cada una de las competencias exigidas por el autor implícito para comprender y disfrutar de la novela —como sí lo llegó a manifestar en un principio el autor real—, pero sí lo obliga a entrar en lo que Umberto Eco denomina lectura de varios niveles, de la que hablaremos más adelante.

En tercer lugar, y quizás menos importante, Cortázar hace un constructo de sí mismo en sus héroes novelescos, es decir, que muchas de las características de éstos las poseía el autor, por ejemplo: el conocimiento de varias lenguas, su cosmopolitismo, o su papel de escritor. Podemos identificar estos rasgos en varios de sus personajes emblemáticos como Bruno, Oliveira, Juan, Andrés Fava, Lonstein, o El que te dije. El mismo Cortázar lo aceptaba al afirmar que esos personajes “eran [sus] emanaciones

directas, en el sentido plotiniano” (*Cartas 3*, 2000: 1534). Además, por lo general éstos tienen actividades o aficiones comunes a las de Cortázar: son traductores, músicos, fotógrafos o intelectuales en general (Barrios, 2011: 151).

En resumen, denomino a las novelas de Cortázar como intelectuales, por el conjunto de sus características, por los requerimientos que hacen a los lectores, y porque el lector ideal sería un intelectual. Estos tres rasgos, en los que abundaré, se hallan en cada una de las seis novelas que abarca su novelística: *Divertimento* (1949), *El examen* (1950), *Los Premios* (1960), *Rayuela* (1963), *62/Modelo para armar* (1968), y *Libro de Manuel* (1973).

I.

Cuando uno revisa la bibliografía crítica sobre las novelas de Cortázar, es difícil, encontrar el adjetivo de *intelectual* referido al texto; en cambio, y es un tanto paradójico, que para sus protagonistas esto sea distinto, pues a ellos sí se les denomina personajes *intelectuales*: “en *Rayuela*, el perseguidor es un intelectual” (Barrenechea, 1991: 552); “son personajes sumamente concentrados en sí mismos, en su *persona*, jóvenes intelectuales ocurrentes y listos que hacen alarde de su gracia y de sus conocimientos literarios, sus juegos lingüísticos” (Standish, 1996: 443). “La figura del intelectual —cuyo paradigma es Oliveira—” (Montaldo, 1991: 609); “única excepción entre esos intelectuales: La Maga” (Ezquerro, 1991: 624). La crítica se ha negado a darle el nombre de novelas intelectuales a *Rayuela*, *62/Modelo para armar*, el *Libro de Manuel* o *El examen*, posiblemente por las connotaciones de la palabra, pero ni siquiera para describir las características que convierten estos libros en amasijos culturales y metafísicos, que exigen una lectura cuya dinámica es la interacción proactiva entre lector, escritor y personajes, por medio de la fragmentación narrativa, la discusión, las alusiones literarias y filosóficas, así como la

desarticulación del espacio-tiempo (Percival, 2008: 366), sin contar con quiebres extraliterarios, juegos multivalentes de lengua y hasta trastrocamiento de los componentes gráficos. Si bien cualquier lector puede acceder a estos textos, la asimilación o comprensión profunda de ellos podría quedar rebasada sin ciertas competencias, es decir, se “disfruta de la obra, pero pierde sus referencias” (Eco, 2002: 229). Con la novela cortazariana nos encontramos ante el tipo de textos con “dos niveles de lectura”, de los que habla Umberto Eco:

Al poner en juego la posibilidad de una doble lectura, no invita a todos los lectores al mismo festín. Los selecciona y prefiere a los lectores intertextualmente enterados, salvo que no excluye a los menos enterados. El lector ingenuo [...] puede apasionarse por un personaje proclive al desafío y la arrogancia. El lector informado “caza” la referencia, saborea la ironía; me refiero no sólo al guiño culto que le dirige el autor, sino también a los efectos de disminución, o de cambio de significado (cuando la cita se introduce en un contexto absolutamente distinto de la fuente), a la exhortación general al diálogo ininterrumpido que se desarrolla en los textos [229-230].

Sin embargo, hay una especie de paradoja, cuando quienes convierten en un *best seller* una obra son precisamente los lectores no informados. Advertimos en Cortázar que, así como le ocurrió con *Presencia*, le pasó también con sus primeras novelas, es decir, pensaba en cierto tipo de lector: “Escribo [*Los premios*], para lectores como usted. Del resto *je m’en fous plus que jamais*” (*Cartas 1*, 2000: 377); “Comprendo y lamento que exageré la dosis de intelectualismo” (621). Pero luego tuvo que autocalificar esa actitud como snob, como lo hizo con *Divertimento*. Cortázar siempre ha expresado como una situación maravillosa que la mayoría de sus lectores fueran gente joven (Prego, 1985; González, 1972)

Cuando terminé *Rayuela* pensé que había escrito un libro de un hombre de mi edad para lectores de mi edad, y la gran maravilla fue que ese libro [...] encontró lectores en los jóvenes, en quienes yo no había pensado directamente jamás al escribir ese libro. [...] La gran maravilla para un escritor es haber escrito un libro pensando que hacía una cosa que correspondía a su edad, a su tiempo, a su clima, y de golpe descubrí que en realidad planteó problemas que son problemas de la generación siguiente. [Soler, 1977]

Sin embargo, pensaba al mismo tiempo que estos lectores eran quienes aceptaban más fácilmente el juego que proponía el escritor, aunque esperaba un lector más intelectual.

Recibo muchas cartas, sobre todo de gente joven y desconocida, donde me dicen cosas que bastarían para sentirme justificado como escritor. Pero las cartas de los jóvenes son siempre actos de fe, arranques de entusiasmo o de cólera o de angustia. [...] Pero vos, que por una simple cuestión de madurez intelectual y de técnica profesional, [...] vos, tan serena y segura de tus juicios, vos me escribís una carta [...] que en el fondo no se diferencia mucho de las cartas que me han escrito tantos muchachos, y a la vez que está a una altura infinitamente superior [*Cartas I*, 2000: 621].

Con *Rayuela*, Cortázar comprende dos cosas importantes, la primera, que sus novelas proponen distintos niveles de lectura —y por esta razón ofrece el famoso *Tablero de dirección*— y la segunda, que resultó una gran lección, fue que no debía escindir a su público con prejuicios de cultura, porque los lectores sabrían desentrañar las claves multivalentes de sus novelas, según su propio interés y con sus propias herramientas.

II.

Las novelas de Cortázar son de un tipo muy particular. Para empezar no le interesan las grandes descripciones de lugares o personajes, mucho menos su psicología (paradigma causa-efecto); tampoco le importa demasiado la trama —aunque sí mantiene una línea argumentativa que atrapa a los lectores—. Lo que hizo Cortázar en su novelística fue

“socavar el pensamiento realista y dismantelar los códigos literarios que le servían de cause: desde la ruptura de las coordenadas espaciales y temporales, los límites entre lo temporal y lo ficticio, pasando por la autoridad del narrador hasta la idea misma del personaje” (De Mora, 2007: 71) suplantándolo por un grupo. Con esto pretendía establecer un diálogo con el lector, explorando las distintas formas de expresión literaria, valiéndose de todos los medios que conocía o que podía experimentar para alcanzar ese fin: “Cortázar aprovecha con consumada pericia los recursos figurativos más modernos: el mosaico simultaneísta, la mixtura disonante, la visión plurifocal, la multiplicación de los relatores, la confusión entre tiempo externo e interno, el flujo pluripersonal de la conciencia, la sugestión de lo real” (Yurkievich, 1997: 354). Pero volviendo un poco al héroe de la novela cortazariana, hay que decir que está escindido, o quizás multiplicado como un caleidoscopio —la figura del *Doppelgänger* aparece en todas sus variantes en las novelas cortazarianas—: el conjunto de protagonistas, e incluso los personajes incidentales se suman al enjambre para crear este panal que es la novela cortazariana, podemos ver cada celda (ya sea un diálogo o un monólogo; un capítulo o una sección) como parte de un todo final. Si algo tuvo claro Cortázar desde sus novelas iniciales fue esta idea de conjunto, de constelación o de figura ligada, transitando el mismo espacio-temporal. “[En la novela] yo no sé manejar personajes aislados, siempre creo grupos, comunidades [...] una vez que están reunidos, comienzan sus itinerarios individuales” (Entrevista, librería el juglar, 1983). En sus seis novelas existe este conjunto de personajes que discurren sobre arte, música y literatura, así como de sus enfrentamientos cotidianos con la realidad. Estas discusiones no son de tipo impresionista, pues los personajes conocen, han leído, han escuchado, han viajado, saben de los temas y asuntos de sus conversaciones. Por esta razón, el aparato

intertextual de las novelas cortazarianas abarca casi todas las formas de relación entre libros, discos, cuadros y demás conductores de la cultura.

Creo que mis libros, al proponer más de un plano de lectura como posible lectura de texto, provocan la necesidad de pensar en libros como objetos abiertamente intertextuales. Pero creo que es también una cuestión de cultura. Una persona con un nivel cultural más o menos primario leerá un libro sin comprender la intertextualidad. Para él, todo lo que leerá es el texto de ese escritor, no se dará cuenta de las alusiones. En tanto en un nivel superior de cultura, con una pantalla, un horizonte cultural más amplio, todas las guiñadas de ojo, las referencias, las citas no directamente citadas pero evidentes, pues, deberán serle claras y además enriquecerán profundamente no sólo la experiencia del lector, sino del libro que está leyendo [Castro-Klaren, 1980: 24]

Sobre este punto abundaremos más adelante; por el momento, baste decir que en las novelas de Cortázar se discute sobre literatura y filosofía, así como de música, pintura, escultura, pero también de los artistas insertos en la vida real. “La intrínseca relación entre [arte] y vida, el poema como una búsqueda humana y no solamente estética, el acto de escribir como una cuerda tendida sobre el vacío pero apuntando hacia la otredad liberadora y hacia el reverso de <<cuadros lógicos de nuestra inaceptable realidad>>” (Alazraki, 1991: 577). Es decir, “el arte es la intelectualización de la sensación a través de la expresión. La intelectualización está dada en la, por la y a través de la expresión en sí misma” (Pessoa, 2007: 112). Si bien hay artistas, escritores, traductores, filósofos, locos, *clochards*, y demás personajes marginales, también existen otros más comunes, como amas de casa, *catitas*, trabajadores sencillos, que son presentados para contrastar con los primeros. Desde sus primeras novelas, “el Cortázar antiburgués, inconformista y rebelde está [...] aquí anticipado” (Alazraki, 1991: 577). Sus protagonistas saben distintos idiomas y su comunicación oscila entre español, inglés, francés, lenguas muertas o de plano lenguajes inventados (*Rayuela*: cap. 68) (*62/Modelo para armar*: 66). “El uso del glígligo, del

lenguaje absurdo, de las palabras *nonsense*, de jitanjáforas cumplen el principio de vencer el absurdo con el absurdo; la presencia continua del humor y del juego desempeñan también una función de suma importancia, a saber: la de valerse de medios anti-rationales. El frecuente poliglotismo y las frases infantiles constituyen un verdadero contralenguaje que es antirretórico en todos los sentidos” (Scholz, 1977: 111). Su amplia cultura les permite, no sólo discutir, sino burlarse de la sociedad e incluso de la misma cultura y del lenguaje; hacen literatura destruyendo la literatura. En general, el héroe de la novela cortazariana “es un intelectual en grado extremo, que todo lo problematiza y a la vez se burla y denuncia los límites de la razón. Busca encarnizadamente un camino por una crítica corrosiva que pone en tela de juicio los instrumentos del conocimiento, especialmente el lenguaje y la literatura” (Barrenechea, 1991: 552); tal es el caso de Andrés Fava (tanto en *El examen* como en el *Libro de Manuel*), Horacio Oliveira, Medrano en *Los premios*, o Juan en *62/Modelo para armar*). Otro tipo de personaje característico en la novela cortazariana es el escritor, que interroga al mundo, la realidad, al hombre y la literatura desde su propio quehacer literario, elevando el “paradigma de problematización ontológica del destino humano y de cuestionamiento inventivo del lenguaje y de la forma novelesca” (Campos, 1991: XXI); tal es el caso de Morelli en *Rayuela*, El cronista en *El examen*, Calac en *62/Modelo para armar* o El que te dije en *Libro de Manuel*. Cuando uno se pregunta por el narrador de las novelas cortazarianas, aparecen en la lista de posibilidades estos metapersonajes. Otro personaje que abunda en sus novelas es el traductor. Cortázar, que hizo traducciones durante toda su vida, pensaba que un traductor literario debería de contar con tres características: inteligencia, sensibilidad y sentido del humor (*Cartas 2*, 2000: 906).

III.

Por otro lado está el juego, el sentido del humor y la ironía. Aquí no sólo los personajes, sino incluso los narradores participan del humor cortazariano. También en este punto hay que advertir que el humor no es sencillo, pues está vinculado con el arte y la literatura, con el lenguaje y con los sonidos. “El lector que no llega a captar la ironía es aquel cuya expectativa es insuficiente, queda entonces excluido si no tiene la formación literaria adecuada, es decir, el texto se vuelve elitista” (Hutcheon, 1992: 175). En el *Libro de Manuel*, por ejemplo, la acostumbrada reunión de personajes donde discuten y se solazan en torno a sus inquietudes artísticas y personales, está permeada, por personajes con un pensamiento político, radical si se quiere, que actúan en conjunto para cambiar su realidad, pero al mismo tiempo cargados de humor; por ejemplo, ensayan un “terrorismo” de baja intensidad a fin de llamar la atención —también del lector—, “con travesuras y trastrueques bromistas [que] combate a los duros ideólogos, a los militares maniqueos [y] al puritanismo de izquierda” (Yurkievich, 2003: 28), como rellenar con colillas cajetillas de cigarro y sellarlas como si fueran nuevas o negarse a comer sentados en un restaurant. En *Rayuela*, hay una ambigüedad bien explotada en el uso del lenguaje de Oliveira, si la discusión se torna muy elevada, la baja con humor (*Cartas 3*, 2000: 888-889). “La actividad lúdica permite (en dos salidas) desarmar el lenguaje, sacar a la luz sus mecanismos en un doble proceso de extrañamiento y de familiarización” (Salazar, 1986: 76).

IV.

Las experimentaciones formales en las novelas cortazarianas también son un punto que no se debe perder de vista. Cortázar ha querido romper la linealidad de la novela no sólo en el sentido literal. Para conseguirlo, ha contextualizado sus novelas en ambientes extraños, que

oscilan entre sueño y realidad, como la pintura de *Divertimento*, la ciudad moribunda de *El examen*, la realidad trastrocada de un barco por el que no se puede transitar en *Los premios*, o la surrealista ciudad de *62/Modelo para armar*, con sus grandes aceras, sus tranvías y sus hoteles con vampiros; ciudad que penetra en los personajes y no los personajes en los lugares. También Cortázar ha mezclado géneros literarios, para dar un sentido multivalente: la prosa y el verso conviven sin agredirse “se trata aquí de coexistencia, no de fusión de lo narrativo y de lo poético” (*Obra crítica 2*: 145); pero también hay canciones, en distintos idiomas, e incluso Cortázar, para radicalizar aún más la novela, llega a agregar recortes de periódico, cartas y telegramas, como se observa en el *Libro de Manuel*. “La combinación de diferentes géneros y medios artísticos se convierte en la regla para Cortázar. Culmina en los libros almanaque” (Boldy, 2004: 22). Con esto obliga a los lectores a participar desde distintos géneros y modalidades de la literatura.

Las novelas de Cortázar deben de ser un horror para los editores por la disparidad en la distribución de los párrafos. “Cortázar era muy muy (*sic*) meticuloso en la composición tipográfica, lo digo porque lo he sufrido en carne propia” (Muchnik, 2007: 89). Además, para romper la linealidad, no le bastó con escribir de manera fragmentaria, sino que además agregó otra numeración para que el lector vaya saltando de un capítulo a otro en *Rayuela*. En otros casos, rompe los párrafos sangrando de manera desigual, en distintas latitudes, como lo hace a lo largo de *El examen* como veremos más adelante. En *62/Modelo para armar*, podemos percatarnos de un cambio de registro literario con sólo ver la distribución de los sangrados, distintos para narración “normal”, poema o epístola. En el *Libro de Manuel*, con las inserciones de periódicos, es natural que se mueva la caja del libro; y si ya hace eso, qué más da presentar a los personajes en forma de lista, mientras que los párrafos

se van acomodando como puedan (*Libro de Manuel*: 14), formulada ensayada por primera vez en el capítulo 96 de *Rayuela*.

Otra sorpresa que nos traen las novelas cortazarianas son los cambios tipográficos, pues en ocasiones escribe solamente en mayúscula, para enfatizar un tono de voz, por ejemplo; o cambiar de tipo de letra para representar una carta escrita con máquina de escribir en *Libro de Manuel*.

V.

Pasando a otro aspecto, una de las obsesiones o necesidades narrativas más importantes para Cortázar fue la búsqueda de simultaneidad: mostrar que en un mismo instante están pasando en el mundo más de un evento a la vez (Scholz, 1977: 45-46), y en sus novelas ha trabajado y experimentado de diversas formas para conseguirlo, aunque algunos experimentos han resultado más efectivos que otros. Uno de los más evidentes es el capítulo 34 de *Rayuela*, donde intercala el inicio de *Lo prohibido* de Benito Pérez Galdós con el pensamiento de Oliveira. En *Los premios* Cortázar pretende conseguir una simultaneidad espacio-temporal, siguiendo la tesis de los caligramas de Apollinaire, en la que los poemas se leen y se ven al mismo tiempo; o como en el cuadro cubista donde se aprecia una simultaneidad visual. Recordemos que el rasgo más esencial del cubismo es su desinterés por lo mimético y su preocupación por lo conceptual. El cubismo parte de la ruptura con la pintura tradicional para buscar su emancipación, la ampliación monocular, la anulación de la perspectiva y la anulación de la sujeción temporal. Según Apollinaire, el observador vive en el engaño, por la limitación del ojo. Con el cubismo, una imagen puede verse al mismo tiempo, de frente, de perfil o desde cualquier otro ángulo, es decir, se pretende llegar a “La cuarta dimensión, figura la inmensidad del espacio, eternizándose en

todas direcciones en un momento determinado” (Giménez: 2008). Cortázar también busca la simultaneidad en los diálogos de los personajes, por ejemplo, en el capítulo 23 de *Los premios*, donde Jorge adquiere el papel de narrador omnisciente y va enumerando lo que hace cada personaje en el barco, pero sin perder su papel individual. Quizá donde realmente consigue la simultaneidad es con los soliloquios de Persio, también en *Los premios*; ahí, además de ver todo lo que pasa dentro y fuera del barco (ámbito de la novela), nos habla de lo exterior desde un nivel metaficcional. Como en el pasaje donde se describe una pintura cubista de Picasso —*El guitarrista*— comparándola con el barco, donde la cabeza del hombre se corresponde con la popa, la boca de la guitarra con los mástiles, la parte inferior del guitarrero con la proa del barco (*Los premios*: 55). Cortázar vincula, en los distintos monólogos, a la misma novela con Picasso, Apollinaire y el cubismo. Pero además, comprende, como lo postulaban los futuristas, que “es imposible luchar contra la razón y decide rendirse hacia lo irracional. Para conquistar el tiempo debe prescindir del lenguaje. Las palabras se vuelven un calidoscopio de vocabulario” (Giménez: 2008). Al final comprende que su proyecto visual de simultaneidades sometido a la inteligencia llega al absurdo. Es una ilusión.

Todas estas características (así como otras desperdigadas a lo largo de esta investigación) hacen evidente que la novela cortazariana, en primera, no es el tipo de texto que se limita a contarnos una historia interesante o entretenida; y en segunda, exigen un involucramiento más allá del emocional con el lector —por lo menos intuitivo— y para ello necesita que éste, más que un entrenamiento de lectura, tenga una actitud de cuestionamiento generalizado del mundo (real y ficticio), para lo cual, un conocimiento mayor respecto a cuestiones artísticas y filosóficas permiten una mejor interacción con los otros participantes de la reunión a la que ha sido invitado: personajes y autor. Quienes

comienzan a leer una novela de Cortázar, se van a encontrar con desafíos inesperados, ya no sólo con las situaciones o tramas, sino con la escritura misma, con la estructuración narrativa y hasta tipográfica. El lector común capta toda esa metanarratividad “podrá sentirse molesto, podrá ignorarla (saltarla), pero se da cuenta de que existe” (Eco, 2002: 229). Estas novelas son estructuras complejas que plantean un interesante reto al lector, donde además Cortázar hace gala de toda su cultura —libre de pedantería, aunque no lo parezca— poniéndola al servicio de las múltiples tramas. Por ejemplo, en lo que se refiere al tema general de *El examen* —la presentación del examen final de los protagonistas— los lectores también son constantemente examinados, y los diversos juegos con las citas y referencias directas lo hacen evidente (*El examen*: 102, 144). “A lo largo de la novela el lector acompaña a [este] grupo de jóvenes que merodean intelectual y físicamente por Buenos Aires durante las horas muertas, víspera de un examen de literatura” (Standish, 1996: 442). Así, cada una de sus novelas se plantea como una discusión entre camaradas o una partida de ajedrez con el autor, “a base de unas reglas finitas abre [...] posibilidades infinitas” (Scholz, 1977: 90). La metáfora del ajedrez es pertinente porque cualquiera puede jugar con un campeón de ajedrez, pues se conocen las reglas básicas, pero para que la partida sea realmente interesante hay que esforzarse (Barrios, 2011: 88-89). En resumen, las novelas de Cortázar nunca son sitios seguros o estables, los conflictos planteados en su escritura los padece también el lector, para que, como el escritor, mientras lee, vaya construyendo la novela; para lo cual, sus propios conocimientos son parte de ese rompecabezas que es la novela cortazariana. Cortázar pretende que sus novelas sean más que libros, quiere que sean puentes de encuentro entre escritor y lector, que permitan la trasmutación como la lejana o el axolotl, pretende que se produzcan “reacciones que van desde cerrar el libro hasta la disposición para una corrección reflexiva de la opinión propia”

(Iser, 2008: 104), es decir, “romper los hábitos mentales del lector, chocarlo, desasosegarlo y obligarle o bien a arrojar furiosamente el libro, o bien a tomar una parte activa en la creación de la obra” (Ezquerro, 1991: 617).

4.1. INTERTEXTUALIDAD

Este capítulo se dividirá en tres partes. La primera, intentará definir los conceptos de intertextualidad para situar la obra de nuestro autor dentro de las redes multitextuales. En segundo lugar, se intentará identificar los distintos tipos de intertextualidad insertos en *El examen* para ver cómo jugó el autor con ellos en esta novela. La tercera parte es un tanto arqueológico-literaria, pues se hizo una revisión de las lecturas de Cortázar al escudriñar sus glosas en una de las bibliotecas del autor donada por Aurora Bernárdez. La intención de esto es observar el diálogo que sostuvo Cortázar con otros autores a través de sus lecturas; y para determinar cómo integró los mecanismos, juegos y experimentaciones de aquellos en su propia obra. Estos tres puntos mostrarían la intención del autor para que los lectores lean sus libros de la misma manera que él leía a otros autores, es decir, esa inicia esa búsqueda autor-lector.

Entre las particularidades de la obra cortazariana se encuentra la multiplicidad de citas implícitas y explícitas, desde epígrafes hasta alusiones y referencias a autores, libros, cuentos, poemas, etc. En *El examen*, a diferencia de *Rayuela*, el joven Cortázar parece querer dar una explicación para la intertextualidad de su libro, cuando Juan afirma que “las citas evitan decir peor lo que otro ya dijo bien” (*El examen*: 112).

Cortázar no le temía a las influencias, y por eso muchos de sus libros son verdaderos collages intertextuales. “Es evidente que un escritor que lo sea cabalmente no puede trabajar en un clima de inseguridad y de temor frente a las eventuales y posibles influencias que podrían modificar o insertarse en su obra. [...] La suma de todas esas influencias, esa especie de caldo cultural y vital de donde procede el escritor, se [debe traducir] en una nueva apertura (Castro-Klaren, 1980: 27). Cortázar, que buscó esa apertura

por todos los medios, también lo hizo a través de la intertextualidad en sus libros: “una travesura frecuente en los textos es la de incluir elementos de distinta procedencia (a veces citados fielmente, a veces distorsionados) trasladándolos de un contexto a otro [...]. Así Cortázar juega constantemente, para desesperación o delicia del lector, con el discurso ajeno” (Campra, 2005: 25). La intertextualidad habla, además de su labor literaria, de sus sueños y deseos.

La intertextualidad en la bibliografía cortazariana tiene un lugar preponderante y, en sus novelas, es una de las herramienta más eficaces que tiene el escritor para incidir en la lectura. Por esta razón, hay que otorgarle el lugar que merece y hacer una pausa aquí, para dilucidar el uso práctico que tiene en *El examen*. Como sabemos, el concepto de intertextualidad nace con los trabajos sobre Bajtín de Julia Kristeva en la década de los sesenta. “Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. À la place de la notion d’intersubjectivité s’installe celle d’intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, como *double*” (Kristeva, 1969, *Apud*. Martínez, 2001: 57). Después de la aparición del término, innumerables de teóricos lo reutilizaron o lo replantearon según sus propios estudios. A continuación veremos algunos intentos por definir y/o clarificar este concepto:

Se llama intertextualidad al proceso constante y quizá infinito de transferencia de materiales textuales en el interior del conjunto de discursos. Desde esta perspectiva todo texto puede leerse como si fuera la confluencia de otros enunciados, dando lugar a unas relaciones de lectura y el análisis que pueden construir o desconstruir [...]. En un sentido más corriente, “intertextualidad designa los casos manifiestos de relaciones de un texto con otros textos” La construcción se relaciona con la producción del texto, de la creación o influencia literaria. La desconstrucción con la descomposición analítica de los textos [...]. La intertextualidad es un fenómeno de recepción, por cuanto es el lector quien detecta o reconstruye la relación intertextual [Chassay, *Apud*., Camarero, 2008: 25-26].

Como podemos ver, la intertextualidad tiene una doble relación, primero con el escritor, que añade su bagaje cultural dentro de sus textos, y posteriormente con el lector, que tiene que comprender en su lectura la inserción y relación con los distintos escritos, autores u obras, y al mismo tiempo, discernir los relieves internos que ayudó a tejer el nuevo texto, para llegar a un entendimiento más profundo. Así, la lectura se convierte en una suerte de expedición arqueológica donde el lector más preparado puede encontrar más y mejores vestigios, aunque no se puede decir que un lector menos avisado no pueda hacer grandes hallazgos.

Riffaterre distingue entre la intertextualidad <<aleatoria>> (que existe aunque el lector no la perciba) y <<obligatoria>>, <<que el lector no puede dejar de percibir, porque el intertexto deja en el texto un rastro indeleble, una constante formal que ejerce una función imperativa[...]>>. [...] si la intertextualidad se define por la lectura, entonces entra en juego la subjetividad del lector y su funcionamiento: el intertexto puede fallar, no ser detectado si el lector no es suficientemente competente, o el lector puede introducir su saber y sus referencias, ampliando el efecto intertextual [...], es decir, la percepción de la intertextualidad es aleatoria y su resultado final imperceptible.” [Camarero, 2008: 31].

Aquí entran en juego los niveles de lectura, no es necesario comprender todo para que el texto deje huella en el lector, sin embargo, tiene que tratar de identificar la dirección del autor para que su texto ya no sea una botella al mar, sino parte de este lector que puede descodificar ese texto específico. El código le permitirá valorar, disfrutar y comprender de manera más completa la obra que se presenta. En ocasiones ocurre que una obra de gran complejidad o con enorme intertextualidad sólo sea comprendida en su totalidad, únicamente por el propio autor. Esto no quiere decir que sea inaccesible para el resto, pero puede causar falsas interpretaciones o grandes lagunas (Iser, 2008: 104). “La interacción

del lector con el juego intertextual requiere memoria, cultura, inventiva interpretativa, espíritu lúdico, de modo que estos aspectos —debidamente combinados— dan lugar a infinidad de lecturas (niveles) y recorridos lecturales (sentidos)” (Camarero, 2008: 46). La lectura de obras con gran tramado intertextual —como son las novelas de Cortázar— requiere un esfuerzo por parte del lector, pues una vez que es consciente de la presencia del intertexto, tiene que identificarlo y descodificarlo. De alguna manera, el nuevo texto es una guía —como si el autor dejara moronas de pan— para que cuando el lector identifique autores y obras, lleguen al final —autor y lector— a un conocimiento mutuo.

Las posibilidades que puede ofrecer un buen tramado intertextual a un escritor son varias, pero se podrían resumir en tres:

a) heterogeneidad, referencia a un texto ya escrito, se rompe la univocidad y el monolitismo de la significación, pluralidad, polifonía, dialogismo; *b)* discontinuidad, se rompe la linealidad de la lectura al convocar textos distintos, fragmentación, diseminación, mosaico de componentes; *c)* multifuncionalidad, las diversas formas intertextuales producen funciones diferentes —lúdicas, satíricas, eruditas, etc.— dentro del texto final. [Camarero, 2008: 44].

Estas tres características se cumplen en *El examen* y posteriormente en *Rayuela*. Estas novelas comparten muchas características en su técnica literaria y también en la intención del autor de tender ese puente con el lector por medio de juegos literarios y discusiones muy críticas entre sus personajes sobre cuestiones ontológicas, filosóficas y literarias. “La intertextualidad supone la interacción entre escritura y lectura, entre el escritor y el lector, aboliendo de paso, en cierto modo, las barreras —a veces excesivas— preestablecidas por el (ab)uso de las funciones que, ahora, aparecen más abiertas o polivalentes a la luz del juego intertextual, ya que escritura y lectura [...] son igualmente funciones de relación entre textos.” (44). Parece que Cortázar llegó a comprender esto hasta

Rayuela. No lo había podido hacer antes porque realmente no conocía a su lector, es decir, desconocía el gran impacto que tenía su obra en Latinoamérica hasta la década del sesenta; tuvieron que aparecer antes *Bestiario*, *Final del juego*, *Historias de Cronopios y de Famas*, *Los premios* y *Las armas secretas*, para percatarse de ello. Sobre todo con los tres últimos comenzó a registrar una serie de críticas que le daban ya una idea de lo que pasaba con su literatura, y sobre todo con “El perseguidor”. Este cuento —lo dijo Cortázar muchas veces en entrevistas, cartas y artículos— fue muy importante para su carrera, ya que rompía con una línea de purismo literario, para pasar a una literatura de búsqueda ontológica (Arrigucci, 2002: 311), de preocupación, más que por el ser, por el prójimo (Scholz, 1977: 35). “¿Cómo es posible no darse cuenta de que después de “El Perseguidor” ya no está uno para invenciones puramente estéticas?” (*Cartas 1*, 2000: 457). Hasta *Rayuela*, y por medio de Morelli, Cortázar pudo reunir estas “tres entidades que mantienen entre sí complejas relaciones: la obra, el escritor y el lector.” (Ezquerro, 1991: 616).

4.1.1. Usos intertextuales en *El examen*

Como se dijo anteriormente, *El examen* utiliza la intertextualidad como una herramienta que no sólo potencia la novela, sino que permite el juego intelectual entre autor, personajes y lector, por separado primero, y en conjunto después. “La *palabra literaria* no es un punto (un sentido fijo), sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual” (Kristeva, 1978: 188). Y así tratar de cumplir esta idea del puente comunicativo entre escritor y lector. “La obra literaria tiene por vocación esencial la de ser puente vivo de hombre a hombre, y

no el pretexto para transmitir un mensaje” (*Idem*). De una división sencilla de intertextualidad se desprenden otras más específicas:

Todos los tipos de intertextualidad se podrían resumir en una doble tipología: la intertextualidad <<extensa>> (actividad textual como huella, cruce de textos) y <<restringida>> (escritura/lectura con fragmentos textuales insertos en otro nuevo texto, citas, préstamos, alusiones, transformaciones, etc. [...]). Siguiendo a Genette, se podría distinguir una doble distinción bastante clara entre relaciones *a)* de <<copresencia>>, <<explícita>> —cita, referencia— o <<implícita>> —plagio, alusión—, y *b)* de <<derivación>> por <<transformación>> —parodia— o por <<imitación>> pastiche”. [...] Un primer gran grupo de relaciones intertextuales, formados por la cita, la alusión, el plagio y la referencia, denotan un funcionamiento específico que consiste en inscribir la presencia de un texto anterior en otro absorbiendo en el texto más moderno el texto más antiguo. Pero, de todos ellos, sólo la cita pone en evidencia la copresencia de los dos textos con nitidez; los otros trabajan en un ámbito de lectura calculadamente ambiguo, donde el lector debe resolver la comprensión y la interpretación con su propia competencia textual y cultural [...] [Camarero, 2008: 34-35].

A continuación veremos distintos tipos de intertextualidad registrados en los anales de la investigación literaria, cuáles de éstos fueron aprovechados por nuestro autor en esta novela de 1950 y de qué manera.

a) Cita²⁰

Si bien hay bastante intertextualidad en la novela, hay pocas *citas* directas desperdigadas a lo largo del libro. Dentro de los pocos ejemplos, observemos que en la página 23 hay un

²⁰ La *cita* se sitúa en el nivel más explícito y literal, con comillas y referencia precisa o no. Es la forma emblemática de la intertextualidad, ya que constituye la visualización de un texto insertado en otro mediante unos códigos tipográficos claros (cursiva, tipo reducido, comillas, sangrado, etc.). [...] Además confieren al texto dos características esenciales del juego intertextual: heterogeneidad o diferenciación clara entre textos (pluralidad de textos reunidos que implicaría dialogismo, polifonía) y fragmentación (diseminación respecto del texto primitivo o antiguo, mosaico de componentes a que da lugar finalmente). [...] La cita exige una atención mayor en otras dimensiones, como son su identificación (elección del texto, límites) y su interpretación (límites, modos de inserción, sentido que adquiere en el nuevo texto o que éste le confiere) (Camarero, 2008: 35-36).

juego muy interesante con una cita directa; tiene las características evidentes: párrafo a bando, es decir, sangradas todas las líneas, entre dos blancos; escrita en cursivas (esto también porque está transcrita en el idioma original) y al final, justificado a la derecha, el apellido del autor citado: *Stendhal*. El juego está en que inmediatamente después se abre un paréntesis que desmiente la autoría de la cita “(Nadie ignoraba que la frase era de Gide, y se la habían vendido al doctor Menta como buena.)” (*El examen*: 23). En este ejemplo se juega con el prestigio de los escritores y con la ignorancia de los directivos de las instituciones.

En otras ocasiones, la conversación entre los personajes los lleva a recordar citas directas; por el ejemplo, esta que recuerda Andrés Fava de Curzio Malaparte, cita a renglón seguido y con comillas francesas <<Todo el mundo sabe cómo son de egoístas los muertos [...]>> (52).

Entre los juegos de citas que se proponen —Juan en este caso— está el de lanzar una décima y que los otros personajes (y por supuesto los lectores) intenten adivinar quién es el autor:

[...]Diez mangos a que no embocan al autor.

—Un español romántico —dijo Andrés— Además esta noche es el perfecto reverso de tu décima.

[...] —Campoamor —dijo Andrés.

—No.

—Duque de Rivas.

—No.

—Gabriel y Galán —dijo el cronista.

—No. ¿Alguien más? Nuñez de Arce (sic) [102].

También Cortázar aprovecha los juegos de citas para hacer una crítica sobre este punto. La burla y la parodia son utilizadas para un aterrizaje preciso de sus pensamientos, sin que parezcan pedantes (sin contar con que no sabemos si la última cita es real o parte de la broma).

—[...] *nihil humanum a me alienum puto*. ¿Te has fijado cómo se cubre uno de ridículo si hace citas en latín?

—O en lo que sea. Por eso el gran sistema de citar en español y no decir que es una cita. Que además es lo que acabo de hacer en este instante. [104]

En resumen, las citas directas que hay en sus libros siempre son presentadas como juegos literarios, algo que alguien pensó, pero no lo dice a los demás personajes para evitar ser criticado; o poner a prueba a personajes —y lectores— jugando con ellos; o citando mal a propósito o parodiando, para que se convierta en una broma y le quite el aire solemne de las citas directas. Sin embargo, al mismo tiempo, es consciente de que, a pesar de todo, las citas son una guía de las preferencias de los escritores que leemos, “cuando uno subraya un libro, se subraya a sí mismo”. (Castro-Klaren, 1980: 12) (Eco, 2002: 133) (Borges, 1998: 127). Así pues, Cortázar usará siempre citas directas, en epígrafes y juegos en casi todos sus libros y en otras ocasiones sembrará la duda en los lectores con el juego intertextual de cita directa, como lo vimos en la referencia anterior, que no sabemos a ciencia si de verdad está citando a alguien o no. “Tal vez por divertirme habré citado a algún [autor inexistente], pero no lo hago con ese cuidado sistemático y a veces un poco excesivo de Borges” (Castro-Klaren, 1980: 18).

Las citas son tan importantes para nuestro autor, que, a partir de un error en sus inicios, siempre intentó verificarlas. “Gracias por el fragmento de *Le Horle*. Por cierto que habrá que modificar ese párrafo de mi cuento [“Distante espejo”], y que esto me sirva de

lección por citar de memoria” (*Cartas I*, 2000: 162). Esta observación de su amigo Eduardo Castagnino sobre la cita de *Le Horle*, le valió para que en el futuro fuera muy cuidadoso y verificara siempre las referencias que ponía en sus textos, incluso cuando lo entrevistaban. “Le preocupaba mucho que todo quedara muy claro y más de una vez, cuando citaba a algún autor o pasaje de sus libros, se levantaba para ir a buscar el volumen en cuestión y verificar la cita” (Prego, 1985: 15).

b) Referencia²¹

Quizá la *referencia* sea el tipo de intertexto que más abunda en *El examen*, donde se alude a más de cien escritores, sin contar con músicos, pintores, cantantes y demás artistas, junto con infinidad de obras literarias, musicales, pictóricas, etc. Los protagonistas son intelectuales que, por pertenecer a una clase social media y alta, tienen contacto con diversas expresiones artísticas, lo cual les da ocasión de hablar de libros, sinfonías, cuadros, etcétera, utilizando múltiples referencias de manera crítica y/o juguetona. Un ejemplo del uso referencial de Cortázar se puede ver en la práctica oral que hacen Clara y Juan antes de presentar su examen.

—Amor de juguete —dijo Juan— Preciosura, ¿quién sospechó el primero la grandeza de Delacroix?

²¹ La *referencia*, como la cita, es una forma explícita de la intertextualidad, pero en ella no se reproduce el texto referenciado sino que se remite a él por medio de un título, el nombre de un autor o de un personaje o de una situación concreta. [...] Al no haber diferencia aparente o formal no referencia subrayada del origen la identidad de los textos es más fuerte que en otros casos. [...] Autores como Bouillaguet la han definido como <<un préstamo no literal explícito>>. [...] Se le puede considerar, por tanto, como una relación intertextual *in absentia*, perfecta cuando se trata de remitir al lector a otro texto sin que por ello cree un vínculo directo de copresencia entre los dos textos. [...] Según Samoyault, la referencia —siempre que sea precisa— al introducir <<materiales visibles>> (por ejemplo el nombre de un autor) en la transferencia o juego intertextual, implica también un fenómeno de <<integración-instalación>> exitosa en la maniobra intertextual de asimilación de un texto por otro, dando lugar también a una tipología intertextual plena o completa, en la que el lector puede tener a su alcance la indicación de la citada maniobra semiótica o semántica. (Camarero, 2008: 36-37).

- Bolilla tres —dijo Clara—. Nadie lo sabe, pero probablemente Delacroix mismo.
Y después Baudelaire.
- Muy bien, cómo se llama el famoso libro de Tristán Corbière?
- Les Amours Jaunes*. ¿Y quién habla mal de Emile Faguet [sic] en un ensayo sobre Baudelaire?
- Mecalca —dijo Juan guiñándole el ojo— ¿Y qué opinás vos del simbolismo?
- A los efectos del examen, opino lo mismo que el doctor Lefumatto.
- Aprobarás, pero te irás secando —dijo Juan—. [*El examen*: 144]

Que los protagonistas vayan a presentar un examen final de literatura podría justificar esa parte de intelectualidad; sin embargo, en toda la novela hay una crítica constante y la intertextualidad servirá no sólo para mostrar las lecturas, fobias y filias del autor, sino para criticar la parte cultural de Buenos Aires. “—*Couth the raven: Never more* —dijo el cronista—. Una cotorra también puede decir *Panta Rhei*” (112).

c) Alusión²²

Los personajes de *El examen* tienen alta propensión a las alusiones en sus diálogos. ¿Para qué citar directamente, si todos comparten las mismas referencias? Así, el juego es más sutil y más lúdico. En estos casos el lector debe estar muy alerta a las referencias para encontrar los finos hilos de la alusión. Hay algunas muy sencillas y son fácilmente identificables, por ejemplo: “[estamos] entre dos aguas, como el señor Valdemar; y

²² La *alusión* es aún menos explícita, pues se trata de un enunciado cuya plena inteligibilidad supone la relación entre un enunciado y otro, al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no evidentes de otro modo. Es una especie de cita, pero no es literal ni explícita (o sólo relativamente) y es más sutil, no rompe la continuidad del texto y puede implicar un cierto grado de ludismo. La alusión transporta al lector a un orden análogo de cosas mediante una relación indirecta a un texto conocido o común dentro de un determinado espacio cultural, relaciona tímidamente dos textos mediante una serie de indicios textuales vagos. En la alusión nos encontramos con un problema parecido al de la referencia, pues no está subrayada la diferenciación entre textos [...]. A ello cabría añadir el carácter relativamente invisible de la relación intertextual provocada por la alusión, que exigiría muchas veces cierta convivencia entre el autor y el lector, con lo cual su efecto (percepción subjetiva de la relación intertextual) y de la interpretación que el lector pueda efectuar (Camarero, 2008: 38-39).

sufriremos el oprobio mientras este vivir transitorio dure” (189), o “si miro por él, ¿qué veré? La calle Libertad, Corrientes, el mundo ancho y ajeno” (165). No hay marcas de ningún tipo que nos permitan saber que se habla de obras de Edgar Allan Poe o Ciro Alegría si no hay un conocimiento previo. Pero quizá donde más aprovecha Cortázar el juego con las alusiones es en la infinidad de frases, versos, refranes, párrafos incluso, escritos en lenguas extranjeras. Los distintos idiomas aludidos en *El examen* permiten este doble juego intelectual, primero entender la frase extranjera y luego buscar la referencia a la que se está aludiendo, para saber si se trata de una época como “*The yellow nineties*” (50), una canción de Louis Armstrong, “*so sweet, so cold, so bare*” (129), un verso de algún poeta maldito, como Rimbaud, “*O vive lui, chaque fois. Que chante le coq gaulois*” (122), o un refrán, popularizado desde la época de Shakespeare, “*to thine own self be true*” (139), etcétera. En estos casos, las oraciones generalmente están escritas con cursivas, lo cual ayuda en primera instancia a saber que hay una intertextualidad, sin embargo, luego el trabajo del lector está en reconocer en qué lengua se está trabajando y a qué referencia alude, porque no se menciona a los autores. Algunos estudiosos podrían señalar algunos de estos juegos literarios como plagio, pues también, dentro de las tipologías intertextuales, el plagio es un préstamo no declarado, pero absolutamente literal, con lo cual la heterogeneidad o factor de diferenciación textual es nulo o casi nulo. Se trata de una forma implícita de intertextualidad que podría equivaler a una cita sin identificar (Camarero, 2008: 37). Sobre todo en algunos poemas, canciones o párrafos muy largos, como los del principio de la novela, donde Cortázar transcribe de manera literal el inicio del cuento “*Le Rideau Cramoisi*” de Jules Barbey d' Aurevilly, y algunos diálogos del capítulo décimo de “*Cards of the table*” de Agatha Christie. Por supuesto que la intención de Cortázar es otra, totalmente distinta que plagiar a dos autores prestigiosos; estas dos inserciones son

necesarias, en primera, para mostrar al lector que no será una lectura sencilla, pues el autor se tomará el atrevimiento de jugar no sólo con la intertextualidad, sino con distintos idiomas. En segundo lugar, nos instala de inmediato en la trama de la novela: chicos intelectuales que acuden a cierto centro cultural a escuchar obras literarias, que pueden ser incluso en otras lenguas. También es intencional el no presentar ni el nombre del autor, ni los títulos de las obras, para que los lectores, desde el inicio, se enfrenten a estos problemas y los resuelvan de la manera que más les convenga para su lectura: omitiéndolos o buscándolos. El lector tendría la labor (necesaria y casi obligatoria) de recurrir, en primer lugar a la memoria (Eco, 2002: 131), y luego, a libros, enciclopedias, internet y demás herramientas para localizar la fuente aludida, o resignarse a quedarse con esa laguna. Ahora bien, el autor sabe que se puede avanzar de cualquier modo en la lectura, pues los espacios de indeterminación son comunes en casi todas las lecturas, y no por ello el lector no puede entender el texto de forma global (Iser, 2008, 101).

Por el grado de juego intertextual de *El examen*, Cortázar llegó a considerarla una novela *collage* en el sentido de que “recoge elementos de textos u obras anteriores con el fin de elaborar un nuevo texto en el que se trasluce, en forma de disonancia o ruptura, el origen combinatorio de la nueva creación con cierta intención (crítica desmitificadora, por ejemplo)” (Camarero, 2008: 41). Pero el uso que hace Cortázar de la intertextualidad en su obra va más allá del juego literario, muestra filias y fobias del autor de modo consciente, como lo expresa Juan en la discusión intertextual con Andrés Fava y el cronista.

—Nuestros abuelos llenaban de citas lo que escribían; ahora se lo considera una cursilería. Sin embargo, las citas evitan decir peor lo que otro ya dijo bien, y además muestran siempre una dirección, una preferencia que ayuda a comprender al que las usa. [*El examen*: 112].

La dirección a la que se refiere, no es solamente para el lector, sino incluso para el escritor, es todo un proceso de autoconocimiento, por ejemplo, es conocida la anécdota de que en el capítulo 149 de *Rayuela*, Cortázar cambió una cita de A. F. Prévost por un poema de Octavio Paz porque poco antes de publicar el libro, ya no encontró la profundidad en la cita de Prévost (*Cartas I*, 2000: 575). “A veces la influencia más profunda es la que descubres después, no la que descubres inmediatamente” (Eco, 2002, 144). Así, el propio escritor se va re-conociendo a través de su entorno cambiante y que incluye, por supuesto, sus preferencias literarias, sus nuevas lecturas, como le confiesa Andrés Fava al cronista después de leer *Opium*: “Cada frase de Jean [Cocteau], ese filo entrándote por la nuca. Todo me parecía mierda líquida al lado de eso. Fijáte que no hacía dos años que yo leía Elinor Glyn, pibe. Que Pierre Loti me había hecho llorar, me cago en su alma japonesa” (*El examen*: 107). Esto nos muestra, además que dentro de la intertextualidad de los autores también hay ciclos que han de modificar una obra dada; algunos textos permanecerán a lo largo de las obras y otros morirán con el paso del tiempo, el contexto y las lecturas. “El conocimiento del intertexto <<anterior>> daría cuenta de la historia de las influencias, las filiaciones literarias, de la investigación tradicional de las fuentes; el conocimiento del intertexto <<posterior>> daría cuenta de la supervivencia de una obra” (Camarero, 2008: 32).

4.1.2. “Los mejores libros están fuera”. Biblioteca Julio Cortázar

Aquí veremos otro tipo de intertextualidad. Al sumergirnos en las lecturas y en las anotaciones que hacía el autor en sus libros, seremos testigos del diálogo que sostuvo con ellos. Cómo leía Cortázar se traduce en discusiones que serán posteriormente representadas por sus personajes. No sólo eso, Cortázar supo extraer de estas lecturas innovadoras sus propios elementos para construir una poética propia siguiendo modelos y mecanismos de creación o de plano imitando a sus autores predilectos. Cortázar tenía en mente, aunque aún no lo llamaba así, ya la idea, más que de un lector ideal, de un lector cómplice, por eso busca en sus autores y en sus libros esas formas de comunicación más directa resquebrajando la literatura desde variación de narradores, juegos léxicos, hasta haciendo una nueva estructura que invite (obligue) al lector a saltar por distintos capítulos.

Como ya hemos observado, *El examen* emplea todo tipo de juegos intertextuales en sus páginas, introducción de vocablos extranjeros, y otras características que veremos más adelante y que la convierten en la primera novela experimental de Cortázar; sin embargo, no basta con denotar cada uno de estos aspectos, también es necesario sopesar las influencias que lo llevaron a escribir de tal o cual manera, sobre todo en estas obras primigenias, y ver qué venias literarios se permitió a raíz de sus lecturas. Afortunadamente, hoy en día los estudiosos de Cortázar podemos acceder a una de sus bibliotecas personales para hacer una revisión bibliográfica de estas lecturas, ubicada en el edificio de la Fundación Juan March, en Madrid. Más todavía, Cortázar, como hombre prevenido (recordemos que dejó varios libros preparados para su publicación póstuma, así como cartas mecanografiadas para los futuros investigadores interesados en su correspondencia,

por dar dos ejemplos) dejó subrayados, acotaciones y sendas glosas en los libros de su biblioteca, así como su rúbrica en cada nueva adquisición. “Desde muy joven adquirí una especie de deformación profesional, es decir, pertenezco a esa especie siniestra que lee libros con un lápiz al alcance de la mano, subrayando y marcando” (Castro-Klaren, 1980: 12). Trabajos como *Cortázar y los libros* de Jesús Marchamalo, “Julio Cortázar, Lector” de Gonzalo Celorio o “Más allá de París: Cortázar en España, España en Cortázar” de la Dra. Beatriz Barrantes Martín, han puesto en el radar de los investigadores esta biblioteca. Sin embargo, estos trabajos se limitan a mostrar, como una curiosidad, cuáles eran las filias literarias de autor, sin señalar ninguna injerencia de estas lecturas en su obra. Para este trabajo de investigación, pude conocer esta mítica biblioteca y rastrear algunas características cortazarianas desde sus autores. Mi búsqueda se limitó a los escritores citados en *El examen*, ya fuera por nombre u obra, y que tuvieran un registro (específicamente rúbrica de Cortázar) anterior a 1951; esto con la intención de escudriñar no sólo las influencias literarias de Cortázar —pues al ponerlas en su libro, se hacen evidentes— sino intentar indagar de qué manera esos libros incidieron en conceptos, estructuras y técnicas literarias en una novela como *El examen*. A pesar de que no me fue posible consultar todos los libros del centenar de autores citados en *El examen*, debido a la brevedad de mi estancia en Madrid y a la ausencia de ciertos ejemplares que estaban fuera del recinto; encontré algunos libros que se pueden considerar verdaderas joyas por la injerencia que han tenido en el trabajo y pensamiento de Cortázar desde sus inicios, libros como son el caso de *Opio* de Jean Cocteau, *El jardín de senderos que se bifurcan*, de Jorge Luis Borges, o *Cartas y obras* de John Keats, entre otros.

A continuación haré un recuento de algunos de estos libros consultados para mostrar su influencia en la novela que estamos estudiando, y de qué manera incidieron esas

obras leídas en la poética cortazariana. Cabe mencionar que detecté en las glosas²³ de Cortázar resonancia en otras obras suyas, y que si no se citan en este trabajo es porque de momento no nos compete su análisis. Las marcas que puso Cortázar en los libros de su biblioteca son muy variadas; van desde líneas al margen (puede ser una, dos o hasta tres), subrayados, corchetes, signos de admiración (también uno, dos o tres), signos de interrogación, viñetas, comentarios entre líneas —al margen o a pie de página—, símbolos de corrección de estilo, notas para modificar incorrecciones de los autores que leía o agregar algún dato pertinente (fechas, lugares, autores, obras, etc.). Todas estas glosas serán marcadas en notas al pie de la siguiente manera.

- a) Primero la ficha bibliográfica del ejemplar.
- b) En caso de contar con la rúbrica de Cortázar, se añadirá después de la fecha de publicación, **Rub. JC** y el año en que éste adquirió en el libro.
- c) Cualquier señalamiento del autor se marcará con una **M** mayúscula que nos indica una marca y luego **JC**, para referirnos a nuestro autor; y finalmente el tipo de marca utilizado. En el caso de signos tipográficos conocidos se añadirán en cursivas el signo de admiración, interrogación, asterisco, etc., que nuestro autor haya utilizado. Por ejemplo: **M. JC !!**
- d) En los casos en que no use un signo específico, se escribirá directamente y en cursivas el tipo de marca: subrayado, corchete, línea al margen, etc. Por ejemplo: **M. JC 2 líneas al margen.**

En *El examen*, como lo hemos mencionado, Cortázar agregó a la trama una breve autobiografía de sus inicios literarios, en donde habla de su infructífero paso como poeta y luego de la desesperación para encontrar otro camino. Gracias a algunas entrevistas, ahora

²³ Utilizo la palabra glosa en un amplio sentido, no sólo para referirme a las marcas textuales de Cortázar, sino todo tipo de señalizaciones que el autor puso para denotar la importancia de una palabra, frase, párrafo o poema.

famosas, como la de González Bermejo, Luis Harris, Picon Garfield, o la de Omar Prego, podemos cotejar algunos datos que escribió Cortázar en *El examen* sobre lejanos episodios de su vida, y que resultaron importantes para su posterior obra. Tanto en las entrevistas como en *El examen* (en voz de Andrés Fava), Cortázar afirmó que el libro que le obligó a cambiar el rumbo fue *Opio*, de Jean Cocteau²⁴, con éste, aprendió una nueva forma de leer y de escribir, a mirar con otros ojos la literatura y a incorporar sus libros y autores en sus propios textos, como lo podemos apreciar en *El examen*, en el que retoma una serie de rasgos de *Opium*, por ejemplo, “Cocteau habla de sus amigos, de sus lecturas, de sus gustos y disgustos, [e incorpora] paradojas, frases brillantes, y [una] admirable capacidad de síntesis de lo literario y de lo poético” (Castro-Klaren, 1980: 24). “Ese librito de Cocteau me metió de cabeza, no ya en la literatura moderna, sino en el mundo moderno. [...] Fue mi camino de Damasco, y sentí que toda una etapa de vida literaria entraba irrevocablemente en el pasado[...]. Desde ese día leí y escribí diferente, ya con otras ambiciones, con otras visiones” (Prego, 1985: 44-45). El deslumbramiento que le causó este libro se ve reflejado en la enorme cantidad de anotaciones y subrayados que hay en su ejemplar.

Fue la época en que leí por primera vez a Cocteau, tenía diecinueve años y voy y lo emboco con *Opium*. Ahora te lo digo en francés, pero entonces no me daba corte, conseguí por poca plata la edición española. No te imaginás lo que fue aquello. De la *Ilíada*, que había sido el primer tirón de lo absoluto, zas me hundo en Cocteau. [...] Y de golpe me meto a ese libro [...], me meto de cabeza y me encuentro con los dibujos, porque además estaba eso, que descubrí la plástica de esos dibujos, la última ingenuidad, la más hermosa [...]. Ahí tenés. La severidad formal de ese libro, su dificultad de comprensión no tanto por lo que dice como por lo que alude a cosas que yo no conocía ni remotamente, Rilke, Víctor Hugo en

²⁴ Cocteau, Jean. 1931 (Rub. JC, 1933). *Opio. Diario de una desintoxicación*. Trad. y pról. Ramón Gómez de la Serna, ediciones Ulises, Madrid.

serio, Mallarmé, Proust, *El acorazado Potemkin*, Chaplin, Blaise Cendrars, me reveló sin que yo me diera cuenta las dimensiones justas de la severidad. [*El examen*: 107-108].

En primer lugar, llama la atención el título en francés y no en español, como lo había leído. El personaje justifica muy bien este detalle —*Ahora te lo digo en francés, pero entonces no me daba corte*— y nos muestra que Cortázar se está permitiendo escribir distinto, justificando el uso de otras lenguas, sin tapujos, sin miedo y sin vergüenza. Esta oración justifica, más que el título del libro de Jean Cocteau, todos los párrafos, todas las citas, todos los juegos literarios escritos en otras lenguas: ahora sí *se da corte*. Por otro lado, critica las “malas” lecturas, por ingenuidad, por comodidad, o por falta de cultura — otra crítica en la novela—, así como la exigencia al lector para que preste atención sobre los libros que está leyendo y las recomendaciones implícitas.

Los dibujos de *Opium* son importantes, quizá no tanto para *El examen*, pero sí para obras posteriores de Cortázar. Es sabido que a Cortázar le gustaba dibujar después de escribir, desde un poema hasta una novela de la talla de *Rayuela*; por ejemplo, el dibujo de la rayuelita que aparece en la portada de la edición príncipe es de la autoría del propio Cortázar (Francisco Porrúa, conversación personal, 2013). Otros dibujos se pueden encontrar en sus epistolarios. Cocteau ofrece su propia opinión acerca de agregar dibujos a los textos y Cortázar lo señala con un corchete: “Dejo al dibujo el trabajo de expresar las torturas que la impotencia médica inflige a los que rechazan un remedio que se está convirtiendo en déspota” (Cocteau, 1931: 66). Nuestro autor comprendió que el artista había de buscar los medios necesarios para transmitir exactamente el mensaje que quiere dar aunque se salga de los cánones literarios, para ello era factible utilizar un dibujo, o bien cortar los párrafos, o usar frases extranjeras, o yuxtaponer palabras, etcétera. Aun en *El*

examen, el narrador nos dice que “Juan había dibujado torpemente una heladera” (*El examen*: 152) en el extremo de su poema “Entronización”. De esta necesidad de agregar dibujos, de meter fotografías, grabados, etcétera, nace su idea de los libros almanaque, que está cimentada en la fascinación por esta plástica interna de los libros de Cocteau.

Otro asunto importante en el párrafo anterior de Andrés Fava es esa noción de severidad de la que habla —*no tanto por lo que dice como por lo que alude*—. En muchos textos de Cortázar, juega precisamente con la alusión, la forma abierta de entender una obra literaria, como es el caso de “Casa tomada” o, aquí sí, infinidad de episodios de *El Examen*.

Ya desde el prólogo de Gómez de la Serna, Cortázar hace anotaciones y observaciones interesantes en el libro de *Opio*. Por ejemplo, hay unas frases del tipo: “Los sofás se desmayaban oyéndole”²⁵ (Cocteau, 1931: 9), o “un admirable vómito de lágrimas”²⁶ (45). Este tipo de imágenes insólitas abundan a lo largo de *El examen*, por ejemplo: “Son los violines más diarreicos que he oído en mi vida” (*El examen*: 66).

Ya antes habíamos señalado la fijación de Cortázar por citar adecuadamente, y del mismo modo, exige a sus autores que citen correctamente, es decir, autor, fuente, año, edición, etc., de manera precisa. Cortázar siempre trataba de comparar y ajustar datos y corregía las citas en sus libros; hay muchos ejemplos de esto, aquí daremos un par: “[cita] Su corazón de diamante —ha dicho Cocteau de Radiguet con el estilo de los recordatorios— no reaccionaba al menor contacto, sino que necesitaba fuego y otros diamantes” (Cocteau, 1931: 48), y después Cortázar agrega un dato sobre la frase: *Prólogo a LEBAL... Ed. B. Grasset*. Es decir, que esta cita ya la había leído en otro lado, y quiso registrarla. Otro ejemplo, es el epígrafe de *Opio*: “*Mon cher bon grand fond malempia. La*

²⁵ M. JC !

²⁶ M. JC *Subrayado*

secuestrada de Poitiers (Según el estudio de André Gide)²⁷ (55). Cortázar desconfía de esta cita y la marca sólo con un signo de interrogación porque no ha podido cotejarla. Quizá de aquí le viene la idea del juego de la confusión de la cita de Stendhal y Gide al inicio de la novela, con la intención de denunciar a aquellas personas que se dejan llevar por la cita de algún nombre prestigioso sin cuestionar si realmente es correcta.

Mallarmé, otra de las grandes influencias de Cortázar, está mencionado en *El examen* un par de ocasiones “siempre se acaba citando a Mallarmé” (*El examen*: 55). Andrés Fava habla del descubrimiento de Mallarmé en *Opio* y joven Cortázar señala las influencias juveniles de Mallarmé: “los verdaderos maestros de juventud, entre 1912 y 1930, fueron Rimbaud, Ducasse, Nerval y Sade²⁸.” (Cocteau, 1931: 90). Cortázar solamente subrayó a “Sade”, como si los otros autores fueran naturales y el único que sale de la norma fuera el *Divino Marqués*. También parece que en aquel entonces había leído muy poco a Sade (no hay mención al Marqués de Sade en las cartas de aquella época) y quizá lo marcaba como una de sus lecturas pendientes.

Por otro lado, en todas las novelas de Cortázar hay por lo menos un triángulo amoroso, que cuestiona las relaciones afectivas. Sobre esta cuestión, Cocteau escribe:

Fedra o la fidelidad orgánica. Legalmente hay que ser fiel a una persona, humanamente a un tipo. Fedra es fiel a un tipo. No es un ejemplo de amor, es el ejemplo del amor. Y, además, ¿qué incesto es ése? Hipólito no es su hijo. Es cortés que Fedra respete a Teseo y que Teseo ame a Hipólito. Es humano que Fedra ame a Hipólito y que Teseo le deteste.²⁹ (95)

²⁷ M. JC ?

²⁸ M. JC *Subrayado*.

²⁹ M. JC *Corchete*

En *El examen* hay una doble fidelidad por parte de Andrés: a Clara y a Juan. Pero al mismo tiempo hay una relación ambigua entre Clara y Andrés, hay atracción y deseo anclados en un pasado atemporal. “<<Juan, Andrés está enojado conmigo>>, y jugaba a ser Clara, a creerse esta Clara que puede todavía mirarme y aceptar mi cercanía” (*El examen*: 129). En las novelas de Cortázar, la relación amistosa es quizás más intensa que las relaciones amorosas, y Cocteau tiene un párrafo que nos recuerda a esto: “Estos cuartitos de hotel donde acampo desde hace tantos años, cuartos para los ejercicios amorosos en los que me consagro a la amistad, sin descanso, ocupación mil veces más extenuante que la del ejercicio amoroso”³⁰. (Cocteau, 1931: 115). En las novelas de Cortázar hay una solidaridad enorme entre los amigos, cómo lo podemos ver en *El examen*, por parte de Andrés Fava y el cronista. La fidelidad es más para los amigos que para las parejas. De ahí que en el conflicto entre los personajes cortazarianos se tome en cuenta la doble traición o se cuantifique qué traición es más profunda, la amorosa o la amistosa. “El verdugo desconocido poco duele, el amigo *falluto* es la peor maldición que el hombre argentino puede recibir” (Roy, 1974: 52).

Está también el episodio de la prostituta y Andrés. Dentro de ámbito autobiográfico, sabemos que durante su época de traductor público, Cortázar tenía relación profesional con prostitutas a las que les traducía las cartas de sus novios, marineros extranjeros (Prego, 1985), como lo expone en su relato autobiográfico “Diario para un cuento”. En *El examen* no sabemos si las relaciones entre la prostituta y Andrés hayan pasado al plano sexual, pero el escritor juega con la ambigüedad, causando celos no solo a Stella sino también a Clara, y suspicacia a los lectores (*El examen*: 94). Otros triángulos amorosos memorables en la

³⁰ M. JC *dos líneas al margen*.

literatura cortazariana son Oliveira/La Maga/Pola, y Oliveira/Talita/Traveler, en *Rayuela*. En *62/Modelo para armar* la “infidelidad castigada” de Nicole por acostarse con Austin, alumno de su esposo Marrast; y también, Austin/Celia/Hélène y Juan/Hélène/Tell. Y en *Libro de Manuel* Andrés/Francine/Ludmilla y Andrés/Ludmilla/Marcos. En todos estos casos, se cuestiona la infidelidad, las mujeres no son posesiones del hombre, sin embargo, tampoco hay una libertad total; culpabilidad y dolor, eso sí que existe siempre entre este tipo de relaciones cortazarianas.

Los sueños son un elemento importantísimo en la literatura de Cortázar. Los sueños son generadores de cuentos, como en el caso de “Casa tomada”, pero también elemento contextual, como en “La noche bocarriba”. En sus novelas, son una especie de indicador, una especie de semáforo, donde los personajes (y los lectores) vislumbran posibilidades futuras en la trama o les permiten un resumen reflexivo de lo que ha ocurrido hasta entonces. Los sueños de los personajes novelescos cortazarianos son parte importante en el engranaje de la reflexión cuando se confrontan (a la hora de despertar) con la realidad. Sobre este fenómeno, más bien cotidiano, Cocteau dice “[M. JC *Subrayado*] ¡Qué vulnerable es uno al despertar de esos sueños cuya apoteosis es la muerte, de esos sueños en los cuales debiera uno estarse quieto, esperándolos, [Sin subrayar] en vez de querer echárselas de importante y de mezclarse en la conversación de personas mayores, y colocar su frase, [M. JC *Subrayado*] y decirla de tal modo que pagaría uno lo que fuese por haber callado!” (Cocteau, 1931: 102). *El examen* nació de un sueño que le contó Aurora Bernárdez sobre la destrucción de Buenos Aires y a Cortázar le impresionó tanto que escribió la novela (A. Bernárdez, conversación personal, 2012). En *El examen* hay una parte en la que todos los personajes sueñan, son sueños de angustia, de temor ante el futuro y de reflexión. La frase de Cocteau enmarca el clásico, *To die. To sleep. Perchance to*

dream. Shakespereano. Toda esta cadena de sueños es una lucha en el sopor, la lucha entre la realidad y el sueño, el recuento de lo recién vivido y autorreflexión. Este episodio de los sueños inicia en el viaje en taxi de Andrés y Stella, donde hay una cavilación sobre la muerte futura.

Andrés estaba como dormido, encogidas las piernas, la nuca al borde del respaldo. Sonreía apenas [...]. <<El milagro de la cercanía>>, pensaba. <<El encuentro, el contacto. Íbamos así, y a ratos la tuve del brazo y a ratos discutíamos [...]>>. <<Y un día ya no>>, se dijo. [...] Un día ya no. Sola ella, o yo. De pronto el teléfono: es la muerte. Sí fue repentino, Oh mi amor mi amor [...] pero sí, horrible, ya no verla más y saber que irremisiblemente [...]. —Pare en la esquina. Querido, vamos. Ay, qué dormido estás. [*El examen*: 128-129]

En la ensoñación de Andrés se prevé la futura pérdida de Clara. Por su parte, Juan, que había tenido problemas con su puerta (por el hundimiento inesperado de la casa) sueña con un descenso a los infiernos en elevador mientras Clara está sola, esperándolo; y Abel lo mira complacido. Luego sueña que se despierta y ve la niebla entrar por debajo de la puerta vencida, y teme por Clara y por la coliflor. En sueños Juan se dice: “lo mejor es que me despierte” y lo hace. Al despertarse comprueba que como en el sueño, la niebla entra por las rendijas de la casa (131-132). Este sueño nos ubica frente a lo que sospechábamos: Abel y la niebla se hermanan contra los héroes de la novela, ambos los acosan, pero Abel sólo a Juan, Clara y Andrés, mientras que la niebla a toda la ciudad. Clara por su parte, sueña con su madre muerta, pero también con Andrés, aquí se halla la apoteosis de la que habla Cocteau: <<Andrés, Andrés>>, pensó — y su voz resonaba como en una cámara vacía, pero su madre siguió bordando sin alzar los ojos. <<Andrés, oigamos fanfarrias.>> Necesario que oyeran fanfarrias porque eso sería la señal del pacto, del encuentro.” (137-138). La muerte está presente en todos estos sueños, así como frases dichas por los

personajes que no se atreverán a pronunciar en la vigilia. Curiosamente el único que duerme tranquilo es el cronista “en su piecita, muy cerca de las estrellas” (139). El cronista está más allá del bien y del mal, pero ya hablaremos más adelante sobre la singularidades de este personaje. Los sueños en otras novelas de Cortázar son también reveladores, como el del cubano del *Libro de Manuel* que despertaba antes del final del sueño, y era porque el final conllevaba la decisión que debería de tomar, y ésta tiene que ser más consciente, por eso el sueño se coarta. *Rayuela* no está exenta de sueños que lanzan claves para los personajes, Oliveira sueña con el pan que llora, un inocente, el grito de ayuda o reclamo de Rocamadour. Mientras que Traveler y Talita se encuentran en el mismo sueño, preámbulo de la elección de ella para permanecer al lado de su marido (*Rayuela*: cap. 143).

Otra de las peculiaridades llamativas de *El examen* es el uso de frases, oraciones y versos escritos únicamente con mayúsculas. En *Opio* encontramos este juego tipográfico a lo largo del libro, de donde seguramente lo retomó Cortázar. En Cocteau es utilizado para acrecentar la importancia de nombres de personajes [ROMEO, MERCURIO (204)], o el título de obras, ya sean de libros [DORIAN GREY, MOLL FLANDERS (167)], obras de teatro [ANTÍGONA, (194)], o películas [EL ACORAZADO POTESKIN, LA QUIMERA DEL ORO, UN PERRO ANDALUZ (256)]. Otros ejemplos donde aparece también este recurso son en el prólogo a *Les mariés de la Tour Eiffel* (Cocteau, 1928)³¹: “Dans LES MARIÉS la part de Dieu est grand” (15); “*Expliqua aux lecteurs des DEBATS, que ma pièce était un construction de l’spirit*” (20); “*depuis la pièce à thèse et le symbolisme. UBU, de Jarry et LES MAMELLES DE TIRÉSIAS, d’Apollinaire*” (22). En las notas finales de Antígona*: “*i’avais choisi Antígone et Roméo plutôt que toute autre pièce de Sophocle et de Shakspeare*”

³¹ *Cocteau, Jean. 1928 (Rub. JC: 1938). *Antigone. Les mariés de la tour Eiffel*, Gallimard, París, (Editions de la nouvelle revue Francaise).

(152); “*les motifs de choix d’Antigone se trouvent dans la LETTRE A JACQUES MARITAIN.*”(152). Y en su *Essai de critique indirecte* (Cocteau, 1932)³²: “*JUGER LE RAPPEL A L’ORDRE au point de vue esthétique*” (18); “*L’influence du Miró des premiers dessins animés: FÉLIX AU CHAT.*” (22). Cortázar es más productivo en la utilización de este recurso tipográfico, y lo usa de distintas maneras. Antes cabe señalar, que en los ejemplares revisados de la biblioteca de Cortázar, sólo se encontró en los libros de Cocteau, y no hay ninguna marca específica de Cortázar que denote el uso de las mayúsculas; sin embargo, este recurso es tan utilizado por su admirado autor, que es difícil que no lo haya asimilado para su propia novela. El primer uso de las mayúsculas es para ampliar, como lo advierten, tanto en Cocteau como en Cortázar:

Se habla mucho de grandeza, de misterio. Rara vez se demuestran. Una bonita lección de grandeza y de misterio: el espectáculo BENEVOL-ROBERTSON-INAUDI- madame LUCILE en el Ambigú. [Cocteau, 1931: 113]

Hay que amplificar el suceso para que históricamente se haga grande. Pensá en los titulares: CATÁSTROFE EN EGIPTO: VEINTE MUJERES QUEMADAS. La gente lo lee y dice que realmente es una catástrofe horrible. A todo esto han muerto diez mil mujeres en otras diversas partes, y todo el mundo tan pancho. [*El examen*: 44-45]

En *El examen*, las mayúsculas también son utilizadas como un señalamiento o cartel y hace de la leyenda prácticamente un gráfico. “En el Bolsillo llevaba un atado, pero PROHIBIDO FUMAR, PROHIBIDO ESCUPIR. Debajo del árbol de Bo” (36); “Después que

³² Cocteau, Jean. 1932 (Rub. JC: Place de la Sorbone, 1950). *Essai de critique indirecte*, Introd. Bernard Grasset, Éditions Bernard Grasset, París.

se atentó contra el Cardenal Primado, justo delante de la LIBRERÍA DEL SABER.” (103); “[...] esperaba la llegada del ascensor que no venía que no venía (sic) respiración que oscuridad las rejas de la jaula Otis HABIENDO ESCALERAS EL PROPIETARIO NO SE REPONSABILIZA POR LOS ACCIDENTES oh Juan entre el quinto y el sexto” (132).

Las frases en mayúsculas también son utilizadas en la novela a modo de acotación específica del narrador:

Mientras meditada al estilo de Juan D’Arienzo, reivindicación de la pianola,
del canario, del ruiseñor a cuerda
Y EL EMPERADOR IBA A MORIR (por culpa del ruiseñor,
sí señor) [43].

Otro uso de oraciones en mayúsculas es para enmarcar una frase como se estuviera entre paréntesis:

la entrada estaba del otro lado, del lado de la pirámide
DONDE DESDE LO ALTO VEINTE SIGLOS NOS CONTEMPLAN
y se abría sobre el próximo y movido horizonte de la calle Hipólito Irigoyen” [67].

[...]el señor Funes, sacándole delante del espejo,
y agachándose un poco para pasarse el peine con más comodidad
LA CADENITA NO ERA MUY LARGA [172]

La polifonía en *El examen* es un aspecto muy importante que no hemos tocado. Las voces que aparecen en la novela son muy variadas y los diálogos se entrecruzan constantemente, entre personajes protagónicos e incidentales. “La esencia de la polifonía consiste

precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de orden superior” (Bajtín, 2012: 85). Pero en muchos momentos, *El examen* va más allá de la polifonía y adquiere una estructura dialógica carnavalesca, donde además de las voces de los personajes y del narrador, aparecen otras, que ni siquiera adquieren la categoría de incidental (aunque sí hay personajes incidentales como El señor Funes, Salaver, Bebe, etc.) sino que son anónimas.

El carnaval [...] no es desde luego un fenómeno literario. Es una forma de *espectáculo sincrético* de carácter ritual. Se trata de una forma sumamente compleja, heterogénea. [...] El carnaval es un espectáculo sin escenario ni división de actores y espectadores. En el carnaval todos participan, todo el mundo comulga en la acción. El carnaval no se contempla ni tampoco se representa, sino que se vive [...] *la vida carnavalesca*. Ésta es una vida desviada de su curso *normal*; es, en cierta medida, “la vida al revés”, “el mundo al revés [...]. El carnaval había elaborado todo un lenguaje de formas simbólicas concretas y sensibles, desde grandes y complejas acciones en masa hasta aislados gestos carnavalescos. [...] Este lenguaje puede ser traducido satisfactoriamente al diálogo verbal [...]. Llamaremos carnavalización literaria a esta trasposición del carnaval al lenguaje de la literatura. [Bajtín: 2012: 239-240]

“En el escenario generalizado del carnaval el lenguaje se parodia y se relativiza, repudiando su papel de representación (lo que provoca risa), sin llegar empero a desprenderse de él” (Kristeva, 1978: 210). En ocasiones Cortázar utiliza las mayúsculas para señalar esas voces anónimas que surgen de pronto. Los ejemplos son variados: a veces puede ser una orden autoritaria, o algún grito, o pregón en la calle:

[...] adoratriz sin vocación, osteófora, supli-
cante desocupada, (sic)
mirona por decreto de natura

VAYA DANDO LA VUELTA, SEÑORITA.

Había un algodón, y el hueso encima. La linterna le sacaba unas chispitas, como de azúcar. Todos los miraron

AVISE SI VA A QUEDAR TODA LA NOCHE

Al girar, pasando el cajón, la fila embocaba la salida, un pedazo de arpillera colgando suelto. El cronista, que venía a la cola, se demoró al lado del hueso, estudiándolo despacio. Entonces el guardián le apagó la linterna.

SE ACABÓ EL TURNO, CIRCULE [77-78]

[...] y dentro del café siempre las cucharitas haciendo sus campanillas a los *Lakmé* y el gritar de los gallegos con órdenes precisas SEIS SANDWICH SURTIDOS, DOS QUE CONTENGA ANCHOA! [81].

Dentro de los sonidos que acompañan a la ciudad de Buenos Aires está el de la música y en ocasiones Cortázar utiliza las mayúsculas para recordar tangos que se oyen inesperadamente:

Esta noche ando juntando material para una nota sobre

Y EN LA CRUZ DE MIS ANELOS

(el tipo debía tener vegetaciones, venía cantando por Irigoyen y enfatizó la voz al pasar delante del café)

YENARÉ DE BRUMAS MI ALMA

MORIRÁ EL AZUL DEL CIELO

SOBRE MI DESVELO

VIÉNDOTE PARTIR [88]

Nótese que nuestro autor deja un par de faltas de ortografía para simular mejor el repentino habla popular de la persona que pasa cantando, para separarlo un poco más del lenguaje de los personajes principales. En otro ejemplo la voz surge del radio.

—Poné Radio del Estado, Bebe.

<<Tiene miedo>>, pensó Juan. <<Está duro de miedo mi señor suegro>>. Y de golpe comprendió lo del concierto, la necesidad de hacer algo, de escapar del acoso de de qué

LAS CHICAS NO SON
JUGUETES DEL AMOR

—Saca ese tango —dijo el señor Funes— [144].

Además de la polifonía y el carnaval, hay que notar que casi todas las inserciones de las oraciones que aparecen en mayúsculas, son humorísticas, paródicas o tienen doble sentido. Cortázar, a diferencia de Cocteau, se mete de lleno al juego literario y trata de sacarle todo el provecho posible a esta herramienta tipográfica.

Pasando a otras influencias de Cortázar que retomó en su novela de mediados de siglo, tenemos a Leopoldo Marechal. Aurora Bernárdez opina que *Adán Buenosayres*³³ es una enorme influencia para Cortázar en *Rayuela*. Curiosamente, la crítica a *Adán Buenosayres* se asemeja a la que le hicieron a *El examen*, en lo que se refiere al lenguaje, malas palabras y humor. Cortázar recordaba sobre el libro de Marechal:

Se le consideraba un libro trivial, obsceno, donde había puteadas por todos lados, donde la gente hablaba de una manera como puede hablar el pisador de barro y los malevos, en los capítulos más hermosos de la novela. [...] Yo hice una nota sobre *Adán Buenosayres*, la única que defendió la novela, [...] y señalaba la diferencia que había entre alguien que maneja una literatura de ciudad [...], desde dentro y con todo el humor que tiene la ciudad y la gente de la ciudad, y la literatura acartonada, europeizante [Prego, 1985: 50-51].

“Cortázar descubre las hondas raíces argentinas en *Adán Buenosayres* (Roy, 1974: 98) y le otorga importancia que se merece cuando se le menciona en *El examen* y la pone junto a otros autores de renombre:

³³ Marechal, Leopoldo. 1948. (Sin Rub. JC). *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Sudamericana.

Pensó en Andrés, que estaría allá callado y amistoso con el libro bajo el brazo (siempre el menos esperado, De Quincey, Sidney Keyes, Roberto Arlt o Dickson Carr,

o *Adán Buenosayres*, que le gustaba tanto) [*El examen*: 194]

El ejemplar de *Adán Buenosayres* de Cortázar no tiene muchas glosas, pero en la página 479 hay unas líneas al margen donde resalta unos diálogos con mezclas de palabras, como lo hacen sus personajes de *El examen*. Esto prelude también el glíglico de *Rayuela*.

El astrólogo Schultze la miró con aire de suprema dignidad:

—Convenimos —le anunció— para infrabular en los cacositios y suprambular en la calirregiones y te mando que me digas dónde se abre ala sampuerta.

—¡Che, che! —rezongó la bruja—. No es para todos la potribota.

—Pero yo soy el Neogogo — Se presentó Schultze.

—¡Jesús, Jesús! —exclamo doña Tecla santiguándose.

—Pirocagaron los Paliogogos³⁴. [Marechal, 1948: 479]

Una diferencia importante entre la novela de Marechal y la de Cortázar respecto de este fragmento, es que el personaje que se juega con el lenguaje es una bruja, mientras que en *El examen* son intelectuales los que se permiten combinar de esa manera las palabras: “te incubadoro, te piramayo, te florimundio, te reconsidero” (*El examen*: 242)”; “No se separe de mí mientras el aire siga trayendo el mefitismo. El mefi qué —dijo la pelirroja—. El manfutismo —dijo Andrés. Eso es lo que trae el aire” (*El examen*: 242).

Recordemos que dentro de los libros que escribió Cortázar a mediados de siglo, y que se publicaron póstumamente estaba *Imagen de John Keats*. Este libro es importante en

³⁴ M. JC *Línea al margen*.

cuanto germen de innovaciones en la poética cortazariana (Barrios, 2011: 49-52), y comparte con *El examen* muchas ideas, así como tratamiento de temas, riesgos estructurales y de estilo. Por ejemplo, intercalan poemas y pasajes autobiográficos, lecturas y otros eventos fuera del tema central; también abundan guiños culturales y referencias en varios idiomas. Una diferencia esencial entre ambos libros es el tiempo que tardó en escribir cada uno, mientras que la novela no le tomó más de un año, *Imagen de John Keats*, tardó por lo menos un lustro: lo inició en Buenos Aires alrededor de 1950 —junto con *Bestiario* y *El examen*³⁵— y fue concluido en Europa. *Life and Letters of Keats*³⁶, fue uno de los libros que le ayudaron a Cortázar a soportar la desesperanza de sus últimos días en Argentina.

El libro de Keats, me ha mostrado claramente cómo me sostengo precariamente en lo real, cómo las palabras me engañan y me dan una provisoria seguridad, cómo una buena dosis de lecturas me ayuda como si fuera morfina a sobrevivir y creer —no siempre, por suerte— que tengo lo que la gente llama una “cultura” —eso en la mayoría de los casos es un buen sistema de defensas, de límites, de nociones— es decir una barricada contra lo que empieza, que es lo Real. [*Cartas 1*, 2000: 256]

Life and Letters of Keats tiene muchísimas glosas de Cortázar, entre las que destacan las lecturas que hacía Keats: *Robin Hood*, the four book of *Childe Harold*³⁷ (Houghton, 1931: 62), Swift, Rabelais, [más] Lord Byron, Shelley, Voltaire, Gibbon³⁸ (74), Homero, Milton³⁹ (92), Shakespeare⁴⁰ (155, 243), *Lost Paradise*⁴¹ (243), por mencionar

³⁵ Mis últimos cuentos están en prueba de página; los edita Sudamericana [*Bestiario*], y saldrán en un par de meses. Durante el invierno escribí una novela, *El examen* [...]. He reunido mucho material que había juntado en varios años sobre Keats, y estoy haciendo un libro (*Cartas 1*, 2000: 253).

³⁶ Houghton, Lord. 1931. (Rub. JC XLV), *Life and Letters of Keats*, London, Oxford University Press (The words classic).

³⁷ M. JC *Subrayado*.

³⁸ M. JC *Corchete al margen*.

³⁹ M. JC *Línea al margen*.

⁴⁰ M. JC *Línea al margen*.

⁴¹ M. JC *Corchete al margen*.

algunas. También subraya la frase “*But it is impossible to describe it*” (115), que redondea a esta idea ya sembrada por Cocteau, de que el artista debe valerse de todos los medios para comunicarse: usar la poesía o dibujos o recortes o cualquier medio para hacerlo. Hay muchísimos versos marcados e incluso páginas enteras con glosas de distintas épocas que se enciman unas con otras (160), pero destaca una pequeña frase “*I have seen to-day’s*”⁴². *El examen* contiene innumerables ejemplos de palabras separadas o unidas (según el caso) con guiones, para potenciar su significado. Aspecto que veremos un poco más adelante.

Cuando se habla de los maestros de Cortázar, siempre aparece Borges. El Cronopio nunca negó que Borges hubiera sido una de las influencias más importantes en su carrera, sobre todo en lo que respecta a la escritura de cuentos y a la severidad literaria.

Soy muy severo, muy riguroso frente a las palabras. Lo he dicho, porque es una deuda que no me cansaré nunca de pagar, que eso se lo debo a Borges. Mis lecturas de los cuentos y los ensayos de Borges, en la época en que publicó *El jardín de senderos que se bifurcan* me mostraron un lenguaje del que yo no tenía idea. [...] Lo primero que me sorprendió leyendo los cuentos de Borges fue una impresión de *sequedad*. Yo me preguntaba: <<¿Qué pasa aquí? Esto está admirablemente dicho, pero parecería que más que una que adición de cosas se trata de una continua sustracción>>. [Prego, 1985: 60]

En el ejemplar de Cortázar de *El jardín de senderos que se bifurcan*⁴³ no encontramos tantas glosas como en otros libros, pero hay algunas que parecen retomar ideas que se le quedaron muy grabadas a Cortázar como grandes lecciones de literatura; por ejemplo, la de no dejar ripios cuando se escribe o evitar asuntos ajenos a la historia, cuando se trata de un cuento. Esta idea podría estar sustentada, de manera un tanto lúdica en la

⁴² M. J.C *Línea al margen*.

⁴³ Borges, Jorge Luis. 1942. (Rub. J.C XLII). *El jardín de senderos que se bifurcan*, Buenos Aires, Sur.

siguiente frase de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: “Me puse a hojearlo y sentí un vértigo asombroso y ligero⁴⁴ que no describiré porque esta no es la historia de mis emociones sino de Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (Borges, 1942: 15).

También, al igual que con otros escritores, Cortázar señala las lecturas de su maestro, pero en esta ocasión observa esa manera Borges de citar sus preferencias literarias más juguetonamente y al mismo tiempo más natural —para evitar parecer pretencioso— como en la siguiente parodia bíblica: “Un simbolista de Nînes, devoto esencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valery, que engendró a Edmond Teste⁴⁵” (55). Sin duda es otra de las lecciones que comprendió Cortázar, porque si bien hay más de cien autores citados en *El examen*, muchas veces aparecen de modo lúdico. “Pero nadie habla conmigo, solita como personaje de Virginia Woolf, rodeada de luces y voces como personaje de Virginia Woolf” (*El examen*: 82); “Sacó un pañuelo, azotó el banco como Darío al mar, o era Jerjes? (99); “Ahí lo tenés, sabio y antiguo como Homero, y como él, precisado de báculo y lazarillo” (158).

Por otro lado, Cortázar no dejará de advertir una frase de Borges en torno a la crítica: “Menard —recuerdo— ⁴⁶declaraba que censurar o alabar son operaciones sentimentales que nada tienen que ver con la crítica.” (50). En una novela con una crítica tan enérgica como lo es *El examen*, el autor parece retomar esta sentencia y se condena, por medio de la burla, el sarcasmo y la ironía, a la mala crítica: vacía y/o sentimental, la que no dice nada significativo acerca de las obras artísticas.

⁴⁴ M. JC !

⁴⁵ M. JC !

⁴⁶ M. JC *Subrayado*.

El pudor resentido se traduce en la polarización del epíteto, así ha nacido ese increíble catálogo de

qué animal, cómo tocó Debussy

es un artista bestial

qué bruto el tipo, qué talento tiene esta bestia

o la aparición de adjetivos mágicos, que funcionan en pequeños círculos, a manera de comodines que reemplazan cómodamente toda una serie de palabras. <<Fabuloso>> es uno de ellos entre nosotros. Y antes de ése, y todavía dura, estuvo <<fenómeno>>.

—[...] Lo que decís es cierto como signo. Ahora me acuerdo, yo iba hace mucho tiempo de visita a una casa en Villa Urquiza, y allí iba también un porteño de apellido catalán, al que le oí por primera vez decir eso que acabás de decir. El tipo consideraba muchas cosas <<horribles>>. Eran las grandes, las que lo entusiasmaban. <<Una novela horrible, tiene que leerla hoy mismo...>>. [...] Fueron unos años horribles —agregó en voz baja. [*El examen*: 113]

A mediados del siglo XX casi nadie escribía historias fantásticas del tipo de alguien que vomita conejitos mes con mes, o de alguien al que le crecen las manos a tal punto que camina arrastrándolas, porque eso no se consideraba literatura seria. Dentro de los pocos que se aventuraban a llegar a esos horizontes de lo fantástico estaba Felisberto Hernández; de hecho, cuando se le menciona en *El examen*, se habla precisamente de uno de esos curiosos personajes: “un acomodador de cine, que echaba luz por los ojos” (158). Al igual que con Cocteau, Cortázar señaló una serie de imágenes asombrosas en su ejemplar de *Nadie encendía las lámparas*⁴⁷, como: “Había encogido la boca como si la quisiera guardar dentro de la copita”⁴⁸ (Hernández, 1947: 15); “Ella encendía las cuatro velas de los candelabros y tocaba notas tan lentas y tan separadas en el silencio, como si fuera

⁴⁷ Hernández, Felisberto. 1947. (Rub. JC sin fecha). *Nadie encendía las lámparas*, Sudamericana, Buenos Aires.

⁴⁸ M. JC *Línea al margen*.

encendiendo, uno por uno los sonidos”⁴⁹ (22); “Además el anciano tenía una manera apresurada y humillante de agarrar el botellón por el pescuezo y doblegarlo hasta que le salía vino⁵⁰” (25); de las cuales Cortázar tiene muchas en su novela, como ya hemos visto. Sin embargo, hay otros aspectos del libro de Felisberto que llamaron la atención de Cortázar. Por ejemplo, las forma familiar en voseo, que está en cursivas. El autor no lo deja pasar desapercibido, como si estuviera prohibido utilizarlas de forma escrita; sin embargo, Cortázar advierte que ese es el único diálogo, donde se tutea de este modo, en general, se utiliza la forma *usted*. “—Y que te felicitó el presidente. —Y después dijo: —*Vení*.”⁵¹ (135). En *El examen* Cortázar también marca con cursivas para mostrar la carga semántica de un verbo: “Comprendí, *viví* puramente el horror de haber perdido el paraíso” (85). Un poco más adelante, es nuevamente utilizado este recurso para mostrar el horror injustificado de un personaje:

—Me parece bien que rajemos, che. Pero ahí está el chino, y de veras que me gustaría preguntárselo.

—¡Conoce un chino! —dijo Stella, y *realmente juntó las manos*.

—Es un chino mental —aclaró el cronista—. Un poco como Andrés, sólo que Andrés tiene china la dialéctica y este chino tiene chinas las formas de la conducta [85-85].

En aquella época, se le denominaba chino a los indígenas que llegaban a Buenos Aires, a los que tenían los ojos rasgados o achinados (Bernárdez, *Conversación personal*: 2013). Cortázar, con las cursivas marca un gesto clasista por parte de Stella.

Dentro de las glosas de Cortázar, llama la atención que al final del libro de Felisberto hay varias anotaciones y números de páginas. Resalta la página 53 — “*Lejana*”

⁴⁹ M. JC *Línea al margen*.

⁵⁰ M. JC *Línea al margen*.

⁵¹ M. JC *Punto al margen*.

y al irnos a dicha página vemos una larga línea al margen, sin embargo, no alcanzo a desentrañar el misterio. Al último Cortázar advierte con su puño y letra: “*Todos los cuentos en primera persona*”.

Otra gran influencia para Cortázar fue el rebelde de los surrealistas, Antonin Artaud. Artaud “es un testimonio de la lucha entre el homo sapiens milenario [...] y ese otro que balbucea más adentro, se agarra con uñas nocturnas desde abajo, trepa y se debate, buscando con derecho coexistir y colindar hasta la fusión total. Artaud fue su propia amarga batalla; su ir y venir del *Je* al *Autre* de Rimbaud” (*Obra crítica 2*: 155). Esta descripción del poeta admirado, se parece bastante a la figura del perseguidor, específicamente a Johnny Carter.

—El antisócrates: sólo sé que sé algo, pero no sé qué. Parece haber esperado que su sistema musical lo fuera diciendo, como Artaud lo esperaba de sus poemas. Fíjese que se parecen.

—Pobre Artaud —dijo Wally—. El perfecto calidoscopio: sus obras pasan de mano en mano. Y en ese instante cambian los cristales (cambia la mano), y ya es otra cosa. (*El examen*: 165-166).

En la biblioteca Cortázar hay un ejemplar de la edición especial de la revista 84⁵², dedicado a Artaud y que contaba con tan solo 30 ejemplares. El volumen está dividido en dos partes, la primera con poemas de Artaud, y en las últimas páginas breves comentarios sobre la vida y obra del poeta —Cortázar destaca en sus glosas a Jacques Brenner, Pierre Minet, Jacques Prével, Pierre Loeb y André Gide. Cabe resaltar de este volumen, que más allá de las glosas de Cortázar (que son muchas), hay una enorme semejanza entre la la

⁵² Artaud, Antonin. 1948 (Rub. JC 48). *84*, Texts d'Antonin Artaud. Temoignages des amis d'Antonin Artaud, NRF, París.

disposición de los versos de poemas de Artaud y la distribución estrambótica de los párrafos cortados de *El examen* —tema que veremos a continuación—. Por ejemplo, tiene versos largos que abarcan todo el renglón del libro junto con otros muchos, más cortos, para luego volver a ocupar todo el renglón; junta estrofas con sangrados a distancias variadas; agrega algunas palabras sólo con letras mayúsculas; escribe versos cortos en escaleras y palabras en una sola línea, etcétera. Esto no quiere decir que Artaud haya sido el primero en acomodar (o desordenar) los versos de esa manera, ni que Cortázar lo haya visto por primera vez en Artaud, pero sí, que el gran respeto (la actitud de Artaud)⁵³ que sentía por este poeta, seguramente lo indujo a emular algunas de las estructuras de sus poemas, pero en prosa, “Debe prevalecer una *actitud* poética que borre los límites —nunca bien definidos— de los géneros tradicionales” (Scholz, 1977: 47).

Otro libro de Artaud que se conserva en la Fundación Juan March es *Letters de Rodez*⁵⁴, donde entre las glosas de Cortázar destaca la siguiente: “*On peut inventer sa langue et faire parler la langue pure avec sens hors grammatical mais il faut que ce sens soit valable en soi*⁵⁵” (17). Esto me parece muy importante para los múltiples juegos de palabras que hay, no sólo en *El examen*, sino en muchas novelas y libros almanaques de Cortázar (Scholz, 1977: 108-110). Nuestro autor buscaba que sus juegos verbales, léxicos e idiomáticos se sintieran naturales, que las estructuras morfológicas y sintácticas fueran la base de los juegos con las palabras.

⁵³ Escribió una nota sobre su muerte, en 1948. En su primer departamento de París, tenía en una pared, una Foto de Artaud, junto a otra de Louis Armstrong y a un Cristo de Chartres (*Cartas 1*, 2013: 524).

⁵⁴ Artaud, Antonin. 1946 (Rub. JC sin fecha). *Letters de Rodez*, GLM, París.

⁵⁵ M. JC *Línea al margen*.

Y si de permisos idiomáticos se trata, no podemos dejar de mencionar el libro de César Bruto, *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que yo soy*⁵⁶, conocido por el grueso de la gente gracias al epígrafe que aparece en *Rayuela*. El estilo de César Bruto (pseudónimo de Carlos Warnes) consiste precisamente en escribir mal, con faltas de escritura de todo tipo, desde ortográficas hasta sintácticas y gramaticales, lo cual hace una literatura muy humorística y una delicia de lectura, siempre y cuando se acepte el juego, como vemos en este ejemplo denotado por Cortázar: “Si yo fuera farmacista le daría confites a los niños gratis para que siempre los padre me traigan las recetas y entonces yo les cobraba algo de más para cobrarme los confite que le había dado grati a los niños⁵⁷ (sic)” (Bruto, 1947: 48). Este libro ha significado mucho para Cortázar, como apertura literaria, como siempre; Cortázar no imita, pero sigue las brechas abiertas por sus antecesores.

⁵⁶ Bruto, César. 1947. (Sin Rub. JC) *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que yo soy*, Orientación Cultural Editores, Buenos Aires. 95, 154

⁵⁷ M. JC *Tres líneas al margen*.

4.2. NOVELA VISUAL. PÁRRAFOS CORTADOS

Como se mencionó con anterioridad, una de las características técnico-formal-experimental más llamativas de *El examen* son sus párrafos cortados. Si bien, en todas sus novelas ha llegado a romper la estructura del párrafo, en ninguna utiliza tanto este recurso como en *El examen*. Cortázar pretendía mostrar de manera más gráfica algunas sensaciones que, según consideraba, el sólo discurso no podía otorgar. Tiene en cuenta el precepto de que lenguaje es todo lo que signifique, concepto retomado por los lingüistas de mediados de siglo (Barthes, 2009, 85). “Por razones de expresividad literaria, [por ejemplo], irrumpe una frase en medio del renglón, va al renglón siguiente, pero a lo mejor más a la derecha en la lectura durante varios renglones y recoge más abajo el renglón que había dejado abandonado. A veces hay como un diálogo entre dos sangrías diferentes” (Muchnik, 2007: 89-90). Pero también esta rara estructura parece otro modo de desasosegar al lector y de obligarlo a la participación activa, pues además de comprender lo que dice en esos párrafos, hay que intentar interpretarlos de la manera más conveniente, según la ausencia o incremento de blancos. En ocasiones el juego es muy fácil de interpretar; sin embargo, en otras hay una gran complejidad y no se sabe, en primera instancia, cuál es el juego literario o la propuesta intertextual que nos está ofreciendo el autor.

Antes de iniciar el análisis de este juego formal, cabe señalar una especificación importante: las citas textuales de *El examen* en este apartado serán transcritas exactamente de acuerdo con caja tipográfica del ejemplar que utilicé, con el fin de apreciar de manera más clara los cortes que realizó Cortázar diferenciados de los normales de la caja del libro.

Los párrafos cercenados están presentes desde la primera página de la novela. El inicio en sí es extraño: comienza con dos largos fragmentos en idiomas distintos del español: francés e inglés, y por si fuera poco, se incluye un corte en el párrafo:

<<Anthrax?>> <<Yes, there were a lot of cheap chaving brushes on market just then->>

Nada de malo pararse a ver si Juan

<<some of them infected. There was a regular scandal about it>> <<Convenient>>, suggested Poirot.

Pero no estaba. Las siete y cuarenta, y Juan la había citado a las siete y media. [El examen: 15-16]

La intención del autor, como ya se mencionó, es poner las cartas sobre la mesa desde el inicio, para establecer el tipo de diálogo que busca con su lector; para que éste sepa a qué juegos literarios se va a enfrentar. Como podemos ver en el ejemplo, en el lugar que corta la frase no hay puntuación, entre el primer diálogo en inglés y la entrada del narrador interpretando el pensamiento de Clara. Después regresa al diálogo citado en inglés del libro de Agatha Christie, como si Clara siguiera escuchando a lo lejos la voz del Lector.

Así como usó de distintas formas las mayúsculas según el efecto o situación que quería enfatizar, Cortázar utiliza de formas muy variadas los párrafos cortados de su novela, dependiendo de la situación o el efecto que quisiera imprimir en el lector, como veremos a continuación.

a) Pausa. Uno de los usos más frecuentes que le da Cortázar a sus párrafos cercenados, es el de hacer una pausa en un diálogo o pensamiento de los personajes, es decir, que en este caso funciona como una especie de puntos suspensivos.

[...]Alguien gritó agudamente y Juan pensó

Pero

Abel, ese estúpido, ahí, en las sirenas de las ambulancias por Leandro N. Alem. Pasándose el paquete al brazo izquierdo, apretó contra sí a Clara. [92]

Aquí, el espacio que deja vacío Cortázar nos da un tiempo para inferir cuáles son los pensamientos de Juan, pero además, hay una ambigüedad de ese pensamiento, parece que algo se ha omitido. De nueva cuenta se eliminan signos de puntuación en el momento del corte, pues si éstos hacen más clara una lectura, la omisión de los signos de puntuación hace más ambigua, pero al mismo tiempo le otorga más libertad interpretativa al lector. En estos juegos de pausas, Cortázar pretende, además, diferenciar entre pausas breves y más largas. En nuestro ejemplo anterior, podemos advertir que el suspenso está unido a los sentidos: sonidos (gritos, sirenas) y a acciones (caminar, abrazar), no le permiten divagar demasiado al personaje, de ahí su brevedad. Otro ejemplo de pausa breve es cuando Juan, Clara y el señor Funes encuentran al cronista a la entrada del Colón:

[...] <<Obsceno>>, pensó Juan. <<Sí, ciertas fachadas desnudas, de pronto es la pornografía.>> Se preguntó si ese tipo de la escalinata sería
pero claro que era
—En realidad vengo por deber profesional
—dijo el cronista algo confuso. [156]

La pausa nos produce la sensación de que el tiempo que tarda Juan en reconocer a su amigo es muy breve. No hay signos de puntuación, de nueva cuenta, lo que acorta el momento de reconocimiento. Sin embargo, hay en la novela pausas que nos dan la

impresión de ser un poco más duraderas, y las podemos observar en los siguientes ejemplos:

—Bueno, no hay mucho que ver. Vení a tomar café. Che, hace un siglo que no nos veíamos.

—Desde la peña del sótano —dijo Andrés—. Desde hace tanto

(y por la rara, impersegurable asociación mental, se acordó del viejo disco de Kulemkampf tocando una Siciliana de von Paradis; pero ellos no tocaban ese disco en la peña del sótano. Más bien Louis Armstrong y *Petrushka*, o *La Création du Monde*).

—Ya veo que andás atareado —dijo por decir algo, esperando poder zafarse de ese vano, inútil

como tantos otros

catalizador de recuerdos. [218]

La incomodidad de encontrar a alguien de otra época, y la incertidumbre de dirigir una conversación, dan pie a comprensibles pausas, y Cortázar aprovecha una situación común para agregar tensión; pero además, toda la divagación de Andrés alarga la pausa. Nótese que aquí sí hay puntuación en la parte intermedia del diálogo, deteniendo así nuestra lectura. Otro ejemplo, quizá más psicológico, se puede apreciar en una situación en la que se pone a un personaje (femenino) entre la espada y la pared, pues tanto los guardias como Juan, la fuerzan a tomar una decisión.

—Pero si tengo que hacer una averiguación arriba —dijo la estudianta.

—¡Baje enseguida! ¡No se puede subir!

—¿Por qué no se puede? —dijo Juan—. Si me da la gana subo ahora mismo. ¿Quiere que la acom-

pañe?

No, no —dijo la estudiante, pálida—. Prefiero

quedarme aquí [227].

Cortázar utiliza situaciones comunes, bien conocidas por todos (el pudor, la incertidumbre, la sorpresa, etc.) para lograr el efecto deseado con las pausas en estos singulares párrafos. En este último ejemplo, incluso el corte de párrafo nos da una sensación de tartamudeo enfatizando aún más la perplejidad de la chica.

b) Divagación. Los personajes de *El examen* constantemente discuten entre ellos, pero también, Cortázar nos ofrece la posibilidad de advertir sus propias luchas internas gracias a los párrafos cortados. Intento de la simultaneidad de pensamientos. En el siguiente ejemplo, Clara debate su preocupación entre la detención de Juan por la trifulca en la que se vio inmiscuido, y la desazón del reencuentro con Andrés:

[...] (un ojo, la nariz, media boca, el otro ojo los espejitos esa réplica del alma, ese parcelamiento continuo que con la mano izquierda no sepa lo que pero sí, pero si nunca lo sabe Qué sabe mi lengua de cómo vive mi pie) <<Qué horror>>, ya no había siquiera pensamiento puro, sin palabras para reflejar ese disgusto central ante las fugas de los radios, esa evasión de sí misma que su centro debía impedir, ordenar, distribuir. Ahora que Juan era otra región de su piel, encontrarlo y pero dónde lo tendrían. <<Yo le pedí que viniera>> y sentir esa necesidad de Andrés (porque dónde lo tendrían a Juan)

Pobre cronista, pobre Kurwenal
Le pedí que viniera y no quiso. Irá —>>
Con la última mirada (sin ver) a la escena,
Donde uno de los empleados con peluca cerraba cuidadosamente la tapa del piano. [180]

En este caso, la distribución de las líneas nos da una idea de una lucha interna en los angustiosos pensamientos de Clara, la lucha es por impedir que se dispersen en la tormenta de pasado, presente y futuro: el encuentro del anterior y la invitación denegada vs. Juan detenido y el futuro encuentro antes de su examen.

Andrés caminó por el vasto salón de la planta
Baja de *El Ateneo*. <<Mis años de estudiante>>, pensó,
Sacándose la palma de las manos. <<Mis dos pesitos, mis
Billetes de a cinco... y esto tan parecido. ¿Qué
habré comprado primero>>. No me acuerdo
Pero no acordarse es haber matado. La traición.
Yo he estado aquí un día, entré por esa puerta, bus
qué un vendedor, le pedí un libro
Y ahora no me acuerdo. [201]

De nueva cuenta la distribución aleatoria de las líneas convidan al lector a la angustia de Andrés por haber olvidado: un pensamiento nostálgico se transforma en ansiedad por causa del olvido. Hay aquí otra prefiguración de lo que pasará en la novela: una futura separación, y que él mismo será olvidado, como esos libros de antaño que debieron ser significativos para él al momento de comprarlos.

c) Acotación o intervención del narrador. Así como Cortázar integró lo fantástico en su novela para sentirse más cómodo, utiliza un narrador que conoce y que ha manejado con

maestría en varios cuentos de *Bestiario*: el llamado *Narrateur avec* o *narrador con* cuya principal característica es que, “aunque mantiene su tercera persona, pues diferencia su voz de la de los personajes, la posición que adopta es la de uno de ellos (u, ocasionalmente, de varios)” (Paredes, 1993: 41), principalmente a la hora de hacer juicios o dar opiniones, como se observa en el ejemplo siguiente.

— Fíjese.

El vendedor López mostraba entomológicamente un recuadro de la página dos de *La Nación*.

—<<Se previene a la población que, a la espera del resultado de los análisis que en estos momentos efectúa el Ministerio de Salud Pública,

Leía con chasquidos de lengua, desaprobaciones mentales, carrasperas

no se deben utilizar como alimento los hongos aparecidos anoche, en muy pequeña cantidad, en esta capital.>> [200]

Aquí es muy claro el juego de juicios en la doble lectura: por un lado el vendedor López, critica la nota el periódico y al mismo tiempo, el *narrateur avec* lo juzga a él, haciéndose pasar por Andrés o viceversa. El gusto de Cortázar por este tipo de narrador se debe a la ambigüedad que ofrece. Otro ejemplo de cómo se entromete el *narrateur avec* es:

Volvieron, mirando al pasar cómo los obreros habían terminado de apilar los retratos. Del Subsuelo, por el hueco del ascensor y la escalera, subía un rumor confuso. Un bulto negro cruzó veloz las baldosas, se lanzó escalera abajo sin que tuvieran tiempo de ver

parecía una rata

aunque bajar así la escalera, a esa velocidad,

probablemente un gato cachorro

pero ese deslizarse pegado a las baldosas,
tal vez confundidos porque las luces oscilaron, disminuyendo más y más, y sólo del pasillo dando a las galerías exteriores entraba un resplandor blanquecino, pero antes de que se habituaran a reconocer las formas se encendió una luz mortecina, reducida al mínimo.

—Era una rata —dijo Clara, con infinito asco.

—Puede ser —dijo Andrés—. Volvamos, si querés. [237]

El *narrateur avec* es el primero que duda respecto de lo que hay en el pasillo y es él quien hace desconfiar a Clara y Andrés.

d) Paréntesis. Quizá éste sea el juego más sencillo para los lectores en los párrafos cortados, porque el narrador o los personajes, retoman de inmediato el hilo de su discurso y, después de agregar o acotar algún punto entorno a lo que están diciendo, a modo de paréntesis. En general este tipo de uso se remite a una sola frase sencilla.

—En cambio, si eutrapelia huele a heliotropo, esto es concreto, un problema como le gustaba a Mallarmé y a su tiempo. Ya ves que siempre se acaba citando a Mallarmé, pero aquí es justo, yo preferiría oírlos

vamos a decir oírnos
hablando de algo tan concreto y tan poco metafísico como la elucidación del por qué la voz eutrapelia me remonta a un heliotropo por dentro de la nariz (55).

Este mecanismo es incluso visual, la línea intermedia entre los dos bloques nos muestra un paréntesis en vertical, recordando los caligramas de Apollinaire. Nuevamente Cortázar omite puntuación para no detener la lectura.

[...] —Siempre la misma estúpida confusión entre fines y medios, entre fondo y forma. *La guerra gaucha* es coruscante porque está coruscantemente

balconéame este adverbio pensada. Lo cual lleva a la sabia modulación: Dime cómo escribes y te diré qué escribes. Del coruscamiento a la coruscancia, pibe. [113]

e) **Discurso intermitente.** Como hemos advertido, en casi todos los párrafos, predomina el sentido humorístico-crítico, y en esta parte no es la excepción; Cortázar, sangrando a bando aproximadamente la mitad de las líneas normales del párrafo, consigue darnos una sensación de apresuramiento o intermitencia en el diálogo, como si se hablara de alguna emergencia o se tropezaran las palabras.

[...] pero el griterío era un solo clamor llevado por el hueco acústico del lavabo a todos los pisos del teatro, donde cundía la alarma

y el masajista hacía señas al ciego para que no se moviera del canapé, le echaba una manta sobre el torso desnudo y corría a la puerta para oír (y Clara escuchaba un grito en el palco)

aunque nadie podía precisar el sitio de la reyerta, [...] [174-175]

Esta forma es de las pocas que están muy bien demarcadas entre los párrafos cercenados. Lo que consigue con el acortamiento de las oraciones en esas líneas se traduce en un aceleramiento en el discurso, una sensación de pensamiento agolpado.

Qué tentación de metáfora, como la muerte invitaba
a abrazarla con palabras, traerla un poco del lado de
la calle, inferirle atributos para negar sus negativas.

Pero seguramente que sí, ahí
estaba de nuevo. Vaya coinci-
dencia. Y Arturo hablaba con

<<Después de todo, morir no será asunto mío>>,
pensó Andrés burlándose [213].

f) Sentidos alterados. La alteración de la conciencia de los personajes por consumo de sustancias embriagantes o por cansancio también aparece gráficamente en los cortes de los párrafos. Los pensamientos o diálogos ya no son lineales, sino que hay trastabilleo narrativo. Lluvia de ideas casi literal. Acá todo se vale, palabras y líneas voladas por doquier, mayúsculas, discurso directo e indirecto, mezcla de palabras o de idiomas, etc. Nuestro primer ejemplo, el sueño de Juan, es un recuento de lo sucedido hasta el momento en lo que va de la novela.

PERO JUAN TARDABA

y la coliflor, ese fruto pesado, ese objeto blanquecino
envuelto en sus manillas verdes, cada vez más pe-
sado —la fatiga, todo es relativo—

o acaso un poquito más grande desde que
esperaba la llegada del ascensor

que no venía que no venía

respiración qué oscuridad las rejas de
la jaula Otis

HABIENDO ESCALERAS EL PROPIETA-

RIO NO SE RESPONSABILIZA POR LOS
ACCIDENTES

oh Juan entre el quinto y el sexto

Sister Helen

Between Hell and Heaven

pero la lucecita y la luz

guió a los pastores al calendario *shepard's calendar*

bajando la lucecita lucecita

la lámpara del suburbio no,

el ascensor, ah por fin el ascensor y Juan

el ascensor envuelto en luz, escurridi-

zo, al fin bajando

y Abel, riéndose

pero no mirar al piso no mirar

a los pies de Abel porque

ahí en el piso [132].

En este párrafo hay un descenso a los infiernos donde Abel es representado como un ser demoniaco. Más adelante nos enfocaremos un poco más en esta idea así como otras características del personaje. En el segundo ejemplo, vamos a ver cómo el cronista, el único que ha bebido de más, se empieza a emborrachar y a mezclar sus sensaciones físicas y emocionales, al tiempo que se va desinhibiendo con todos, incluso con Stella. Los traspies que daría caminando, se ejemplifican con las líneas del párrafo movidas y un diálogo un tanto incoherente.

—Es raro pero recién me di cuenta hace un momento —le decía el cronista a Stella—. Es la cerveza caliente

este asco orinado por un orangután de paño lenci, por una mujer llena de falsas esperanzas

esta cerveza que me anda por dentro de la cara. (277)

g) Dialogismo y Carnavalización. A pesar de todas esas lecturas modernas que hizo Cortázar a mediados de siglo (Cocteau, Neruda, Joyce, Borges, Rilke, Cernuda, etcétera), todavía tiene presente a los grandes novelistas del siglo XIX, particularmente en los episodios donde intervienen gran número de personajes incidentales o totalmente ajenos a la trama principal a la manera de Dostoievsky, a quien admiraba profundamente (Castro-Kleren, 1980). “A pesar de sus experimentos estructurales y metaficcionales, textos como éstos se basan en estrategias decimonónicas tradicionales del realismo urbano: la identificación política y de clase social de los barrios, los pasajes callejeros y la alienación moderna” (Schwartz, 2010: 50-51). En *El examen* Cortázar ha invitado a una serie de entes ajenos que deambulan junto con los personajes principales, que visten las calles y avenidas y lugares de aquél viejo Buenos Aires, y que además tienen voz e intervienen en ciertos momentos de aglutinamiento.

Apartó a Stella para tener un aclaro, y se disponía a hacerse el empujado por los que seguían saliendo del santuario, cuando el orador soltó algo entre alaridos y clamoteo, y se quedó rígido, con los ojos casi en blanco, las manos tendidas hacia adelante (mientras la cadena de oro se balanceaba en la barriga).

—¡Ah, un minuto! —gritó—. Qué es un minuto cuando todos los siglos no bastarían para callar y humillarse frente a este testimonio

OIGA, ¿PERO USTÉ SE CREE QUE YO
TENGO LOS PIES DE CEMENTO ARMADO?

frente al cual, señoras y señores,

—Rajemos —dijo el cronista—. Esto
se vuelve discurso, ojo.

la grandeza de los más grandes

SÁCAME EL CODITO DE AHÍ, TE LO PIDO

POR LO MÁS SAGRADO

y las potestades que en el curso de la historia se arrogaron la supremacía y la majestad, porque ya es hora de decirlo; los ARGENTINOS.

—Salió la palabrita que lo arregla todo — dijo Andrés—. Vamos ahí hay un claro. Sigán a ese perro lanudo, que sabe lo que hace. [79]

El examen también es la novela de Cortázar en la que intervienen más voces externas ajenas al drama principal, murmullos provenientes de bocas totalmente desconocidas para los protagonistas, voces que se oyen en las salas de lectura, en las plazas, en el teatro, en los bares, etcétera, y que además de revestir sonoramente la novela, la envuelven en un aire misterioso, pues son voces fantasma.

—Ahí tenés algo para contarles —dijo Andrés, abriéndole el paso para que viera bien. Pero ver bien era faena de codos y empujones y no sea bárbaro parecería que no saben caminar por la calle, decíle a tu hermanito que no se adelante tanto, diosmío, este chico es propiamente la escomúnica, no rempujés, negro, que me hacés venir loco; en un confuso crecer de cuerpos y nuca y pañuelos al cuello, rompiéndose contra una barrera de tipos silenciosos que parecían esperar alguna cosa. [62]

[...]«Lindo regalo», pensó el cronista cuando le depositaron al herido casi a los pies, entre murmullos desconfiados y discusiones bisbiseadas de sí

mejor a la Plaza Mayo y ahí se
dispersamo
Tan joven acabála, no supiste que se que-
mó el
ma qué se va a quemar, paviolo
te lo digo yo
—Ponéle misaco de almohada —dijo un mu-
chacho rubio, que temblaba de (quizá) excitación—.
[259]

h) Simultaneidad. Como se mencionó anteriormente, una de las grandes preocupaciones de Cortázar respecto de la escritura, es la de poder manifestar dos realidades simultáneas en el mismo momento; estas realidades pueden ser de pensamiento, de diálogo o de acción. Todas sus novelas contienen ejercicios de simultaneidad. En *Los premios* con las prefiguraciones de Persio o en el capítulo 23 de la novela, cuando Jorge va enumerando lo que hace cada personaje en el barco. En *Rayuela* con la lectura simultánea de Pérez Galdós y el pensamiento de Oliveira (Cap. 34). En *62/Modelo para armar* cuando se mezclan las acciones y los pensamientos entre Hélène y Celia cuando suben al departamento de la primera (*62/Modelo para armar*: 124-125), por dar sólo tres ejemplos. En el caso de *El examen*, hay ejercicios de simultaneidad en algunos párrafos cortados.

[...]Cuando calló el teléfono se hizo un gran silencio, pero al unísono oyó llorar a la melliza en el suelo y una carcajada de Juan en la escalera. La voz del bedel llegaba ahogada, pero llegaba

Sí Señor
hola Sí Señor
no Señor
creo que sí Señor
me parece

hola
es de suponer Señor
entonces
como usted diga Señor
sí Señor

—*¡La voz del bedel!*—gritó Juan como un pájaro. Una rayita naranja marcó en lo alto, creció, se detuvo, oscilante,

la luz,

—Me siento mejor —dijo la melliza—. Me hizo bien la colonia, gracias.

ahora mismo Señor

la luz entre la niebla no era humo el vapor de los cuerpos pero consistente —Es humo —dijo el cronista, mirando a la pelirroja que se arreglaba y se reía—. El techo está lleno de humo.

Los jugadores echaban otra vez las cartas, se oyeron tres chicotazos en sucesión y el grito de desafío de uno de ellos, los murmullos de gata contenta de la melliza del suelo que ahora se enderezaba apoyándose en su hermana y en Clara. Nadie esperaba que el bedel volviera pronto. [247-248]

En estos ejemplos hay una mezcla entre dialogismo y simultaneidad, pues si bien hay distintas acciones en el tumulto, también intervienen voces ajenas. Un ejemplo más es:

—Tené cuidado con ese petizo de la izquierda que tiene cara de chorro —dijo el cronista codeando a Juan—. Vas por la calle como alelado. Vos y tu paquete. Ojalá que el petizo te lo chorreara. Ya que hay carteristas, que venga un coliflorista. Ah, lo que me gusta

pase señora

encontrar palabras bonitas ¿Qué era

eso de eutrapelia? Vos sabés
sí joven, el santuario
está ayí
que el Dire odia el estilo, lo considera,
bueno, lo considera justamente la eutrapelia del perio-
dismo. [64]

i) Remembranza. Dentro de los innumerables diálogos constantemente surgen recuerdos en los personajes, vidas pasadas que reaparecen en ese presente por un motivo externo: una pregunta, una frase, un objeto, etc. “Recuerdan de su pasado sólo aquello que no deja de ser para ellos el presente” (Bajtín, 2012: 98). Los párrafos cortados funcionan a la perfección para este tipo de digresiones, permiten que los personajes dejen volar su imaginación, reconstruyendo memorias y pensamientos, reviven dramas y angustias, sin desviarse demasiado de diálogos o tramas.

El alto fantasma de espaldas brotó de golpe
con sus pies envueltos por las figuras agitadas, la
cruz, los torsos en trabajo. <<Otro más de espaldas>>,
pensó Clara. <<Otro más mirando el agua de la nostal-
gia, la inútil senda de la fuga.>> Un perro le olía la
falda, la miraba con blanda entrega. le rozó el cuello
hirsuto; estaba mojado, como Tomás cuando
Tomás su oso
lo había olvidado en el sereno y de
mañana, con el primer sol
<<¡Clara, Clara, esta chica! ¡Para eso se
le regalan juguetes!>>
Y el horror, el remordimiento, Tomás
helado, Tomás húmedo, mi Tomás empapado pobre-
cito toda la noche rodeado de duendes y repollos
de lechuzas perdón perdón Tomás
Yo nunca lo volveré a hacer [97].

Todavía tenemos otro ejemplo más:

—No me gusta hablar de mi infancia —dijo
Andrés, hosco, y Clara sintió como un violento gusto a cariño, a bayas de algarrobo, una saliva de verano.

Infancia

qué bien no hablar dejarla en su es-
quina borrosa en su rayuela
qué bien no traicionar
Recinto las sandías de oreja a
oreja
la siesta
caracol caracol saca tus cuernos al sol
Tata Dios, tata Dios, olores,
Carnaval, repeticiones
Yo soy un tarmangani y vos
un gomangani oh basta [105]

Como podemos percatarnos, la experimentación estructural de párrafos cortados (a la manera de versos, pero en prosa) ha sido una herramienta importantísima en la conformación de esta novela, tanto visual como de contenido. También hemos advertido que no existe homogeneidad en este modo singular de escindir los párrafos, ni de estructura, ni de conceptos. En este apartado he intentado hacer una clasificación de los distintos modos de uso de párrafos cortados para que pueda servir de herramienta para el análisis posterior, no sólo de *El examen*, sino también de sus posteriores trabajos novelísticos. También se puede observar que esta experimentación formal no es un

capricho del autor, sino que hay una intención definida: invitar al lector a una experiencia distinta de lectura, aunque le pueda causar desasosiego, y mostrar, a la manera de los vanguardistas, visualmente, la alteración del pensamiento o la captación simultánea de los sentidos (voces, olores, sonidos, etc.) por medio de la escritura en los distintos diálogos y narradores.

4.3. PERSONAJES: LA CONSTELACIÓN

Como obra primigenia, la construcción de los personajes de *El examen* resulta interesante porque desde aquí encontraremos una constante en las subsecuentes novelas de Cortázar: la constelación. Recordemos que a nuestro autor no le interesaba hacer retratos ni físicos ni psicológicos de sus personajes, por lo general, las descripciones que se hace de ellos siempre son pincelazos, algún rasgo, alguna característica, pero no se detiene mucho en su aspecto, lo que más le interesaba era el conjunto y sus relaciones: primero entre los protagonistas y luego en su relación con el mundo. Esto no quiere decir que los personajes de *El examen* sean planos; por el contrario, sus conversaciones, discusiones y opiniones, así como su comportamiento ante las circunstancias, los presentan muy complejos. Sus acciones, pero sobre todo sus discusiones los describen: discuten sobre la vida y la cultura en tono apasionado, dándole el mismo peso a los argumentos intelectuales, poéticos e intuitivos. Por sus características se intuye que rondan los treinta años, quizá Juan y Clara sean un poco más jóvenes porque apenas presentarán su examen final. Todos demuestran un inmenso bagaje cultural, lo cual es un arma de doble filo, pues si bien los arroja, muchas veces les estorba cuando tienen que enfrentarse a la sociedad o buscarse un lugar dentro de ella. Casi todos los personajes protagónicos de las novelas de Cortázar poseen esta característica, y es uno de los motivos por los que fue muy criticado el autor, por su

apariencia pretenciosa, sobre todo antes de *Rayuela*, porque a partir de ahí, buscó maneras de atenuar la pedantería con humor, sarcasmo, compasión, etc.

También en *El examen* perviven los dobles y los opuestos. Junto con ellos está ese tipo de personaje que acompaña a los héroes en su aventura y se convierte en “espía y testigo”, como en este caso el cronista. También hay personajes femeninos que equilibran las discusiones y atemperan a los personajes masculinos, a veces compitiendo en inteligencia, humor y cultura, como en el caso de Clara; a veces, contrastando por su comportamiento típico, ingenuo, superficial o práctico, como Stella. Y a diferencia de las posteriores novelas del autor, existe un antagonista.

Juan y Andrés. La falta de características más definidas entre Juan y Andrés Fava hace que ambos sean prácticamente el mismo personaje dividido en dos, incluso físicamente son parecidos: ambos son muy flacos y altos (17). Pero también son hipercultos y escriben, pero sobre todo, ambos están enamorados de la misma mujer, de hecho ambos tuvieron amores con ella: se nos recuerda continuamente la antigua relación amorosa entre Andrés y Clara, sin que se explique ni los motivos, ni cómo fue su separación. Ella misma presiente que Juan y Andrés son dos en uno: “en el fondo lo que me duele es que vos y él no sean uno o que yo no pueda ser los dos” (*El examen*: 240). Es un caso típico del *Doppelgänger* cortazariano. El autor juega con la ambigüedad —acentuada con las discusiones— entre éstos a lo largo del relato, aunque las pequeñas diferencias es lo que los individualiza. Andrés Fava y Juan son prefiguraciones de Oliveira y Traveler, pero más solidarios y menos cínicos; aquí en lugar de disputarse la mujer de uno de ellos (Talita), Andrés se hace a un lado, e incluso ayuda a la pareja a huir de Buenos Aires. Andrés, al igual que Oliveira,

prefiere quedarse con la mujer sencilla, guapa y complaciente —una Gekrepten, que lo único complicado que tiene es el nombre—. Aunque en apariencia Juan es más poeta (en distintos momentos aparecen sus poemas), se juega con el estereotipo del poeta —distráido, sentimental— para compararlos: los amigos temen que si Andrés tuviera un auto, podría sufrir un accidente: “soltaría el volante para hacer un dibujito en la humedad del parabrisas” (37); por su parte, Clara confiesa que Juan siempre “anda en la luna” (17). Como se dijo anteriormente la novela tiene mucho de autobiográfica y los personajes protagónicos de Cortázar se parecen mucho a él mismo (véase *supra*, p. 77). “El examen es una obra esencialmente discursiva, una búsqueda para definir una cosmogonía cultural y personal a través de largas conversaciones entre los protagonistas, en mayoría *alter egos* del autor” (Karvelis, 1985). Andrés nos recuerda al Cortázar de Chivilcoy y Mendoza, que escribía sólo después de terminar sus clases: “escribe de noche. Se pone la campera vieja, me pide que no haga ruido y ceba su mate” (38). Mientras que Juan escribe donde sea y en cualquier papel, exactamente como cuando Cortázar había llegado a Europa y con el conjunto de papelitos escritos en cafés compuso *Rayuela* (Prego, 1985: 110) (*Cartas 2*, 2000: 872). Juan está más desencantado de Buenos Aires, opina que no se aprende nada en las aulas de la escuela y opta por un “autodidactismo desorganizado” (*El examen*: 31). También Juan tiene una serie de pudores como no poder telefonar en un bar sin pedir algo (20), en cambio, Andrés es capaz de hablar con prostitutas enfrente de su mujer y sus amigos sin que se preocupe mayormente; sin embargo, a Andrés le pesa haber perdido ese candor que Juan tiene, se imagina que esa es la diferencia que conquista a Clara (236).

Clara. Es posible que el personaje principal femenino, Clara, esté inspirado en Aurora Bernárdez. Por un lado está la onomástica: Aurora y Clara, son nombres sinónimos o que

aluden al mismo campo semántico. Por otro lado, la idea de *El examen* nació de un sueño que tuvo Aurora Bernárdez sobre la destrucción de Buenos Aires; el relato impresionó tanto a Cortázar que le pidió permiso para escribirlo (Bernárdez, conversación personal: 2012). Además, en el aspecto autobiográfico, que ya hemos identificado en la novela, está el juego léxico sobre el género de la palabra *coliflor*. Bernárdez corrigió a Cortázar en su juventud porque no distinguía esa diferencia, pero además nos da la explicación de por qué había esa confusión: en francés, lengua profusa en el hogar de Cortázar, *le chou-fleur* es masculino. (*Idem*). Por otro lado, hay ciertas características del personaje similares a las de la primera esposa de Cortázar: una mujer con una gran cultura, inteligencia y sentido del humor sólo comparables a los del autor.

Nunca dejó de maravillarme el espectáculo que significaba ver y oír conversar a Aurora y Julio, en tándem. Todos los demás parecíamos sobrar. Todo lo que decían era inteligente, culto, divertido, vital. Muchas veces pensé: <<No pueden ser siempre así. Esa conversaciones las ensayan, en su casa, para deslumbrar luego a los interlocutores con las anécdotas inusitadas, las citas brillantísimas, y esas bromas que, en el momento oportuno, descargan el clima intelectual>>. Se pasaban los temas el uno al otro como dos consumados malabaristas[...]. Era difícil determinar quién había leído más y mejor, y cuál de los dos decía cosas más agudas e inesperadas sobre libros y autores [Vargas, 1994:13].

Clara es una chica educada de clase media alta y tan culta como Andrés, Juan y el cronista. Es un personaje extraño dentro de la novelística cortazariana, porque nunca existió otro personaje femenino que se iguale en cultura, inteligencia y humor, a los personajes masculinos, “tenía el hábito de Juan, su vocabulario, sus cajas de rompecabezas” (54). “Evidente resulta la ausencia de las mujeres como verdaderas protagonistas en las [novelas] de Cortázar” (Roy, 1974: 153). Y en realidad, Clara es un personaje extraño dentro de la literatura Argentina, según Joaquín Roy, “la mujer argentina reflejada en la literatura a

orillas de La Plata tiene una característica general: su impersonalidad” (34). Clara, a pesar de su timidez, tiene una fuerte personalidad crítica, al igual que la de sus coprotagonistas, quizás lo que la diferencia de ellos son sus buenos modales (*El examen*, 148), por ejemplo, le da un pellizco a Juan y lo obliga a cerrar la boca, por estar hablando en voz alta frente al orador (70).

Stella. Stella es la antítesis de Clara, a pesar de ser también otro personaje culto, es de una banalidad y de una idiotez (29), que contrasta con el resto del grupo. “Stella era así, pensamiento-tranvía, itinerario fijo. Todas las ideas de Stella sabidas por adelantado” (37). Ella es precisamente como las personas a las que critican: simple, prejuiciosa y hasta homófoba, incurre en lugares comunes en medio de conversaciones metafísicas, por ejemplo, cuando se rompe un vaso en el restaurante dice: “también hay que darle a ganar al fabricante de vasos” (56), como consecuencia, Andrés se avergüenza y todos dejan de prestarle atención. Stella también se asimila a La Maga en esa necesidad de instruirse (*Rayuela*: 47), que “confundía fácilmente la asistencia con el aprovechamiento” (*El examen*: 28). Así como Oliveira se cansa de dirigir las lecturas de La Maga, “él se tomaba el trabajo de enseñarle la diferencia entre conocer y saber” (*Rayuela*: 49, 570); Andrés también se cansa de llevar a Stella a *la Casa* “Que vaya a instruirse solita” (*El examen*: 138). Stella es como un perro bonito que sólo los sigue obedientemente, sin que nada de lo que diga o haga tenga peso dentro del grupo, con excepción de la parte final, cuando se queda cuidando al cronista; finalmente, es una mujer inteligente y práctica, y comprende la situación (278). Aunque Stella está ahí por Andrés, conoce a todo el grupo, incluso a Abel. Stella nos recuerda a Gekrepten, (Vázquez, 2007: 123) (Boldy, 2004: 29) (Standish, 1996: 443) la mujer con la que se queda finalmente Oliveira en *Rayuela*, es como un trofeo, para

esos grandes intelectuales. “Qué estaría haciendo [...] la pobre boba de Gekrepten” (*Rayuela*: 39).

La realidad de Stella también contrasta con el drama de los demás personajes; por ejemplo, cuando llega a la Facultad para acompañar a Clara y Juan en su examen final ella dice: “Yo vine tan bien, no me pasó nada” (*El examen*: 222). La última parte de la novela está dedicada a la cotidianidad de Stella, para mostrar la diferencia de visión y de pensamiento entre ella y el grupo. La prosa totalmente paródica contrasta con todo el resto de la novela: el contexto es totalmente luminoso, la mañana, la gente, etc., abundan adjetivos como: hermosísima, qué amor, contenta, muy hermoso, etc. (290-291); nada que ver con la niebla y los hongos contaminando el aire, la gente huyendo herida, las sirenas estremeciendo la ciudad o los perros pululando por las calles. Este contraste del ambiente, pudiera sugerir que todo lo anterior fue una pesadilla de Andrés Fava.

El cronista. Más interesante es el personaje llamado simplemente *el cronista*. Desde *El examen*, Cortázar comienza a integrar este tipo de entidades ambiguas y un tanto fantasmales —cuyas características iremos desvelando—, presentes en la narración sin que los afecten directamente las situaciones y acontecimientos narrados —Persio en *Los premios*, Mi paredro en *62/Modelo para armar*, El que te dije en *Libro de Manuel*— (Scholz, 1977: 95-97), pero son testigos y apoyan a los héroes de la historia. Otra característica de este tipo de personajes es que no tienen un nombre de pila, y esto, como a los personajes que llevan flores en el cuento de “Ómnibus”, también les da una apariencia fantasmagórica. El cronista es la otra cara de la moneda, es el que interroga, es un adulto con un trabajo fijo, que ha viajado y que tiene curiosidad por el mundo que lo rodea. ¿De dónde sale un personaje como el cronista? Aurora Bernárdez, opina que podría estar

inspirado en un amigo íntimo de Cortázar: Fredi Gutman (Bernárdez, Conversación personal: 2012). Pero también hay indicios de que nace de una de las influencias no citadas en *El examen* por Cortázar: Albert Camus y su libro de 1947 *La peste*. Cortázar conocía los libros de Camus, está consignado en misivas de la época, en las cuales habla de él, antes de partir de Argentina. Hay una serie de indicios que nos hace pensar que *La peste* parece tener influencia importante en *El examen*. Para empezar, en la novela de Camus el narrador se autodenomina *el cronista* y también es un *narrateur avec*, aunque distinto del de Cortázar, éste intenta ser muy objetivo, pero habla de sí mismo alternando entre la primera y la tercera persona; afirma que fue testigo de lo que pasó en aquella ciudad apestada de Orán. “La intención del cronista no es dar aquí a estas agrupaciones sanitarias más importancia de la que tuvieron. [...] Pero el cronista está más bien tentado en creer que dando demasiada importancia a las bellas acciones...” (Camus, 1995: 124) El narrador de Cortázar, a diferencia del de Camus, sí toma partido en la novela, es un personaje, y juzga los acontecimientos. Otras similitudes entre estas dos novelas son el episodio en que tiran a la rata del tranvía de Orán (31), muy similar al momento en que arrojan al perro del tranvía de Buenos Aires (*El examen*: 199); el ambiente nocturno de la ciudad apestada es similar al ambiente nuboso de Buenos Aires, así como la desazón que causa en los personajes de cada una de ellas. (Álvarez Garriga, conversación personal, 2013). Más adelante abundaremos un poco más sobre esta cuestión.

Volviendo a nuestro personaje, el cronista se presenta escuchando música: *London Again* y tangos en una rockola (42). De éste no hay ninguna descripción física, lo cual lo hace más etéreo, pero sabemos que ha sido gran amigo de Andrés desde tiempo atrás:

Camarada de noches de box, café tarde. diálogos sobre el amor, ensayos y misceláneas, el cronista tipo tranquilo con su pisito en Alsina al cuatrocientos y sus hábitos

porteños: buen ejemplo de no te metás, de se que me importa un cuerno, de *pobre país, sí que vas bien/ pa una próxima elección* (tanguito que silbaban juntos, cuando se veían más; antes de Stella, de la caída del presente [...]) [43].

También tiene algo de Cortázar, pues, además de escribir, el cronista ha vuelto hace poco de Europa (46), como nuestro autor, en 1950.

Abel. Abel es un personaje extraño no sólo dentro de la novelística cortazariana, sino de su obra en general. Para empezar, es el antagonista del grupo, el último antagonista en las novelas de Cortázar. Más que un personaje es una presencia inquietante; a pesar de que hay una descripción física de él, a pesar de que los otros personajes lo ven e incluso hablan con él, Abel es una especie de fantasma maligno, representa toda la oscuridad del relato contra la que deben enfrentarse los protagonistas. Abelito también simboliza el pasado, el snobismo que pretenden dejar atrás. Abel contiene en sí varias figuras nefastas, primero, como ya dijimos, la del fantasma o espectro: tiene ubicuidad, está en todos lados, pero su presencia es etérea, por ejemplo, cuando lo ven todos en la plaza de Mayo entre la multitud, desaparece: “Qué le vas a hacer, él es así. Lo estupendo es cómo se hace humo en un segundo” (92). También Abel representa la psicosis colectiva de los protagonistas.

- No me preocupo, es que me parece absurdo. Andrés también lo vio.
- Pobre Andrés —dijo Clara.
- ¿Por qué pobre Andrés?
- Porque ve fantasmas. [93]

Otra figura que sustenta Abel es la del ángel caído o Lucifer, representado en el sueño de Juan: mientras desciende Abel sonrío (132). Cortázar como gran lector de la Biblia, ha hecho referencia a textos bíblicos y los ha citado en distintas ocasiones a lo largo

de su carrera, por ejemplo, en su cuento “Distante espejo” —donde el personaje traduce la Biblia de Lutero— o en el epígrafe de “El perseguidor”. Abelito perteneció al mismo *paraíso* que ellos, es decir, era parte del grupo, Juan leía sus cosas (29), o hablaba con él sobre sueños y Freud (33). La historia de su separación es turbia como el ambiente, pero se alcanza a vislumbrar un destierro del grupo, por intentar seducir o poseer a Clara. Si Abel representa la figura demoniaca de Satanás, en su enfrentamiento con Andrés, éste adquiere la figura del arcángel San Miguel, quien fue el encargado de frustrar el ataque de Lucifer, el gran acosador (Apoc. 12: 7-8). Asimismo, otra representación de San Miguel es San Jorge, que, según la tradición, lucha contra un dragón (Abel) que atemoriza a la población (Buenos Aires), para rescatar a la princesa (Clara). Otro indicio de esta prefiguración maligna se observa precisamente antes del enfrentamiento, cuando Andrés encuentra un perro negro que le gruñe mostrándole los colmillos. Todos los perros anteriores que encontraron son mansos e inofensivos, a excepción de éste. Recordemos que a la entrada del infierno o del inframundo hay un perro feroz de tres cabezas: el Cancerbero.

Otra figura que adquiere Abel es la del ángel de la muerte, pues cuando Andrés se encuentra con el chico muerto en su antigua escuela y se desmaya, Abel aparece con su figura nefasta. Vuelve a entrar aquí otro *Doppelgänger* cortazariano: el muchacho muerto también era como ellos —misma descripción de Juan, Andrés e incluso Abel: alto, flaco, intelectual— Andrés lo encontraba en todo los lugares culturales a los que iba y se pregunta, ¿por qué él está muerto y Andrés no? (209). El muchacho muerto es como un intercambio por Andrés y Juan, en ese momento sabe que Abel es la muerte y que la ciudad moribunda está relacionada con Abel “*Abel et Caïn/ tout le monde a bel et bien/ disparu*” (279). “Yo creo que Abel es como la ciudad, algo que *a bel et bien disparu*.” (280). Andrés lo comprende y convence a sus amigos para que se marchen, para que no caigan en manos

de la muerte “Quedarse es Abel” (277), dice, es seguir siendo lo que dejaron atrás. Finalmente Abel es todo lo que los acosa: la sociedad, la gente, la hipocresía, así como la niebla, y la ciudad muriendo, hundiéndose bajo sus pies. “Me siento acosada no sólo por Abel” (235).

La ciudad y la niebla. Hay que señalar de manera somera que Cortázar utiliza dos personajes abstractos importantísimos: la ciudad y la niebla. El espacio en que se mueven los personajes sí que es descrito por el autor, para situarnos exactamente en ese Buenos Aires perdido. “Más que un pormenor autobiográfico, su geografía personal le sirve a su escritura como una posición desde donde examinar las dimensiones culturales y políticas de la condición postcolonial de América Latina” (Schwartz, 2010: 73). El Buenos Aires que nos presenta en esta novela es una ciudad enferma, un personaje degradado, que se está pudriendo, pero que aún está vivo. Las calles y avenidas, los teatros y las plazas, los autobuses y los tranvías, tienen un pulular de gente, de diversas clases sociales, que entran constantemente en conflicto con los protagonistas. Si bien Cortázar no se toma demasiado tiempo para describir a sus personajes o las acciones, si nos va creando un mapa de la ciudad de Buenos Aires, como una especie de despedida, como queriendo recordar desde el presente. La novela se convierte en un nocturno o elegía anticipada.

La niebla, por su parte, está ligada a la ciudad, pero es un personaje independiente. Como mencionamos antes, el aire ambiente mortecino que acompaña a los personajes de *La peste* de Camus, es muy similar a la niebla que amenaza a los habitantes de Buenos Aires. Por ejemplo, son similares tanto el ambiente del bar al que entran los protagonistas después de asistir al examen y el de los restaurantes de la ciudad de Orán “En el pequeño café donde entraron, iluminado por una sola lámpara sobre el mostrador, las gentes hablaban en voz

baja sin razón aparente, en la atmósfera espesa y rojiza” (Camus, 1995: 97). Y las distintas descripciones de aire amenazante e irrespirable de las dos ciudades: “Al amanecer pequeños hálitos recorren la ciudad, todavía desierta. A esta hora, que es la que queda entre muertos de la noche y agonías del día, parece que la peste suspende un momento su esfuerzo para tomar aliento” (113). “No se sabía si el aire estaba preñado de amenazas o de polvo y de ardor” (133). La niebla de *El examen* va más allá de los efectos comunes: lluvia, viento, calor, frío, etc., esta extraña niebla, que impregna a la gente y edificios de extrañas pelusas u hongos, es síntoma de la enfermedad de la ciudad: todo está contaminado — incluso el pensamiento intelectual argentino— y se ve a simple vista.

—Pero escribís tu diario.

—Y el diario huele a niebla. Mirá, lo que estamos haciendo es tragar este aire sucio y fijarlo en el papel. Mi diario es un cazamoscas, una miel asquerosa llena de animalitos muriéndose” [49-50].

Con esta metáfora Cortázar enmarca su sistema cultural y lo encierra también dentro de esa ciudad enferma, que se pudre con todo lo que hay en ella. así como los amigos vagan por la noche, la ciudad enferma y la niebla pestilente forman un conjunto. Los verdaderos artistas muestran con su trabajo esta verdad, y en *El examen* son cronistas de la podredumbre; sin embargo, es una realidad que la sociedad no quiere aceptar, que niegan, y por ello, estos cronistas son castigados con la indiferencia y el único camino que les queda es el exilio. Nuestros protagonistas transitan en la noche, en ese laberinto nuboso, vislumbran tenuemente una especie de camino entre calles y edificios que va otro lugar, y que finalmente sacará a Juan y a Clara de Argentina. Cortázar explota “lo fantástico al reacomodar el escenario urbano en campos intersticiales que resaltan el tránsito entre

distintos mundos. Siempre trazados sobre construcciones físicamente materiales, usualmente arquitectónicas, todos los relatos concernientes [a la ciudad] actúan como puentes narrativos” (77). Cada episodio, se efectúa en distintos sitios de la ciudad, demarcados por el narrador o los personajes. La orografía siempre ha sido importante para Cortázar en todas sus novelas, porque las ciudades representan la infinidad de caminos y rutas o bien para llegar a un punto, o bien para perderse, la ciudad es el nuevo laberinto.

4.4. Crítica

El examen se desarrolla dentro de la realidad Peronista; aunque no que se haga una mención específica a Juan Domingo Perón, ni a su esposa Eva, hay una serie de indicios que contextualizan la novela en aquella época, por ejemplo, invasión de gente de clase baja pululando por las calles de la ciudad. Cortázar critica prácticamente a toda su sociedad, pero sin lugar a dudas, la crítica más encarnizada es contra la cultura y las instituciones culturales. Los personajes cuestionan constantemente para qué sirve una cultura, así como la labor de la escritura y de los escritores. Se critica al país y a la política. En resumen a su sociedad en general, porque clases bajas, medias o altas, están todos insertos en esa realidad que no termina de funcionar, y por consiguiente, se cuestiona también esa realidad.

a) Cultura. Le gente quiere “cultivarse”. Pero esto es en apariencia, para los protagonistas las apariencias son la moneda de cambio entre su sociedad. La novela comienza con un hecho cultural: unas lecturas en voz alta de escritores famosos en un recinto, que también sirve como lugar de encuentro con amigos (30), con quienes se puede discutir la verdadera cultura. “¿Para qué venimos a la Casa? Los mejores libros están fuera”(29). Cabe señalar que la *Casa* de la que se habla en la novela, no existe, y no está basada en nada, sólo es una

crítica a las instituciones de cultura de Argentina, así como a las personas que las visitan. Al final sólo se va a pasar el rato, y a encontrarse con los amigos, pero los directivos creen estar salvando la cultura con este tipo de instituciones. Los asistentes escuchan esas grandes obras sin que haya una conciencia, ni social, ni cultural, ni política o ni de cualquier tipo, van a escuchar sin oír. Clara, que es una de las asistentes, toma conciencia sobre esto y critica a la gente que sale de una sala de lectura y se va a otra, sin haber reflexionado sobre la lectura escuchada “como si movieran el dial de la radio. [...] Tragan todo sin masticar.[...] Informaciones, todas las que uno quisiera: Arquímedes, famoso matemático, Lorenzo de Médicis, hijo de Giovanni, el gato con botas, encantador relato de Perrault, y así sucesivamente” (17-18), pero inútil pedirles una opinión sobre cualquier cosa. Se critica al conjunto, incluso a los Lectores como parte de ese aparato simulado de cultura. “El tipo lee con tal perfección que ya no interesa lo que lee” (23). Cortázar, como buen observador, compara la pausa entre capítulos del Lector, con la del pianista veterano, dando tiempo a “toses, aparición de pañuelos, rápido comentario” (25). Critica la procrastinación de la gente que se quiere cultivar y en lugar de leer por su cuenta, van a estos centro de simulación. “Pensaba leerla por su cuenta, como tantos libros que después no leía” (27). La crítica es también de género, pues las más asiduas, entusiastas y estudiosas en la *Casa* son las mujeres, mientras que los hombres sólo van allí para complacerlas, para llevarlas; incluso Andrés (30) y Juan (18) caen en ese estereotipo.

Julio Cortázar era un gran melómano y entre las molestias que le causaba el crecimiento descontrolado de Buenos Aires, estaba el abarrotamiento de la gente en los conciertos de música clásica, gente que sólo se dejaba llevar por “la moda cultural” y que profería oleadas de lugares comunes en torno a la ejecución. Como consecuencia, los orquestadores se volvían muy complacientes con el público y siempre ponían música de

fácil digestión. En la novela se afirma que le gente no va a los teatros, conciertos, cine, etc., a cultivarse, sino a evadirse de la realidad, lo llama “el escapismo argentino” (32). La gente anda *como ansiosa* y deja de hacer otras cosas para fingir que van a cultivarse, por ejemplo, una mujer nunca escuchaba el último movimiento de los conciertos porque se iba corriendo a tomar el tren, a pesar de que podía tomar otro, veinte minutos después (20). Sobre este aspecto Cortázar tiene un cuento que critica duramente esta mediocre cultura musical: “Las Ménades”, publicado en la primera edición de *Final del juego*. En *El examen* hay una especie de esbozo en torno a este cuento publicado en 1956. Se crítica al auditorio, a los asistentes, a la orquesta y al director, al que Cortázar denomina burlescamente como el “Maestro” o “El artista”.

Finalmente, vemos que Cortázar critica a todo este aparato cultural argentino, incluyendo a los intelectuales, con su egoísmo y su autocomplacencia, que no aportan ni devuelven absolutamente nada a la sociedad: “la *calidad* a nuestro intelectualismo es lo que me preocupa, le huelo algo húmedo, como este aire bajo” (50).

No te niego el derecho y la razón de ser intelectual. Está muy bien la poesía de Juan, mi diario y mis ensayos están muy bien. Pero Fijáte, en el fondo, él y yo y los demás nos pavoneamos demasiado con lo que hacemos. A veces con lo que hacemos y a veces por el hecho de hacerlo. *Yo escribo*. Dan ganas de contestar con la más breve y lo más insolente del contragolpe inglés: *So what?* [49].

Para hacer más enfática la crítica a los intelectuales argentinos, Cortázar utiliza esta expresión en inglés porque le parece más contundente, ¿cuál es la razón de escribir? “Quizás el más importante elemento, además de la cláusula narrativa básica, es el que denominamos la *evaluación* de la narrativa: los medios empleados por el narrador para indicar el propósito (*point*) de la narrativa, su *raison d'etre*, por qué fue contada y qué

estaba tratando de decir el narrador” (Labov, *Apud.*, Culler, 2001: 58). Para nuestro autor, la falta de autocrítica y la vanagloria de los intelectuales contribuye a que la simulación y la mentira sigan siendo la *moneda de cambio* que recibe el pueblo. “Nadie acepta otra cosa que las mentiras, con lo cual los comunicados del gobierno tienen un éxito prodigioso” (157). De ahí el gran éxito que, según la crítica de la novela, tienen la *Casa*, los discursos pronunciales y los conciertos fáciles, etc.

b) Sociedad. Hay una conocida anécdota de Aurora Bernárdez sobre la salida de Cortázar de Argentina en 1951. “Julio sufría entonces de muchas alergias, respiraba mal, tenía un poco de asma, se acatarraba. Un día fue a ver a un médico, un hombre inteligente que después de escucharlo le dijo: <<Lo suyo no es una enfermedad, lo suyo es un estado de opinión. ¡Váyase!>>” (*Volver a Cortázar*, 2007: 100). Cortázar tenía problemas con la sociedad argentina, a pesar de ser porteño de corazón, su vida, su propia formación lo alejaron poco a poco de Buenos Aires. Le parecía que las clases media y alta eran estúpidas, ególatras, falsas, banales y demás defectos, concentrados en Stella, y quizás en la familia de Clara. Las clases populares le parecían más auténticas, pero no soportaba sus manifestaciones sociales. “Ellos tienen quimeras. Y son de aquí, más que nosotros” (110).

Cortázar cuestiona, no sin dolor, la fidelidad hacia un país sólo porque el azar te hizo nacer en cierto lugar (109) y haber mamado esa cultura. Pero luego viene la construcción de otra cultura, forjada por uno mismo y el primer resultado es la sensación de no pertenecer a ese lugar. El problema está en la convivencia, en la tolerancia a la estupidez. “No me importan ellos —dijo Juan—. Me importan mis roces con ellos. Me importa que un tarado que por ser un tarado es mi jefe en la oficina, se meta los dedos en el chaleco y diga que a Picasso había que caparlo” (110).

Me jode no poder convivir, entendés. No-poder-con-vivir. Y esto ya no es un asunto de cultura intelectual [...] Te voy a decir una cosa horrible, cronista. Te voy a decir que cada vez que veo un pelo negro lacio, unos ojos alargados, una piel oscura, una tonada provinciana,

me da asco.

Y cada vez que veo un ejemplar de hortera porteño, me da asco. Y las catitas, me dan asco. Y esos empleados inconfundibles, esos productos de ciudad con su jopo y su elegancia de mierda y sus silbidos por la calle, me dan asco.

—Bueno, ya entendemos —dijo Clara— No nos va a dejar ni a nosotros.

—No —dijo Juan—. Porque los que son como nosotros, me dan lástima.

[*El examen*:110]

En un episodio más adelante, el grupo llega a un restaurant y el mozo los recibe con suma cordialidad. Acto seguido le propina una furiosa patada a un perro callejero, y se alegra al escuchar “el chillido del cuzco” (92). Cortázar, con episodios como este, sugiere que en realidad nadie está a gusto en el país, pero que cada uno manifiesta su molestia de manera distinta; mientras que ellos, como intelectuales y “hombres conscientes”, escriben y critican, otros son crueles con los más indefensos, en este caso los perros que deambulan por la novela. Otro ejemplo similar es cuando arrojan al perro del tranvía para que el vehículo lo atropelle (199).

Los personajes de la novelan se quejan de la falta de solidaridad en la sociedad, si no perteneces al grupo, nadie te va ayudar. “Pasamos la vida evitando comprometernos individualmente en la aventura humana” (53). Está el caso del vigilante del edificio de Juan que lo ve forcejear con la puerta para entrar, pero no lo ayuda, sólo se divierte mirando “con su cara de chinazo adormilado” (130). El juicio de valor despectivo de Juan, ya los está enfrentando, los hace diferentes, y casi enemigos. Por un lado está la venganza del trabajador y por el otro, la resignación del intelectual: “José al otro lado, pero tan ineficaz,

tan vigilante” (131). Con esto se revelan una oculta lucha de clases. Más adelante, en el episodio fársico de la pelea en el baño del teatro, Cortázar muestra el resultado de esa furia contenida de la sociedad argentina, que obliga al enfrentamiento, hasta físico, por cualquier pretexto. Todo se prepara para la “tragedia”: el amontonamiento de la gente, el calor, un solo peine, la vuelta al escenario para seguir escuchando el concierto. Una fórmula conocida y bien usada para hacer esta parodia de batalla campal (170-171).

Para la crítica a las clases altas, Cortázar recurre al episodio del concierto. A los protagonistas, el comportamiento de la gente ante el recital les parece inaceptable: siempre hacen lo contrario de lo que deben hacer: aplauden cuando está hablando el presentador, o exageran la solemnidad cuando habrían de mostrar emoción; sus conversaciones del intermedio son vacías o llenas de lugares comunes. “El violín es un instrumento noble, dijo el señor Funes. <<Habla como la peor es nada de Andrés>> pensó el cronista” (159). Además también critican el programa, elegido para complacer a la masa (156-170). Los protagonistas se pasean continuamente por lugares públicos, que sirven de escenario y pretexto para descargar en largas conversaciones su disgusto ante la sociedad.

Necesito una poesía de denuncia, sabés. No una idiotez socialoide, no un curso por correspondencia. Qué me importan los hechos. Lo que denuncio es el antecedente del hecho, esto que somos vos y yo y el resto. ¿Crees posible una poesía en esta materia tan corroída y tan rabiosa? [153]

c) Escritor. Tres de los personajes de *El examen* son escritores y Cortázar aprovecha para criticar al sistema literario argentino, que hasta ese momento, le había dado la espalda a nuestro autor; pocas revistas —*Leoplán*, *Marcha*, *Anales de Buenos Aires*— lo habían publicado, algunos le habían cerrado las puertas por hacer un comentario en favor de *Adán Buenosayres* (Bernárdez, Conversación personal: 2013), y no tenía mayor contacto con los

altos intelectuales de la época. Quizá por esta razón ironiza acerca de la colección de Borges y Bioy. “En este país uno escribe por lo regular para los amigos, porque los editores están demasiado ocupados con las hojas en la tormenta y los séptimos círculos [...]. Vos escribís algo y cinco o seis parientes o amigos lo leen, a la semana siguiente cambia el orden: Juan escribe un cuento, vos y yo lo leemos [...]. Montones de tipos escribiendo para tres, ocho, veinte lectores” (*El examen*: 47). Nótese que no agrega ninguna marca tipográfica para resaltar el libro de Lin Yutang (Muchnik, 2007: 91) ni la colección de novelas policiacas de Bioy y Borges. Nuevamente la ironía manifiesta sutilmente su displicencia. “Yo escribo y él lo vende. Cuando ustedes lo leen, la trinidad se perfecciona” (*El examen*: 57). Su perspectiva de escritor en este momento es la de escritor no publicado (poco publicado en realidad, pues había publicado ensayos y traducciones y cuentos en varias revistas, además de que ya estaba cerrando un contrato para la publicación de *Bestiario* en Sudamericana). Habla desde el punto de vista de alguien que no ha probado las mieles del éxito ni del reconocimiento de los lectores. Sin embargo, es interesante esta perspectiva del escritor frustrado.

Sobre el proceso de creación, primero distingue al creador del resto de la gente, para luego denunciar la falta de severidad entre los escritores. “La proporción entre los inútiles y el creador”(51). Habla de que en Argentina hay grandes poetas, pero no creadores reales, y la discusión es ¿qué necesita el creador? ¿Inteligencia? “La creación nace de la moral, no de la inteligencia” (51) dice Juan, y luego afirma que los escritores argentinos son perezosos.

Son flojos, sin tensión. Fijáte que un rasgo frecuente en el porteño es que tiene ideas brillantes pero inconexas, quiero decir, sin contexto, sin causa ni efecto. En cambio, en una mentalidad bien planificada toda idea tiende a aglutinar otras, cerrar el cuadro.[...] Lo que quiero decir es que carecemos de espíritu de sistema. [51-52]

A pesar de no haber sido publicado, Cortázar ya es muy severo con su escritura, como lo ha dicho en entrevistas, y como lo manifiestan los protagonistas de *El examen*, el rigor es indispensable para escribir bien, así como cerrar el cuento como una esfera, esos eran sus parámetros de escritura por aquella época. Quizás una innovación de su pensamiento crítico sobre la literatura es la ética en la escritura. En esa época Cortázar leía una serie de escritores proscritos, como los que están en su biblioteca, no sólo los poetas malditos del siglo XIX, sino escritores contemporáneos, que estaban cambiando las reglas de la escritura, como Arlt, Borges, César Bruto, Felisberto, Macedonio, etcétera; para aquel Cortázar esos eran los verdaderos creadores y encontraba en su escritura, en sus cuentos, poemas y novelas, no sólo el rigor, y la libertad, sino la ética del escritor. “No hay creación pura sin moral de creación. No hay moral de creación sin dignidad personal. [...] Hasta para ser un hijo de puta, hay que estar bien plantado” (54). El escritor tiene que ser honesto consigo mismo y con su escritura y es lo que defiende de estos nuevos artistas, que, aunque tengan carencias y disgusten a la crítica, también tienen derechos. “¿Por qué vas a negar a un artista expresarse con fidelidad a su materia poética o plástica? Me parece bien que hables de honestidad, y que veas en nosotros un esfuerzo hacia esa honestidad de expresión. Pero aceptá también los otros planos, la posibilidad de un *trovar claus* tan válido en tu lenguaje inmediato y esencial”. (115).

A Cortázar le molesta la pose del escritor, sobre todo del escritor publicado que dice sufrir escribiendo; para él esa postura es una falacia y critica a esos escritores que no pueden aceptar que están falseando una emoción. Aplica la fórmula de Pessoa *El poeta es un fingidor/ finge tan enteramente/ que hasta finge que es dolor/ el dolor que de veras siente*. “Emociones falsas, esto es, emociones sentidas en el intelecto. La base de todo arte

no es la insinceridad, sino la sinceridad traducida” (Pessoa, 2001, 111). Cortázar pone ejemplos de varios escritores que saben que las lágrimas de la literatura son falaces, como San Agustín, Vallejo o Machado. “Los poetas saben bien que su obra es su realización [...] No creas nunca en las historias de poemas escritos con lágrimas; en todo caso son lágrimas recreadas como las de los lectores. Las lágrimas verdaderas, a base de cloruro de sodio, se lloran por o para uno mismo, no para proporcionar tinta lírica” (*El examen*: 125). En la novela se cuestiona el motivo que orilla a un hombre a la escritura, y no encuentra una respuesta clara “¿por qué escribís? Porque me entretengo, las más de las veces cedo a una necesidad. Hay una tensión que sólo se dispara en la página” (124). Cortázar acaba su crítica acerca de los escritores con un frase categórica: “Cuando oigo decir a un escritor que sufre como madre al escribir, me siento inclinado a mandarlo a la mierda” (127).

Como nuestro autor aún no se ha enfrentado de manera directa al lector, sólo habla de este desde su propia perspectiva lectora, no como escritor que está enviando un mensaje, sino de la circunstancia del lector y su forma de recepción, del constante empujamiento de la lectura (39), desde salas donde no escucha, o desde un balcón de teatro donde se lee entre acto y acto. Opina irónico que el escritor nunca piensa en eso, el escritor “pausa, modula, escande, ordena, dispone, acomoda el periodo, y después estás vos leyéndolo y entre dos mitades se te planta nada menos que un barrendero” (40).

d) Escritura. Como lo hemos visto, una de las críticas más encarnizadas en la novela está dirigida a la falta de rigor en la escritura. Esta novela no sólo critica a la sociedad y su cultura, sino también es una autocrítica metaliteraria, al “léxico anticuado, expresiones trasnochadas, preocupaciones sin actualidad, valores éticos rancios” (Ezquerro 1991:627). Cortázar opina que la severidad es cardinal porque “los elementos [de la escritura] son los

mismos. Con palabras se hace la prosa y la poesía” (*El examen*: 165), lo importante es el cómo, no el qué, el manejo de la lengua, los permisos o transgresiones poéticas y éticas darán una obra distinta, siempre y cuando tenga el sentido adecuado. “El problema, en el fondo, no es nunca el lenguaje, sino el sentido” (116). Esta parte, además de una crítica a la escritura, también es, de alguna manera, una justificación de *El examen*: toda la transgresión de la novela en cuanto a léxico, lenguaje, formato, etcétera, se justifica porque está cargada de sentido. “Lo que decide la cosa es que el lenguaje sea uno con su sentido, y eso ocurre aquí pocas veces. Pero los sentidos siguen siendo muchos, y una cosa es un álamo con ruiseñores y otra una polenda con pajaritos. Lo importante es no llamarle ambrosía a la grapa y viceversa” (115).

También hay una serie de digresiones entorno al estilo (66), no solamente literario, sino en diferentes ámbitos, hasta cotidianos. Esto es importante porque “para Cortázar, el estilo es también un problema ético” (De Sola, 1969: 77). Al jefe de redacción del cronista le disgusta el estilo, es decir, todo tiene que salir escrito de la misma manera, buscando esa idea utópica de institucionalización del sector literario donde la escritura se inscribe como un dispositivo exhibidor de signos de la literatura, que se diferencia según sectores o escuelas o movimientos literarios, pero al mismo tiempo mostrando ciertas responsabilidades estéticas (Dubois, 2001, 52). Andrés define el estilo como “esa cosa ubicua, esa afinación perfecta en un violín cuyas cuerdas suenan y deben sonar diferentes, eso ya no existe más, y solamente nos queda un baúl lleno de cosas mezcladas” (*El examen*: 72). No queda claro si aquí Cortázar critica o ensalza la novela, que combina tantas cosas. De cualquier modo, trata de hacer una novela diferente, a la manera de Arlt. “Arlt andaba por la calle del hombre, y su novela es la novela del hombre en la calle, es decir, más suelto, menos *homo sapiens*, menos personaje” (116). “Cortázar estaba descontento con el

stablishment de las letras, con las formas dadas, fijas, convencionales, con la estética y la retórica tradicionales enseñadas como modelo a seguir” (Scholz, 1977: 37). En la época en que escribe *El examen* ya estaba a disgusto con el género “novela”; las que le interesan eran muy *poquitas*, principalmente porque los personajes seguían siendo acartonados y el lenguaje sonaba falso; Cortázar buscaba escribir una novela con “un lenguaje absoluto y sin freno, un verbo que no respete otra cosas que su propio sentido, que no tenga otra dignidad que servir a su hombre novelista y a sus hombres novelescos” (117). Antes de *El examen* había comprendido, con la novela de Marechal, que escritores como él o Arlt estaban “*haciendo un idioma*, mal que les pese a los necrófagos y a los profesores normales en letras que creen en su título. Es un idioma turbio y caliente, torpe y sutil, pero de creciente propiedad para [su] expresión necesaria” (*Obra crítica 2*: 173). El problema de la novela no está bien tratado en *El examen*, en comparación con *Rayuela*, quizás por falta de oficio e inseguridad: en ese entonces Cortázar apenas se aventuraba a entrar a este género y sus cuentos apenas eran conocidos por unos cuantos lectores. Juan y Andrés plantean el problema de la novela, pero con titubeos. Lo que sí tiene claro es que esta nueva literatura, henchida de poesía, es necesaria, porque va creando un nuevo lenguaje, su propio lenguaje, como lo decía Artaud. La poesía no es hija de la luz, según Juan, “Ella misma es su verdadera patria. Lucha para liberarse” (*El examen*: 153). La excesiva y agresiva crítica de *El examen* podría estar justificada en el siguiente párrafo, en el que Cortázar, en voz de Juan, se siente dolido por su país y lamenta sentirse ajeno a su sociedad, aquí, acepta que la literatura ha sido para él un escapismo.

Aquí lo que vos llamás creación pura [...] a mí me parece un escapismo asqueroso. Yo mismo, soy el primero, cronista. Yo escribo poemas, y sé por qué los escribo. Yo traiciono. Y si hablo de furias y de viudeces en mis poemas, es que estoy viendo con los ojos

reventados, me sigo por la calle y me escupo la sombra para que los demás se den cuenta de qué clase de canalla soy [54].

La agresividad de Cortázar para con su país, es primeramente para él mismo; se sabe argentino, también se sabe parte de lo malo, del problema. “Está furioso contra todo, le duele Buenos Aires, yo le duelo, anda mal comido, bostezando [...]. <<La casa se viene abajo>> dijo, y después se quedó callado, pero yo sé que estaba despierto” (48). La casa se viene abajo, han tomado la casa, el tigre nos acosa en la estancia, los conejitos han destruido el departamento, el alimento está envenenado, basta de la vacuidad en la familia, nadie nos quiere aquí. Todas éstas son frases que resuenan en la cabeza de Cortázar. ¿Qué hacer? ¿Cómo huir? ¿Existe otra realidad? Lo fantástico aparece como respuesta.

e) **Realidad.** La metafísica ha sido un ingrediente indispensable en las novelas cortazarianas. En cada una de ellas, el autor elaborado complejos diálogos para cuestionarse sobre el ser y del mundo, ¿qué es real y qué un espejismo?, ¿hay alguna conexión? Nuestros protagonistas, inmersos en libros y autores clásicos, así como de filosofía de diversas latitudes, terminan por cuestionar la realidad al cotejarla con los libros, los sueños y la vida diversa de la población argentina. Quizá más que cuestionarla buscan un nuevo contacto con la realidad con las herramientas que tienen: la cultura, el diálogo y la escritura, y “descubrir todos esos aspectos, esas facetas, esos reversos que se le escapan a la visión condicionada y cotidiana” (Castro-Klaren, 1980: 25), por supuesto, siempre agrega un toque de humor, con la intención de aligerar los “grandes” temas. Este método ha sido usado por Cortázar desde sus primeras novelas. La semántica es aplicada para re-flexionar en torno a *esas* palabras que han ido cambiando a través del tiempo o que su sola mención

está cargada de significados, por ejemplo, la sirena de una ambulancia traspasa las paredes de la *Casa*. Los protagonistas se percatan de esta singularidad y opinan que “la mitología acaba de coincidir con la ruda realidad” (28). El canto de las sirenas siempre será motivo de preocupación para los navegante, y en el caso de *El examen* preocupación disfrazada, en una aventura que apenas comienza. La sirena actual o mitológica siempre será motivo de inquietud. Hay que estar preparados: cubrirse los oídos o amarrarse al mástil.

Una de las formas más recurrentes para cuestionar la realidad es, desde la línea divisoria de la duermevela, la confusión natural entre estar dormido o despierto; la insensatez de no saber si uno navega por el mundo onírico o real. Cortázar aprovecha esta confusión cotidiana para cuestionar la realidad, como en ese largo episodio donde todos están mal durmiendo luego de la pesada jornada. A Andrés le irrita confundir los sueños con la realidad, le molesta “haber cedido al engaño. Un minuto antes la alegría de la seguridad, el hombre de fe con su fe; lo avergonzaba esa alegría, haber gozado con la afirmación” (*El examen*: 134). Hay una molestia entre los protagonistas de la novela porque tienen la sensación de que el mundo en el que viven está dislocado, algo tan sencillo como “esa suave irrealidad que dan las alfombras” (156), que omiten el sonido. De ahí se desprende luego, que la convivencia no se da porque la realidad está trastocada y nadie quiere verlo. La crítica que Cortázar hace a la realidad tiene varias aristas: una de ellas, basada en mucha gente (y personajes) que se niegan a admitir que hay otras realidades conjuntas, por eso, Cortázar se esfuerza por escribir episodios de simultaneidad, mientras que los protagonistas de *El examen* intentan comprender esto.

Me gustaría saber quién soy o quién fui. Y ser eso, no esta convención aceptada por vos, por mí, por todo el mundo. [...] Mirá, en la duermevela pasan cosas asombrosas: de golpe uno se siente como una cuña a punto de hacer saltar todos los obstáculos. Cuando te

despertás te queda a veces como un saber, un recuerdo. Entonces mirás y ahí está esta mesa de luz y encima nada menos que el reloj, y más allá el espejo. [84]

Yo he sentido a veces algo parecido a lo que dice Juan, pero en vez de ser un resto del mundo de los sueños era algo mucho peor. Es así: una mañana abrí los ojos y vi el sol que se asomaba. En ese momento sentí un horror que era como una convulsión. [...]. Comprendí, *viví* puramente el horror de haber perdido el paraíso, de estar en lo subllunar. El sol todos los días, el sol nuevo, el sol te guste o no te guste, saldrá a las seis y veintiuno aunque Picasso pinte *Guernica*, aunque Eluard escriba *Capitale de la Douleur*, aunque Flagstad cante Brunilda. Hombrecito a tu sol. [85] El perseguidor

Toda esta discusión “intelectual” sobre la multiplicidad de la realidad termina con un toque irónico, con un *cada vez están más complicados* del cronista, y Stella indirectamente le da la razón al sentenciar que es “hora de irse”. Una manera eficaz de Cortázar para bajar la tensión, como lo hará posteriormente en *Rayuela* y sus otras novelas, no permitir que las charlas intelectuales, metafísicas, arrastren la lectura (Scholz, 1977: 94); cuando el lenguaje quiere “tomar vuelo”, el andamiaje crítico lo detiene con una expresión caústica, humorística, vulgar o coprológica, que viene a quebrar el “clima”, y viceversa (De Sola, 1969: 88-89). Sin embargo, la conversación ha quedado registrada y nos permite un momento de reflexión mientras los protagonistas conocen a un personaje insólito como el Chino o vagan por las calles de Buenos Aires. “La cultura es un esfuerzo de ordenación de la realidad, pero ese orden no es la realidad. La vida en su inagotable vaivén, rebasa todas las estructuras y esquemas fabricados por el hombre para domesticarla” (Alzraki 1991:637).

Los sueños son importantes para Cortázar como materia de creación; cuentos y novelas han nacido de sus pesadillas, incluso, la última que no llegó a escribir, lo atormentaba con sueños geométricos. Cortázar siempre se preguntó si los sueños y la

creación eran escapismos de la realidad o la búsqueda de una salida. Lo fantástico barajaba para él no sólo una multiplicidad de temas, sino desenlaces de escapatoria ¿Cómo huir? ¿Cuáles son los modos factibles? ¿Cómo llegar a evasiones más complicadas: transmutación, suicidio, etc.? “Cuando tratás de dormirte lo que estás buscando es una segunda fuga. [...] Ya sé, una muertecita liviana, sin consecuencias. Pero viejo, ése es el gran prestigio de dormir, la perfección del apoliyo. Vacaciones en sí mismo, no ver y no verse. Perfecto che” (*El examen*: 35).

Otra manera de criticar a la realidad es dudando de lo tangible, de lo que se ha vivido, de lo que se ha visto, de lo que se ha leído; jamás ceder a la tentación de aceptar o negar nada, porque sólo estamos viendo una sola cara de la realidad. Cortázar utiliza algunos elementos en su novela para darnos esa sensación de irrealidad, la niebla, por ejemplo, que no permite la visión nítida. La niebla está en todos lados y en todo momento, preocupa porque empaña el sentido de la vista, pero también del olfato, muestra que algo no está bien. Sólo al final se esfuma la niebla, cuando Stella habla de su regreso a casa y de su despertar. Ese final “feliz” nos obliga a cuestionar si acaso todo fue un sueño, ¿cuál es la realidad?, ¿la nubosa, la del acoso, la del desasosiego?, ¿o ese amanecer luminoso, donde hay pajarillos y boleros? Donde la *dulce* mujer espera al hombre mientras se dedica a las labores del hogar, sin pensar en literatura ni metafísica. “<<Qué vida idiota>>. —No incurrás en pleonasmos.” (30).

5. RAYUELA. EL PRIMERO ES EL SEGUNDO

Si bien antes de *Rayuela* Julio Cortázar ya figuraba en el ámbito literario hispanoamericano, esta novela lo consolidó como uno de los más importantes escritores del llamado *Boom* Latinoamericano y le dio fama internacional. Sin lugar a dudas, *Rayuela* es una obra madura, perfectamente bien estructurada, con personajes entrañables y episodios fascinantes y conmovedores. En esta novela Cortázar abandona completamente el contexto fantástico (a veces intercambiado por lo fársico), para volcarse de lleno a problemas de tipo ontológico, metafísico o estético. *Rayuela* también dejó satisfecho al autor, pues las experimentaciones formales y estructurales del libro obtuvieron los resultados que esperaba, sin contar con la excelente recepción por parte de los lectores —y de la crítica— mucho mejor de la que imaginaba. Sin embargo, muchas características de *Rayuela* ya habían sido esbozada trece años antes con *El examen*, pero casi nadie la conoció en aquel entonces, como lo reconoce Aurora Bernárdez, una de las pocas lectoras de la novela de 1950: “*Rayuela* no hubiera tenido el impacto que tuvo si se hubiera conocido *El examen* cuando se escribió” (Bernárdez, *Conversación Personal*: 2012). Saúl Yurkievich, albacea del autor, concuerda con esa opinión: “En *Rayuela* se cumple plenamente el programa que en *El examen* ya prefigura (Yurkievich 2004, *Apud.*, en Muchnik: 2007, 123). Para llegar a un libro perfecto como lo es *Rayuela* hubo que ensayar antes con otro libro, en este caso *El examen*, pues, como afirmaba Fernando Pessoa, “un gran genio nunca es precursor, [en] el primero [se] captó vagamente y [en] el segundo con claridad” (132). Cortázar, con estos dos libros, encaja en esta perspectiva del poeta portugués. En este capítulo se mostrará la influencia que la novela primigenia tuvo sobre la obra más importante de Cortázar, en cuanto a desarrollo, estructura, temas, tópicos, experimentaciones, personajes, etc.

Para Cortázar, *Rayuela* significaba una vuelta de ciento ochenta grados, volver atrás, “des-escribir”. Este libro lo obligaba a acabar con las maquinaciones y los artificios de la escritura de sus cuentos perfectos, esféricos; quería matar al escritor para que brotara lo humano, no inventar personajes sino describir a los hombres⁵⁸ —como ya lo sugieren Andrés y Juan— despojarse de las palabras como quien se despoja de la ropa para mostrarse tal cual es⁵⁹ y con ello alcanzar a comprender algo del espejo del mundo, del cual alcanzamos a ver muy poco. Por supuesto pensaba que si conseguía escribir ese libro no se publicaría, o en el mejor de los casos, no sería comprendido, es decir, pensaba que sería su gran fracaso y que correría la misma suerte que *Presencia*:

Aquí [...] intervienen otras razones, y éstas estrictamente intelectuales y estéticas. La verdad, la triste o hermosa verdad, es que cada vez me gustan menos las novelas, el arte novelesco tal como se practica en estos tiempos. Lo que estoy escribiendo ahora será (si lo termino alguna vez) algo así como una antinovela, la tentativa de romper los moldes en que se petrifica ese género. [...] Porque los únicos héroes y místicos interesantes son los vivientes, no los inventados por los novelistas. Lo que creo es que la realidad cotidiana en que creemos vivir es apenas el borde de una fabulosa realidad reconquistable, y que la novela, como la poesía, el amor, y la acción deben de proponerse penetrar esa realidad. [...] Para quebrar esa cáscara de costumbres y vida cotidiana, los instrumentos literarios usuales ya no sirven. [...] Un cuento es una estructura, pero ahora quiero desestructurarme [...] un cuento es un sistema cerrado y perfecto [...] y yo quiero acabar con los sistemas y las relojerías. [...] En suma, Jean, que renuncio a un mundo estético para tratar de entrar en un mundo poético. [...] Pero todo esto es tan oscuro, y yo soy tan poco capaz de romper con tanto hábito, tanta comodidad mental y física, tanto mate a las cuatro y cine a las nueve... [Cartas I, 2000: 396-397]

Quizá una de las peculiaridades que han intimidado a los lectores de *Rayuela* es la gran cantidad de frases en otros idiomas que aparecen sin traducción. Como hemos visto a

⁵⁸ Como Emmanuelle, la *clocharde* del capítulo 36 a quien Cortázar conocía.

⁵⁹ Como lo hace Johnny frente a Bruno en “El perseguidor” (*Cuentos completos I*: 234).

lo largo de este estudio, *El examen* fue su primer libro con esta característica, el primero donde Cortázar se arriesgó a que el lector pudiera tener grandes lagunas por desconocer los distintos idiomas que se utilizan en la novela, pero previniendo que no por eso se perdiera fuerza narrativa del libro. Sin embargo, hay que destacar algunas diferencias importantes sobre este respecto en ambos libros. La primera, cuando Cortázar presentó *Rayuela*, ya era muy conocido, y la gente sabía que en ocasiones ponía algunas frases en otras lenguas — incluso utiliza algunas en ambos libros como *animula vagula blandula* (*Rayuela*: 37) (*El examen*: 265)—, mientras que cuando escribió *El examen* ni siquiera había publicado *Bestiario*. La mayoría de las frases y diálogos en otros idiomas están en *Del lado de allá*, es decir, la parte que se desarrolla en París, donde Oliveira convive con muchos extranjeros, y parece más pertinente el uso de lenguas distintas del español, por ejemplo en el capítulo 28 cuando el viejo insulta molesto a Oliveira y la Maga.

—C'est pas des façons, ça —decía el viejo—. Empêcher les gens de dormir à cette heure c'est trop con. J'me plaindrai à la Police, moi, et puis qu'est-ce que vous foutez là, vous planqué par terre contre la porte? J'aurais pu me casser la gueule, merde alors.
[*Rayuela*: 165]

Es este caso y otros similares, no entender o entender sólo algunas palabras, enfatiza el insulto, el lector siente la agresión del personaje hacia Oliveira. Cabe señalar que este diálogo aparece sin cursivas tampoco, es decir, no se atenúa de ninguna manera la agresión en la lectura. En cambio, *El examen* se desarrolla en Buenos Aires, y no hay una justificación intrínseca en el texto para la introducción de otros idiomas —sólo que el autor conoce varias lenguas— y violenta al lector, diríamos, injustificadamente.

Finalmente, cuando se publicó *Rayuela* en 1963, a Cortázar le preocupaban todos los diálogos y frases en idiomas distintos del español y por consejo de Aurora Bernárdez

“traduj[o] al español largos pasajes que en un principio había decidido dejar en inglés y francés” (*Cartas 1*, 2000: 483); sin embargo, al final la novela apareció sin traducciones ni marcas tipográficas, incrementando así el aspecto experimental. Con *El examen* no tuvo que preocuparse por esta cuestión, porque de entrada los editores se negaron a publicarla.

Cortázar tiene una forma para ponderar palabras o conceptos de distintas maneras, en ocasiones, uniendo (y separando al mismo tiempo) palabras con guiones, o a veces aglutinando varias palabras en una sola. Estas formas de enfatizar ya las había utilizado en *El examen*. Aurora Bernárdez opina que era un modo de “intensificar el significado de frases u oraciones, una manera extrema de polisemia: cada parte de la palabra desdoblada busca su significación sola y en conjunto, a veces tan complicado porque esta significación puede incluir las distintas lenguas que conocía” (Bernárdez, *Conversación Personal*: 2013). En todo caso, es un juego que le toca resolver a cada lector, según su grado competencia. Aventuro posibles interpretaciones. En *Rayuela* tiene: ins-truir-se; es construirse a sí mismo, pero lo separa para buscar a alguien que ayude a la *construcción*, sobre todo porque esta palabra está ligada a personajes que buscan cultivarse: La Maga. Me-ta-fí-sico; en este caso, la parte que llama la atención *Sico*: Cortázar juega con *el paso del Sico* que es la frontera de Argentina y Chile; para los rioplatenses este lugar era el sitio más lejano en el que podía pensar, tan lejano como el alma. Otro ejemplo: I-lus-tra-dos, tomando el pronombre personal en inglés *I*, podría interpretarse como: yo ilumino para los dos: Oliveira/La Maga, u Oliveira/Grekrepten. Las parejas de Oliveira nunca le hacen sombra, ni existe igualdad, a diferencia de Clara, que está a la altura de Juan o Andrés. También hay frases compuestas del tipo: *leyendo-un-libro-más* vs. *libro-menos*, acá hay una lucha entre pensamiento del intelectual y precisamente el que “necesita” instruirse, como si estuviera

por alcanzar la meta. *Zapatos-gallina*, la gallina siempre le ha parecido a Cortázar un animal estúpido, pero a la vez simpático; por ejemplo, en una carta dice que su portera tiene una inteligencia que “ofendería a las gallinas”, a pesar de que le agradece que le lleve el abultado correo; también tiene un texto donde una gallina se defiende sin poder redactar sintácticamente de manera correcta. Todos y cada uno de estos juegos son empleados por primera vez en *El examen*: por ejemplo: *mons-tru-o-sa*; *psi-co-ló-gi-cas*; *no-po-der-con-vivir*; o frases donde las palabras encuentran acomodo de manera distinta como: *donde-con-seguridad-Clara-furiosa*; o pensamiento-tranvía.

De aquí, el juego de palabras se extiende al famoso lenguaje inventado por La Maga (probablemente incitada por Oliveira, como propuesta de Artaud) el glíglico (*Rayuela*: 105) (Standish, 1996: 448). En *El examen* ya existen juegos de palabras utilizando la morfosintaxis del español: sufeta (43), coliflorista (64), noctuario (46), vesre (55), hasta pasar a formas más estrambóticas como “*Fagocitando copias mimeografiadas me meo grafiadas y mefitismo manfutismo* (265) o “Me podrían estropear el coliseo, el colosal coliflor, el brillante colibriyo, el colifato” (23), inspirado sin duda por los grandes vanguardistas latinoamericanos: Huidobro, Gironde, Macedonio, Guillén, por mencionar algunos.

Entre las innumerables elementos que cohesionan una novela tan complicada como *Rayuela* están las múltiples anécdotas de los personajes: la violación de la Maga, las madres de Gregorovius, la fotografía *snuff* de Wong, etc. Cortázar recupera una anécdota que es la misma tanto en *El examen* como en *Rayuela*: la del ciempiés en el disco de acetato. Demasiado evidente porque está en el primer capítulo de *Rayuela*, y en la parte final de *El examen* (435.) Nieves Vázquez Recio también hace hincapié en esa anécdota

que se repite en las dos novelas (Vázquez, 2007: 107). También es probable que sea una anécdota verídica, porque es la misma metáfora que utiliza Cortázar para explicar la forma intempestiva, casi como un reflejo, para escribir sus cuentos “como quien se quita de encima una alimaña” (“Del cuento breve y sus alrededores”: 66).

Una similitud estructural en las dos novelas consiste en extender deliberadamente un capítulo con la intención de agotar al lector y así poder incidir de manera más efectiva en la parte central de la lectura. “Es verdad que en el caso de *El examen* la tolerancia del lector se somete a veces a demasiada presión” (Standish, 1996: 448).

[En] *El examen* [...] usé ese mismo procedimiento de “saturación del ambiente”, alargando interminablemente las escenas para provocar una angustia hasta física en el lector, y dejarlo en condiciones lo más receptivas posibles para captar el sentido de lo que se cuenta [*Cartas 1*, 2000: 364].

En el caso de *El examen*, podemos mencionar el episodio de la visita del hueso, que debería haber terminado con la salida del lugar con el perro como guía, pero se extiende al vagabundeo por Buenos Aires, la conversación sobre los inicios literarios de Andrés Fava, y finaliza hasta el viaje en taxi de todos los protagonistas, pasando por el episodio del Chino y el encuentro con la amiga prostituta de Andrés. La parte medular de este largo capítulo es, como ya dijimos, los inicios literarios de Andrés, porque de ahí se desprende la fuerte crítica al país, a la sociedad, a la escritura y a los escritores. En *Rayuela*, Cortázar también extiende varios capítulos de la misma manera, por ejemplo, el de Berthe Trepát o el más importante de la primera parte: la muerte de Rocamadour (cap. 28), que incluye el final de la conversación entre Gregorovius y La Maga, la pelea con el viejo de arriba, la muerte de Rocamadour, la llegada de los chicos del club, la discusión sobre la realidad, y finalmente, cuando La Maga advierte la muerte de su hijo. En este caso, lo central es la

discusión sobre la realidad. Oliveira ganará una discusión a Ronald sobre la multiplicidad de la realidad y del absurdo que es el mundo ordenado y en calma, y sólo los podemos percibir con una situación caótica; pero esa victoria no vale nada, porque la situación es un bebé muerto (Barrios, 2011).

Ronald los vio salir y se encogió en hombros, rabioso. “Qué absurdo es todo esto”, pensó. La idea de que todo fuera absurdo lo hizo sentir incómodo, pero no se daba cuenta por qué. [Rayuela: 195]

La realidad, y la crítica a ésta, es otro tópico en el que *El examen* precede a *Rayuela*. En la novela de 1963 hay varios episodios en los que aprovecha para cuestionarla, ya sea con diálogos que se vuelven verdaderas disertaciones sobre la realidad (*Rayuela*: Cap. 28) o elucubraciones teóricas de Morelli (Standish, 1996: 448). Por supuesto que no deja de utilizar, como contraparte natural de la realidad, el mundo onírico. Los sueños de Traveler y Talita (143) se asemejan a los de Clara y Juan. También los sueños de Oliveira encuentran su par con los de Andrés Fava; a ambos les duele el despertar por la misma razón: la confusión del sueño con la realidad es irritante, es una segunda expulsión del paraíso. (*Rayuela*: 484-485, 522-524).

Y ya que hablamos de Morelli y de la confusión entre realidad y ficción, vale la pena recordar la metatextualidad: el viejo escritor está escribiendo precisamente *Rayuela*⁶⁰.

⁶⁰ En el estudio de Julio Ortega de la edición de *Rayuela* en Archivos, explica el sistema de Cortázar para no confundir los capítulos al separarlos por colores. Así, en el capítulo 154 de la novela, cuando visitan a Morelli en el hospital Oliveira y Etienne, les entrega unas hojas de su libro y les explica un poco el mismo sistema:

—Se va a armar un lío bárbaro —dijo Oliveira.

—No, es menos complicado de lo que parece. Las carpetas lo ayudarán, hay un sistema de colores, de números y de letras.

—Póngale que metamos la pata.

—Ninguna importancia —dijo Morelli—. Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana. Liber fulguralis, hojas mánticas, y así va. Lo más que hago es ponerlo como a mí me gustaría releerlo [Rayuela: 590-591].

Los capítulos barajados y el sistema es el mismo que utilizaba Cortázar cuando escribía la novela. Pero lo que hace relevante a este personaje en relación con *El examen* es toda su crítica literaria, no sólo del género novela, sino de la escritura, el escritor e incluso el lector. Exceptuando a este último, en *El Examen* ya hay una fuerte crítica metaliteraria, quizá más atenuada que la de Morelli, por la diferencia de extensión y por la falta de madurez del autor.

Pasando a otro aspecto, el azar y la búsqueda son las bases temáticas más importantes de *Rayuela* y ya habían sido ampliamente tratadas en *El examen*, aunque los motivos fueran diferentes; por ejemplo, Abel, Andrés y Juan andan siempre buscando, ya sea a Clara o la otra realidad, mientras que en *Rayuela* el Oliveira es el gran buscador. En cuanto al azar, se cuestiona duramente en ambas novelas ¿hay o no hay azar? ¿Tiene alguna fórmula? ¿Es posible ganarle al azar? Sobre estos puntos, Salaver, “el Chino”, explica una extraña teoría llamada el contraazar: una manera de atacar a la fuerza destinal. “No hay azar. El azar es el rebote de nuestras debilidades, las fallas del plan de vida” (170) afirma, “el Chino”. En *Rayuela*, además de la crítica teórica sobre este tópico, se pone en prueba el azar desde el principio de la novela, en los encuentros de Oliveira y La Maga.

¿Encontraría a la Maga? Tantas veces me había bastado asomarme, viniendo por la rue de Seine, al arco que da al Quai de Conti, y apenas la luz de ceniza y olivo que flota sobre el río me dejaba distinguir las formas, ya su silueta delgada se inscribía en el Pont des Arts, a veces andando de un lado a otro, a veces detenida en el pretil de hierro, inclinada sobre el agua. Y era tan natural cruzar la calle, subir los peldaños del puente, entrar en su delgada cintura y acercarme a la Maga que sonreía sin sorpresa, convencida como yo de que un encuentro casual era lo menos casual en nuestras vidas, y que la gente que se da citas precisas es la misma que necesita papel rayado para escribirse o que aprieta desde abajo el tubo de dentífrico. [*Rayuela*: 22]

Así como hay juegos y estructuras que le debe *Rayuela* a *El examen*, también comparten “defectos”. A Cortázar se le ha acusado de machista en sus novelas, y *Rayuela* contribuye un poco a ello porque el escritor/crítico Morelli llama *Lector-hembra*, a cierto tipo de lector que no se compromete con la obra: “pido perdón a la mujeres del mundo por haber utilizado una expresión [...] tan de subdesarrollo latinoamericano, [...] debí poner *lector pasivo*” (Picon, 1991: 788). Cortázar ha aceptado, con algo de resignación, este elemento machista que tienen sus protagonistas; a pesar del respeto que le merecen las mujeres, sus personajes femeninos, sobre todo en estas dos novelas, son sobreprotegidas, subestimadas y hasta subyugadas por los hombres. Hay varios momentos en que Andrés y Juan se comportan de manera machista con sus mujeres. Por ejemplo, enfatizando la pertenencia de Clara (93) y Stella (29); cuando les llaman *vieja* “cariñosamente”. También hay énfasis de sorpresa, por parte del narrador y del cronista, porque Clara es inteligente y habla inteligentemente (49). Cortázar intentó darle la igualdad de protagonismo que a Juan y Andrés, sin embargo, como todos sus personajes femeninos, se queda atrás. Algunos críticos piensan que el machismo literario es un problema más cultural que de personalidad. “La mujer nunca ha conseguido posición de protagonista. Cuando aparece en las narraciones, su existencia está rodeada por el vaporoso velo que la convierte en figura de otro mundo, ideal del hombre, mas nunca compañera de viaje” (Roy, 1974: 34). Cabe mencionar que hay una especie de lucha interna en Cortázar para darles más peso a sus personajes femeninos; por ejemplo, hay infinidad de cuentos protagonizados por mujeres desde sus inicios: “Lejana”, “Ómnibus”, “Final del juego”, “Bestiario”, etcétera. También en *Rayuela*, Babs acusa a Oliveira de portarse especialmente machista en el capítulo 28, entre otros ademanes de pertenencia y dominio.

En resumen, podemos advertir que cada uno de los momentos en que la obra de Cortázar ha dado un viraje perceptible, ha estado permeado por un cuestionamiento personal y/o literario, es decir, que el desarrollo de su obra ha sido una literatura de crisis —que más allá de ser un estancamiento o una degradación de la creatividad conceptual, o la irrupción de lo nuevo; conlleva un recordatorio: es la lucha entre lo establecido y búsqueda de un cambio (Meschonnic, 2009: 281)— primero tuvo la necesidad de comunicarse por medio de la poesía, ante la desatención del lector cambia a prosa escribiendo cuentos perfectos, redondos, aunque con temas neuróticos, debido a la opresión que le causaba la vida en Buenos Aires y que lo obligó a mudarse a París. Sin embargo, antes de emprender ese viaje reconsideró las herramientas con que escribía sus cuentos para lanzarse a una aventura literaria donde criticó a la literatura, al lenguaje, a la cultura y a la sociedad argentina en general, en una alegoría llamada *El examen*. Pero sus inquietudes novelísticas y críticas no encontrarían su plena realización hasta una década después con *Rayuela*. Como hemos visto, Cortázar aprovechó una serie de elementos que había usado o experimentado antes en *El examen*, y que los lectores de *Rayuela* imaginaban recién descubiertos o nuevos en la obra del autor. Nadie podrá negar que *Rayuela* es la obra más importante de Julio Cortázar, la más acabada, madura y a la vez fresca, pero es necesario confrontarla con sus libros anteriores, registrar el camino que tuvo que recorrer el autor para llegar a ella, no para desprestigiarla, sino para establecer, sí, su lugar preponderante, pero dentro de una red literaria que va más allá de sí misma y que no culminó ahí, sino que continuó con la mezcla de géneros de sus libros misceláneos o almanaques; para luego emprender un retorno reflexivo con sus últimos cuentos y con la recopilación de su poesía escrita a lo largo de toda su vida en *Salvo el crepúsculo*. Más todavía, todos estos inéditos que aparecieron

después de la muerte del autor también están buscando su lugar, exigen ser parte de este mandala cortazariano.

CONCLUSIONES

Después de esta larga investigación en torno a *El examen* y la complicada novelística de Julio Cortázar, hemos podido llegar a las siguientes conclusiones.

En primer lugar, hemos descubierto que *El examen* sigue siendo un libro poco estudiado a pesar de que lleva casi treinta años en circulación. También que, sí bien no se ha podido comprobar a ciencia cierta si sufrió modificaciones o alteraciones relevantes por parte de Cortázar a lo largo de tres décadas de encierro, si pudimos inferir, que tales debieron ser pocas o no relevantes, basándonos, en los recuerdos de dos personas que la leyeron es la época en que fue escrita, así como en cierto pudor del autor para/con otras personalidades importantes que ya la habían leído y, principalmente, en algunos ejemplos en los que se advierte que Cortázar prefería trabajar sus libros nuevos que rehacer los viejos.

Constatamos que *Bestiario* y *El examen* son dos libros maduros. Aunque Cortázar era prácticamente un desconocido antes de la llegada de *Bestiario*, ya había escrito por lo menos cinco libros completos de distintos géneros, sin contar los artículos y traducciones que le sirvieron para pulir su prosa, hasta llegar a tener tal confianza en su trabajo, que finalmente decidiera publicar su primer libro de cuentos y escribir otro, que, aunque no se publicó en su época, le dio la oportunidad de poner en práctica todos los ensayos en materia literaria y pensamiento críticos: con *Presencia* adhirió poesía, con *La otra orilla* temas y ambientes, y con *Los reyes* diálogos y crítica social.

Respecto de la hipótesis de *Bestiario* y *El examen* como obras gemelas, pudimos comprobar que hay una serie de elementos que las hermanan, no sólo con la época de gestación, sino con el contexto socio-cultural y el estado anímico de Cortázar. Los temas,

personajes, contexto, dirección de cada historia nos revelan una sensación opresiva que sentía el autor dentro de su patria y que gracias a estas dos obras, fue expresada mediante sus distintas historias que terminan, por lo general, con la huida de los protagonistas. También, de alguna manera, sembraron la noción escape del mismo Cortázar, que salió de su país luego de escribir estos dos libros.

En esta misma idea del *Doppelgänger* literario, advertimos que, así como hay similitudes entre estos dos libros (temas, contexto, desenlaces, etc.) también hay claras diferencias, que los sitúan en polos opuestos: el primero es de género: cuento y novela; pero existen otras diferencias, principalmente de experimentaciones técnico-formales, así como de crítica social y literaria dentro de la novela; mientras que los cuentos, son perfectos en su técnica, estructura, lenguaje, etc. La novela contiene una serie de características subversivas —como léxico poco común, juegos de palabras, poliglotismo— así técnicas narrativas y estructurales poco usuales en su época. Por estas razones, queda *Bestiario* como la parte blanca, buena, querida o perfecta, que llegó a agradar a todo público; mientras que *El examen* fue la obra oscura, malquerida, imperfecta que por todas las características mencionadas, no sólo fue rechazada por los editores, e ignorada por jueces de algún concurso, sino que permaneció oculta por largas décadas.

Por otro lado, vimos como *El examen* es base firme en la novelística cortazariana, y la podemos considerar la primera novela experimental lograda de Cortázar, pues a partir de este libro, el autor argentino presenta y desarrolla una serie de temas, personajes, problemas literarios, ontológicos y filosóficos, utilizando innumerables técnicas narrativas y estructurales, que si bien, no agradaron a mediados del siglo XX, más adelante fueron valoradas por la crítica y los lectores como innovaciones importantes, que van desde juegos de lenguaje, plurilingüismo, gran intertextualidad, crítica social, cultural y literaria,

diálogos intelectuales (más juguetones que pedantes), cortes y movimientos en los párrafos, etc.

Lo antes mencionado, también coloca a las novelas de Cortázar en un estatus de *novelas intelectuales*, no sólo por conjunto de las características con que están conformadas, sino porque exige a su lector requerimientos específicos, mostrando así, que su lector implícito sería un intelectual, sin que necesariamente se cumpla esto último.

Logramos advertir que la intertextualidad, ese diálogo y reconocimiento de Cortázar para/con otros libros y autores, es de suma importancia para el desarrollo de su propia novelística. Además, descubrimos que gracias a sus múltiples lecturas, nuestro autor se permitió arriesgar en sus propias novelas, desde uso de léxico inusual, hasta variadas estructuras literarias, tomadas incluso de la poesía. También al cotejar algunos libros de su biblioteca personal, comprobamos que las glosas que ponía en los libros que leía le sirvieron posteriormente y, en muchas ocasiones, como anotaciones para trabajar en futuros proyectos. Es decir, Cortázar no sólo criticó la literatura —y a su sociedad—, sino que hizo un ejercicio de revaloración con base en sus lecturas poco convencionales y con sus ideas e ideales del viejo mundo, escribe con una intención de re-ajuste literario, social, metafísico.

Coincidimos con la crítica en que *Rayuela* es la obra más importante de Cortázar. Sin embargo, también se evidencia que para llegar a este monumental libro, hubo antes que pasar por una serie de experimentaciones en de tipo formal, estructural, dialógico, etc., y para esto, *El examen* cumple duramente con su papel de novela precursora, en la cual el autor se permitió una serie de ejercicios con los que pudo afinar su técnica novelística trece años después. También hemos advertido que, el hecho de que *El examen* haya permanecido oculta dio pie a un furor excesivo por *Rayuela*, pues el autor era conocido hasta ese momento únicamente por sus cuentos de relojerías perfectas, como él mismo los denominó,

y por una novela, *Los premios*, que fue mal recibida por la crítica. *Rayuela* apareció en las librerías cargada de todas esas experimentaciones formales, además de plurilingüismo y erudición, así como con su certera crítica literaria y metafísica, que resultó todo un redescubrimiento asombroso a nivel mundial de lo latinoamericano. Mientras *El examen* descansaba rencoroso dentro de un baúl, con su preglógico y sus frases y juegos y anécdotas usurpadas por *Rayuela*, así como crítica intertextual, metafísica y metaliteraria.

Finalmente, es perceptible que las novelas de Cortázar llegan a ser paradójicas porque están perfiladas, más que para mostrar sus dotes de escritor y su amplia cultura (que sí lo hace), para realizar la búsqueda de un camino más directo hacia el lector, es decir, su novelística intenta establecer un diálogo más personal con sus lectores. Sin embargo, los recursos que utiliza para ello requieren de este lector más que avisado, que comparta con el escritor su gusto e interés por la cultura y el lenguaje, su cuestionamiento a la realidad y su crítica hacia la literatura, lo cual, convierte esos ejercicios en mecanismos altamente intelectuales, que muchas veces dificultan el camino del lector común.

BIBLIOGRAFÍA

OBRA DE JULIO CORTÁZAR

- (1949)/1986. *Divertimento*. Buenos Aires, Sudamericana/Planeta.
- (1950)/1986. *El examen*. Buenos Aires, Sudamericana/Planeta.
- 1938/2003. *Presencia*, en *Obras completas IV. Poesía y poética*, Saúl Yurkievich (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg (Círculo de Lectores).
1956. *Final del juego*, México, Los presentes.
- 1963/1991. *Rayuela*, edición crítica, Julio Ortega y Saúl Yurkievich (coords.), Madrid, Archivos CSIC (Colección Archivos).
- 1968/1993. *La vuelta al día en ochenta mundos I y II*, México, Siglo XXI.
- 1968/1993. *62/ Modelo para armar*, México, Alfaguara (Alfaguara Hispánica).
- 1969/2006. *Último round I y II*, México, Siglo XXI.
1973. *Libro de Manuel*, Barcelona, Bruguera (Bruguera Libro Amigo).
1984. *Salvo el crepúsculo*, México/Caracas/Buenos Aires, Nueva Imagen.
1994. *Cuentos completos I*, México, Alfaguara.
1994. *Obra crítica 2*, ed. y prol. Jaime Alazraki, Madrid, Alfaguara (Col. UNESCO de obras representativas. Serie Iberoamericana).
2000. *Cartas 1. 1937-1963*, ed. de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Alfaguara (Biblioteca Cortázar).
2000. *Cartas 2. 1964-1968*, ed. de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Alfaguara (Biblioteca Cortázar).
2000. *Cartas 3. 1969-1983*, ed. de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Alfaguara (Biblioteca Cortázar).
2009. *Papeles inesperados*, ed. Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, Madrid, Alfaguara.
2010. *Cartas a los Jonquières*. ed. Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, Buenos Aires, Alfaguara.
2012. *Cartas 1. 1937-1954*, ed. Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, México, Alfaguara (Biblioteca Cortázar).

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ALAZRAKI, Jaime. 1983. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid, Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. II ESTUDIOS Y ENSAYOS).
- , "Rayuela: Estructura", en *Rayuela*, edición crítica, Coords. Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Madrid, Archivos CSIC (Colección Archivos), pp. 629-638.
- , 1994. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona, Anthropos (Literatura y Teoría literaria, 47).
- ÁLVAREZ, Garriga, Carles. 2009. Prólogo a *Papeles inesperados*, ed. Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, Madrid. Alfaguara.
- ARLT, Roberto. 1922. *Los lanzallamas. Segunda parte de "Los siete locos"*, Claridad, Buenos Aires (Colección Claridad "Cuentistas argentinos de hoy").

- ARRIGUCCI, Davi Jr. 2002. *El Alacrán atrapado. Poética de la destrucción en Julio Cortázar*. Trad. Romeo Tello G., México, UNAM-FCE (Biblioteca Cortázar).
- BAJTIN, Mijail Mijailovich. 2012. *Problemas de la poética de Dostoievski*, Trad. Tatiana Bubnova, México, FCE (Breviarios).
- BARRANTES Martín, Beatriz. 2008. “Más allá de París: Cortázar en España, España en Cortázar”, ponencia presentada en el *VIII Coloquio Literario de la Feria Internacional del Libro de Monterrey. Julio Cortázar*, 16 y 17 de octubre.
- BARTHES, Roland. 2009. “El mito hoy” en *La historia en la ficción y la ficción en la historia. Reflexiones en torno a la cultura y algunas nociones afines: Historia, lenguaje y ficción*, Comp., introd., pres., y notas de Françoise Perus, México, IIS/UNAM, pp. 83-91.
- BERNÁRDEZ, Aurora. 1995. “Los inéditos de Julio Cortázar”, *La vuelta de los días*, septiembre, Madrid, ed. Letras Libres.
- , 2012. Comunicación personal.
- , 2013. Comunicación personal.
- BARRIOS, Alfredo. 2008. “La baraja cortazariana. Los cuentos de Julio Cortázar”, *La Plaza*, suplemento de *El Economista*, 2 de septiembre de 2008.
- , 2011. *Descripción del proceso de creación literaria en la obra de Julio Cortázar a partir de sus Cartas*, Tesis de licenciatura inédita, México, UNAM.
- BOLDY, Steven. 2004. “Cortázar antes y después”, en Julio Cortázar, Saúl Yurkievich (ed.), *Obras completas II. Teatro. Novelas I*. Barcelona, Galaxia Gutenberg (Círculo de Lectores), pp. 9-39.
- BORGES, Jorge Luis. 1998. “Kafka y sus precursores” en *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza editorial. pp. 126-127.
- CAMARERO, Jesús. 2008. *Intertextualidad : redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos.
- CAMPOS DE, Haroldo. 1991. “Liminar. Para llegar a Julio Cortázar”, en *Rayuela*, edición crítica, Coords. Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Madrid, Archivos CSIC (Colección Archivos), pp. XV-XXII.
- CARPENTER, Alejo. 2001. “De la novela llamda *intelectua*”, en *Letra y solfa. Literatura poética*, Cuba, Editorial Letras Cubanas. http://www.lajiribilla.co.cu/2002/n68_agosto/lacronica.html consultado diciembre de 2013.
- CAMPRA, Rosalba. 2005. “La poesía de Julio Cortázar entre reticencia e insistencia”, en Julio Cortázar, *Obras completas IV. Poesía y poética*, Saúl Yurkievich (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg (Círculo de Lectores), pp. 9-34.
- CAMUS, Albert. 1995. *La peste*, Barcelona, Edhasa (Pocket Edhasa).
- CASTRO-Klarén, Sara. 1980. “Julio Cortázar, Lector. Conversación con Julio Cortázar”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, ns. 364-366, octubre-noviembre, pp. 11-36.
- CELORIO, Gonzalo. 2008. “Julio Cortázar, lector”, ponencia presentada en el *VIII Coloquio Literario de la Feria Internacional del Libro de Monterrey. Julio Cortázar*, 16 y 17 de octubre.
- COUSTÉ, Alberto. 2001. *El lector de Cortázar*, Barcelona, Ed. Océano.
- CULLER, Jonathan. 2001. “La crítica postestructuralista” en *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, ed. Alberto Vital, Trad. Desiderio Navarro, México, UNAM- IIFL (Ediciones Especiales), pp. 55-66.

- DUBOIS, Jacques. 2001. "Del modelo institucional a la explicación de los textos" en *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, ed. Alberto Vital, Trad. Desiderio Navarro, México, UNAM- IIFL (Ediciones Especiales), pp. 45-54.
- ECO, Umberto. 2002. *Sobre literatura*. Barcelona, RqueR Editorial.
- EZQUERRO, Milagros. 1991. "Rayuela: Estudio temático", en *Rayuela*, edición crítica, Coords. Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Madrid, Archivos CSIC, (Colección Archivos), pp. 615-628.
- FREUD, Sigmund. 1986. *Esquema del psicoanálisis y otros escritos de la doctrina psicoanalítica*, Madrid, Alianza Editorial, (El libro de Bolsillo).
- FRUGONI, de Fritzsche, Teresita. 1994. "El lirismo de Julio Cortázar" en *Estudio críticos*, Buenos Aires, Ediciones Academia Sur (actas de jornadas de homenaje a Julio Cortázar), pp. 121-129.
- GIMÉNEZ Olavariaga, Teresa. 2008. "Los premios y la búsqueda de la simultaneidad", ponencia presentada en el VIII Coloquio Literario de la Feria Internacional del Libro de Monterrey. Julio Cortázar, 16 y 17 de octubre.
- GONZÁLEZ Bermejo, Ernesto. 1978. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona, Edhasa.
- HARSS, Luis. 1991. "Cortázar o la <<cachetada metafísica>>", en *Rayuela*, edición crítica, Coords. Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Madrid, Archivos CSIC (Colección Archivos), pp. 680-702.
- HERNÁNDEZ, Ana María. 1991. "Conversación con Julio Cortázar", en *Rayuela*, edición crítica, Coords. Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Madrid, Archivos CSIC (Colección Archivos), pp. 680-702.
- HUTCHEON, Linda. 1992. "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía" en *De la ironía a lo grotesco*, México, UAM, 173-193 pp.
- INGARDEN, Roman. 2008. "Concretización y reconstrucción", en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Comp. Rall Dietrich, México, UNAM (Colección Pensamiento Social), pp. 31-55.
- ISER, Wolfgang. 2008. "La estructura apelativa de los textos", en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Comp. Rall Dietrich, México, UNAM (Colección Pensamiento Social), pp. 99-119.
- KARVELIS, Ugné. 1985. "Cortázar: de Argentina a la América Latina", *Inti: revista de literatura hispánica*, Trad. Ricardo Bada, Núm. 22, Otoño-Primavera, Providence, Berteley Electronic Press, <http://digitalcommons.providence.edu/inti> (Cortázar en Mannheim).
- KRISTEVA, Julia. 1978. "La palabra el diálogo y la novela" en *Semiótica I*, Madrid, Editorial Fundamentos (Espiral/Ensayo), pp. 187-226.
- LA BIBLIA. 1997. Versión de Casiodoro De Reina y Cipriano de Valera, Río de Janeiro, Sociedades Bíblicas Unidas.
- MARCHAMALO, Jesús. 2010. *Cortázar y los libros*. Madrid. Fórcola ediciones.
- MESCHONNIC, Henri. 2009. "¿Qué entiende usted por oralidad" en *La historia en la ficción y la ficción en la historia. Reflexiones en torno a la cultura y algunas nociones afines: Historia, lenguaje y ficción*, Comp., introd., pres., y notas de Françoise Perus, México, IIS/UNAM, pp. 279-308.
- MONBALLIEU, Aagje. 2011a. "Más que un *amateur* esclarecido. La afición de Julio Cortázar por la filosofía de Heráclito" en *Neophilologus*.
- , 2011b. "La vocación helenística de Julio Cortázar. Sus lecturas y su formación clásica en el Mariano Acosta (1929-1936)", en *Bulletin Hispanique* 114 (aceptado para su publicación en 2012).

- MORA DE, Carmen. 2007. "Hacia una comunicación existencial por vía poética. Una aproximación a las ideas estéticas de Cortázar a través de algunas de sus lecturas", en *Volver a Cortázar*. Ed. Vázquez Recio, Nieves. Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz, Servicio de publicaciones, pp. 55-79.
- MUCHNIK, Mario. 2007. "¿Por qué se fue Julio Cortázar de la Argentina?" en *Volver a Cortázar*. Ed. Vázquez Recio, Nieves. Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz, Servicio de publicaciones.
- ORTEGA, Julio. 1991. "Nota sobre el texto", en *Rayuela*, edición crítica, Coords. Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Madrid, Archivos CSIC (Colección Archivos), pp. XXVII-XXXV.
- PAREDES, Alberto. 1993. *Manual de técnicas narrativas. Las voces del relato*, México, Editorial Grijalbo (Grijalbo Interdisciplinaria).
- PAZ, Octavio. 2003. *El arco y la lira* en *La casa de la presencia. Poesía e historia*. México, FCE (Letras mexicanas) pp. 31- 299
- PERCIVAL, Anthony. 1993. "El lector de *Rayuela*", en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Comp. Rall Dietrich, México, UNAM (Colección Pensamiento Social) pp. 381-398.
- PESSOA, Fernando. 2001. *Eróstrato y la búsqueda de la inmortalidad*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- PICON Garfield, Evelyn. 1991. "Cortázar por Cortázar", en *Rayuela*, edición crítica, Coords. Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Madrid, Archivos CSIC (Colección Archivos), pp.778-793.
- PREGO, Omar. 1985. *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona, Muchnik.
- ROY, Joaquín. 1974. *Julio Cortázar ante su sociedad*. Barcelona, Ediciones de Bolsillo.
- SALAZAR, Beatrice. 1986. "Palabras que juegan, juego con palabras" en *Lo lúdico y lo fantástico Vol. I*. Madrid, Centre de Recherches Latino-Américaines/Editorial Fundamentos (Col. "Espirales Hispano-Americanas", n° 5).
- SCHOLZ, Lászlo. 1977. *El arte poética de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Castañeda (Col. Estudios estéticos y literarios).
- SCHWARTZ, Marcy. 2010. *Inventiones urbanas: ficción y ciudad latinoamericanas*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- STANDISH, Peter. 1996. "El examen de Julio Cortázar, novela de transición" XIII Congreso AIH (Tomo III), Madrid, Centro Virtual Cervantes, pp. 441-449.
- VARGAS Llosa, Mario. 1994. "La trompeta de Deyá" en *Cuentos completos I*, Madrid, Alfaguara, 13-23.
- VÁZQUEZ Recio, Nieves. 2007. "Como un salto sin bailarín. Una lectura de Cortázar antes de Cortázar", en *Volver a Cortázar*. Ed. Vázquez Recio, Nieves. Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz, Servicio de publicaciones, pp. 107-127.
- YURKIEVICH, Saúl. 2003. "Julio Cortázar, sus bregas, sus logros, sus quimeras", en Julio Cortázar, *Obras completas I. Cuentos*, Saúl Yurkievich (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 9-37.
- . 2003. "Nota a la edición", en Julio Cortázar, *Obras completas I. Cuentos*, Saúl Yurkievich (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- ZAVALA, Lauro. 1995. *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. México, UNAM (Serie El Estudio).

AUDIOVISUALES

LIZALDE, Eduardo. 1975. *Julio Cortázar en México*, México, Canal 22.

SOLER Serrano, Joaquín. 1977. *Julio Cortázar-A fondo*. Madrid, EDITRAMA (A Fondo de RTVE).

1983. *Entrevista a Cortázar en librería El juglar*. México.

BAUER, Tristán (Dir.). 1994. *Cortázar*, Buenos Aires.

APÉNDICE 1

Índice de autores citados en *El Examen*

Alegría, Ciro: 165.
 Ardolafath: 53.
 Arlt, Roberto: 115, 116, 194.
 Arquímedes: 17.
 Artaud, Antonin: 165, 166.
 Balchin, Nigel: 17.
 Balmes, Jaime: 23.
 Balzac, Honoré De: 158.
 Blake, William: 220.
 Borges, Jorge Luis: 209.
 Bruto, César (Carlos Warnes): 95, 154.
 Cambronne, Pierre: 86.
 Campoamor, Rubén De: 102.
 Cendrars, Blaise: 108.
 Cernuda, Luis: 204.
 Christie, Agatha: 15, 95.
 Cocteau, Jean: 67, 107, 109.
 Colette, Sidonie Gabrielle: 194.
 Copérnico, Nicolás: 154.
 Darío, Rubén: 99.
 Darwing, Charles: 21.
 Davenson, Henry: 16.
 Bruyère, Jean De la: 16.
 Delacroix, Eugène: 144.
 Medicis, Lorenzo De: 17.
 Quincey, Thomas De: 194.
 De Rivas, Duque: 102.
 Viana, Javier De: 23.
 Dickson, Carr: 194.
 Dostoievsky, Fedor: 21.
 Eluard, Paul: 85.
 Esquilo: 202.
 Feuillère Edwinge: 38.
 Fischer, Edwing: 88.
 Franck, César: 197.
 Freud, Sigmund: 33, 205.
 Gabriel y Galán: 102.
 García Lorca, Federico: 205.
 Gilson, Paul: 279.
 Giraudoux, Jean: 205.
 Glyn, Elinor: 107.
 Goethe, Johann Wolfgang Von: 17.
 Grandet, Eugenia: 88.
 Güiraldes, Ricardo: 21.
 Hegel, Friedrich: 142.
 Hernández, Felisberto: 158.
 Hernández, José: 115.
 Hesse, Herman: 113.
 Homero: 96, 107, 158.
 Hugo, Victor: 86, 108.
 Ibáñez Blasco: 202.
 Irigoyen, Hipólito: 53, 97.
 Jaspers, Karl: 28.
 Jerjes I: 99.
 Keats, John: 109.
 Keyes, Sydney: 194.
 L'Hermite, Tristán: 194.
 Rousseau, Jean-Jacques: 32.
 Loti, Pierre: 107.
 Lozano, Eduardo: 116.
 Machado, Antonio: 125.
 Malaparte Falconi, Curzio: 52.
 Mallarmé, Stéphane: 55, 107, 108.
 Mallea, Eduardo: 116.
 Malraux, André: 55, 71.
 Marechal, Leopoldo: 194.
 Marlowe, Chhristopher: 211.
 Mérimée, Prosper: 109.
 Molière, Jean Baptiste: 151.
 Molinari, Ricardo: 202.
 Morgan, Charles: 27.
 Neruda, Pablo: 202.
 Novalis: 109.
 Nuñez de Arce, Gaspar: 102.
 O'Neill, Eugene: 202.
 Palissy, Bernardo: 266.
 Pascal, Balise: 213.
 Payró, Roberto: 109.
 Pérez Galdós, Benito: 16.
 Perrault, Charles: 17.
 Petit de Murat, Ulyses: 116.
 Platón: 85.
 Porcia, Catonis: 109.
 Proust, Marcel: 108.
 Rilke, Rainer Maria: 108.
 Salgari, Emilio: 198.
 San Agustín: 125.
 Séneca, Lucius Annaeus: 82.
 Shakespeare, William: 101, 125.
 Sidney, Philip: 109.
 Sófocles: 202.
 Teócrito: 202.
 Valéry, Paul: 166.
 Vallejo, César: 125.
 Villaurrutía, Javier: 164.
 Wahrens: 3.
 Whitehead, Alfred North: 139.
 Wilde, Eduardo: 116.
 Wilde, Oscar: 202.
 Wilson, William: 188.
 Wolf, Virginia: 17, 82.

APÉNDICE 2

Conversaciones

Aurora: Sí, me puse a leerlo [*El examen*] porque me acordé y, y es muy interesante leerlo hoy después de tantos años... porque lo lees de otra manera, y también, en mi caso... son muchos años y muchas lecturas de Cortázar... a fondo. Y toda la correspondencia, por ejemplo, que hoy sale ya toda... ahí tengo ya... me mandaron cinco tomos... no, cuatro, cuatro tomos y salen ahora dos más. ¡Enorme! Porque es increíble, son seis mil cartas, creo.

A.B.H: Sí. Yo hice mi tesis...

Aurora: ...y siguen llegando cartas. [risas]. Hay alguien que me dijo: "dígame a Cortázar que ya no siga escribiendo [risas]". [...] Aunque ahora lo damos por terminado, saldrá eventualmente otra edición... o un volumen con las cartas que todavía siguen llegando a pesar de que hicimos un trabajo, sobre todo claro, yo este trabajo lo puedo hacer gracias a Carles Álvarez... porque es él un filólogo y cortazariano, desde hace años, excelente. De modo que ha aparecido una montaña de lo que Saúl [Yurkievich] nunca tuvo idea siquiera... y que nadie tenía idea de que hubiera semejante material.

A.B.H: Yo hice mi tesis sobre las cartas de Julio Cortázar, mi tesis de licenciatura...

Aurora: Ajá.

A.B.H: ...de los tomos de Alfaguara.

Aurora: Sí.

A.B.H: eran...

Aurora: Tres tomos.

A.B.H: ...mil ochocientas páginas de los tres tomos.

Aurora: Sí, sí.

A.B.H: y además salieron después a los Jonquières que son como cuatrocientas...

Aurora: ...claro, sí, sí.

A.B.H: ...a todo el mundo, o sea, salió un tomo como de... casi mil cartas más.

Aurora: Claro. Bueno pues de esto, han seguido apareciendo y en este año, en este decenio... estamos trabajando, hace ya... no sé cuándo empezamos a trabajar con las cartas con Carles, tendría que preguntarle... en el... 2000, estamos en el 2012. En fin, unos diez años de trabajo.

A.B.H: Sí.

Aurora: Es enorme. Una cantidad enorme de páginas y [ríe] bueno hay tengo, tengo unos ejemplares pero no tengo más... se me acabaron... Esta muy bien enlistado revisamos todos los índices... Un trabajo muy grande... y completar... bueno... ni siquiera se puede decir... Se duplicó. Es el doble... los tres se han convertido en... son de seiscientas páginas, creo... cinco por seis... Tres mil páginas. Es enorme. Sí, es muy interesante para alguien que quiera conocer a Cortázar, es realmente conocelo bien, es básico. Porque esta todo.

A.B.H: Yo hice una tesis muy larga, para ser de licenciatura.

Aurora: Sí.

A.B.H: Una especie de poética a partir de las cartas. Entonces, cada vez que mencionaba una obra, pues yo la tenía que leer... Y ver que decía... y de todo eso. Y de eso se basó mi trabajo de tesis. Y eso me permitió conocer obras que no conocía como *Divertimento*, *El examen*, *Imagen de John Keats*.

Aurora: Claro, claro, las inéditas... las que yo publiqué.

A.B.H: Exacto.

Aurora: Son todas las que yo publiqué. Las tres novelas digamos... Y ésta [*El examen*] es muy interesante porque ya habrá visto usted que es... yo pienso que es... la *Rayuela* de Cortázar adolescente.

A.B.H: Sí.

Aurora: Los personajes ¿no?...

A.B.H: Ese es mi planteamiento...

Aurora: ...son... es una *Rayuela* de adolescente.

Aurora: Hay diálogo constante entre bromas y veras de todas las dudas... que le duraron hasta el final, naturalmente, pero que ahí asoman con mucho más candor que en *Rayuela*, es muy interesante leído así, a distancia después de haber leído... y comentado tanto un libro como *Rayuela*, leer este primer ensayo.

A.B.H: Yo creo que es más que un ensayo. Es una obra completa y yo lo que creo... como él sabía que no se iba a publicar... Lo escribió con muchísima libertad.

Aurora: Sí... eh, no. No sabía si se iba a publicar.

A.B.H: Lo dicen las cartas todo el tiempo...

Aurora: No, no sabía.

A.B.H: Lo intento ¿no?

Aurora: Lo que pasa que ya, claro, a partir de este momento cuando has publicado una cantidad de cosas, lo otro queda ahí. Claro... No, en ese sentido no sabía porque no había quién le publicara.

A.B.H: No, pero yo decía en su juventud... que además lo está escribiendo a la par de *Bestiario*...

Aurora: Claro.

A.B.H: ...y lo que está pensando en publicar es *Bestiario*. Yo incluso los veo como gemelos: el gemelo bueno *Bestiario* y el gemelo malo *El examen*. Es decir, que en *El examen* es totalmente libre, dice todo lo que quiere decir, hace una crítica feroz a Buenos Aires... a todo.

Aurora: Sí, sí totalmente...

A.B.H: ...mientras que *Bestiario* es completamente limpio, relojerías perfectas.

Aurora: sí, son...

A.B.H: Son hermanos.

Aurora: ...la ficción verdadera, la ficción, sí, sí.

A.B.H: Claro.

- Aurora:** Lo otro es la autocrítica y la crítica a todo lo que él consideraba criticable en su juventud y que lo siguió considerando lo mismo, pero es la primera... el primer borrador, digamos, de *Rayuela*. Así lo veo yo ahora. Cuando lo leí no. Porque todavía no había pasado bastante tiempo... para mí... para comparar... no comparar, pero poner un libro al lado de otro y ver como es con respecto al otro, este nuevo... la gran máquina que es *Rayuela* ¿no? Que además me divierte mucho... porque el lenguaje mismo es más el lenguaje de Buenos Aires que el de *Rayuela*.
- A.B.H:** Sí.
- Aurora:** ...está más cerca Cortázar. Cortázar está metido en Buenos Aires, en ese momento, cuando escribe ese libro y piensa... todavía no ha dado el gran salto a este otro mundo...
- A.B.H:** Claro.
- Aurora:** que en el cual, en verdad, en el fondo no cambio nada... pero el lenguaje, sí por que está muy impregnado de lenguaje porteño... de Buenos Aires, eh... el lenguaje Argentino es mucho más que el lenguaje de Buenos Aires, pero Buenos Aires es el gran monstruo ¿no?... y el lenguaje me hace mucha gracia a mí, porque ya me olvidé de ese lenguaje... y si buscas... es una acumulación de expresiones comunes, populares o no pero comunes, me hace gracia... porque es lo que fue, algo queda, pero no tanto como en... como en esta novelita.
- A.B.H:** Sí. Ahora, el hecho de que tenga *El diario de Andrés Fava*... es una suerte, de capítulos prescindibles de *Rayuela*. Es esa visión periférica de la novela que está escribiendo ¿no?...
- Aurora:** Sí, sí.
- A.B.H:** Entonces, con más razón es un preludeo de *Rayuela* ¿no?
- Aurora:** Claro, a ésta todavía no le ha tocado el turno. Ahora... en cuanto termine de releer esto... voy a releer *El diario de Andrés Fava*, porque hoy justamente hablando con... ¿Usted no va a España por casualidad?
- A.B.H:** Mmm, solamente voy a Granada no voy a...
- Aurora:** ¿No vas a ir a Barcelona?
- A.B.H:** Esta vez no.
- Aurora:** Porque hubiera sido bueno que hablaras con Carles Álvarez.
- A.B.H:** Carlos Álvarez.
- Aurora:** Álvarez Garriga, que es el muchacho que trabaja conmigo.
- A.B.H:** Sí.
- Aurora:** Porque él conoce... y justamente hoy, me llamo por teléfono, es decir que estaba esperando un chico mexicano que está trabajando... "ay", me dice, "que interesante". "Y mira, que me he puesto a releer el libro y me interesa mucho". Carles Álvarez Garriga se llama. Verás el prólogo con hecho por él en las Cartas. Muy, muy, interesante y, ya te digo... Le dije, " Sabes que estoy releiendo este libro y me encuentro con... con este libro que para mí ahora es otro..."
- A.B.H:** Sí.

Aurora: Han pasado tantos años... veinte años, veinticinco años. Ah, y me dice, "después léase, porque es la misma sorpresa, justamente, *El diario de Andrés Fava*".

A.B.H: Sí, sí, van juntos, son los capítulos prescindibles de...

Aurora: Forma parte...

A.B.H: Exacto.

Aurora: ...de esta verdadera constelación... que es *Rayuela* o sea, esto... *El diario de Andrés Fava* y el texto propiamente dicho.

A.B.H: Claro.

Aurora: ...o sea son, visto así, es mucho más...

A.B.H: Ahora, insisto: estos libros, tal vez yo no me hubiera interesado, si no hubiera sido por las cartas...

Aurora: ¡No te hubiera interesado! ¿Cómo dijiste?

A.B.H: Tal vez no me hubiera interesado tanto, porque ya sabía de ellos...

Aurora: Sí...

A.B.H: ...pero lo que piensa la gente es, "ya no importa porque se publicó postumamente" eso es lo que mucha gente piensa.

Aurora: [ríe] y no, es otra cosa... es otra lectura.

A.B.H: Bueno, una de las cosas que más me interesa saber, es: si la novela estuvo guardada durante treinta años...

Aurora: ¿Qué novela?

A.B.H: *El examen*.

Aurora: ¡Ésta!

A.B.H: La escribió en 1950... alrededor de 1950.

Aurora: Sí, sí... cuando andaba con los cuentos. La primera edición de los cuentos...

A.B.H: es del '51...

Aurora: es del '51... de *Bestiario*.

A.B.H: de *Bestiario*.

Aurora: Después fueron otros, sí, *Rayuela* aparece en el '63. Pero empieza en el '58, aproximadamente... del '58 al '62. Cinco años calculó. Sí, es que esto es realmente el trabajo de preparación, pero no es contemporáneo con el título de *Rayuela*, quiero decir. Pero rápidamente, evidentemente está en lo mismo.

A.B.H: Sí, pero mi pregunta es: si la novela de *El examen* estuvo guardada durante treinta años o treinta y cuatro años, ¿usted sabe si Cortázar le hizo modificaciones o hizo algo... ya preparándola?

Aurora: En ese periodo.

A.B.H: Ajá. ¿Para prepararla?

Aurora: No, no lo creo para nada. Eso estaba guardado terminado ya. Porque además si Julio empezaba una cosa daba por terminar la otra. No, no volvía, quedo ahí, quedó como quedó. *Imagen de John Keats*, que es un libro fundamental... Pues ahí quedo

tantos años, porque no encontró editor... y sí... Cortázar, no hay que olvidarse, el editor de Cortázar, El primero y el verdadero fue Paco Porrúa. Que está en Barcelona todavía... él sí... todavía vive...

- A.B.H:** Sí. ¿Y dónde puedo localizar a Francisco Porrúa, que también me interesa mucho?
- Aurora:** Sí, está en Barcelona, vive en Barcelona. Está mmm... tiene muchos años, tantos como yo... Pero la cabeza le funciona como un reloj de precisión y es una persona excepcional. Verdaderamente Paco... fue Paco el que lo hizo, el que lo publicó a Julio. Hay que pensar que estaba publicando *Bestiario* y estaba en sí en un sótano nunca se distribuyó. Cuando Paco Porrúa pasa a ser director de la editorial, pregunta por ese libro: "¿Qué paso, dónde está? estaba en el sótano. No se había ocupado de distribuirlo, lo habíamos leído tres personas no sé o veinte. Pero no más. Eso había quedado así, como quedaron como quedó *El diario Andrés Fava*... claro, una vez publicados todos los cuentos y una vez... publicada... la realidad es difícil sacar a relucir un texto anterior. Siempre uno se inclina por el nuevo.
- A.B.H:** Sí.
- Aurora:** Pero, si hubiera salido a tiempo la sorpresa de *Rayuela* hubiera sido menor.
- A.B.H:** Claro.
- Aurora:** En cierto sentido el impacto de *Rayuela* fue... después de los cuentos de los cuentos perfectos y admirables sale esto que es... distinto. Si no otro lo hubiera preparado...
- A.B.H:** Yo, estoy completamente de acuerdo.
- Aurora:** ...lo hubiera preparado.
- A.B.H:** Si. Bueno, le quiero preguntar: ¿El manuscrito de *El examen* que tantas modificaciones hay respecto de la edición ya impresa? En la edición por que la edición tiene cosas como textos cortados, una modificación de los párrafos y todo esto.
- Aurora:** Sí, sí.
- A.B.H:** Entonces, quisiera saber si esto ya viene desde el manuscrito.
- Aurora:** Ah sí, sí.
- AB.H:** Se respetó...
- Aurora:** El manuscrito se respetó exactamente. La única cosa que varió del manuscrito...
- A.B.H:** Sí.
- Aurora:** Es la dedicatoria... que no estaba. Después apareció la dedicatoria.
- A.B.H:** Sí.
- Aurora:** No sé porque razón, estas cosas que pasan en las editoriales, con las que... a veces no mira uno exactamente todo lo que había que mirar. Bueno, pero no, después nunca más los toco esos libros.
- A.B.H:** Mmjú..
- Aurora:** Ni, ni creo que los haya revisado, releído, porque Cortazar se empezó a

refrotar. Cuando muere. Empieza entonces porque nunca tuvo, nunca tuvo un buen agente.

A.B.H: Ajá.

Aurora: y, era necesario... una obra muy grande y compleja... hacía falta... y fue después de la muerte que se largo de nuevo el interés, se publicaron los inéditos.

Aurora: Duro bastante, bastante cosas... y un libro tan importante como es Imagen de John Keats, nunca encontró editor [ríe].

A.B.H: Y en... yo sé que había dejado, lo dicen...

Aurora: Va a ser interesante que leas la nueva correspondencia... porque como hay tanto.

A.B.H: Sí.

Aurora: Va a ser interesante que leas... porque ya *Cartas a los Jonquières* es importante también.

A.B.H: Sí.

Aurora: Sí, porque es otro tipo de cartas que se prestaba para una edición especial, pero hay tanto... tanto.

A.B.H: Además las cosas que habla con las personas es completamente diferente... es decir... una carta que escribe el mismo día a un amigo... no sé, no tan entrañable, con algún amigo intelectual... como Sergi, por ejemplo, al editor... a y a un escritor es completamente... diferente hablando del mismo tema.

Aurora: Claro, claro, sí. Se pone en el mismo plano que su interlocutor. Se pone en ese terreno de entendimiento que varía según las personas, claro. Pero es muy interesante he leído así, *a posteriori* para...por mí por ejemplo. Que he estado con la obra de Cortazar siempre. Primero porque... desde que lo leí, pero después ya de una manera activa. Es una lectura muy útil, muy útil muy interesante para mí. Como puede ser para cualquier estudioso... claro, yo no soy la estudiosa [ríe]. No soy una profesora, no hago tesis nada, pero soy una vieja lectora, de Cortazar entre otros.

A.B.H: Sí.

Aurora: Entonces tengo y veo, aquí éste [libro]... es muy curioso... la impresión por el lenguaje. El lenguaje no es exactamente, claro, que el de *Rayuela*. Ahí cambia... sobre todo para mí.

A.B.H: ¿Y qué tanto se parece este lenguaje del que se habla en *El examen a Bestiario*, por ejemplo?

Aurora: Sí, pero claro, como en *Bestiario*, se pone en la piel de los personajes. Es decir, habla como los personajes, aquí no hay personajes inventados. Bueno sí en éste hay, pero son personajes que están dando vueltas ahí para meterse alguna vez en otro libro. ¿Cómo decir? Tienen una vida propia. Los personajes, tanto que muchas veces bueno algunos hay, pienso que el... que el Oliveira sería en cierto modo El cronista. Es el autor como en... me da la impresión, lo identifico un poco y que los personajes como los jóvenes es decir, Juan y... los dos examinados son... los jóvenes, los jóvenes...

A.B.H: Juan y Andrés.

Aurora: ...los jóvenes que no hay en *Rayuela*. En *Rayuela* me parece a mí, si yo pienso en ese terreno diría que, en *Rayuela* los personajes tienen cuarenta años. Y aquí tienen veinte.

A.B.H: Sí. Treinta...

Aurora: Como máximo. Alguno tiene treinta sí, Andrés y El cronista, pero Juan y Clara que son más específicamente los protagonistas... si se puede hablar de protagonistas... esos son muy jóvenes están pasando exámenes. No llegan a los treinta. Tienen veintitres y veinticuatro años. Juan es muy importante porque es muy intransigente en su estética, su poética es muy de un joven. Es... es muy interesante... la verdad es que hace veinticuatro horas que estoy metida en este libro [ríe]. Si, empecé ayer a leerlo... y lo terminaré después de que te vayas.

A.B.H: Podemos, podemos vernos si quiere la próxima semana y podemos...

Aurora: Y a lo mejor está Carles, porque tiene intención de venir a París... Carles Álvarez.

A.B.H: Ajá.

Aurora: Pero es una persona que te gustaría conocer. Porque verdaderamente tiene un conocimiento... creo que, bueno, de uno que conoce realmente... aquí se ha pasado la vida... sus años, que no son tantos, es un hombre joven. Es decir tú tienes la edad de *El examen* y Carles tiene la edad de Oliveira... Estás más cerca, más cerca de esos personajes... de Juan y Clara.

A.B.H: Sí.

Aurora: Que de Andrés... que tampoco es viejo, eh. Todos son muy jóvenes... es una banda de chicos jóvenes. Ahora, el personaje... [ríe] estoy muy interesada en seguir leyendo el libro. Porque lo leo ya de otra manera lo veo, afortunadamente los años pasan, a veces por suerte, te permiten volver a ver algo... pero... ¿como vez Abelito?

A.B.H: Híjole... hablemos de Abelito.

Aurora: ¿Sabes cómo lo veo yo?

A.B.H: Dígame.

Aurora: Una vez leído, releído el libro. Porque ese personaje que es como una sombra inquietante todo el tiempo ¿no? ya está uno como identificándolo con la niebla. Y con ese fenómeno de destrucción que es la niebla... en la novela. ¿Sabes que este libro nació de un sueño que yo tuve? Yo soñé con la destrucción de Buenos Aires y esto lo impresionó mucho a Julio porque evidentemente, él ya veía una ciudad....

A.B.H: Degradada...

Aurora: Que se disolvía. y lo identifica con esta bruma extraña.

AB.H: Sí.

Aurora: Que lo invade todo y que es como si lo borrara todo, competía todo y la figura que circula en ese especie de Hades que Buenos Aires, es como si no estuviera viva, como una larva algo, algo inquietante y no sabes qué es y por qué. Ahora tengo

mucha curiosidad por terminar de leerlo para terminar de verlo, si es que se puede ver.

A.B.H: Sí. Abelito es un personaje que estuvo con ellos, estuvo con Juan, estuvo con Andrés... estuvo con Clara. El cronista no lo conoce... y es algo, es alguien con el que ya no quieren estar, y se quedó precisamente de detrás, que se quedo inmerso en esta ciudad, que se volvió parte de esta ciudad.

Aurora Ajá.

A.B.H: ¿No? Y yo creo que es un tópico que maneja Cortázar en esta época. Porque tenemos los cuentos de *Bestiario*, en "Ómnibus", por ejemplo, es esa la misma sensación de que la ciudad, se... no lo deja ir, no lo deja vivir, de... opresión. Lo mismo que en "Casa tomada", es esta misma sensación... por eso yo digo que son como gemelos.

Aurora: Sí.

A.B.H: Y Abelito...

Aurora: Es una presencia negativa.

A.B.H: Sí.

Aurora: Todo el tiempo.

A.B.H: Pero que, sobre todo a Clara es a la que desea. Es la que no quiere que se vaya, ¿no? y es peligroso para Juan. La quiere atrapar.

Aurora: Sí eh... no sé, voy a terminar de leerlo para ver... pero sí, es evidentemente algo que está en la ciudad como un producto de la ciudad, pero cuando detalla las largas tiradas contra la falsa cultura, la mediocridad, en fin... todo eso que es negativo y que es como muerto... muerto en vida una cosa así... es eso fue un muerto en vida ese personaje. Inquietante y en la ciudad también hay una cosa de muerte en vida de la ciudad, que es él simboliza con el toda la mezcla ¿no? el peronismo, el entierro de Eva Perón, es el momento, la adoración del hueso... eso es formidable del libro [ríe].

A.B.H: La muerte del joven...

Aurora: Y todo es una invasión, es como un cáncer vivo, ahí, es una cosa de cómo es el cáncer crece, crece, crece, y se muere porque crece demasiado, porque crece más allá de lo que puede... y se muere. Esa sensación... no existe en Rayuela.

A.B.H: Mmjú...

Aurora: Está como superada eso, no sé si es porque está en otro mundo ya no es Buenos Aires, la problemática se ha vuelto más abstracta.

A.B.H: Sí, pero insisto, esta época... era una época en la que Julio Cortázar se sentía... se asfixiaba...

Aurora: Sí, se asfixiaba. Exactamente.

A.B.H: ...y entonces las obras alrededor de esta época son obras de asfixia, se nota mucho.

Aurora: Claro, claro.

A.B.H: *Bestiario* tiene este tono *El examen*, *Divertimento* todavía, incluso *Los reyes* que lo escribió como dos años antes.

Aurora: Sí.

A.B.H: Está el Minotauro que se siente asfixiado y que prefiere la muerte...

Aurora: Antes que seguir encerrado.

A.B.H: ...antes que seguir ahí...y entonces son obras de escape ¿no? en "Ómnibus" hay que bajar le *del* ómnibus, en "Casa tomada" hay que abandonar la casa... en *Los reyes* hay morir... hay que escapar como sea.

Aurora: Hay que escapar.

A.B.H: Esa es la idea.

Aurora: Sí, sí.

A.B.H: ...y ese es el tono de toda esta época.

Aurora: Está muy bien visto, sí. Es que Julio se fue porque esa sensación lo ahogaba a Julio, por eso se iba de Buenos Aires... lo dice claramente.

A.B.H: Sí.

Aurora: Hay esta historia que creo que existe en algún lugar, ha aparecido... ya la he contado... de la visita al médico.

A.B.H: Sí.

Aurora: Que le dice: "Váyase..."

A.B.H: Sí, que dice que no estaba enfermo.

Aurora: "...no tiene una enfermedad, es un estado de opinión". Está muy claramente visto... ésta muy bien, sí. Sí me intereso muchísimo, me alegro mucho de tu visita [ríe] porque....

A.B.H: ¿Porque la obligue a leerlo? [ríe].

Aurora: ...volví a releer, digo, pero este libro... yo tendría que... tantos años pasaron. Y cómo ha despertado mucho menos interés... que es lo que pasó con *Rayuela*... *Rayuela* todo el tiempo ésta presente, esto no, y sin embargo...

A.B.H: Es muy importante.

Aurora: Debería estar.

A.B.H: Sí, es un preludeo... esa es mi tesis.

Aurora: Claro, como al mismo tiempo pasa por ser una de las primeras tentativas de Cortázar de entrar en la novela que es una técnica tan diferente... en fin, un trabajo diferente de los cuentos, manejar varios personajes, situaciones... en fin, es una tarea de otro tipo, más complicada pero, bueno... en fin...

A.B.H: Ahora... Cuando va a publicar *Rayuela*, a él le preocupan los grandes fragmentos en inglés y en francés. Y entonces, no sabía si traducirlos o no.

Aurora: Sí.

A.B.H: Era una de las cosas que más le preocupaba antes de la publicación.

Aurora: Sí.

A.B.H: Finalmente resuelve, y me parece que resuelve junto con usted... que no se traduzcan, que aparezcan así...

Aurora: Sí.

- A.B.H:** ...y me llama mucho la atención porque en *El examen* empieza con dos grandes fragmentos en inglés y en francés... y esas cosas... no le preocupaban porque decía...
- Aurora:** ¿Quién los va a leer?
- A.B.H:** Hay esta libertad...
- Aurora:** Sí. Que después, se... sobre todo en un libro grande... es un obstáculo, yo creo que, en ese sentido, el hecho de estar en París debe haber influido porque... el fenómeno contrario ocurría aquí, es decir, para la gente leer una novela donde hay muchos párrafos en español o una correspondencia... hay que traducirlo porque el lector no conoce la lengua y eso plantea problemas, sí.
- A.B.H:** ¿Cuál era la intención de Cortázar para escribir esos largos fragmentos en inglés y en francés?
- Aurora:** La intención... nada... es lo que el recordaba. Además a Julio siempre le gustaron, o le interesaron otras lenguas, incluso llego a empezar a estudiar el Alemán, que duró poco... porque no siguió. Y es una lengua difícil. Lleva tiempo, pero le interesaba, le gustaban muchas las otras lenguas. Tenía una gran familiaridad por las vías literarias porque leía en inglés y en francés constantemente.
- A.B.H:** A mí me parece que el inicio del *Examen* es inquietante porque es una novela en español..
- Aurora:** Claro.
- A.B.H:** ...que empieza con dos grandes fragmentos en otro idioma. Mi asesor es Rafael Olea del Colegio de México. Tal vez lo conozca. Gran estudioso de Borges.
- Aurora:** Sí, sí. Lo conozco de nombre.
- A.B.H:** Él no conocía la novela, y cuando empezó a leerla dice que le inquietaba muchísimo, que él no recuerda ninguna novela en español que empiece con dos grandes fragmentos...
- Aurora:** Es verdad, nunca lo pensé...
- A.B.H:** ...en otro idioma.
- Aurora:** Yo tampoco lo recuerdo.
- A.B.H:** ¿Entonces... esta idea de escribir tanto en otros idiomas solamente es porque lo sentía de esa manera?
- Aurora:** Sí, sí. Por gusto enorme de las otras lenguas. Incluso de recitarlos en voz alta en la conversación, de mencionarlas... estaba muy viva la literatura francesa y la inglesa para Julio. Las lenguas le eran muy familiares, ¿sabes? es que en su casa sabían el francés. La madre y la abuela hablaban francés y hablaban también... sabían el alemán. Julio no, porque no llego a ser una lengua familiar. Lo sabían la abuela y la madre, no sé hasta dónde, porque además es una lengua difícil, pero el oído sí lo tenía y la prueba es que siempre le intereso la literatura alemana, la poesía. La poesía sobre todo, y después la novela claro, cuando llega un escritor como Musil, eso ya son palabras mayores. Pero la familiaridad con el francés fue por vía doméstica. Y con el inglés por gusto, afición, afinidad con la lengua.
- A.B.H:** Cortázar decía que sus personajes, de novela sobre todo, no son personajes inventados, sino son personajes inspirados en amigos y cosas así. Yo veo en el

examen a Aurora Bernárdez como el personaje de Clara. Porque era difícil encontrar a una mujer que tuviera este nivel intelectual que tenían los otros personajes.

Aurora: Sí, puede ser. Sí, en gran medida fuera como en *Rayuela*... que pueden... pero son retratos. Simplemente te recuerdan... pueden recordarte, como el personaje de Oliveira sí. A mí me recuerda sobre todo, a ver... se me olvida el nombre.

A.B.H: ¿Sergio Sergi? ¿Fredí Guthman?

Aurora: Oliveira ¡hay! ¿Cómo se llama? Este... pero bueno... es un argentino, de apellido alemán... judío-alemán... que era joyero, es decir, la familia era de joyeros, una joyería muy fina de Buenos Aires.

A.B.H: Mmjú..

Aurora: Que supongo [ríe] el contribuyó a dismantelar la fortuna familiar, porque no tenía nada [ríe] de comerciante. Eeh, pero tiene un apellido alemán... es uno de los grandes... uno de los mejores corresponsales de Julio.

A.B.H: ¿No es Fredí Guthman?

Aurora: ¿Cómo?

A.B.H: ¿Fredí Guthman?

Aurora: Fredí Guthman. Tal cual Fredí Guthman.

A.B.H: Ajá.

Aurora: Para mí Fredí Guthman se parece... Oliveira tiene mucho de Fredí Guthman, mucho, no diría que es su retrato, no. No son retratos nunca, no. Y la Maga también recuerda a un personaje que, nunca le pasaron las cosas terribles de la Maga, pero que hace pensar en la Maga...

A.B.H: Ajá.

Aurora: ...vagamente, sí. Y aquí sí, también vagamente. Efectivamente el personaje de Clara puede ser... un poco parecido, a un tipo de persona, de mujer... como pude a verme parecido yo. Pero yo no me veo retratada en nada, porque no hace alusiones concretas...

A.B.H: Yo creo que el tipo de personaje intelectual...

Aurora: El tipo de carácter, de humor... y de ironía maligna...

A.B.H: sí [ríe].

Aurora: [ríe] ...una cierta malignidad, una cierta manera de echar púas... Que bueno, de una manera muy, muy genérica, se puede considerar.

A.B.H: Sí.

Aurora: No, después no, creo que, claro como pasa a todo autor, me imagino, sin hacer retratos... están presentes las personas que los rodean. Están presentes en la obra de Julio muchísimas personas que yo conocí. Están presentes, su madre, está presente su abuela, de alguna manera. Alguna persona de la familia de las amistades, divertida, cómica, estas señoras un poco evaporadas.

A.B.H: Mmjú..

Aurora: Que no son nunca protagónicas, pero todo ese mundo está de algún modo.

A.B.H: En *Divertimento* me parece que Eduardo Jonquières.

Aurora: Es muy probable...

A.B.H: Está, está...

Aurora: Lo tengo que releer... Porque yo nunca leí los libros de Cortázar pensando en nadie. Los leí como puras invenciones. Solo con los años voy viendo, porque además hay cierto tipo de personajes que de algún modo se repite. Porque son personajes que a él le han impresionado mucho, le han dejado una huella muy fuerte. Algún tipo de personaje tanto de hombres intelectuales o de soquetes [ríe]. Como mujeres o mujeres más listas o...

A.B.H: Mujeres tontas.

Aurora: Más tontas o más frívolas o sobre lo que sea. Le han dejado [huella] sin que nunca se pueda decir, esta fulana, esta mengana.

A.B.H: Mmjú..

Aurora: A mí por ejemplo tanta gente pregunta si yo soy la Maga. Estoy a kilómetros, miles de kilómetros de distancia [ríe]. No es que me parezca mal. Ni bien ni nada, es que no tengo nada que ver.

A.B.H: Sí.

Aurora: Nada, nada.

A.B.H: Por eso yo, a mí me queda claro desde siempre, pero en cambio en *El examen* está la dedicatoria, está el sueño que usted cuenta en este mismo libro de *Volver a Cortázar*. Es donde aparecen estas dos cosas. Y además, las cartas hablan mucho de Aurora Bernárdez, sobre todo las de Jonquières...

Aurora: Sí.

A.B.H: ...y precisamente está... perdón y el prólogo que hace Vargas Llosa, que hace en los cuentos completos de Alfaguara. Habla mucho, de esta... de cómo tenían una complicidad.

Aurora: Sí, sí.

A.B.H: Literaria... y los idiomas. Y todo esto que...

Aurora: ...la profesión.

A.B.H: Por esta razón yo a Clara sí la veo ahora más cercana a usted.

Aurora: Sí.

A.B.H: Este tipo de personaje, también joven.

Aurora: Sí. Si me identifica con ese personaje... dijo, es posible, puede ser que se parezca.

A.B.H: Ajá.

Aurora: No, como en *Rayuela* es el otro personaje, que no es la Maga es la de... la que... la protagonista. Es la protagonista real del libro: femenina. La Maga es una, pero la Maga es casi irreal. A fuerza de ser un poco la víctima de Oliveira también. La otra no, nunca es la víctima, eeh... ¿Pero por qué no me acuerdo del nombre? Del personaje de la maga...

A.B.H: ¿Edith Aarón?

Aurora: La escena admirable a mi juicio, una maravilla de escena, que la escena del tablón. En que mandan [ríe] el uno al otro...

A.B.H: ¡Ah! Talita.

Aurora: Talita. No me acordaba del nombre.

A.B.H: Sí.

Aurora: Porque es un nombre...

A.B.H: ¿Extraño?

Aurora: No sé de donde salió siquiera. Talita, sí. Que está ahí, es la que si quieren... si me dicen te pareces a Talita, yo diría "puede ser, sí. A Talita sí". Pero la Maga no, es otra cosa, es otro mundo. Y además yo la conocí...

A.B.H: Hay una parte en *El examen*, no sé si ya haya llegado usted por la página 106 más o menos, en donde se mezcla de manera muy extraña Andrés y Juan. Pero es muy extraño, porque el cronista le pregunta a Andrés sobre su formación y todo esto y entonces él empieza hablar, precisamente de las influencias... de las citas... que son tan importantes en Cortázar, de las influencias... de cómo empezó a escribir... Y cuando empieza hablar de cómo empezó a escribir... es Juan quien termina hablando y no se ve esa transición o cómo fue esta mezcla.

Aurora: Tienes razón, hay una cierta... no se diferencian suficientemente.

A.B.H: Sí.

Aurora: Se diferencian porque uno sabe que Juan está por dar el examen y por lo tanto es muy joven...

A.B.H: Sí.

Aurora: ...y anda con la coliflor dichosa.

A.B.H: El coliflor que es importante. El coliflor que decía...

Aurora: El coliflor porque él decía, pero sabés que... en la casa decían *le chou-fleur*, que es en francés es masculina la palabra. El coliflor. Y Julio cuando lo conocí decía "el coliflor". Fui yo la que le corregí: "Es la coliflor. Es la flor, la coli... es la flor por lo tanto es femenino". Pero él utiliza la dos. Viste que alguien le corrige, creo que Clara...

A.B.H: Claro, ahí está...

Aurora: ... tal cual. Pero sigue usando la coliflor, porque así lo había llamado siempre. Eso es muy divertido. Yo de eso me acuerdo muy bien. Porque la primera vez que yo le oí dije: "¿Cómo?". Que le oí decir el coliflor, él habla perfectamente... y era un error que mucha gente cometía, decir el coliflor y que lo dijera él me llamo la atención y después me di cuenta, en la casa decían el coliflor por influencia del francés. No se en alemán como se dirá coliflor y sí es masculino... pero como hablaban más en francés que en alemán, el alemán era un resabio que les quedaba... de una educación, porque los abuelos paternos eran alemanes. En fin, curiosidades.

A.B.H: Sí. Volvamos a lo que me estaba comentando de Andrés y de Juan.

Aurora: Sí, es cierto que hay momentos en el libro que yo también decía: "¿quién está hablando, quién es? Hay algún momento que debe estar el error. O lo que hace difícil que en ese momento uno separe uno de otro.

A.B.H: Yo le pregunto, y es algo que yo me he preguntado, ¿será un error de Cortázar cuando estaba escribiendo la novela o será a propósito esta confusión?

- Aurora:** Yo no creo que sea... a mí no me parece... no es que sea un error, es decir, no sé dio cuenta que... no se dio cuenta porque hay más afinidades entre esos dos personajes... entonces se paso de uno al otro. No vio claro lo que vemos nosotros y lo que nos hizo también dudar, ¿pero quién quien habla? Sí yo no lo sé, ¿en qué parte? Le tendría que preguntar a Carles a ver si el notó eso.
- A.B.H:** Sí, es alrededor de la 106.
- Aurora:** Pero yo no creo que él lo haya buscado.
- A.B.H:** Después de hacer el largo trayecto que van a ver el hueso y todo esto, y que finalmente se detienen a tomar algo. Es alrededor de la página... bueno, es en la edición de Alfaguara, porque creo que ahorita usted está leyendo otra. Ajá, y entonces es ahí donde el cronista le pregunta a Andrés cual fue tu formación. Y a partir de ahí es que empiezan... ahí es donde está la confusión cuando ya habla de la escritura.
- Aurora:** Sí, sí.
- A.B.H:** Es Juan quien está hablando. Ahí está la confusión, habría que ver, también puede ser una cosa, yo solamente conozco la edición de Alfaguara. Entonces habría que ver si...
- Aurora:** Sí, hay distintas ediciones, yo tengo distintas ediciones. No creo que haya una reedición, eso no lo creo para nada porque...
- A.B.H:** ¿Usted se encargo de la edición?
- Aurora:** Usaban el texto unos de otros ¿sabes? Como hacen siempre. No lo creo, pero... y me extrañaría que Carles no lo hubiera visto. Porque es un águila y conoce toda la obra de memoria, como alguien que se ha pasado la vida... Él hizo un estudio sobre los prólogos de Julio Cortázar. Y una tesis.
- A.B.H:** Muy bien, sí. Bueno lo que estamos viendo es que desde esta novela ya está manejando este tópico del doble ¿no?, insisto también aparece en *Bestiario* con "Lejana", con...
- Aurora:** "Lejana" sí. El doble es una fibra muy presente.
- A.B.H:** Es muy importante.
- Aurora:** Le importaron mucho siempre. Esa sensación de ser otro. Pero como Cortázar veía siempre lo otro, del otro lado, no es raro que tuviera la idea del doble. Es decir, hay una cosa que es la apariencia que él la ve claramente, pero a través...
- A.B.H:** Sí yo también lo noté en estos libros de "prehistoria", de antes de *Bestiario* para mí es "prehistoria", "prehistoria literaria de Cortázar". Y ya tiene títulos como *La otra orilla* que son cuentos, que ya es la otredad. Y este libro de poemas que se perdió, después de *Presencia*...
- Aurora:** En fin... claro los personajes dobles [...] Es una cosa que el psicoanálisis ya nos acostumbró... sólo que para... no sé si para bien, pero en todo caso con otro criterio, de que somos más que uno, eso es seguro. Es decir, esa consciencia que creo que cualquier persona inteligente tiene que tener.
- A.B.H:** Sí.
- Aurora:** Yo soy más que una. No sé cuántos, ni para qué, ni si sirven o no. Pero soy más de uno. Cortázar lo tenía muy fuerte eso. Son más de uno.

- A.B.H:** Ah, me gusta mucho, lo voy anotar.
- Aurora:** Y entonces la realidad también es más de una, hay una realidad... que es esta en la que nos movemos y hay otras realidades... en algunas... de algunas tenemos consciencia, de otras no... algunos tienen más consciencia que otros. Hay quien no tiene la más mínima conciencia de otra realidad que no sea el pan nuestro de cada día.
- A.B.H:** Sí.
- Aurora:** Pero hay quien está perplejo todo el tiempo frente a la realidad. Tiene doble visión o triple o lo que sea.
- A.B.H:** Sí. Es otra cosa en lo que preludia *El examen a Rayuela* es este humor mezclado con cosas graves.
- Aurora:** Sí.
- A.B.H:** Decía Cortázar a veces "cuando tengo un capítulo muy grave trato de meterle un humor...
- Aurora:** Bajarle, sí
- A.B.H:** Subir y bajar tono.
- Aurora:** Ajá, eso es. Otro registro. Mezclar los registros que eso es una evidencia que yo he hecho algunas veces. Y esa diferencia es siempre muy eficaz cuando se sabe manejar. Esa la tiene también Calvino. Los dos planos. Dos registros: noble y plebeyo. Y Cortázar también.
- A.B.H:** Y en *El examen* ya ésta empezando a...
- Aurora:** Es la manera de quitar énfasis a cosas que de por sí te ponen en una actitud magistral. Hablar de cosas importantes. Y eso es incomodo para él, como para la mayoría de la gente inteligente.
- A.B.H:** Sí, un capítulo que a mí me parece muy extraño es toda esta, la pelea que hay en el baño, después de que van al concierto. Donde el padre de Clara se mete en una pelea. Y está Juan y todo esto.
- Aurora:** Sí... así... [ríe]
- A.B.H:** Y es precisamente este humor fársico.
- Aurora:** Bueno lo pone mucho... Clara tiene mucho sentido del humor, Juan también, son dos y entonces siempre, cuando ellos se refieren a ese mundo. Siempre es cómico, siempre con ironía, siempre con burla. Es el mundo plano de la pequeña burguesía. En fin...
- A.B.H:** ¿A esa parte no ha llegado... no lo a releído todavía?
- Aurora:** [ríe] Tengo que... sí, acá está como ves abierto...
- A.B.H:** Sí, ¿puedo ver la edición? [ríe].
- Aurora:** Esa es la edición de Alfaguara. ¿Quieres un té?
- A.B.H:** Sí. Se lo acepto. Muchas Gracias.

París, abril de 2012.

**Conversación con Francisco Porrúa,
Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga (2013)**

- A. Barrios:** Es muy interesante de las cartas a usted, sobre todo las primeras... todo el mundo tiene la idea de que a Cortázar nadie le mueve una coma, porque él no lo permite, y con usted permitió, por ejemplo que se editaron textos de *Historias de Cronopios y de Famas*.
- F. Porrúa:** Sí, pero ya teníamos unos años de amistad.
- A. Barrios:** Claro, no, no por eso a lo que voy...
- A. Bernárdez:** Paco fue el editor, no tiene nada que ver con la amistad...
- A. Barrios:** Sí.
- A. Bernárdez:** ...más que en ese terreno, en el terreno del interés por la obra, pero que es el interés de un amigo, no de un editor.
- F. Porrúa:** Por otra parte yo nunca... nunca le dije a... yo no le dije a Julio que no incluyamos esos textos, estos cuentos... le dije que esos textos me parecían menos interesantes que otros y nada más. El decidió suprimirlos nada más. Muy sencillo.
- A. Barrios:** Y también le pedía opinión acerca de los cuentos, sí funcionaban, de las novelas y todo esto ¿no?
- F. Porrúa:** Sí.
- A. Barrios:** La historia de la portada de *Rayuela* es muy divertida, cuando Cortázar forzosamente quería poner la Rayuela en la portada.
- A. Bernárdez:** Claro.
- A. Barrios:** Y en la contra portada y todo el mundo le decía: "no", y el daba sus explicaciones, ¿no? es que ya se está leyendo la novela con la mano y todo eso [ríe] y al final salió al revés y lo consuelan con la rayuelita en el lomo.
- F. Porrúa:** Fue dibujada por él. Cosa curiosa paso con carátulas de *Todos los fuegos*... Porque se me ocurrió algo y le dije que la portada podría ser una galería ¿no? y la carátula posterior otra galería: la de Buenos Aires y la de París. Le mande esa carta y al día siguiente recibí la carta de él, diciendo que se le había ocurrido poner la galería, era otra realidad, o sea, exactamente lo mismo. Eran el conceso más o menos mutuo o simultáneo, yo a él y él a mí.
- A. Barrios:** Sí.
- F. Porrúa:** Lo que te preocupaba es *El examen*. Ese libro me preocupo mucho porque fue para mí un error editorial. Julio mando los dos volúmenes y *Los premios* y *El examen* juntos. Los mando juntos, y dijo que eligiera. Yo he leído todos y evidentemente *Los premios* era muchos más amable, digámoslo, que el otro. El otro me pareció terrible. Me pareció una descripción de la sociedad argentina espeluznante, escalofriante. Realmente pensaba yo que la lectura de ese libro había traído una sublimación, o algo así.
- A. Barrios:** [ríe].
- F. Porrúa:** Y quedó para publicar después de *Los premios*. Después yo no sé que pasó. Hicimos *Todos los fuegos*... empezó a elaborarse *Rayuela*... y se fue quedando. Lo

cual creo que es una lástima, porque tendría que haber aparecido editado en Argentina en esos años.

A. Bernárdez: Bueno, sí.

F. Porrúa: Hubo un rumor inmenso... muy cruel.

A. Bernárdez: Sí, pero es muy interesante.

F. Porrúa: Sí, sí.

A. Bernárdez: Pero, sabes lo que he pensado mucho de *Rayuela*, en la edición que acabo de conseguir con los españoles, unos librereros amigos míos, la edición de *Adán Buenosayres*. Es como *Adán Buenosayres*, el libro de... ¿te acuerdas del libro de *Adán Buenosayres* de Marechal? Que le valió a Julio la proscripción, porque hizo el elogio de un escritor peronista. Cosa que fue mal vista por todos... los que no fueron peronistas... en Sur, en todas partes... y resultó que a Julio... ¿pero cómo se atrevía hablar bien de un libro de un peronista? Porque el libro era interesante, sencillamente...

F. Porrúa: Tardo años...

A. Bernárdez: Pero también fue interesante del libro, que no lo he vuelto a leer, pensé en toda la relación que hay entre ese libro y la *Rayuela* porque hay, los dos cuadernos en *Adán Buenosayres*, está el cuaderno de las Tapas Azules que es el equivalente, digámoslo, a la estructura de la novela del *filósofo* de *Rayuela*. El viejo Morelli es muy parecido es también es un grupo de personajes. Porque son protagonistas todos.

C. Álvarez: Uno es Borges. ¿Y ese libro lo recuperaste tu Paco, no?

F. Porrúa: Lo recuperé y se me ocurrió releendo una colección de Sur, encontré el artículo de Julio sobre Marechal. Me pregunté ¿qué ha pasado con él? El silencio era total y entonces decidí que se podía reeditar. Se reeditó el libro y Marechal era como si hubiera encontrado el mesías. Me empezó a dedicar libros.

A. Barrios: Pero todas las novelas de Cortázar tienen este grupo y esta especie de club.

A. Bernárdez: Los amigos.

A. Barrios: Todas las novelas, bueno tal vez podría ser excepción *Los premios* porque, ahí este es un conjunto de personas, pero es más obligado ¿no? Todas las demás novelas incluyendo *Divertimento* está el "Vive como puedas" y todo esto y tienen esta idea.

A. Bernárdez: Lo que pasa que en *Los premios* lo que hay y sobre todo los lenguaje diferente de los protagonistas, está el hispanisante, el gallego, el porteño educado, el porteño... es también una novela de grupo. Es un grupo siempre, de gente a los que él mete al juego idiomático.

F. Porrúa: ¿Están hablando de *Los premios*? Yo le hice una indicación de corrección a Julio y me equivoque profundamente y él sin embargo la siguió, porque los personaje... se encuentran los personajes de dos porteños de clase media o menos, y empiezan hablando de Stedhal y Picasso y de Matisse y toda la mezcla. Y entonces le dije: "oye, parece demasiado aburrido corregilos" y los corrigió él y los abrevió. Yo me equivoque porque perdió el efecto cómico que tenía. ¿No? Ya era la acumulación de cultura, en estos tipos realmente cómica... y me equivoque

- A. Bernárdez:** Mis amigos todos eran así, tenían relación con los amigos que eran los lectores, escritores, entonces fatalmente ¿de qué se va hablar? De lo que estás haciendo ¿no?...
- F. Porrúa:** Sí, era curioso, como los porteños...
- A. Bernárdez:** Como la parte psicológica no le interesa especialmente para las relaciones entre...
- F. Porrúa:** Vos podías decir en esos años en Buenos Aires que cualquier lector porteño sabía más de literatura italiana que cualquier italiano [Ríe].
- A. Bernárdez:** [Ríe] Seguro que sí.
- A. Bernárdez:** Cuando llegamos a Francia descubrimos que habíamos leído todos los libros que no habían leído los franceses. No hablemos de los españoles. Nada. Estaba Franco y compañía. Ni italianos porque Mussolini. Teníamos una idea muy limitada, montones de escritores extraordinarios... nada.
- A. Barrios:** Bueno, y también Cortázar toma la lección de *Presencia* donde hace una aglomeración de conceptos en versos tan ceñida y después resultaba que todo mundo se aburría con ellos, incluso sus amigos. Revisan las cartas y lo dice también en *El examen*. Y entonces toma lección de eso y dice, bueno sí y sí tengo todo ese conocimiento es parte de mí, pero la forma de exponerlo, hay que hacerlo de manera distinta ¿no? y entonces ahí es donde se permite mezclar el humor y burlarse de toda esa cultura...
- C. Álvarez:** Esa es la lección de *Adán Buenosayres*...
- A. Bernárdez:** Oye, pero la cantidad de amigos de Julio que no soportaron la idea de que Julio escribiera una novela, incluso con *Rayuela*, que escribiera una novela escribiendo ya. Catalogado como gran escritor de cuentos, era un gran maestro en el terreno, pero no aceptar que se pasara a ese otro terreno...
- A. Barrios:** Pero incluso actualmente, el lector de Cortázar es un lector muy heterogéneo ¿no? No todo el mundo lee a Cortázar, hay gente que prefiere cuentos, hay gente que prefiere novelas, incluso hay gente que prefiere novelas de su primer o segunda época. Hay gente que prefiere poesía, hay gente que prefiere los libros almanaque ¿no? Ahora, las cartas funcionan también en varios niveles porque por un lado es la autobiografía de Cortázar, pero por otro lado, está reseñando una cantidad de libros a los que el lector no tenía acceso. Yo conocí *El examen* gracias a las cartas... y no solo eso, la *imagen de John Keats* que es tan importante; *Divertimento*... todo esto y todo lo que yo dudaba de leer. Gracias a las cartas, a lo que se habla en las cartas, ya se está reseñando el libro: el libro trata de esto, tiene tales juegos, y no sé qué y todo esto... entonces te metes y dices ¡wow!
- A. Bernárdez:** Claro, además hay el derecho de autor de intentar... llega un momento en que escribir cuentos ya no te basta. Ya ves otra cosa, en lectura también es un ser bastante reincidente ¿no?
- A. Barrios:** Y usted señor Porrúa, como editor, ¿no estaba así... un poco nervioso de las nuevas cosas con que le iban a salir a Cortázar ahora?
- F. Porrúa:** ¿Nervioso? Nervioso no, yo creo que cuando publiqué o aconsejé a Sudamericana que se publicaran *Las armas secretas*, en la Argentina solo se conocía a *Bestiario*. *Bestiario* se habían vendido muy pocos ejemplares, pero entre alguna gente del grupo surrealista cero, por ejemplo, es decir, había un conocimiento secreto de

Cortázar y todo mundo decía hay un ejemplar de la Sudamericana, *Bestiario*, pero leído por unos pocos. Es decir cuando yo recibo *Las armas secretas* tengo la convicción... sé con toda seguridad que voy leer un libro que me va a gustar mucho, porque después de haber leído *Bestiario* no podría esperar otra cosa. Porque soy el editor y siempre tuve una confianza inmensa como autor. Yo creo en una extraordinaria inteligencia y además, tenía para mí, un estilo que no se ha igualado en la Argentina. El estilo cambiaba a veces, se escribía en un estilo que se llamaba estilo vistoso ¿no?

A. Barrios: Ajá [ríe].

F. Porrúa: Pero hay historias, como “El otro cielo” que son absolutamente de una transparencia única en literatura española contemporánea. Porque en la prosa de Borges se nota el peso de la voluntad de hacer estilo. En eso no hay nada, no hay más que transparencia pura de la primera a la última página. Ante esas cosas yo no podía tener nunca ninguna duda, no, nunca pensé, ahora Cortázar me va a enviar un libro inferior o algo así.

A. BARRIOS: No, yo no digo de un libro inferior, pero por ejemplo, *62/Modelo para armar* es un libro difícil para muchas personas.

C. Álvarez: Para todos...

A. Barrios: Pero cuando te metes es una cosa distinta de *Rayuela*... Es realmente meterte al laberinto y es meterte a un laberinto que se está moviendo todo el tiempo ¿no? La figura, que es la imagen del libro, está mencionada varias veces con el caracol, con los bichos volando y todo eso... que ya está pensando en esas cosas Cortázar desde *El examen* ya está viendo la figura de los bichos y cosas así... entonces sí, me parece que su libro más estético puede ser *62/Modelo para armar*, es donde vuelca todas sus ideas y las pone ahí, porque como él lo dice *Rayuela* sí tiene mucho de desahogo de muchas cosas, pero *62/Modelo para armar* ya es otra cosa y es un libro bastante difícil.

F. Porrúa: Había gente en Buenos Aires que opinaba lo mismo. Era una obra maestra *62...*, novelistas sobre todo, escritores.

A. Bernárdez: Sí, sí, es cierto. Ese libro es importante.

A. Barrios: Bueno, es que también el inicio es bastante difícil, empezar con el poema éste, tan largo, estos problemas de traducción que tiene en la cabeza Juan y que está pensando.

A. Bernárdez: Sí, sí.

A. Barrios: Y es que inicio es bastante difícil... empezar con el largo poema. Con los problemas de traducción que Juan tiene en la cabeza. Ese poema en realidad es el camino, el poema ya nos está contando toda la novela, ¿no? ahí es cuando sabes que es un laberinto, ya sabes cuándo vas a regresar y cuando vas a volver a pasar por los mismos lugares. Está en el poema, pero ciertamente la primera lectura es muy complicada. Hasta la segunda, tercera lectura es cuando te das cuenta de la genialidad y de la maestría que tiene ese libro.

C. Álvarez: Además yo creo que la ventaja de que el editor fuera Paco. Es que Paco era el director literario...

- A. Barrios:** Bueno... en *El examen* además de la cuestión crítica... de la crítica feroz que hay contra Argentina, todo el disgusto que tiene de la sociedad, de la cultura y de los libros y todo esto... Todas estas marcas, todos estos juegos subversivos, tipográficos: mayúsculas palabras unidas, frases cortadas que eso es, estoy haciendo un índice de las frase cortadas y casi en cada página están cortando los párrafos de una manera un tanto extraña. ¿Eso que tan complicado era publicarlo, digamos en 1950?
- F. Porrúa:** No, no puede ser eso, quedo en el limbo el libro por error nada más porque había siempre otros proyectos, otros planes, dinero nuevo, un error de distracción se puede decir, de falta de criterio. Lo curioso de la Sudamericana, que era una empresa muy conservadora y que cuando se murió el hijo del director me dejaron trabajar absolutamente sin nunca justificar nada, y no sabían lo que publicaban. Ellos decían: “Porrúa ha aconsejado este libro” y se contrataba y se publicaba nada más. Y había cosas raras como por ejemplo, había una reunión de directorio, que era cuando aparecía Rayuela ¿no? Yo debía estar en mi oficina, no participaba en la reunión de directorio. Venía, viene un mensajero del directorio a preguntarme porque había tenido una discusión. Y dice: Sr. Porrúa quiero saber que quiere decir lúdico y erótico [risas]. Esos eran los que editaban *Rayuela* y esa confianza ciega, era porque yo había sido apoyado por Jorge y Jorge había muerto repentinamente y éste se quedó como sustituto ¿no? Pero fue una época buena, hasta que nos cambiaron, vinieron los herederos y se acabó todo.
- A. Barrios:** ¿En que año fue eso?
- F. Porrúa:** Eso fue en 1972, 1973.
- A. Barrios:** ¿Y usted dejó Sudamericana?
- F. Porrúa:** Dejé Sudamericana...
- A. Barrios:** ¿Pero Cortázar siguió publicando Sudamericana?
- A. Bernárdez:** No, Alfaguara es desde hace años ya, es la editorial.
- C. Álvarez:** No, llega un momento en que él le pierde la confianza a Sudamericana y como además Paco ya no estaba acá...
- A. Bernárdez:** Tenía un problema de transferencias de divisas ¿sabes? De lo poco que cobraba perdía mucho en el cambio, no tenían en cuenta que se perjudicaba al autor y a las cuentas de Cortázar de esos años cuando cobraba ocho pesos cuarenta de derechos de autor, bueno... era muy poco [ríe]. Julio nunca conoció la bonanza material, contigo [Porrúa] conoció por fin un editor que lee; y después, aunque no era muy malo... no... estaba en otra cosa.
- A. Barrios:** ¿Terminó de leer la novela? ¿*El examen* sí terminó de leerla?
- A. Bernárdez:** Sí, sí claro. Porque hace años no lo leía me intereso muchísimo. Volví a leerlo con mucho gusto también ese libro, porque el mío es además todo el juego de personajes que corresponde también a *Rayuela*, esa búsqueda, expresar un grupo social diferente del común, un grupo de ese libro, ha sido un sueño mío que es también la destrucción de Buenos Aires.
- C. Álvarez:** Es que hay uno de los ejemplares que tiene Carmen Balcells, hay una anotación manuscrita en la portada que dice: *A Aurora Bernárdez*.

- A. Bernárdez:** Sí, sí
- C. Álvarez:** No salió impreso.
- A. Bernárdez:** Decía “A Aurora Bernárdez que me contó este sueño” algo así. Porque se lo conté, efectivamente. Me quede muy impresionada la destrucción de Buenos Aires: el agua que llegaba del río a los escalones de la facultad, se estaba inundando... entonces de ahí, esa idea de la destrucción de la ciudad... no se dice por qué el agua... pero nada, viene después... y el sueño ya no tiene nada que ver con la novela. Simplemente la idea de la destrucción de Buenos Aires.
- A. Barrios:** Ahora que estoy haciendo mis notas finales, bueno... cómo no me di cuenta de esto... De la importancia que tiene la ciudad como personaje y la niebla, ¿qué tipo de personajes son estos dos?
- A. Bernárdez:** Que la ciudad sea un personaje no es la única novela en que la ciudad es un personaje, París es otro país, París es otro personaje muy importante. La niebla un poco simbólica. Que es fácilmente simbólica la niebla está un poco...
- A. Barrios:** Es como el síntoma de la enfermedad.
- A. Bernárdez:** Exactamente, que invade lentamente, que enturbia todo y que hace posible cualquier confusión, es también un personaje. A mi juicio es un personaje importante la obra, la niebla.
- C. Álvarez:** Como *La peste*, en la novela de Camus. La peste también es un personaje.
- A. Bernárdez:** Claro como *La peste* de Camus. Son fenómenos de tipo social que el metaforiza. Julio tenía una idea terrible de lo que era Buenos Aires en ese momento, era terrible... [ríe], pero la sensación de incomodidad.
- C. Álvarez:** Y por eso pone ese prólogo-epílogo, que dice “esto fue escrito en esa época y la gente no va a creer porque hay esa profecía del entierro de Evita”
- A. Bernárdez:** En esa época en la que Julio escribió una anécdota en algún lugar en que Julio tenía alergias.
- A. Barrios:** Ujúm, ah sí.
- A. Bernárdez:** Respiraba mal, no sé tenía problemas físicos que, bueno... fue al médico, un médico inteligente —que termino siendo bastante amigo de la familia— que lo escucho y le dijo: "Lo que usted tiene no es una enfermedad, esa es una opinión. ¡Váyase!". Se lo dijo claramente. Es un estado de opinión... y efectivamente tenía que irse en ese momento.
- A. Barrios:** Para la edición de *Rayuela*, estaba la discusión para la primera edición, sobre si se iban a traducir o no los fragmentos en inglés, en italiano... ¿cómo resolvieron finalmente que no?
- A. Bernárdez:** Como pensando en los lectores.
- F. Porrúa:** No me acuerdo, yo creo lo sensato que se hizo fue dejar los originales. Se puso la traducción.
- A. Barrios:** No, no se puso.
- C. Álvarez:** Algunos sí, hay momento que Cortázar se lo dice a no sé quién, que por consejo de Aurora, iba el original, Aurora le dijo algunos sí, pero todos no. Porque hay fragmentos que están traducidos.

- A. Bernárdez:** Había muchas citas.
- C. Álvarez:** Por ejemplo, aquella noticia del Observer que dice “Ya no hay más. Este verano no sé qué sucede que no hay mariposas”. Eso no está en castellano.
- A. Bernárdez:** Sabes quién me dijo, me dio una razón... fue Julio Silva me dijo, "yo no sé el inglés, por lo tanto me quedo en la luna". Se que me dijo sé puede hacer un libro en español básicamente para el público en español, sin traducir las muchas frases que hay, me insistió mucho y Saúl también estaba de acuerdo que cuántos lectores pueden seguir los textos las citas en inglés y francés, incluso en alemán, que hay alguna mucho menor, pero en inglés hay muchas.
- A. Barrios:** En latín también hay.
- A. Bernárdez:** En latín... pero eso sí, que Julio no sabía latín y yo tampoco [risas]. Ni Julio ni yo. Yo estudié un poco el latín, pero no para traducir de modo que... y Julio no... pero sí era un lector en inglés y francés, claro eso sí. Pero sí es verdad un lector en Inglés y francés es otro lenguaje muy difundida entre el público lector, pero no totalmente.
- F. Porrúa:** Hay unos textos de enseñanza y literatura de Estados Unidos.
- A. Barrios:** Pero es que, por ejemplo, la primera vez que yo leí *Rayuela* no sabía nada de francés y cuando, en el capítulo donde muere Rocamadour baja el viejo y empieza a gritar... muy enojado porque no lo dejan dormir, por el ruido y todo esto... y entonces yo pensaba... y sobre todo lo pensé ahora que lo estoy releendo para la tesis, que el lector que no sabe francés, todavía te parece más gruñón, es como las caricaturas de Charlie Braun cuando a los adultos no se les entiende solamente se oye: *ra,ra,ra,ra* y entonces tú te tienes que imaginar... entonces, los que no tienen acceso, digamos a estas lenguas hacen una interpretación distinta, o sea, sí tiene un efecto distinto.
- A. Bernárdez:** Es probable.
- F. Porrúa:** Puede ser, yo recuerdo, he visto el libro de texto de literatura de clase de norteamericana y son muy ridículos.
- A. Barrios:** Y además te sacan de la lectura.
- F. Porrúa:** Claro, exactamente. No, no es un exceso de algo, si yo encuentro en un escritor, puede ser Cortázar también no, una frase en inglés, por ejemplo, y quien lo lee lo entiende o no lo entiende, pero él lo ha puesto en inglés ¿por qué traducirla, en otra lengua, en otro estilo, en otro modo? Traducir es introducir algo de afuera. Pero si en el original a aparecido así, también los franceses cuando leen se encuentra una cita en francés tampoco se entiende es el modo de traducir, si el autor ha dejado el original, hay que dejar el original, nada más. La traducción del fragmento es algo... es casi una pedantería ¿no?, aparecen completamente grandes escritores, es una especie de respeto por las intenciones del autor. Porque sí, Cortázar o cualquiera, ponen la frase en inglés y el mismo la traduce, entonces sí... hay que traducirla, pero si no la traduce, el original es así; es decir, traduces el francés, pero no traduces la cita en inglés, porque esa es la voluntad por parte del autor, el autor quiere que sea en inglés.
- C. Álvarez:** Pero el editor puede...
- F. Porrúa:** Entiende que lo mismo se puede decir de los criterios de la edición del original, ¿no? Es lo mismo, que no han entendido el francés o no ha entendido el inglés o la

lengua que sea que esta intercalada ahí. Me parece ¿no? Puedo estar equivocado ¿no?

A. Barrios: Sí, además la eufonía tienen las diferentes lenguas, de la que siempre hablaba Cortázar... el ritmo que tenían sus textos...

C. Álvarez: Me parecería mal en una novela, una novela sí, si ahora dijéramos *Rayuela* la carta que está en inglés lo ponemos en nota, ahí sí me parece mal. Pero aquí [*Cartas*] la tarea del editor...

F. Porrúa: Sí, es diferente.

C. Álvarez: ...es ayudar a los lectores a entender lo máximo posible... lo que sea difícil, lo que sea elemental, no. Porque sí no, vamos a ver más nosotros que Cortázar. Una novela sí. Si yo encuentro en *Rayuela* la frase y lo pone a traducir sí me parece mal....

F. Porrúa: Además, las cartas tienen un destinatario ¿no? el autor puede saber perfectamente lo que puede poner en otra lengua o no. En cambio la novela va a un público...

A. Barrios: Es, por ejemplo, bastante subversivo la primera página de *El examen* donde en un párrafo de... no sé... veinte renglones, diez son en inglés cinco son en español y después otros siete en francés...

C. Álvarez: Pero es porque están en esta casa donde hay lecturas, están escuchando...

A. Barrios: ...claro, claro... pero desde un principio, el que se acerca a esa novela ve eso... ya no va a querer seguir, porque ha pasado, digo lee esta novela y piensa... "me va a salir con todo en inglés y en francés y yo no entiendo, entonces la dejo". Y eso está muy bien porque creo que lo piensa muy bien Cortázar, porque ya se está enfocando en su lector, a quien va a dirigir está novela...

F. Porrúa: Exactamente...

A. Barrios: ...y es una manera de depurar desde la primera página. Desde ahí es maravilloso.

C. Álvarez: Hay ese recurso retórico del prólogo que es *captatio benevolentiae*: "oh tú, querido lector que eres tan distinguido". Pues esto está al revés, es disensión, ¿no? Que te quedés fuera. Esto, Humberto Eco, *El nombre de la rosa* famosísimo. *El nombre de la rosa* en el primer capítulo, son cincuenta páginas de cómo el muchacho, está subiendo hasta la abadía. Cincuenta páginas de un aburrimiento... te lo juro, porque es una descripción del bosque de noche, es una cosa... que no hay quien soporte. Y él dice en las apostillas de *El nombre de la rosa*, él dice: "lo hice aposta, porque quien era capaz de cruzar esas cincuenta páginas, era un tipo de resistencia, que lo que viene lo va a matar".

A. Barrios: Sí, ¿Cuál fue tu primera reacción de *El examen*?

C. Álvarez: Yo lo leí ya mayor, a mí me interesaba mucho.

A. Barrios: ¿Qué es lo que te interesaba?

C. Álvarez: Yo ya estaba podrido de literatura. No tenía segundo impacto ya no, claro, *El examen* es eso, el problema de un muchacho de dieciséis años... que viene de fuera.

A. Barrios: Claro, pero es que la recepción es distinta: hay gente que le gustan Cortázar, pero no leen *El examen*, porque no... porque ya la publicó después de... no entienden esa importancia. La gente que lo lee sí se enfrenta a una experiencia distinta. Entonces yo te pregunto a ti como lector contemporáneo, con la formación que tengas, igual por tu experiencia.

- C. Álvarez:** No me gustó demasiado, pero me gustó [...].
- F. Porrúa:** A mí me parece que *Rayuela* tiene ciertas palabras y la experiencia. En *Rayuela* es una experiencia importante. En la lectura de *El examen*, en la lectura de *62...* es una experiencia, todos son diferentes, pero todos son muy intensos, me parece a mí.
- A. Barrios:** ¿Usted todavía editó el *Libro de Manuel*?
- F. Porrúa:** Sí, todavía.
- A. Barrios:** Fue en 72... 73.
- A. Bernárdez:** Es un antecedente importante *El examen*, es una experiencia que está en sus comienzos y que en *Rayuela* se concreta de una manera muy dramática.
- A. Bernárdez:** Yo me lleve una sorpresa cuando lo re leí hace poco, me pareció muy interesante la relación con la obra, digamos la obra como *Rayuela*. Todo tiene que ver.
- A. Barrios:** Sí, hay una crítica, me parece que es argentina, pero hizo su doctorado en Estados Unidos sobre *62* y sobre el *Libro de Manuel* que a mí me parecieron dos novelas especialmente complicadas, sobre todo el *Libro de Manuel* que tampoco me gustaba... Y ella explica... cómo que llega... entiende algunos procedimientos de Cortázar porque en eso se basa su trabajo, en ver procedimientos que utiliza para la novela y a mí me fascino la novela después de haber leído... se llama *Blanco Arnejo* me parece... María Dolores. También me pareció clave para entender... estas dos novelas, por los procedimientos que utiliza Cortázar y que es una de las cosas que yo trato de ver en *El examen*, ¿qué procedimientos utiliza para tener tal efecto en el lector, como decíamos en el inicio, como el alargamiento de capítulos? Lo dice también en las cartas, que de ahí me llamó la atención. Del capítulo de *Rayuela* de Berthe Trepát se pudo a ver cortado en tres por que sale de la discusión con la Maga y después entra al teatro escuchar y después va a la casa. Se pudo haber cortado en tres sin ningún problema, y no... hace este alargamiento... que lo tiene *El examen* cuando van a visitar la casa ahí debería de terminar un capítulo y después ya se van a tomar la cerveza y a discutir ¿no?, no se va alargando, alargando, .alargando
- C. Álvarez:** La muerte de Rocamadour también debió cortarlo.
- A. Barrios:** Claro también... sí, porque llega Oliveira y está escuchándolos... y después entra y todo esto... va expandiendo... tienes razón... va expandiendo para causar un efecto en el lector... un efecto de cansancio, cansar realmente al lector para que sea más receptivo a las cosas que están diciendo .

Barcelona, febrero de 2013.