EL EXAMEN, DE JULIO CORTÁZAR, Y LA LECTURA

María del Carmen Grillo*

*...siempre desconfié mucho del acto
de publicar un libro, y creo que en ese
sentido fui siempre muy lúcido.*

J.C.¹

Julio Cortázar escribió *El examen* en 1950, y la había presentado en un concurso literario. No obtuvo ningún premio, y no sería publicada sino hasta 1986, dos años después de su muerte.²

La crítica periodística de los suplementos culturales de los preiódicos de Buenos Aires hizo de ella una lectura anacrónica, que trataba de explicar la novela a la luz de obras posteriores, sobre todo de *Rayuela*, la cual es considerada por la mayor parte de la crítica como la 'culminación' de la obra total de J.C.

En general, las reseñas no llegaron

a descalificar por completo la novela: en primer lugar, gracias a su autor (desprestigiarlo no era 'sensato', menos aún *post mortem*), y en segundo lugar, gracias a toda la producción posterior a *El examen* ("... temas y recurrencias que el autor *iría a desarrollar* en novelas superiores";³ "permite vislumbrar los futuros caminos narrativos que *seguirá* el autor en sus *posteriores* novelas").⁴

Esta tendencia a hacer una lectura evolucionista, organicista, de la obra de J.C. puede percibirse también en la crítica literaria universitaria, académica: *Rayuela* es vista como el punto máximo de su producción; todas las

89

* Universidad Iberoamericana.

¹ En Harss, Luis, "Cortázar o la cachetada metafísica", en *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires, 1968 (1966, 1ª).

² *El examen*, Sudamericana/Sudamericana-Planeta, Buenos Aires, 1986, 2ª. De la edición en México: Altea, Taurus, Alfaguara, 1990.

³ Reseña de Jorge Carnevale aparecida en *Clarín*, Buenos Aires, 22 de mayo de 1986.

⁴ Reseña de María Esther de Miguel aparecida en *La Nación*, Buenos Aires, 25 de mayo de 1986.

NOTAS

demás obras se explicarían a la luz de aquélla.

Hemos procurado, por tanto, que este trabajo evite los preconceptos y los prejuicios que 'condenaron', en su momento, a *El examen*.

La historia es sencilla de relatar: un grupo de amigos se encuentra conviniendo durante poco más de veinticuatro horas en un Buenos Aires que se desmorona. La acción se articula como un vagabundeo por zonas típicamente porteñas (el Teatro Colón, la Avenida Corrientes, la Plaza de Mayo, etc.) esperando el examen que deben rendir Juan y Clara, un matrimonio de estudiantes. Están acompañados por Andrés Fava y Stella, su pareja, y por "el cronista". Los persigue la figura de un personaje enigmático, Abel, que busca a Clara.

El recorrido de los personajes, desde la Casa, lugar donde se realizan lecturas a modo de conferencias, o de funciones de cine, hasta la zona del puerto, desde donde Juan y Clara se van, para evitar la peligrosa presencia de Abel, pasando por bares, plazas y manifestaciones, da pie para que los personajes dialoguen sobre el arte, la cultura, la literatura, la poesía y la realidad.

La imagen perturbante de un Buenos Aires que está invadido por la niebla, que se agrieta y se descompone, las escenas carnales de la Plaza de Mayo, del Teatro Colón y de la Universidad, crean un clima de desasosiego, de intranquilidad que en la

novela no se resuelve, tal vez porque no haya una respuesta satisfactoria para el espanto.

La lectura en *El examen*

El tema de la lectura aparece en *E.e.* en distintos niveles y en diferentes grados de extensión. En el nivel de los hechos narrados, unos personajes llamados genéricamente "Lectores" tienen a su cargo el trabajo de leer ante un público obras de la 'literatura', revistas, etc.; otros personajes también leen: leen sus producciones y las de otros. Ampliando los alcances del término 'lectura', podemos decir que estos personajes efectúan otras lecturas, leen la realidad y las representaciones de la realidad. En el nivel de la organización discursiva el autor implícito también lee: lee a los personajes, lee su propio discurso, se lee como narrador.

a) Los "Lectores":

Estos personajes aparecen solamente en el primer capítulo de la novela. Pertenecen al ámbito de "la Casa", lugar caracterizado por lexemas que hacen una referencia a 'instrucción', a 'educación': "aula", "salones", "galería", "programa de trabajos prácticos", "curso".

La Casa está dirigida por el "doctor Menta"; es pertinente señalar aquí, a partir del nombre del director de la

NOTAS

Casa, el otro grupo de lexemas relacionados con el ámbito de ésta, referidos a 'alimento', 'comida', y que es representado *especialmente* por el narrador:

Clara rabió y se fue al *lado opuesto de la galería*, donde no había lecturas y en cambio se olía el café de Ramiro (p. 10);⁵

o definido por un personaje: "Café y lecturas: la Casa", p. 11.

Los lexemas se refieren a acciones relacionadas con la alimentación y a objetos de alimentación, y entran a jugar relaciones con la acción de leer y con los objetos de lectura, o con otras acciones de recepción (cine o música), p.e.: "*tragan* todo sin *masticar*, a la salida *comen* un sandwich en la cantina de la Casa para no perder tiempo, y se largan al cine o a un concierto", p. 11; "la Casa servía para mantener caliente el *pan del espíritu*", p. 12; "... La *letra* con *miel* también entra, ¿no es cierto, doctor Menta?", p. 12; "y a mí me gustan las tres rubias que se sientan a *bebérselo* a un Lector en la primera fila", p. 16; "Personalmente lo que más me gusta de la Casa son los *sándwiches* que se comen en la cantina. Los de paté sobre todo", p. 22.

Las lecturas en la Casa aparecen relacionadas con un tercer grupo de

lexemas, referidos a 'lo comercial' y al 'espectáculo': "soportando bien el *turno* de cinco horas de lectura", p. 10; "Lea libros y se encontrará a sí mismo. Crea en la letra impresa, en la voz del lector. Acepte el pan del espíritu", p. 11, oraciones que suenan como slogans publicitarios; "...como cine continuado: la lectura empieza cuando usted llega", p. 12; "La Casa tenía las *luces extra de los jueves*. 'No se pierden un aula, *meten* seis mil escuchas en *tandas* de a mil'", p. 14; "Pero nadie ignoraba que la frase era de Gide, y que se *la habían vendido* al doctor Menta como buena", p. 16; "*Lo mismo es en el cine*; media hora de cola para entrar, y después les falta tiempo para salir disparando...", p. 23.

Estos tres sememas, 'educación', 'aliento', 'espectáculo', conforman el significado de la palabra 'lectura' referida a la Casa, y hacen jugar a esta palabra en campos semánticos en los cuales no participa habitualmente. Lo mismo sucede con la palabra 'lector': su campo semántico se amplía y se complejiza en una serie de relaciones que se plantean en la novela. ¿Quién es verdaderamente el *lector*; el que emite a través de su voz el mensaje de otro o el que lo recibe? ¿Quiénes son los Lectores? ¿Qué función desempeñan estos "Lectores" a nivel de historia, de hechos narrados y a nivel de discurso?

Lo primero que percibimos es la institucionalización de la categoría de lector; esto se manifiesta en el uso de

⁵ Citamos por la edición de Sudamericana/Sudamericana-Planeta. Los subrayados son nuestros.

NOTAS

la mayúscula: "Lector"; esta categoría se oficializa y se burocratiza: "*turno de cinco horas*", p. 10; "el café es *para* los Lectores y *para* el doctor Menta", p. 11; "...nuestros Lectores *de primera categoría (cobraban sueldo de profesores...)*", p. 12, y entra a jugar como otra instancia mediadora más.

Así como veremos que la edición de una obra a través de sus dispositivos nos establece un texto, podemos hablar de una 'puesta en lectura' que llevan a cabo los personajes. Al respecto dice Pierre Bourdieu:

De même, parfois, l'essentiel de ce que dit un texte ou un discours, o'est ce q'il ne dit pas. C'est la *forme dans laquelle il le dit, c'est l'instigation*, dont François Bresson nous a parlé et qui est une des *mediations entre la lecture, cet acte très abstrait d'intellection et le corp*.⁶

¿Qué elementos entran a jugar en esta 'puesta en lectura'? el espacio, "la Casa", el aislamiento de sus salones ("estupendo lo bien aislados que estaban los salones de la Casa", p. 9); las luces ("La luz parpadeó dos veces, se apagó, volvió a encenderse: una de las ideas del doctor Menta para desalojar rápidamente la Casa a las nueve de la noche", p. 21); la voz de los Lectores

("un zumbido de mangangá, el Lector", p. 11; "Yo sé que a vos te gusta tanto la voz de Moyano. El gran acariciador acústico, el violador telefónico", p. 16); sus pausas y sus silencios ("Los oyentes sabían por la duración del silencio, si se trataba de un punto y aparte o de una llamada al pie de página", p. 10). La tarea de los Lectores se compara con la de un pianista (la noción de 'espectáculo'): "El Lector pausó su final de capítulo. Antes de iniciar el siguiente dio tiempo a las toses, a la aparición de pañuelos, el rápido comentario. Como un pianista veterano, concedía unos segundos de relajación pero no demasiado...", p. 17.

La "Casa", como espacio de realización del acto de leer (con su espacio físico y su espacio de lecturas; p.e.: "sección A, novela inglesa moderna", p. 9); los "Lectores", como mediadores, y presencia física del 'público': "los Lectores leían y las chicas escuchaban", p. 12.

Los Lectores, burocratizados, convertidos en mediadores del texto, no leen en el sentido de *intelección*; pasan a formar parte de una institución que, a partir de sus directivas 'hace leer' lo que 'debe leerse': "...so pretexto de *difundir la cultura universal* el doctor Menta había acomodado a docenas de Lectores...", p. 12.⁷ La Casa es el lugar

⁶ "La lecture: une pratique culturelle", en Chartier, R. (dir.), *Pratiques de la lecture*, Marseille-Paris, Rivages, 1985, p. 238.

⁷ "As, 'competências' ...encarnadas por instituições, orientam a relitura, isto é, a modalidade segundo a qual o texto deve ser chamado a significar. O processo da competência efectua-se por imposição e difusão de normas": leen-

NOTAS

del 'acomodamiento': 'acomoda' Lectores, 'acomoda' bustos (el de Caracalla, p. 16), 'acomoda' frases (el "lema de la Casa", p. 16), 'acomoda' textos, los instaure como objetos de un museo. Esta comparación con el museo se fundamenta en una reflexión de Lisa Block en su libro *Retórica del silencio*:

...este reconocimiento a admisión en el museo obedece a un *desplazamiento* que vale un emplazamiento: el lugar destacado, relevante, un lugar privilegiado, el espacio de la erección artística.⁸

¿Qué textos son 'emplazados'? En *E.e.* se mencionan títulos (*Romance de lobos*, p. 16), autores (Balmes, Javier de Viana, p. 16), personajes (Poirot, p. 9), temas ("novela inglesa moderna", p. 9), revistas (*Les Temps Modernes*, p. 11). Las menciones, así como las omisiones, muestran un emplazamiento de la literatura consagrada, porque la concepción de lectura que responde a la necesidad de leer es una necesidad de información; "cultura universal"; "Informaciones, todas las que uno quisiera: Arquímedes, famoso matemático. Lorenzo de Médicis, hijo de Giovanni, *El gato con botas*, encanta-

dor relato de Perrault, y así sucesivamente...", p. 11.

Esta selección de los textos por su 'valor educativo' es una lectura también, y es una concepción de lo que debe ser la cultura. Esta lectura se integra a otras lecturas que luchan dentro del campo intelectual y trata de imponerse como *la* lectura:

un des enjeux de la lutte est de s'approprier le monopole de la *lecture légitime*; c'est moi que vous dis ce qui est dit dans le livre ou dans les livres que *méritent d'être lus* par opposition aux livres qui ne le méritent pas. ...Ensuite, ayant défini ce qui mérite d'être lu, il s'agit d'imposer la bonne lecture, c'est-à-dire le *bon mode d'appropriation*, ... Lorsque le livre, comme je l'ai dit tout à l'heure, est un pouvoir, le *pouvoir sur le livre est évidemment un pouvoir*.⁹

Lo que se está jugando en este emplazamiento, en esta selección-imposición de las lecturas, en esta apropiación de la lectura, en una cuestión de poder.

Los Lectores no 'leen'. ¿Y el público? Si pensamos en cuáles son las necesidades de lectura de quienes van a la Casa, podemos decir que el público no lee; veamos lo que dice Beatriz Sarlo sobre el público:

hardt, J., "O 'saber-ler': as modalidades sócio-históricas da leitura, en *Letras de Hoje*, Porto Alegre, Pucrs No. 67, março 1987, p. 13.

⁸ Block de Béhar, L., *Una retórica del silencio*, Siglo Veintiuno, México, 1984, p. 55. Los subrayados son de la autora.

⁹ Chartier, *op. cit.*, p. 229.

NOTAS

De ningún modo es posible inferir que el lector, definido como aquel que realiza operaciones de construcción de sentido puede identificarse sin más trámite con el público, definido como heterogénea audiencia real de un texto.¹⁰

Los oyentes no hacen más que confirmar una lectura ya legitimada, o van a escuchar las lecturas por motivos diversos, que nos permiten hablar de 'usos no literarios de la obra literaria'.¹¹ "No ves que quiero practicar el francés"; "Oh, en realidad la traigo a Stella para que practique fonética", p. 21.

Sin embargo, Juan se refiere a este acto de desplazamiento-emplazamiento que opera la Casa, y lo lee críticamente: "¿Para qué venimos a la Casa? Los mejores libros están afuera", p. 21, y Andrés ironiza sobre la Casa. "Personalmente lo que más me gusta de la Casa son los sándwiches que se comen en la cantina. Los de paté sobre todo", p. 22.

Entonces, dentro del conjunto de los oyentes podemos distinguir entre aquellos que van a escuchar y realmente creen que 'leen/aprenden/se cultivan' y aquellos que van a escuchar

pero que tienen una conciencia crítica con respecto a este acto de recepción.

b) Los otros lectores y las otras lecturas:

Juan, Clara, Andrés, el cronista, leen. ¿Qué leen? No podemos hablar en sentido estricto, reduciendo los objetos de lectura a textos, literarios o no. Leen sus producciones, leen otros textos, pero también leen la realidad, sus sistemas de representación y las concepciones que las sustentan.

Estas lecturas se despliegan a lo largo de la novela en los diálogos que sostienen los personajes. La palabra es el lugar del encuentro y de la confrontación. A través de la palabra, todo es problematizado, incluso la palabra misma ("eutrapelio"- "heliotropo", p. 43, p.e.) y el lenguaje, porque a través del cuestionamiento precisamente no se naturaliza nada: "El último sonido de la tierra será una palabra -probablemente un pronombre personal", p. 236.

Para sistematizar el conjunto de lecturas que se despliega en este nivel, primeramente vamos a disponerlas en tres órdenes relacionados con lo que Escarpit denomina "hecho literario": creador, libro, lector.¹²

¹⁰ Sarlo, B., "Crítica de la lectura: ¿Un nuevo canon?", en *Punto de vista*, Año VIII, No. 24, 1985.

¹¹ Cf. Escarpit, R., *Sociología de la literatura*, Compañía General Fabril Editora, Los libros del Mirasol, 64; Buenos Aires, 1962, p. 33.

¹² *Ibidem*, p. 11. Cf. con *El examen*, p. 44: "Yo lo escribo y él lo vende -dijo-. Cuando ustedes lo leen, la trinidad se perfecciona, el Jaggernaut de papel, etcétera."

NOTAS

1) El escritor: el acto de escritura es objeto, como problema, de diferentes consideraciones y reflexiones. Los personajes dan sus opiniones sobre el escritor y definen la escritura: "En el fondo escribir es como reírse o fornicar, una suelta de palomas", p. 102; "morirse es un escribir", p. 178.

Hay una conciencia de pertenecer a un sector del campo intelectual, con sus pautas y sus códigos: "Todos, todos escribimos en nuestro inteligente medio", p. 120. La escritura aparece como un rasgo de 'pertenencia' y permite una oposición, una diferenciación con aquellos que 'consumen', que se dedican a 'fagocitar', a 'engullir'. Hay también la consideración de una moral: la expresión "moral del escritor" circula en el texto planteando cuestiones de valor ("dignidad" frente a "compromisos y transacciones y Sociedad Argentina de Escritores y rotograbado del domingo", p. 42; o "moral del escritor: noli me tangere. Así se llega, pero así se muere", p. 186).

Se discute sobre el compromiso del escritor con su realidad, con la existencia: "...evitando comprometernos individualmente en la aventura humana", p. 42.

También se consideran las circunstancias de lectura desde el mismo escritor: "Pero habría que curarse en salud y escribir pensando en las circunstancias en que seremos leídos", p. 29; o "Fijáte, el estilista pausa, modula, escande, ordena, dispone, acomoda el período, y después estás vos leyéndolo

y entre dos mitades de proposición se te planta nada menos que un barrenadero", p. 30.

2) El libro: hay una lectura de las condiciones de publicación de una obra, de la instancia editorial.

Así como publicar aparece visto como una instauración, una consagración ("...fuiste el que consagró la peregrinación. No me mirés de reojo porque es la verdad. Ellos pusieron la lona y tu diario trae la gente...", le dice Juan al cronista, p. 48). Hay una crítica a las políticas de publicación que tienen las editoriales, y así se manifiesta la existencia de pequeños círculos de lectores (los amigos): "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", p. 35; o "entre nosotros el reparto de papeles es perfecto; vos escribís algo y cinco o seis parientes y amigos lo leen; a la semana siguiente cambia el orden: Juan escribe un cuento, vos y yo lo leemos...", p. 36.

Hay también una lectura de las librerías. En el capítulo V, Andrés está en la librería El Ateneo y recuerda las librerías de su época de estudiante. La consideración que hace este personaje tiene mucho que ver con la noción de 'objeto', de 'mercancía': "la venta de libros por kilo"; "abrir los libros, preguntarlos", p. 169; "se acordó de un crédito que había pedido una vez para comprar Freud, Giraudoux, García

NOTAS

Lorca; todo leído, todo pagado, casi todo olvidado", p. 171.

3) El lector: los personajes hacen una lectura de la lectura, del acto de leer, de sus circunstancias y del lector. Los personajes protagonistas (excepto Stella)¹³ son lectores-escritores, y en este punto se diferencian del conjunto indiferenciado de receptores que conforman el 'público' de la Casa,

Leen a los lectores. "Che, es increíble la devoción de la gente por las bellas letras. Una noche en el ringside del Luna Park me encontré a un tipo que entre pelea y pelea se leía dos paginitas de Jaspers", p. 20. Se leen a sí mismos como lectores:

96

— A vos te gusta muchísimo tejer, ¿verdad?

— Bueno, cuando perdida las lecturas... (p. 28);

o leen el 'rol', la 'figura' del lector:

...las obras que importan no son las que significan, sino las que reflejan. Quiero decir las que permiten nuestro reflejo en ellas. Un poco bastante lo que sugería Valéry.

—De donde se extrae una vanidosa consecuencia —dijo Wally—. Y es que los importantes somos nosotros. Tu idea es el artículo primero

del estatuto del club de lectores (p. 137).

Estos personajes se leen a sí mismos como traductores: lectura y re-lectura; sobre las citas en idiomas extranjeros y sobre su alteración, dice Lisa Block: "...las citas en lenguas extranjeras suponen generalmente por parte de quien las emplea un conocimiento relativo de estas lenguas de modo que le sea posible realizar un análisis mínimo"; "El propósito de la alteración no es decir un segundo enunciado sino hace ver que no se dice el primero".¹⁴ Al respecto, aparece un ejemplo en *E.e.* de situación en otra lengua y traducción revocadora de la cita:

— Traducímelo —pidió Stella.

— No vale la pena —le sonrió Andrés. *No ligh from the fires, all was darkness in the flames of Eternal fury.* Lo que equivale a decir que la esquina de la Caja Ferroviaria era un pandemonio riguroso (p. 184/185).¹⁵

Se leen a sí mismos como escritores:

Andrés: "...empecé escribiendo con mucho coraje cosas que ahora no me animaría a decir. (...) El lenguaje era estúpido, pero lo que yo intentaba decir con él tenía más fuerza que esto que escribo ahora", p. 86.

Juan: "Un poema idiota, escrito pa-

¹³ El personaje de Stella aparece excluido del resto; uno de los ejemplos más claros lo marca su expresión, casi al final de la novela, p. 220: "Yo realmente no entiendo."

¹⁴ Block de Béhar, L., *op. cit.*, p. 118/119.

¹⁵ En bastardilla en la novela.

NOTAS

ra otro tiempo (...) Esto pasó cuando me gustaban las palabras, el caviar poético...", p. 230.

Leen otros textos, otros escritores: ya sea que recuerden sus lecturas, ya que las comenten. Las menciones de escritores y de obras son muy numerosas, pero las dos que tienen mayor desarrollo son las de Arlt (p. 94/95) y las de *Opium*, de Cocteau (p. 87/89).

.) Las lecturas de la realidad: los personajes expresan sus concepciones de la cultura ("culturita autóctona" frente a "cultura ecuménica", p. 89; cultura occidental: "Sos el occidente cristiano desde la manera de cortarte las uñas hasta la forma de tus banderas de la guerra", p. 157/158); de la intelectualidad argentina ("una sospecha horrible de parasitismo, de innecesidad"; "es la calidad de nuestro intelectualismo lo que me preocupa", p. 38; "lo que uno se cultiva con ustedes —decía el cronista mirando a Stella, casi dormida en una punta del banco. Ahora faltaría solamente una excursión por la música, un toquecito de pintura, dos chorros de psicoanálisis y después todos a casita que mañana hay que trabajar", p. 92); de los argentinos ("y esto ya no es un asunto de cultura intelectual, de si Braque o Matisse o los doce tonos o los genes o la archimédusa. Esto es cosa de la piel y de la sangre", p. 90); de la Argentina ("Por el momento nuestra Argentina es el limbitio, un entretiempos, un blanco acaecer entre dos nadas...", p. 103).

.) La lectura de los sistemas de re-

presentación de la realidad y de los diferentes discursos intelectuales y sociales: son constantes las reflexiones sobre, p. e., la música, el periodismo, la oratoria, la poesía, la tragedia, los estilos, el discurso radial. Estas reflexiones surgen, como ya lo dijimos, a través del diálogo, de la conversación.

c) El narrador:

Esta figura lleva a cabo igualmente sus lecturas. Lee a los personajes y a sus acciones.

A pesar de tratarse de un narrador omnisciente, en algunos casos parece ser deficiente con respecto a ciertas percepciones: "le jadeó algo como 'Sálvense si puede', o tal vez 'Salga que muerde'", p. 217; en este caso el narrador *lee* un rumor y le asigna un significado, mejor dicho, duda entre dos significados similares en su imagen acústica; nuevamente plantea una imagen de lector que puede percibir las relaciones entre estas dos frases. En este aspecto, podemos comentar la profusión de comparaciones en la novela, que generalmente establecen relaciones entre órdenes completamente distintos: "cambiaban frases como picotazos", p. 11; "Los aplausos cayeron como una lluvia de arena", p. 133, por citar algunos ejemplos.

Lee también lo que los personajes manifiestan: "...la Casa servía mantener caliente el pan del espíritu" (*sic*), p. 12; "¡Conoce un chino! —dijo Stella,

NOTAS

y realmente juntó las manos",¹⁶ p. 69; "Está deshecha –le dijo. *Sonaba a observación clínica*", p. 190; "Ya es algo que lo sepas –dijo Clara, *que de chica había querido ser enfermera*", p. 39; "En fin, la cosa es sutil –dijo el cronista, *que plagiaba frases de la versión española de los tres mosqueteros*", p. 102.

Este narrador lee su propio discurso, y lo cuestiona: "...arriba el falso telón de varieté (*¿pero era realmente falso?*)", p. 289, o plantea problemas: "Las dos se miraron con la sonriente alegría de todo el que consigue ubicarse en un tranvía lleno (*tema para moralistas*)", p. 27.

98

La publicación de *El examen*. "Dispositivos de puesta en impreso"

En este apartado se tratarán los elementos que pertenecen a la publicación y que establecen, instauran un determinado pacto de lectura, y que, al decir de Pierre Bourdieu, manifiestan "una intención de manipular la recepción".

En "La lecture: une pratique culturelle", el coloquio entre Pierre Bourdieu y Roger Chartier, se desarrolla el concepto de "procedimientos de puesta en libro" y el de "puesta en texto", cada uno de ellos establecen el texto y la lectura que hacemos de él. Dice Jean-Paul Sartre en *¿Para qué sirve la*

literatura?: "Cuando tomamos un libro, éste es un objeto natural, y se propone a mí; en ese momento soy significado por se libro como lector."¹⁷

Dividiremos el estudio de estos dispositivos en dos aspectos: los dispositivos paratextuales y los dispositivos de la impresión.

a) Dispositivos paratextuales:

Se trata de procedimientos explícitos a cargo del escritor, o de sus editores.

1) Faja: Jorge Carnevale, en su reseña de la novela en el periódico *Clarín*, se refiere a una faja "que ciñe cada ejemplar de *El examen*", y que dice: "La novela que Cortázar quiso publicar después de su muerte"; "Escrita en 1950-51, y silenciada por los acontecimientos de la época."

Esta faja ya marca una expectativa de lectura: alude a un deseo... ¿póstumo? ¿Qué se quiere decir cuando se pone que quiso publicarla después de su muerte?: ¿que quiso que se publicara después de que muriera? (Porque la otra opción, pensar que después de su muerte quisiera publicarlo, es un disparate.) Primera instancia de la expectativa: deseo del autor. Segunda instancia: dos datos, la fecha de composición (y sus connotaciones políticas) y el "silencio" del que fue objeto: esta segunda instancia está

¹⁶ En bastardilla en la novela.

¹⁷ Sartre, J.-P., *¿Para qué sirve la literatura?*, Proteo, Buenos Aires, 1966, p. 94.

NOTAS

señalando las circunstancias de la composición, y sin dudas abre expectativas en el lector.¹⁸

2) *contatapa*: no figura el autor de la misma. Lo que se hace es resumir la historia que narra la novela, calificando acciones, personajes, espacios, el relato mismo. "Relato fascinante, que anticipa atmósferas, situaciones, imágenes de las grandes novelas posteriores..."

3) *Solapa*: no figura tampoco su autor. Contiene datos biográficos y referencias a su obra, las que son calificadas: "las grandes novelas", sin dejar de mencionar que han sido publicadas por la misma editorial. Termina la reseña con una caracterización de Cortázar en términos un tanto retóricos y vagos: "hacen de él una figura de deslumbrante riqueza, constituida por pasiones a veces encontradas, pero siempre asumidas con el mismo genuino ardor".

4) "Nota": escrita por Julio Cortázar ("J.C."); sin fecha, dice "publico hoy", pero no queda aclarado el momento de su escritura.

18 En la edición mexicana de Alfaguara, en la contraportada, hay una especie de reseña de la novela, con referencias a la situación política del momento en que Cortázar escribió este texto, y relacionándolo con el resto de su obra: "...existen en *El examen* claves de lectura, audacias, guiños, que hacen de esta obra un delicioso e inquietante nexo entre sus primeras novelas y sus radiantes libros de madurez." Una curiosidad: ¿Por qué se dice en esta contraportada que la obra no 'vio la luz' sino hasta 1987, "bajo el sello de esta casa editorial"?

En esta "Nota", J.C. es lector de su propia obra, ya que al contar los motivos de la publicación de "este viejo relato", lo califica:

"irremediablemente me gusta su ...: *"libre lenguaje"*; *"fábula sin moraleja"*; *"melancolía porteña"*.¹⁹

A esta motivación personal referida a la obra agrega una de orden extraliterario, referida a una "pesadilla" *todavía* viva (¿cuándo?), que condicionó la no publicación de la novela en el momento de su escritura.

Cortázar lector de sí mismo. ¿Hay referencia otros lectores? Sí, a "algunos amigos", que operan leyendo en un doble nivel: literario (lectura de la novela) y extraliterario (lectura de hechos posteriores: "esos mismos amigos habían creído ver en ciertos episodios una premonición...")

Este doble nivel se expresa desde el comienzo con las palabras "imaginación" e "historia"; la primera aparece como 'agregado' a la historia, es decir, trabajando a partir de la historia: "Escribí *El examen* a mediados de 1950, en un Buenos Aires donde la imaginación poco tenía que agregar a la historia..." En esta oración, deliberadamente dejada inconclusa por nosotros se agrega la mención del 'tercer' lector: "...para obtener los resultados que verá el lector"; el verbo en futuro instauro otra expectativa de lectura: ¿cuáles son esos "resultados"?

5) "Señal de vida": es el último dato

¹⁹ El subrayado es nuestro.

NOTAS

paratextual; redactado por Saúl Yurkievich (sin fecha), explica las circunstancias de la redacción de la novela y el motivo del deseo de su publicación póstuma; nueva expectativa de lectura: "Cuando me muera, estoy seguro de que este libro resultará interesante para mis lectores."

Hay la referencia a obras posteriores (*Los premios* y *Rayuela*) y se realiza una lectura evolucionista, organicista: "*Rayuela* consume las virtualidades de sus predecesoras, pone en juego toda la potencia novelesca de su autor."

En segundo lugar, es Yurkievich mismo quien istaura las expectativas de lectura: "Su público hallará no sólo interés en la lectura de *El examen*, también vivo placer".

Se encarga también de dotar de sentido a la obra, dentro de la producción total, "como taracea de un múltiple mosaico". *E.e.* es caracterizado, entonces, como una pieza del conjunto. Nueva expectativa a la que el lector adherirá o no, que será confirmada o refutada.

En tercer lugar, caracteriza a *E.e.* en sí misma. Nueva expectativa de lectura, en relación con la realidad extraliteraria: ¿será, como dice Yurkievich, "Patraña simbólica", "respuesta literaria al estímulo de una realidad hostil", "metáfora premonitoria del descabro nacional"? El lector no puede responder más que leyendo.²⁰

²⁰ El la edición de Alfaguara, sólo aparece la "Nota", pero sin firma.

b) Dispositivos de la impresión:

1) La tipografía: hay un uso variado de diferentes grafías. Se usa la *bastardilla* cuando se trata de lo que leen los Lectores (al comienzo del Capítulo I); cuando se emplean palabras de otro idioma, o nombres propios: títulos de obras, de temas musicales; cuando se refiere que un personaje canta. Se utiliza también para transcribir un texto de otro código ("*Caballeros*" / "*Hombrés*",²¹ p. 140; "*La empresa no se responsabiliza* (sic) *por la regularidad de los convoyes*", p. 162), o para marcar y diferenciar observaciones del narrador ("¡Conoce un chino! —dijo Stella, y *realmente* *juntó las manos*", p. 69).

Se usa mucho también la *mayúscula*: en los diálogos de los personajes, para marcar una entonación especial ("¡Y ADEMÁS QUIERO DECIR QUE EN EL ALTAR DE LA PATRIA!", p. 57), o el uso de un discurso diferente ("Pensé en los titulares: CATÁSTROFE EN EGIPTO: VEINTE MUJERES QUEMADAS VEINTE", p. 34); para indicar el contraste entre el discurso del narrador y otro, que puede ser el de un personaje, con el cual se alterna contratando estilísticamente ("VAYA DANDO LA VUELTA, SEÑORITA... DANDO LA VUELTA, NO SE ME DUERMA... AVISE SI SE VA A QUEDAR TO-

²¹ El subrayado representa, en estos ejemplos y en los siguientes, la *bastardilla*.

NOTAS

DA LA NOCHE... SE ACABÓ EL TURNO, CIRCULE", pp. 62-63), o con el cual marca una simultaneidad y una oposición a nivel de los hechos narrados, 'desenmascarando' al personaje frente al lector:

—... Una ligera indisposición de nuestro gran artista:

QUE LLORABA, BOCA ABAJO EN EL CANAPÉ

nos priva del encanto de su arte.

...Nada ha sucedido de grave.

GEMÍA CON LA CARA ENTRE LAS MANOS Y EL MASAJISTA CONTEMPLÁNDOLO

al punto que las salidas del teatro están ya expeditas, p. 148.

Las mayúsculas también se usan para la transcripción de códigos distintos de los del narrador, del tipo burocrático ("UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES", p. 210), o el impersonal de las ordenanzas y reglamentos, de un lenguaje fijado por la convención ("INICIE Y BAJE DESPACIO/LA PENDIENTE", p. 212; "HABIENDO ESCALERAS EL PROPIETARIO NO SE/RESPONSABILIZA/POR LOS/ACCIDENTES", p. 108). En el mismo discurso del narrador también se emplean las mayúsculas, para señalar un detalle, o para indicar un hecho ("LA CADENITA NO ERA MUY LARGA", p. 142; "Y ABEL ESTABA EN LA VIDRIERÍA", p. 74). También hay un uso de la bastardilla en

mayúscula ("*bajo los parlantes QUE REZAN REZAN*", p. 185).

Una tipografía que aparece una sola vez al comienzo del Capítulo VII, "—Qué te pasa, cara e'torta/pico largo y nariz corta", p. 212, presentaría este discurso como epígrafe del capítulo. Se trata de una letra de tamaño más pequeño.²²

Este uso tan amplio de diferentes tipografías sin dudas establece el texto y su lectura; pauta la entonación (oral, si la lectura es en voz alta, pero también la entonación 'mental'), las pausas, porque produce discontinuidades; genera también efectos irónicos al advertir al lector del uso de otros discursos y su contraste mutuo.

2) Los márgenes: en este aspecto hay también una gran variedad, las líneas del texto juegan con diferentes márgenes que producen también sus efectos en la lectura, ritmándola, produciendo sentidos.

Los márgenes pueden marcar la simultaneidad de acciones:

—Escuchá el boletín, y en un intervalo yo te telefono desde el teatro.

—Sí, papá.

—No sé —dijo Clara. Es tan raro que la poesía pueda no ser hija de la luz.

—Pero puede serlo, querida —murmuró Juan. Ella misma sube a su verdadera patria. Ella sabe en qué

²² En la edición de Alfaguara, el epígrafe tiene el mismo tipo que el texto de la novela.

NOTAS

regiones el canto no es posible y libra la batalla para liberarse.

—Sobre todo esté atento a cualquier cosa. No hay nada peor que el pánico.

—Pero sí, viejo, p. 126,

y su contraste; o pueden indicar el ingreso de una situación externa en la narración:

—Dame lo die guitas, negro e'mierda —gritó el diariero de la esquina—.

La puta madre que te remil parió...

—Dixit —proclamó el cronista, encantado—. Qué animal. Son los seis días en bicicleta de la puteada (p. 70),

que lleva a reflexiones del personaje. La marginación indica también dos niveles de discurso, el del personaje y el del narrador; ésta se conjuga con otros recursos de puesta en impreso:

—Y ADEMÁS QUIERO DECIR QUE EN EL ALTAR DE LA PATRIA!

hipo

(con una voz de bocina) quedan depositados nuestros

(*Hearts, again?*)

nuestros humildes

(De ellos será el cielo)

sacrificios

(Aquí te bandeaste: salió la vanidad, esa naricita en punta)

liynosdarafuerzasparacontinuaradelantehastaelfinal

VIVAVIVAVIVA!! (p. 57).

En este fragmento podemos ver una serie de elementos tipográficos utilizados para contrastar discursos: comillas, signos de interrogación, paréntesis, bastardilla unión de palabras, mayúsculas, y el margen más amplio que se llena con la voz del narrador y cuestiona la del personaje.

El margen también se utiliza para representar la sucesión en la variación, p.e., el paso por el dial de la radio:

A la hora del almuerzo, a la hora de la cena, usted será feliz si dio Splend and they swam and they swam all over the dam

bado por Hugo del Carr sejo de seguridad de las Naciones Unidas reunido en (p. 119);

o la representación de una conversación telefónica con un narrador limitado que sólo registra lo que los demás personajes perciben:

Sí Señor
hola Sí Señor
no Señor
creo que sí Señor... (p. 207)

El margen se conjuga con las mayúsculas (el ejemplo citado de la página 57), con los anagramas:

NOTAS

EBAL ELAB LEBA
ABLE BAE (p. 83);

o con los juegos de palabras:

En cambio ahí tenés al joven Mi-
guelletti fagocitando copias mi-
meografiadas me meo grafiadas, p.
203

3) Los espacios: a) el juego con la
interlínea: sirve para separar secu-
encias en cada capítulo; b) los espacios
entre las palabras: entran en relación
con los márgenes de las líneas, pausan,
marcan ritmos, dejan "blancos".

Los espacios entre palabras produ-
cen efectos de lectura. En algunos ca-
sos la espaciación aparece 'llenada',
'marcada', con una línea:

y arriba, zzz ____ Clara dixit (p. 44)
"...y de esto quedará
Pero es mentira", pensó, "estoy
mintiendo como ____"
en fin, un pasaje entre tantos otros
(p. 198).
"...es lo que era antes de esta fugaz
mentira presente indicativo ____"
(p. 106).

La problemática de la lectura

*El problema consiste en saber qué
se exige de mí como lector.*

J.-P. Sartre²³

²³ Op. cit., p. 94.

El pacto de lectura:

¿Cuál es el encuadre que plantea la
novela? ¿Desde qué presupuestos ti-
pológicos el lector real llega al texto?
Distinguiremos un triple encuadre: la
"Nora" de autor, la "Señal de vida", de
S. Yurkievich y los datos paratextuales
de la edición.

¿Cuál es el lector que el texto plan-
tea? ¿Qué lectura pide la novela? A
partir de estas otras preguntas surge
un cuarto elemento para tener en
cuenta en este pacto, y es la figura del
autor implícito, que a través de ciertas
marcas, pauta la lectura.²⁴

La "Nota" del autor realiza un en-
cuadre tipológico al que califica: "viejo
relato"; el texto se inscribe dentro de
una tradición literaria a la que en cier-
to modo rechaza; doble gesto, enton-
ces; aceptación/objeción: "fábula *sin
moraleja*".

La "Señal de vida": el encuadre es
de 'novela', relacionada con *Los pre-
mios* y con *Rayuela*, que es vista como
culminación de las otras. Este encu-
adre tipológico general (adscripción a
un género literario) es especificado
(adscripción a especies literarias): "di-
vertimento chispeante, donde el juego

²⁴ "Cuando un escritor, por ejemplo, elige un
determinado género, estilo o tendencia artísti-
ca, no hace otra cosa que elegir un lenguaje con
el que piensa hablar al lector". J. Lozano,
"Introducción a Lotman y la Escuela de Tartu",
en Lotman y Escuela de Tartu, *Semiótica de la
cultura*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 25.

NOTAS

y el humor impelen la narración: impearan", "Patraña simbólica", "metáfora premonitoria", "preanuncia grotescamente (humor-alegoría grotesco), y es 'encastrado' dentro de la producción total de Cortázar: "taracea de un múltiple mosaico". El encuadre literario es calificado, además, desde lo sociopolítico: nuevo enfoque, nueva definición que enmarca el texto: "El examen es la respuesta literaria al estímulo de una realidad hostil. Preanuncia fantástica, grotescamente, el terrible colapso que vendrá después."

Los datos paratextuales de la edición 'resumen' el argumento del texto y lo califican de "novela" y de "relato fascinante", "maravillosamente ambiguo", enmarcándolo con el resto de su obra.

¿Qué lector plantea, así, el libro? ¿Con qué figura de lector cuenta y qué espera de él?²⁵ Evidentemente, se trata de un lector que sea 'cortazariano', para explicar en alguna forma esa insistencia en cotejar *El examen* con la obra total. Debe ser un lector que tenga una 'competencia idiomática' vasta: desde el conocimiento del registro más coloquial, vulgar o lunfardo hasta la jerga estudiantil y periodística o los lexemas de la filosofía y la litera-

tura y las citas en otros idiomas. En cuanto a la 'competencia cultural', debe conocer desde los más variados usos y costumbres porteñas, así como la 'biblioteca universal' hasta el jazz, el tango, las manifestaciones marginales, el discurso del fútbol o el de la radio. Tampoco puede desconocer la historia argentina (por ej., "y los montoneros/ataron sus caballos a la pirámide...", p. 55) ni los sucesos contemporáneos a la escritura de la novela (el peronismo).

El narrador también pone marcas que crean una connivencia entre él y el lector: "Los parlantes tocaban una de las Rapsodias Húngaras *de ya se sabe*", p. 59, o las constantes comparaciones que plantean relaciones inusuales entre los términos de comparación: "Los aplausos cayeron *como lluvia de arena*", p. 133.

El narrador es quien fija también los márgenes, los límites, los espacios. Pauta la recepción, parafraseando a Juan: 'pausa, modula, escande, ordena, dispone, acomoda el período...' (p. 30), y nos da/exige una lectura.

A modo de conclusión

Esta primera novela de Julio Cortázar plantea muchas cuestiones más para la crítica (lo carnavalesco, por ej.); este trabajo sólo se propuso considerar algunos —de los posibles— niveles de lectura que propone.

Puede concluirse que es aventura-

²⁵ "...es la elección hecha por el autor de un aspecto del mundo lo que decida quién va a ser el lector, decide su tema. Así, todas las boras del espíritu contienen en sí mismas la imagen del lector a quien están destinadas." Sartre, J.-P., *¿Qué es la literatura?*, Losada, Biblioteca Clásica y Contemporánea, Buenos Aires, 19817.

NOTAS

do inscribirla sin más ni más como 'novela profética' de la historia argentina, o considerarla a partir de *Rayuela*, estableciendo relaciones entre temas, o personajes, considerándolos, ya 'en germen', ya 'en plenitud'.

El examen presenta aspectos particulares, propios que no se agotan en el comparativismo, que exige que la consideremos en sí misma, sin olvidar el resto de la obra, pero procurando evitar los rótulos y las simplificaciones engañosas, por ingenuas.