

La conciencia distópica de Julio Cortázar en dos obras primigenias: *Bestiario* y *El examen*

Alfredo Barrios

alfredobarrios@hotmail.com

Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN

El presente artículo es un análisis comparativo entres dos obras de Julio Cortázar para mostrar cómo ciertos tópicos representativos de su obra —lo fantástico, el confinamiento, lo monstruoso, la huida o el *Doppelgänger*— ya están presentes desde sus textos primigenios, como en el libro de cuentos *Bestiario* o en la novela *El examen*. Además, veremos cómo la conjunción de estos tópicos y el contexto opresivo en que se desarrollan sus historias, no solo las hermana, sino que las insertan dentro de la distopía, corriente literaria y crítica de la modernidad, en boga a mediados del siglo XX.

Palabras clave: Cortázar, *El examen*, *Bestiario*, distopía, onomástica

Julio Cortazar's Dystopic Conscience in Two Early Works: *Bestiario* and *El examen*

ABSTRACT

This paper is a comparative analysis of two of Julio Cortázar's works. The aim is to show how certain representative elements in his work —the fantastic and the monstrous as well as confinement, escape, or *Doppelgänger*— are already present in his early texts, among which are the collection of short stories *Bestiario* and the novel *El examen*. Besides, we shall see how the conjunction of these elements and the oppressive context in which the stories develop not only bring the stories together but also insert them into the dystopic trend which characterized mid 20th century literature.

Key words: Cortázar, *El examen*, *Bestiario*, dystopia, onomastics.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional.

Alfredo Barrios: “La consciencia distópica de Julio Cortázar en dos obras primigenias: *Bestiario* y *El examen*”

Introducción

En el año de 1951 aparecen en las librerías del mundo dos de los libros más icónicos del siglo xx: *The Catcher in the Rye* de J. D. Salinger y *The Sentinel*, cuento de Arthur C. Clarke en que posteriormente se basaría la aclamada película *2001. Space Odyssey*. Ese mismo año, marcó el despegue literario de Julio Cortázar con la salida al mercado de *Bestiario*, libro que con solo ocho cuentos maravilló a toda la comunidad literaria argentina y despertó el interés, no solo de los críticos, sino de los lectores en general. Los cuentos de *Bestiario* se gestaron a la par de otros libros suyos como *Los reyes*, *Divertimento*, *Imagen de John Keats* y *El examen* (1950/1986), este último, más que mero ensayo para hallar su voz literaria, era ya una obra madura, como *Bestiario*. Ambos comparten, además del mismo periodo de gestación, temas, tramas y estructuras típicamente cortazarianas, pero también una serie de características, mecanismos y contextos distópicos.

El objetivo de este ensayo es mostrar todos estos elementos con el propósito de identificar, no solo los rasgos literarios del primer Cortázar, sino la crítica a la sociedad del Buenos Aires de 1950, que revela una consciencia distópica.

La comparación entre ambos libros, contribuirá a tener una perspectiva distinta de una obra archiconocida y abonará a la difusión de una novela que, a más de 30 años de su publicación, sigue siendo prácticamente ignota.

Para nuestro análisis, serán abordados los conceptos de utopía y distopía, desde diversas posturas lo que nos permitirá un diálogo con teóricos como Lewis Mumford, Roger Bartra o Michael Shermer, este último, por cierto, nos recuerda que:

Tomás Moro acuñó, por una buena razón, el neologismo utopía para su libro que, en 1516, funda este género moderno. La palabra significa “no lugar” porque cuando los humanos imperfectos intentan la perfección —personal, política, económica y social— fallan. Por ello, el reflejo sombrío de las utopías son las distopías, con sus experimentos sociales fallidos, regímenes políticos represivos y sistemas económicos autoritarios que resultan de poner en práctica los sueños utópicos (41)

El examen y Bestiario

Para iniciar, hay que señalar una serie de características comunes entre estos dos libros, aunque conviene antes remarcar una diferencia fundamental: el género, *Bestiario* es una colección de cuentos e historias independientes; mientras que *El examen*, como novela, tiene una extensión larga y hay una premisa general en la que se involucra un número mayor de personajes. La trama de esta se desarrolla en la Argentina peronista y narra la odisea de un pequeño grupo de jóvenes intelectuales en vísperas del examen profesional de dos de ellos: Juan y Clara. Los acompañan Stella, el cronista y Andrés Fava —antecedente de Oliveira— y ex pareja de Clara. Al mismo tiempo, son perseguidos por Abel, quien otrora fue compañero del grupo y debido a su obsesión por Clara, fue relegado. El ambiente, enrarecido por una especie de niebla y esporas presagian la destrucción de la ciudad, en un clima generalizado de aprensión e incertidumbre.

Conviene aquí otra precisión para [ciertos] lectores [...]: la diferencia entre un escenario distópico y uno postapocalíptico reside en que mientras en el primero se mantiene un orden

social devenido en tiranía (policiaca, militar, tecnológica e incluso mediática); en el segundo una catástrofe, natural o provocada, arrasa con todo para dejar a los personajes intentando sobrevivir en medio de las ruinas (Fernández 56a).

Cortázar utiliza ambos escenarios en *El examen*, mientras que en *Bestiario* se decanta por el primero.

Entre las similitudes encontramos que todas las historias acontecen en Argentina, y 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 los dos libros se hace mención de datos referenciables como provincias argentinas, rutas de autobuses y colectivos de la época, también se nombran calles, avenidas y otros lugares de Buenos Aires. Reconocemos canciones, revistas, periódicos y productos de la época. Es decir, Cortázar nos abre una ventana a su última etapa en la ciudad porteña. Las descripciones físicas del entorno nos dan una apariencia de realismo, sin embargo, solo es una manera de enmascarar los elementos fantásticos y distópicos. “En las distopías el ambiente es opresivo, claustrofóbico, sometido, perverso y maligno; el clima moral se halla degradado por un sistema totalitario, dictatorial y represivo que controla la sociedad” (Lara Z. 101b). Respecto de los personajes, no hay largas descripciones físicas ni psicológicas, solo algún rasgo, un detalle, por ejemplo, gracias a onomástica consigue un excedente de sentido, dejando atrás las grandes descripciones de los escritores del siglo xix.

Los cuentos de *Bestiario* son textos en los que el autor expulsa toda su neurosis. El autor en aquel momento de su vida era un intelectual, neurótico, hipocondriaco y quizás algo snob, que llegó a sentirse enfermo al somatizar su estado de ánimo (Bernárdez, 1995). Encontró una catarsis mediante la escritura de relatos fantásticos, expulsados como un vómito súbito: de improviso y, aparentemente, sin planeación. Cortázar resume cómo construía sus cuentos de corte fantástico en este fragmento:

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

Alfredo Barrios: “La consciencia distópica de Julio Cortázar en dos obras primigenias: *Bestiario* y *El examen*”

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” 66-67).

Respecto a *El examen*, es probable que el autor se sintiera más cómodo escribiendo en un contexto fantástico, ya que al introducirse en un género literario que no dominaba, convenía marchar por senderos transitados; en la novela necesitaba una mayor preparación: los personajes y las situaciones se multiplican, sin contar con la descarga de sus propios demonios literarios, lingüísticos y metafísicos mediante una crítica descarnada a su sociedad. Esto nos lleva a inquirir sobre las razones por las cuáles la novela no se publicó en su momento. Principalmente se debió a que la obra contenía una serie de características que los editores porteños de mediados del siglo xx no aprobaban, por ejemplo: *malas palabras*, “fue escrito con una especie de desvergüenza total” (Hernández 729); crítica mordaz hacia la sociedad y hacia el régimen peronista, “la colérica novela de rechazo a la circunstancia argentina” (Boldy 9), “no se podrá publicar por razones de tema” (*Cartas I*: 253); y ciertos mecanismos típicamente cortazarianos, ahora habituales, pero que en ese entonces eran incomprensibles o inaceptables, como distintos registros idiomáticos, mezcla de prosa y poesía, así como extraños diálogos cultérrimos de sus personajes: “[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 I* 364). Inclusive 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* arguyendo en una carta que prefería la obra más reciente (*Cartas I* 450). Sin embargo, en un diálogo personal, junto a Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, el editor admitió que fue un error no haberla publicado en su momento.

Lo que me preocupaba era *El examen*. Ese libro me preocupó mucho porque fue para mí un error editorial. Julio, mandó los dos volúmenes: *Los premios* y *El examen* juntos [...] y me dijo que eligiera. Yo leí los dos y evidentemente *Los premios* era un libro mucho más amable, digámoslo. El otro me pareció terrible, ¿no? Me pareció una descripción de la sociedad argentina espeluznante, escalofriante. Realmente pensaba yo que la lectura de ese libro habría llevado a una sublevación. Y quedó para purgar después de *Los premios*. Pero después no sé qué pasó. Llegó *Todos los fuegos...* empezamos a hacer *Rayuela...* y ahí fue quedando, lo cual creo que es una lástima, tendría que haber aparecido, porque estaba en Argentina en esos años. (Porrúa, 2013)

En palabras del mismo Cortázar:

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 729)

Acoso y aprisionamiento

Una de las similitudes distópicas más evidentes entre *Bestiario* y *El examen* es su contexto de opresión: a mediados del siglo xx ponía a Buenos Aires como una gran prisión donde los intelectuales jóvenes se asfixiaban y un país un que no cumplía con sus expectativas, ya no literarias o artísticas, sino tan solo de convivencia, debido a la política peronista.

En “Carta a una señorita en París”, por ejemplo, el narrador habla de la invasión de 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 de la que se encarga. Esta invasión masiva pone al personaje en una situación de opresión, se convierte en esclavo de los invasores que le impiden vivir y que lo aíslan de la sociedad, de sus amigos y familia, ante quienes justifica una 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).

También hallamos esta situación de acoso en los cuentos “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 el país, pero grandes concentraciones de personas que llegaban a las ciudades. En el cuento de Cortázar, la casa de los protagonistas comienza a ser invadida y aunque requieren de 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 aquello que perdieron del lado de la casa ya tomada: “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 su coliflor, que compró y protegió durante una manifestación tumultuosa, y quedará abandonada dentro del departamento cuando él se vaya: “solo en la casa, la coliflor en el departamento solo” (*El examen* 275). Volviendo al cuento, al final los hermanos de “Casa tomada” invadidos e indefensos se resignan a perder, no solo sus pertenencias, sino incluso su hogar. Una interpretación del cuento representa los espacios invadidos de los intelectuales argentinos, por ejemplo, un teatro, una sala de conciertos o, incluso, un salón de clases (Roy 19).

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, oscila entre un día de descanso idílico —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 *diégesis*¹, es decir, de elementos que

¹Aristóteles, retomando a Platón en su libro tercero de *La República*, hace una distinción en su *Poética* entre *mimesis* (imitación poética) y *diégesis* (relato), lo cual le servirá posteriormente para distinguir la poesía dramática (lo que es representado) de la poesía narrativa (epopeya, épica). Ya en el siglo xx, el término se ajustaría incorporando las ideas de Emile Benveniste sobre la interrelación entre el relato (historia) y el discurso, con lo cual, los marcadores nominales, así como modo y tiempo verbales, darían variaciones objetivas y subjetivas al relato. (Genette, 1970: 193-195, 203-204). Más adelante, a lo que llamo *diégesis*

Alfredo Barrios: “La consciencia distópica de Julio Cortázar en dos obras primigenias: *Bestiario* y *El examen*”

aterrorizan dentro de una normalidad conocida. Aquí, 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 rota por las islas de sombra de los árboles o la batalla de los gorriones, 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 crear el ambiente ominoso: “el 168 tomó velocidad con bandazos coléricos, liviano y suelto” (129).

Por otro lado, en el cuento hay una interesante distorsión de la realidad relacionada con las flores y las miradas de los pasajeros, convirtiendo el autobús en un lugar amenazante —a pesar de transportar solo de niñas o ancianos—. Sin embargo, cuando los demás pasajeros han bajado y Clara se queda únicamente con el muchacho, el lugar 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*). De lo cual se interpreta que Buenos Aires —que en realidad es una ciudad que amaba profundamente el autor— sería mucho más agradable sin las multitudes *que la invaden* siguiendo a los Perón.

La atmósfera ominosa es creada por una eficiente *diégesis subjetiva*, pues las flores, normalmente símbolos de belleza, están descritas con adjetivos que acentúan el tono siniestro y repulsivo, pero además el narrador extradiegético² utiliza la ambigüedad entre la primera y tercera persona del singular para dar la impresión de que esa es la sensación de la protagonista: “gladiolos horribles, como machucados y sucios, color rosa vieja con manchas lívidas”, o “El señor de la tercera ventanilla (la estaba mirando [...]) llevaba claveles casi negros apretados en una sola masa casi continua, como una piel rugosa” (127).

Un aspecto onomástico interesante 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 vida (Freud 53)—, también ambas pertenecen a la clase media-alta porteña y utilizan el transporte público para trasladarse; casi podríamos pensar que el joven que conoce en el autobús es Juan o quizás Andrés Fava. Más curioso aún es una acotación del narrador extradiegético de *El examen* que nos informa, sin que venga al caso, que Clara “de chica había querido ser enfermera” (*El examen* 50), mientras que hay indicios de que la Clara de “Ómnibus” es especie de enfermera: “Clara ordenaba las medicinas en la mesita de ruedas, recorría la habitación con mirada precisa. No faltaba nada” (“Ómnibus” 126).

En “Lejana”, la asfixia de Alina Reyes está consignada en las páginas de su diario: se siente aprisionada en la sociedad superficial y burguesa en la que vive, con todo y las

subjetiva en “Ómnibus”, me refiero a los mecanismos sintácticos que utiliza Cortázar para borrar ciertas distinciones narrativas, en este caso, entre el narrador en primera o tercera persona.

² Los conceptos narratológicos de narrador intradieético y extradiegéticos los retomo de *Palimpsestos* (1989) Gerard Génette.

tertulias, los conciertos simplones y los reproches infantiles. Entonces empieza a entrever la libertad en otro mundo, distinto, aunque de penurias físicas, alejado de la hipocresía en que se desenvuelve. “El ser humano no desea sólo confort, seguridad, horas de trabajo reducidas, higiene, control de natalidad y, en general, sentido común; el ser humano también desea, al menos intermitentemente, luchas y auto-sacrificios”. (Orwell *apud.*, Shermer 45a). En *El examen*, Andrés Fava también escribe un diario “es más bien un nocturno” (46), donde consigna sus impresiones sobre su sociedad y la cultura, a la que también aborrece.³

Finalmente, el ejemplo más evidente de la prisión lo encontramos en el formicario del cuento “Bestiario”, que es utilizado por el autor como alegoría del encarcelamiento argentino. Las hormigas trabajan sin descanso, hacen su vida común, sin darse cuenta de que están aprisionadas, igual que Isabel, Nino, Rema y el Nene dentro de la finca; igual que el resto de los personajes de *Bestiario*; y finalmente, igual que los protagonistas de *El examen*.⁴ Por otro lado, en “Bestiario” también está el tigre acosando a los habitantes de la hacienda, no es solo el encierro y el sentimiento de asfixia, sino también el acoso que sufren los habitantes de la estancia, 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 minimizando el peso de su encierro. Al respecto, Isabel reflexiona: “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 en todo momento: primero por la sociedad, y luego por Abel, siempre detrás de Clara, pero al mismo tiempo detrás de Andrés y de Juan, que la aman y la protegen. En *El examen* Abel es el tigre de “Bestiario”, todos están a la expectativa, pero sin que haya un enfrentamiento directo. Sólo al final de la novela, Andrés lo encara. Abel representa también la vida pasada, la negación a un cambio de conciencia: Abel pertenecía al grupo, pero se quedó fuera, viviendo en un pasado, ahora un lastre para los demás. Abel, entonces representa todo lo negativo: la muerte (214), el ángel desterrado (76), es una presencia maligna, es también el ojo que todo lo ve —tópico clásico de la distopía— y el acoso constante, que sin hacer nada su sola presencia es intimidatoria. “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.

Doppelgänger

Cortázar asimila una serie de tópicos, presentes desde su obra más temprana. Quizá uno de los más importantes sea el *Doppelgänger*, en todas sus variantes: el *otro*, el yo desdoblado, el que camina al lado, el otro parecido a mí pero diferente, la contraparte. A continuación veremos una serie de ejemplos en los que el *Doppelgänger* aparece e incide en esta visión distópica. Un modo de utilizar el doble es mostrando un personaje en dos realidades

³ *El diario de Andrés Fava* se publicó como libro independiente, también en 1986.

⁴ Es curioso que Cortázar, en su última novela, *El libro de Manuel*, no solo rescata y revive a su personaje Andrés Fava, sino también esta idea de la pirámide formicaria, con hormigas, hormiguitas, hormigones, etcétera.

Alfredo Barrios: “La consciencia distópica de Julio Cortázar en dos obras primigenias: *Bestiario* y *El examen*”

distintas como en “Lejana” para dividir dos entes opuestos: aquí el rico y el pobre, pero también el hombre consuetudinario y el extraordinario, donde se percibe la 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. En su obra hay innumerables ejemplos de esta ambivalencia: Bruno y Johnny en “El perseguidor”, Teseo y el Minotauro en *Los reyes*; Clara y Stella en *El examen*; Oliveira y Traveler en *Rayuela*, por mencionar algunos. Cada par aparece 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, porque son el complemento del otro.

Sin lugar a dudas, el enfrentamiento cortazariano más encarnizado que involucra al *Doppelgänger*, lo encontramos en “El perseguidor”, pero para llegar a escribir esa obra maestra, Cortázar ensayó el tema y sus distintas aristas con otros textos. En “Las puertas del cielo” el doctor Marcelo Hardoy no se siente acosado por los *monstruos*, más bien aislado de su mundo; él está con Mauro y Celina, va con ellos a los bailes, acompaña al marido en el funeral de la concubina, pero nunca será parte de ese mundo, estará siempre relegado y molesto al ser excluido del *cielo*. Nótese como denomina a la clase más baja en este cuento: *monstruos*. Aquí conviene hacer un paréntesis para señalar que lo monstruoso es otro tópico esencial de la literatura del autor, relacionado con el *Doppelgänger*, pero también es un tópico relacionado con la distopía. 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 mitológicos,⁵ 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. En “Las puertas del cielo” los compadritos argentinos son falsos *monstruos*, a diferencia de la inquietante Delia de “Circe”. Hay en el cuento una ambigüedad medida en el lenguaje, en la nominalización y en los cronotopos. Los monstruos aquí son en realidad ángeles en su paraíso; y el doctor Hardoy es el viajero errante que, sin embargo, le permiten el acceso al ser inofensivo, pero luego volverá 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” (157). Este cuento, es una analogía del viaje de Dante en la *Divina Comedia* o de Orfeo bajando al inframundo.

El *otro* está presente en casi todos los cuentos de *Bestiario*, aunque no siempre hay enfrentamiento directo, sino soslayado, incluso en ocasiones no hay lucha, solo huida. Los casos más visibles en que no hay un enfrentamiento se observan en “Casa tomada” y “Carta a una señorita en París”. En el primero, los hermanos saben que ahí está *lo otro* y prefieren

⁵ Por dar algunos ejemplos: “Reunión con un círculo rojo”, “Circe”, “La puerta condenada”, *Los reyes*.

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 pusilánime les impide hacer algo distinto a la evasión.

El caso de “Carta a una señorita en París” es similar. La cobardía impide enfrentarse al *otro*; primero, el personaje no resuelve el problema de los conejitos, es incapaz de matarlos para que no dañen la propiedad a su resguardo, y en segundo lugar, prefiere el suicidio antes de confrontar a Andrée, representación del *Doppelgänger*, pues el protagonista, un hombre culto pero sencillo, no puede compararse con aquella —mujer ordenada, 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 cada mes. Sin embargo, sí hay algo que los escinde, que convierte al protagonista en un ente extraño, no solo para la sociedad sino también para su amiga Andrée: vomita conejitos. Entonces él es *el otro*, (como el protagonista de *Soy leyenda*) y tiene que ocultar su condición bajo la fachada de hombre común. Pero su cobardía para deshacerse de los conejos lo llevará a reconocerse como un ser monstruoso, su larga carta quedará como testamento y confesión: asumir su condición lo paga con la muerte, la huida definitiva.

Pero en *Bestiario* hay otros textos donde el enfrentamiento contra el otro sí se produce. En “Lejana”, Alina Reyes viaja hasta Budapest con la intención de confrontar a su doble y exigirle pleitesía: “será la victoria de la reina sobre esa adherencia maligna, esa usurpación indebida y sorda. Se doblará 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). 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 Hardoy, Alina Reyes está adherida a la sociedad burguesa y no puede sustraerse. Pero Alina aprovecha su condición 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 cortazariana de sus primeros textos.

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, la hechicera criminal que liquidó a los héroes precedentes: Delia. “El protagonista de ‘Circe’ es la Argentina. Un país profundamente narcisista que se autosatisface con su destrucción” (Pérez *apud*. Roy 87). Mario es *el otro*, el héroe audaz del que todos se compadecen y temen por su vida ante el inminente enfrentamiento con la *bruja*. Cortázar, amante de la literatura clásica, vuelve a la historia de la hechicera Circe y su lucha contra Ulises. También aquí hallamos un tópico reputado de la distopía “estamos hablando del último hombre sobre la Tierra, el último ser humano consciente de sí mismo, de su individualidad y de su libertad” (Lara Z. 101a). Así como Mario al final representa a los héroes caídos, varios de los personajes de *Bestiario*, quedarán solo al final, resistiendo.

En el caso de “Bestiario”, Isabel se enfrenta al *otro* de manera soterrada: mintiendo sobre la ubicación del tigre. De nueva cuenta, Cortázar utiliza la onomástica, un sobrenombre, para disfrazar al monstruo: el Nene. El Nene representa el autoritarismo

Alfredo Barrios: “La consciencia distópica de Julio Cortázar en dos obras primigenias: *Bestiario* y *El examen*”

típico de la distopía, él es el verdadero tigre que atemoriza a los habitantes de la estancia. Llegan a un punto en que todos se unen para intentar oponerse a él.

“Ómnibus” por su parte, está construido entre ambigüedad y contrastes, al igual que *El examen*, impide que el lector avance seguro por las secuencias temáticas. Uno de los contrastes más relevantes es la perspectiva onomástica⁶ entre los personajes que Clara conoce y los que no. Los primeros tienen nombre propio: la señora Roberta, la niña Matilde, Don Luis el relojero, o su amiga Ana, mientras que los otros se convierten en entes impersonales, descritos solo 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. Es interesante ver cómo en ambos casos (impersonal o no), Cortázar utiliza la misma estructura de frase (nominativo + complemento) y consigue con esto dos cosas: la primera, crea una ambigüedad sintáctica en la que no se sabe cuál es el nominativo y cuál el complemento; la segunda, crea dos constelaciones onomásticas⁷ entre los conocidos (con nombre) y los desconocidos (con atributo), cuya dicotomía será enfrentada —como los gorriones— entre un ambiente de luz y sombra, prefiguración de la lucha vida/muerte o utopía y distopía. La sinécdoque convierte a los personajes de las flores en fantasmas, desapareciendo, 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 distópico se revela a través del enfrentamiento de miradas entre los pasajeros, así como del conductor y boletero contra Clara y el muchacho. Los primeros evidencian una ofuscación por no ceñirse a la *oscura fraternidad*. “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). El gran ojo amenazante se hace presente a través de las miradas que todo ven, pero además se van multiplicando: no sólo son los ojos de los personajes, Cortázar va más lejos al elegir el elemento totémico de los ramos de flores, que fungen como multiplicidad de ojos, hace referencia la figura de la Argos Panoptes, gigante de cien ojos al servicio de la diosa Hera, además fue un guardia efectivo ya que no dormía, siempre tenía un ojo alerta. El enfrentamiento por medio de la vista es una constante en los cuentos de *Bestiario*: se puede observar no solo en “Ómnibus”, sino también en los ojos de los conejitos; las miradas de los contertulios que ven a Alina Reyes tocar el piano; los ojos de los monstruos en “Las puertas del cielo”; las miradas de los vecinos de Delia, etcétera. Es decir, la vigilancia está instalada en todo el contexto del libro y nos recuerdan al Big Brother orwelliano “‘BIG BROTHER IS WATCHING YOU’”. Esa es la horrible metáfora y admonición de Orwell:

⁶ “La construcción de perspectiva significa que al nombrar algo o alguien el emisor está tomando una postura con respecto a lo nombrado” (López M. 111). El concepto de perspectiva o punto de mira, tal como funciona en la narratología, plantea ¿desde dónde miramos? y ¿cómo nombramos? También permite indagar desde qué punto de vista emocional y en función de qué roles sociales vemos al personaje.

⁷ Dieter Lamping llama “constelación a agrupamientos de nombres propios. Las constelaciones son un caso típico de generación de sentido sin necesidad de que el autor implícito tematice, esto es, sin que hable directamente de semejante aglutinamiento. [...] Observa que en determinados textos literarios ciertos nombres pueden formar grupos a partir de afinidades de tipo fonológico (o acústico), semántico o pragmático” (Vital 81)

que ya nadie puede ser libre de pensar, sentir, trabajar o amar sin que el aparato estatal observe, juzgue y condene, [hasta] los vecinos se espían unos a otros” (Lara Z. 105a-b).

Por otro lado, los protagonistas de *Bestiario* tienen una condición voyerista y devuelven la agresión del mismo modo, observando: Isabel, por ejemplo, mirando no solo a las hormigas, sino la vida de todos los de la hacienda; Alina Reyes documenta la vida de los demás en su diario, así como el doctor Hardoy toma notas sobre Mauro, Celina y su mundo. Como “en 1984 todos son susceptibles de ser observados, vistos, leídos, espíados y juzgados” (Lara Z. 105b). En *El examen*, Juan hace referencia a Argos Panoptes cuando habla de la belleza de la coliflor: “tiene algo de ojo de insecto multiplicado por miles” (*El examen* 22).

Respecto a *El examen* están presentes todas las formas de enfrentamiento contra el *otro* a lo largo de toda 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 está la ironía “No somos merecedores de una oratoria de tan excelente alcurnia. Profundidad de conceptos. Como diría el Dire: inconmensurable” (71).

Además, 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 la reliquia (63-64), los protagonistas amalgaman una hermandad contra la sociedad tumultuosa cuando van a ver la reliquia, eso les permite sobrevivir en ese lugar hostil que se ha convertido la ciudad: en *El examen* la sociedad en su conjunto representa *lo otro* (Scholz 64). Un ejemplo más lo encontramos en un episodio fársico cuando el padre de Clara junto con Juan, tienen que pelear contra una multitud por algo tan banal como el derecho de utilizar el peine público en un baño (*El examen* 173-177). Por supuesto, en ambos lugares está la odiosa figura de Abel: el gran ojo, el tigre acechador, rehuyendo a la confrontación, cumpliendo su papel ominoso y recordarles una y otra vez que el futuro está cancelado. Las constantes luchas contra la multitud también les recuerda que la sociedad impedirá su escape. Abel como figura demoníaca, también representa a la ciudad que se está pudriendo, que está muerta, que apesta a azufre “la dualidad del universo: el mundo creado por Dios, el de los cielos y las almas, en conflicto con el mundo creado por Satanás, el de las guerras” (Liceaga 50a). El único que se prepara para enfrentar a Abel es Andrés Fava, pero lo hace solo 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 es tan importante lo que se dice como lo que se oculta. 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 tienen un nominativo, sino que el lector les dará forma según sus propios temores. De ahí la infinidad de interpretaciones respecto de los intrusos.

En el caso del *Doppelgänger*, hay innumerables facetas del *otro* en la novela: Juan y Andrés siendo confundidos por Clara “la sucia proyección de los conceptos, la máquina lógica” (*El examen* 84); Andrés al salvar su vida, pero lamentándose por un muchacho muerto —inexplicable e intempestivamente—, “era como nosotros” (214); Abel mismo era

Alfredo Barrios: “La consciencia distópica de Julio Cortázar en dos obras primigenias: *Bestiario* y *El examen*”

como ellos, hasta físicamente: flaco, cabello engomado, escritor e intelectual. Podemos concluir en esta parte que todos los personajes de Cortázar contruidos en esa época están no solo hermanados, sino hechos a imagen y semejanza de su creador, como clones, con lo cual aparece otro tópico de la distopía: el clon en busca de su individualidad.

Huida

Un último rasgo que vamos a revisar aquí es el tópico de la huida. Si los protagonistas se sienten asfixiados, si la ciudad los acosa, si el enfrentamiento no sirve, entonces deben emprender la retirada. Huir sin importar cómo, a dónde, con quién; huir como Lot, sin mirar atrás.

El mundo de las ideas sirve a diversos propósitos. [...] Los hechos del mundo cotidiano, condensados, clasificados y filtrados, configuran un nuevo tipo de realidad que se proyecta contra el mundo exterior. Una de las funciones es la fuga [...]: la búsqueda de una liberación inmediata de las dificultades o las frustraciones que nos ha tocado en suerte. Llamaré [a esta] utopía de escape (Mumford 27).

Un pensamiento similar tenía el propio 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 16). En *Bestiario*, los primeros en escapar son los hermanos de “Casa tomada”. Cuando finalmente han tomado toda la casa, el protagonista 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 es lo único que vincula a ese par de exiliados. Más todavía, él cierra la puerta con llave y la tira a la alcantarilla: no hay vuelta atrás. El porvenir que les espera es un enigma fuera de la seguridad de hogar, lo único seguro 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 Hardoy 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 Hardoy y de Mauro, imposibilitados para acceder a ese cielo, al que por fin ha llegado esta Magdalena *redimida*, que es Celina. “La utopía de los primeros 1500 años D.C. se traslada a las alturas y recibe el nombre se *El reino de los cielos*. Se trata claramente de una utopía de escape. [...] La felicidad no reside en los hechos, sino asegurarse un saldo positivo en el balance final: reside, en otros términos, en la última indemnización.” (Mumford 27). Así, Celina ha cumplido su condena al vivir con Mauro, pues la verdadera prisión era la vida común, la “vida respetable” (158). Imposibilitada para escapar, solo 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 salida liberadora que encuentra es el suicidio. Pero estos dos cuentos no son los únicos en que la muerte se presenta como una solución libertaria; 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*, 222) y así, “el verdadero triunfador de la tragedia es el Minotauro” (Roy 69).

Volviendo a las distintas formas de huida en *Bestiario*, tenemos el caso de Alina Reyes. Ella, hastiada no solo de su sociedad, sino también de su madre, de su prometido, de sus amigas; ve en la lejana —esa mendiga que es ella misma en otra parte, que sufre y es maltratada— la oportunidad de escapar; aunque tenga una vida de dolor y de sufrimiento.

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” [*sic*] de Juan adquiere relevancia, pues es como un hijo abandonado al que unas horas antes le habían prodigado el mayor cuidado, no solo 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 y otros vicios de los protagonistas con este tipo de personajes indefensos que necesitan de los cuidados y protección del resto, tenemos al gato Thibaud-Piazzini de *Divertimento*, Rocamadour en *Rayuela*, Feuille Morte en *62/Modelo para armar*, o el bebé Manuel en *Libro de Manuel*. Por otro lado, tenemos el enfrentamiento de Andrés Fava con Abel: Juan y Clara huyen de la ciudad, pero también del 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 pretendiendo otorgarles un título sin haberlo ganado (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. “Se trata de la fascinante imagen de un mundo al revés con la que se critican las condiciones corruptas del mundo real en que vivió su autor.” (Bartra 14a)

Cortázar, por su parte, evidenciaba en estos textos su propia desazón por vivir en la Argentina peronista y, así como sus personajes, buscaban desesperadamente la forma de escapar. Sus textos primigenios son llamadas de auxilio, botellas al mar. El autor, como los protagonistas de *El examen*, era un pequeño burgués distanciado de la realidad de su país y que se aislaba en la literatura, en la música, en el arte en general, pero sabiéndose prisionero como las hormigas del fornicario o el 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*, 1598). Ante esta sensación de opresión, Cortázar encontró una salida de escape en Francia. Una interpretación de “Casa tomada”, afirma que el pueblo está tomando la casa de los hermanos pequeño burgueses, y ellos no pueden hacer otra cosa que abandonar su hogar (Alazraki 131), como lo hizo el propio Cortázar y sus personajes: dejándolo todo. “En los

Alfredo Barrios: “La consciencia distópica de Julio Cortázar en dos obras primigenias: *Bestiario* y *El examen*”

cuentos de los años cincuenta [...] el pueblo viene a encarnar *lo otro*, una fuerza a la vez hostil y genuina, mítica” (Boldy 12).

En todo este conjunto de textos, se advierte como 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 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 solo literaria, sino también de la vida. “*Bestiario* implica una doble evasión: el exilio físico y la fuga a lo fantástico” (Yurkievich 16).

Conclusiones

De todo lo anterior, podemos sacar las siguientes conclusiones. En primer lugar, advertimos que aunque *Bestiario* y *El examen* no comparten el mismo género literario, las podríamos considerar obras hermanas, no solo porque fueron escritas en la misma época, sino porque comparten tópicos, técnicas y estructuras narrativas similares, pero además están insertas en un contexto distópico, el cual consigue transmitir una inquietante desazón y una ominosa incomodidad, como le ocurrió a su editor, Francisco Porrúa.

Asimismo, las obras de Cortázar escritas a mediados del siglo xx se pueden considerar productos neuróticos que revelan, a modo de catarsis, su inconformidad de pertenecer a aquella sociedad porteña, pequeñoburguesa y banal, bajo el régimen autoritario peronista. Por ello, la corriente distópica —al mismo tiempo una crítica y una denuncia social— ha sido el marco perfecto para estos relatos. Así, la pluma de Cortázar realiza la crítica de su entorno, bien de manera velada como en *Bestiario* o bien de modo explícito y feroz como en *El examen*. Cabe mencionar que este tono oscuro, mordaz y descarnado, contribuyó a que la novela no viera la luz sino hasta más de tres décadas después, y de manera póstuma.

Por otro lado, hemos podido advertir que, si bien existen una serie de elementos fantásticos muy asociados a la obra de Cortázar, también encontramos rasgos típicos de la distopía en estas obras tempranas que han sido poco estudiadas por los críticos. Constatamos la inclusión de dichos elementos en el encierro o encarcelamiento de los protagonistas delimitando el espacio vital, por ejemplo en “Bestiario”, en “Ómnibus”, en “Lejana”, en “Carta a una señorita en París” o en el Buenos Aires asfixiante de *El examen*. Se hizo evidente la alienación de la gente tanto en la novela como en “Ómnibus”, así como la invasión de los espacios públicos y privados, claramente representada en “Casa tomada”. El acoso y la vigilancia constante se hace presente en la figura antagónica de Abel, pero también entre los pasajeros de “Ómnibus”, donde se acentúa por las flores que simulan ojos vigilantes. También encontramos el escrutinio de la gente en “Lejana”, en “Circe” y en “Las puertas del cielo”, menos atemorizante quizás, pero igualmente ominoso. Estos y otros escenarios revelan un ambiente opresivo que pretende obligar a cada uno de los individuos

a ceñirse a reglas inquebrantables, muy evidente en la hacienda de “Bestiario” y en los enfrentamientos de Clara y el muchacho a bordo del autobús 168. Sin embargo, los protagonistas de todos estos textos también están a la expectativa de las actividades de los *otros*, consignándolas en diarios como el de Alina Reyes, el de Andrés Fava o en las notas del doctor Hardoy; e incluso, aunque no se lleven registros, los protagonistas siguen de cerca las acciones de los demás. Por lo tanto, se hace patente que absolutamente todos en este universo cortazariano están bajo el escrutinio del ojo ajeno, lo que nos recuerda al *Big Brother* orwelliano.

Finalmente, quiero destacar que el *Doppelgänger*, uno de los tópicos más representativos de Cortázar, nos lleva a descubrir héroes o monstruos ocultos que, a pesar de ser figuras contrarias, comparten la soledad e incompreensión de los *otros*, obligándolos a tomar a medidas extremas para hallar la paz o la libertad, como el exilio, la huida, o incluso la muerte, para así acceder al paraíso utópico.

Bibliografía

- Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica 324), 1983.
- Bernárdez, Aurora. “Los inéditos de Julio Cortázar”, *La vuelta de los días*, septiembre, Madrid: ed. Letras Libres, 1995.
- Bartra, Roger. “*Sinapia*, reflejos del Siglo de Oro”. *Revista de la Universidad de México* 842. (nov. 2018): 13-21.
- Boldy, Steven. “Cortázar antes y después”. Saúl Yurkievich, ed., *Obras completas II. Teatro. Novelas I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. 2004, 9-39.
- Cortázar, Julio. *Bestiario. Cuentos Completos I*. México: Alfaguara, (1951) 1994.
- . *Cartas 1. 1937-1963*. Aurora Bernárdez, ed. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.
- . *Cartas 3. 1969-1983*, Aurora Bernárdez, ed. Buenos Aires, Alfaguara, 2000.
- . *El examen*. Buenos Aires: Sudamericana/Planeta, (1950) 1986.
- . *Último round I*. México: Siglo XXI editores. (Edición de bolsillo), 2006. 59-82.
- Fernández, Bernardo, “Yo no estoy aquí: acerca de la distopía en la Ciencia ficción Anglosajona”, *Revista de la Universidad de México* 842, (nov. 2018): 54-61.
- Freud, Sigmund. *Esquema del psicoanálisis y otros escritos de la doctrina psicoanalítica*, Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- Genette, Gérard. “Fronteras del relato”, *Análisis estructural del relato*. Beatriz Dorriot, trad. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo (Biblioteca de Ciencias Sociales), 1970. 193-209.
- . *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Celia Fernández Prieto, trad. Madrid: Taurus (Persiles 195. Serie Teoría y Crítica Literaria), 1989.
- Hernández, Ana María. “Conversación con Julio Cortázar”, *Rayuela*, Edición crítica, Julio Ortega y Saúl Yurkievich, coords. Madrid: Archivos CSIC (Colección Archivos). 1991, 680-702.
- Lara Zavala, Hernán. “El último hombre sobre la tierra”. *Revista de la Universidad de México* 842. (nov. 2018): 98-106.

Alfredo Barrios: “La consciencia distópica de Julio Cortázar en dos obras primigenias: *Bestiario* y *El examen*”

Liceaga Elvira. “Instantáneas de utopías religiosas”. *Revista de la Universidad de México* 842. (nov. 2018): 49-53.

López Meneses, Zyanya I. “Perspectiva”, *Manual de onomástica de la literatura*. Alberto Vital y Alfredo Barrios, coords. México: UNAM/IIFL. (Cuadernos del Seminario de Hermenéutica), 2018. 111-126

Mumford, Lewis. *Historia de las utopías*. Diego Luis Saromán, trad. La Rioja: Pepitas de calabaza ed, 2013.

Porrúa, Francisco. Comunicación personal inédita. 2013.

Roy, Joaquín. *Julio Cortázar ante su sociedad*. Barcelona: Ediciones de Bolsillo, 1974.

Scholz, Lászlo. *El arte poética de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Castañeda (Col. Estudios estéticos y literarios), 1977.

Shermer, Michael. “La utopía es un ideal peligroso: deberíamos aspirara a la protopía”. *Revista de la Universidad de México* 842. (nov. 2018): 41-45.

Standish, Peter. “*El examen* de Julio Cortázar, novela de transición”. *XIII Congreso AIH* (Tomo III). Madrid: Centro Virtual Cervantes, 1996. 441-449.

Vital, Alberto “Constelación”, *Manual de onomástica de la literatura*. Alberto Vital y Alfredo Barrios, coords. México: UNAM/IIFL. (Cuadernos del Seminario de Hermenéutica), 2018.

Yurjevich, Saúl. “Julio Cortázar, sus bregas, sus logros, sus quimeras”. *Obras completas I. Cuentos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003. 9-37.

Fecha de recepción: 30/03/2020

Fecha de aceptación: 14/08/2020