



Revista de
LITERATURA
HISPANOAMERICANA



Nº 76 Enero - Junio 2018



Revista de Literatura Hispanoamericana
No. 76, Enero-Junio, 2018:

La maldad disfrazada: el Vampiro en “Reunión con un círculo rojo” de Julio Cortázar

Frak Torres Vergel

Universidad del Magdalena - Colombia
frakliterature@hotmail.com

Resumen

Este artículo explora la representación y el significado de la figura arquetípica del Vampiro en “Reunión con un círculo rojo” (*Alguien que anda por ahí*, 1977) de Julio Cortázar (1914-1984). Encuadrados en los parámetros de caracterización semionarratológica del género fantástico, se exponen tres aspectos definitorios de la ‘normalidad anormal’ distintiva y latente en las propiedades diegéticas del relato: el elemento sobrenatural transgresivo que adquiere valor estético mediante el empleo de una intertextualidad y una isotopía evidenciables en el discurso literario; el universo subtextual identificable como una suerte de tanatofobia o miedo patológico a la muerte; y la construcción mutua entre autor-lector de la historia narrada y por narrar desde una lúdica apelativa marcada por un uso específico de la instancia narrativa.

Palabras clave: Intertextualidad, literatura argentina, crítica literaria, Vampiro.

Recibido: 13-02-2018 Aceptado: 16-05-2018

Evil in disguise: the Vampire in “Reunión con un círculo rojo” by Julio Cortázar

Abstract

This paper explores the representation and meaning of the archetypal figure of the Vampire in “Reunión con un círculo rojo” (*Alguien que anda por ahí*, 1977) by Julio Cortázar (1914.1984). Following the semionarratological characterization parameters of the fantastic literature, it analyses three defining aspects of the distinctive and latent ‘abnormal normality’ in the diegetic properties of the story: the transgressive supernatural element that acquires aesthetic value through the use of a intertextuality and an isotopy evident in literary discourse; the subtextual universe identifiable as a sort of thanatophobia or pathological fear of death; and the mutual construction between the author-reader of the story narrated and for narrating from an appellative play marked by a specific use of the narrative instance.

Key words: Intertextuality, Argentinian literature, literary criticism, Vampire

Introducción

“Reunión con un círculo rojo” es el único relato de la cuentística cortazariana que incluye en una misma diégesis cuatro personajes arquetípicos de la tradición literaria de terror fantástico: el Vampiro, el Fantasma, el Licántropo y el Mal Lugar. No obstante, es la figura del Vampiro la que adquiere mayor valor estético y protagonismo en el decurso de la narración.

En el cuento se narra la circunstancia de un hombre extranjero (Jacobo) en una ciudad alemana (Wiesbaden) que, apremiado por la lluvia y el cansancio derivado de su jornada de trabajo, decide cenar en un desolado restaurante (Mal Lugar) atendido por dos camareros siniestros (Licántropos) y una mujer

(Vampiro) que tiene la facultad de sugestionar a sus víctimas. Estando él allí, entra al restaurante una turista inglesa (Fantasma) cuyo propósito aparente es evitar que Jacobo muera en manos de los personajes ominosos. Sin embargo, paradójicamente Jacobo cree que ella corre grave peligro y decide esperar a que finalice la cena para custodiarla hasta su residencia sin que se percate. Para sorpresa de Jacobo, mientras la seguía, la turista desaparece en el camino, y en este estado aún de perplejidad decide retornar al restaurante para verificar que aquella no haya regresado al sitio maldito, donde el protagonista finalmente encuentra su muerte.

En *Revelaciones de un cronopio*, Cortázar explica el origen del relato:

El cuento parte de un cuadro del pintor venezolano Jacobo Borges en el que los elementos vampíricos, de anormalidad, de aberración humana son muy perceptibles, como en toda su obra. Los cuadros de Borges están llenos de monstruos, de misterio, de cosas extrañas que ocurren, de personajes que avanzan un poco saliendo de un cortinado, sin que se sepa muy bien lo que son (González Bermejo, 1986: 109).

El pintor al que se refiere Cortázar es el mismo a quien ambiguamente dedica el cuento. La decisión de escribir en la dedicatoria sólo el apellido del artista supone que el lector crea que se trata del reconocido escritor argentino Jorge Luis Borges. El nombre del pintor lo lleva el protagonista del cuento, y los elementos detallados en el cuadro del artista venezolano concuerdan con la estética del terror construida discursivamente en “Reunión con un círculo rojo”. La contemplación de la pintura también desencadena en Cortázar la evocación de un evento de su vida mientras estaba en Alemania, nación donde ocurre la acción del relato, específicamente en Wiesbaden, capital del estado de Hesse: “ese cuadro me trajo el recuerdo de un episodio que me sucedió en Alemania. El episodio corresponde a la primera parte del cuento; en la segunda irrumpe lo fantástico” (González Bermejo, 1986: 109-110).

Por otro lado, el sentido que adquiere el título “Reunión con un círculo rojo” proviene de la tradición literaria de terror fantástico. El lexema “reunión” hace

referencia al encuentro fortuito o velada inesperada que, al ingresar al restaurante Zagreb, tiene Jacobo con un cortejo de monstruos sobrenaturales o personajes-tipo de la literatura de horror fantástico, como son el Vampiro (la mujer diminuta de ojos grandes), el Fantasma (la turista inglesa y el mismo Jacobo), el Licántropo (los dos camareros) y el Mal Lugar (el restaurante Zagreb). El “círculo rojo” además de indicar la marca de sangre que deja la mordedura del Vampiro en el cuello de la víctima, simboliza el circuito de inmortalidad funesta del necesario rito mortífero de la sangre como alimento de vida ultraterrena, dado que los individuos que mueren bajo el poder del Vampiro se transforman asimismo en seres inmortales o muertos-vivos condicionados con el reiterado consumo de sangre para supervivir y mantener su perpetuidad. El “círculo rojo” es el eslabón de la muerte como suplicio, castigo infinito o prisión inmortal. Noción equiparable a la creencia del cristianismo, que relaciona el Mal con el Diablo, principal fuerza perniciosa de origen aciago y en perenne condenación.

Intertextualidad e isotopía del vampirismo en RCR¹

Cortázar en su obra convoca con frecuencia los temas de la literatura gótica y de horror moderno, notorias influencias que obtuvo de sus lecturas de juventud. Su novela *62/modelo para armar* (1968), además de ser una ingeniosa realización

1 A partir de ahora se usará la abreviatura RCR: “Reunión con un círculo rojo”.

intertextual del croquis delineado por Morelli en el capítulo 62 de *Rayuela* (1963), es un artefacto genérico organizado mediante el uso de referentes y vasos comunicantes derivados del tema del vampirismo como motivo constructor del tejido semántico del texto.

62/*modelo para armar* y RCR comprenden ciertas concomitancias con la tradición fantástica que van desde la caracterización de los personajes hasta la situación narrada en ambas historias. Una de estas intertextualidades se presenta en el nombre del restaurante de la novela, “Polidor”, referencia al escritor inglés John Polidori, autor del relato “El Vampiro” (1819), cuyo protagonista, lord Ruthven, inspiró la concepción de otros vampiros célebres de la literatura de terror, como la despiadada Brunhilde del cuento “No despertéis a los muertos” (1823) de Johann Ludwig Tieck; o la oprimida Berenice del cuento “Berenice” (1835) de Edgar Allan Poe; o el *sir* Francis Varney de la voluminosa novela *Varney, el vampiro o El festín de la sangre* (1847) del escritor escocés James Malcolm Rymer; o la lésbica Carmilla de la novela *Carmilla* (1872) de Joseph Sheridan Le Fanu; o, por supuesto, el conde Drácula de la novela *Drácula* (1897) de Bram Stoker.

Igualmente, el uso de las expresiones espaciales “salón vagamente balcánico” y “enclave transilvánico” en RCR muestran cierta influencia gótica de carácter intertextual al estar vinculadas con la lluvia, componente clásico de la narrativa de terror de finales del siglo

XVIII y principios del XIX: “Miró con detalle el enclave transilvánico que lo protegía de la lluvia y de una ciudad alemana no excesivamente interesante. El silencio, las ausencias y la vaga luz de las bujías eran ya casi sus amigos” (Cortázar, 2011: 572).

Una parte considerable de la narrativa cortazariana festeja mediante juegos intertextuales o lúdica palimpésstica la literatura gótica y, de modo específico, aquellos relatos de terror sobrenatural cuyo eje mítico es el vampirismo, como la presentación de “un castillo sangriento” (Cortázar, 1968: 9) y los pasajes en que Juan, personaje narrador en 62/*modelo para armar*, y Jacobo, en RCR, están sentados a la mesa en el fondo de un restaurante desolado y ensombrecido, cerca de espejos que reflejan la presencia de la tradición vampírica. Esta atracción de Cortázar por el tema del Vampiro estuvo marcada por la considerable cantidad de libros sobre vampirismo que conformaron en vida su biblioteca personal. Sus libros en la Fundación Juan March están divididos en dos secciones y dentro de la más cuantiosa hay “un gran número de obras sobre vampiros y fantasmas a los que el escritor argentino siempre fue muy aficionado” (Marchamalo, 2011: 32).

En RCR la figura arquetípica del Vampiro comunica la presencia de cierta grieta en la realidad y la sensación latente de un vacío existencial concretado en la carga funesta que Jacobo sobrelleva desde que ingresa hasta que retorna al Zagreb para encontrarse con la muerte,

lo cual permite deducir que el Vampiro en este cuento representa dos formas de alteridad, una en el plano del contenido y otra en el plano de la forma: la primera se presenta cuando *conquista* de modo subrepticio la vida del protagonista; y la segunda, a lo largo del relato al sugerir “la presencia de lo indecible (la otra cara de lo decible) —a saber, la alteridad— sin enunciarlo” (Bozzetto, 2001: 234).

Como personaje arquetípico del terror metafísico, el Vampiro ha representado principalmente en el imaginario social dos aspectos de especial relevancia presentes en RCR: la muerte y el mal. El Vampiro es una construcción del inconsciente colectivo que en la sociedad moderna se ha traducido como la representación imaginaria de “un *doble* que tiene como rasgo fundamental el potencial de la inmortalidad asociado a una parte maldita, seductora y perversa [...]. Es una elaboración siniestra al ser la materialización simbólica del mal y de la muerte” (Erreguerena, 2002: 12 y 25).

En RCR lo siniestro se concreta en el estado de mesmerismo del protagonista y el acontecimiento de la posesión de ese cuerpo vivo en manos de una criatura extraña a este mundo, que tiene todas las características de los llamados muertos-vivos. Esta modalidad de lo ominoso reposa sobre una doble realidad, lo familiar y lo desconocido, característica de lo fantástico contemporáneo. No obstante, en RCR también se hacen explícitos desde el inicio los indicios formales de la tradición de terror preternatural y, sobre todo, un conjunto

de elementos propios de la isotopía del vampirismo: la atmósfera fantasmagórica del restaurante Zagreb (Mal Lugar), caracterizado con los atributos del silencio denso, la quietud cargante, la soledad lúgubre, las guirnaldas mortuorias en estado marchito, los objetos antiguos, la penumbra, la luz mortecina, las sombras ficticias, la palidez de los personajes, la blancura de los manteles, el espeso cortinado rojo del fondo, las flamas macilentas de las velas, el espejo opaco; la noche como marco para el crimen, dado que el Vampiro es destruido por el sol; la lluvia con su sensación de riesgo; y el sapo (que se cruza en el camino de Jacobo mientras sigue a la turista inglesa), elemento simbólico intratextual que representa el paso de un estado a otro, la transformación implícita venidera en Jacobo y latente en los personajes macabros del relato, y el acto de espera paciente de éstos para cazar a su víctima: “El sapo había encontrado un agujero al pie de la tapia y esperaba también, quizás algún insecto que anidaba en el agujero o un pasaje para entrar en un jardín” (Cortázar, 2011: 577).

Esos personajes tenebrosos que atienden el Zagreb son seres maquinales que recurren a la maldad disfrazada para cristalizar sus planes funestos: “la diminuta mujer de grandes ojos y pelo negro que llegó como desde la nada, dibujándose de golpe junto al mantel blanco, una leve sonrisa a la espera (Cortázar, 2011: 571-572). El pasaje se intensifica aún más cuando, en lugar de la tétrica petisa, aparece de repente junto a la mesa de Jacobo, con el esmalte de las

sombras, un mesero de actitud mecánica, semejante a la de la mujer, pero con características de licántropo:

La mano que vertía el vino en la alta copa estaba cubierta de pelos, y a usted le llevó un sobresaltado segundo romper la absurda cadena lógica y comprender que la mujer pálida ya no estaba a su lado y que en su lugar un camarero atezado y silencioso lo invitaba a probar el vino con un gesto en el que solo parecía haber una espera automática (Cortázar, 2011: 572).

Según King, lo que realmente asusta del Licántropo es su maldad interior que resurge con alevosía; de ahí que todo el concepto del Hombre Lobo implique "un incisivo estudio de la hipocresía, sus causas, sus peligros y sus daños para el espíritu" (2016: 123). El Vampiro posee la virtud de convertirse en seres de otra índole, como el lobo. La alteridad del Vampiro, por tanto, es la más compleja de todas las imágenes arquetípicas del terror moderno. Sus alternativas de conversión, sus posibilidades de dualidad y sus extensiones de la personalidad le otorgan un carácter siniestro representativo de todo aquello que pertenece al plano de lo inconsciente, "a la parte más escondida de los temores humanos" (Ballesteros González, 1998: 322).

Para Vax el Vampiro es una combinación de muerto-viviente y hombre-lobo, de naturaleza ambivalente, que horroriza y fascina a un tiempo por el hecho de no envejecer y emitir con su fuerza mágica y maléfica la omnipresencia del peligro (1965: 26). En este sentido, esa suerte de inocencia de Jacobo ante la latencia y la proximidad

de su muerte enmarca la circunstancia climática de horror psicológico más sugestiva a lo largo del relato. Por momentos Jacobo se siente dominado por la atmósfera del Zagreb, incidente usual a la luz del mito del Vampiro, que tiene el poder de magnetizar e hipnotizar a sus víctimas para alcanzar sus propósitos letales. Prueba de esto es que Jacobo recobra su sentimiento de autonomía sólo hasta cuando sale del restaurante: "Y salió a la calle donde ya no llovía. Solo ahí respiró de verdad, como si hasta entonces y sin darse cuenta hubiera estado conteniendo la respiración: sólo ahí tuvo verdaderamente miedo y alivio al mismo tiempo" (Cortázar, 2011: 576-577).

Por otro lado, así como la desaparición de la turista inglesa en medio de la calle denota su carácter fantasmal, la ausencia de reflejo de la menuda mujer en el espejo del restaurante y la no proyección de su sombra son los indicios más claros de su naturaleza vampírica. La mujer-vampiro de RCR no seduce; hipnotiza, proponiéndose con ello la destrucción del otro, su muerte irremediable. En realidad, lo que todo el mundo teme del Vampiro es su mirada ya que tiene el poder de poseer al otro y destruirlo. El Vampiro es, en primer término, un muerto viviente que lo que toca lo convierte en algo monstruoso, la otredad es poseída y aniquilada.

En RCR la vampiresa del Zagreb personifica además el plano diferenciado entre lo sobrenatural y la materia, eje concomitante con el consumo de sangre que, para el vampirismo, simboliza la inmortalidad, alcanzando el carácter

de *alter ego* de la existencia humana. El vampiro cortazariano posee algunas de las características físico-psíquicas erigidas por la literatura tradicional de terror fantástico: dientes puntiagudos, tez blanquecina, mirada hipnótica. Asimismo, se encuentra vinculado a algunos elementos que se han convertido en referentes del imaginario social, como el espejo, la oscuridad, la sangre, la sexualidad explícita y, los más significativos de todos: el mal y la inmortalidad.

Tanatofobia

El miedo a la muerte es un tema clave implícito en RCR, ya que contrapone a través de dos personajes fantasmales (Jacobó y la turista inglesa) la constante dualista de lo terrenal y lo ultraterrenal, supeditada, en este caso, a dos motivos característicos de la figura arquetípica del Vampiro: la acechanza y la inmortalidad.

El silencio de ese “otro lado” que amenaza todo el tiempo la vida de Jacobó es la confirmación de la inminencia del fin de su existencia terrenal. Así, el lector, aunque no pretenda ver la muerte de Jacobó, la intuye.

Cueto, al referirse al tabú de la muerte en la sociedad contemporánea, dice que este “implica una supresión, una elisión de lo innoñbrable. Y el referente de lo innoñbrable es siempre lo no deseado

por una cultura determinada” (2005: 25). En los relatos de Cortázar esta elisión, propia de lo innoñbrable, está expresada formalmente de distintos modos² sugiriendo aspectos inherentes a la condición humana. La muerte se ha convertido en tabú, y la elusión de este tabú se presenta a modo de retórica del miedo en la narrativa cortazariana.

En RCR lo innoñbrable y no deseado es la muerte. Hoy este miedo a la muerte es tan agudo que ha pasado a ser uno de los ulteriores tabúes más esenciales de las sociedades contemporáneas, en permanente reconfiguración mítica hacia la post-ilusión de una inmortalidad aferrada al desarrollo transhumanista que permita en un futuro muy cercano hacer realizables todos los alcances de la singularidad tecnológica considerados por la imaginación del hombre. Las personas intentan cubrir este miedo por múltiples medios posibles, empezando con actos evasivos evidenciables en el plano verbal mediante elisiones y eufemismos. No es casualidad que Marchese y Forradellas ilustren la definición del término “eufemismo” con expresiones como “ya no está con nosotros”, “ya pasó a mejor vida”, “ha terminado de padecer” o “descansa en el Señor” (1989: 155). Para Durand:

Muy lejos de ser incompatible con el instinto de vida, el famoso «instinto de muerte», que Freud descubrió en ciertos análisis, surge

2 Se trata de una retórica del miedo que transmite una impresión de angustia existencial, confusión y zozobra mediante la combinación del hiperrealismo con variadas modalidades de elipsis, vacíos enunciativos o silencios narrativos como las oraciones inacabadas, las reticencias, los juegos locutorios, los rodeos de palabras, las sugerencias y la lúdica entre voz narrativa y focalización.

simplemente de que la muerte es *negada*, eufemizada al extremo en una vida eterna, en el interior de las pulsiones y de las resignaciones que inclinan las imágenes hacia la representación de la muerte (2000: 127).

Estos actos huidizos causados por el miedo a la muerte también se revelan en la actualidad cuando los familiares del fallecido recurren a entidades "encargadas" (mediante una buena suma de dinero) de quitarles "el muerto de encima", acomodándolos y aislándolos en esos lugares convenientes, "con mucha luz y música al fondo", denominados tanatorios (García Martínez, 2005: 164). La muerte es temible puramente por una particularidad: "la cualidad de hacer que todas las demás cualidades ya no sean negociables" (Bauman, 2007: 45). El miedo a la muerte se puede notar asimismo en la supresión de muchas ritualidades simbólicas que acompañaban los fallecimientos de miembros de la comunidad en algunas culturas primitivas y premodernas. Poco a poco *los muertos han dejado de existir* al ser arrojados fuera de la circulación simbólica de la colectividad. Ya no son protagonistas dignos del intercambio, "y se les hace ver muy bien al proscribirlos cada vez más lejos del grupo de los vivos" (Baudrillard, 1993: 145). Este sentido de muerte desafectada es tratado por Buxó al adosar los significados metafísicos que la pérdida alcanza para algunas culturas y que se encuentran en oposición a los modos en que el hombre actual sobrelleva ese miedo a la muerte contagiado por el trastorno utilitario de una sociedad materialista de consumo:

En unas culturas integran la muerte en una interacción animista entre los seres humanos, los espíritus y las cosas materiales; en otras, se explica como la culminación de un proceso, siendo el triunfo de la muerte la negación de la vida material y, a la vez, la apertura a la vida espiritual. Y, aun en otras, la muerte es una metamorfosis que culmina en la reintegración al proceso de vida mediante la propia reencarnación o el renacimiento a través de la descendencia (Buxó Rey, 2001: 26).

En definitiva, hoy ese cuerpo inanimado estorba porque hace pensar en el verdadero sentido de la vida y desvía la atención de la "felicidad" fabricada a nivel tecnológico e industrial. Situación similar mas no equiparable ocurre con la fascinación que siente el público por la ficción de terror, que, a través de los tiempos, ha precisamente servido "de ensayo para nuestras muertes [...]; el relato de horror se desarrolla con la mayor naturalidad en ese punto de contacto entre el consciente y el inconsciente, donde la imagen y la alegoría prosperan espontáneamente" (King, 2014: 16 y 19).

Un recurso empleado por Cortázar para aludir al temor irracional hacia la muerte es el tema del viaje. Cuentos como "Ómnibus" y "Manuscrito hallado en un bolsillo" se desarrollan por medio de este derrotero simbólico que adquiere el sentido de una misteriosa marcha desconocida regida por potencias extrañas al viajante ratificadoras de su enfrentamiento y confluencia con la muerte.

El miedo a la muerte "es el arquetipo de todos los miedos, el temor último del que todos los demás toman prestados sus significados" (Bauman, 2007: 73).

Al provenir de la resistencia del *yo* ante el trasmundo, el miedo a la muerte es la sustancia pura de los cuentos de terror sobrenatural. La tanatofobia es el primer gran tema que subyace en la literatura de miedo, con figuras arquetípicas como el más allá, el demonio y el vampiro, que se articulan con otras cuatro temáticas trascendentales del género fantástico: “los fantasmas, el otro o el miedo al extranjero, el miedo al primitivo que todos llevamos dentro y, por último, el miedo a la descomposición del *yo*” (Martínez de Mingo, 2004: 10 y 21).

El Fantasma, el Mal Lugar, el Vampiro y el Licántropo son símbolos colectivos creados por el ser humano en su intento de racionalizar y conjurar el tabú del terror a la muerte. Su carácter impredecible y misterioso genera en la conciencia humana una gran ansiedad tanatofóbica. Las sociedades humanas han tenido que resolver la muerte psicológicamente por medio de la única arma real, potente y eficaz que posee el ser humano: el simbolismo. Al no representar estrictamente la realidad, “el simbolismo constituye una fuerza trascendente y crea una realidad cultural que explica la muerte de diversas maneras” (Buxó, 2001: 26)

Instancia narrativa

Al estudiar los relatos de Cortázar cobra particular relevancia tener claro quién narra y la perspectiva o posición que

orienta el relato, es decir, la voz narrativa y el punto de vista. El mayor logro narratológico en RCR es precisamente el uso deliberado de la instancia narrativa como recurso estratégico para que el lector sólo hasta el último párrafo descubra el sentido desdoblado de la historia³, resorte dramático muy usual en la cuentística cortazariana, donde “encontramos una retórica de lo fantástico que se repite con variaciones y que está estrechamente unida a la voz del narrador” (Pellicer, 1985: 37).

RCR está relatado desde una perspectiva intradiegética, narrador dentro de la historia, cuya voz narrativa corresponde al fantasma de una mujer que en vida podría haberse llamado Jenny. Esta narradora tiene como narratario al protagonista de la historia, Jacobo. La narradora, sin embargo, no aparece siempre en calidad de narradora de conocimiento relativo o parcial, como correspondería normalmente a un narrador homodiegético, sino que pone a la vista en el discurso los rasgos de un narrador omnisciente, justificados parcialmente por la focalización en Jacobo, como cuando describe el efecto que causa en éste la soledad del restaurante: “Primero fue esa sensación de siempre en un restaurante vacío, algo entre molestia y alivio” (Cortázar, 2011: 571); o cuando da a conocer la duda en los pensamientos de Jacobo: “Pensó que acaso ya era demasiado tarde dentro de la rutina de la ciudad pero casi no tuvo tiempo de alzar

3 La historia de horror cortazariano suele terminar con un giro sorpresa.

una mirada de interrogación turística" (Cortázar, 2011: 572); o cuando declara conocer lo que pensó Jacobo respecto a la forma en que los camareros la veían: "la miraban de una manera que a usted le pareció demasiado intensa, en todo caso injustificada" (Cortázar, 2011: 574).

La focalización va de un personaje a otro. Unas veces el punto focal está en la turista inglesa, que narra con muestras de conocer la interioridad de Jacobo (homodiégesis de protagonista en desplazamiento con focalización cero); otras veces, la atención está dirigida hacia Jacobo, siendo lo narrado por la turista inglesa lo que éste percibe (homodiégesis de testigo con focalización interna en Jacobo). El matiz diferencial en estos dos casos es mínimo, e indica un dominio de la alteridad en los usos de la voz y el punto de vista, porque los recuerdos presentados en el discurrir discursivo de la narradora en relación con la diégesis interna del protagonista pasan asociadamente por el filtro de la conciencia de ambos. Se trata de un juego armonioso pero transgresivo de la instancia narrativa mediante la ruptura hiperbática de las estructuras aristotélicas de lo fantástico tradicional, y a partir de la utilización deliberada de la focalización narrativa para retar ciertas ideas preconcebidas sobre las posibilidades de la historia. Una de estas posibilidades se revela en el humor sombrío presente en la voz narrativa. Cortázar juega irónicamente con la trama disfrazando las verdaderas intenciones de la turista inglesa mediante un defecto visual:

Y a usted eso le pareció desagradable y descortés, aunque el pobre topo miope no pudiera enterarse de nada ahora que revolvió en su bolso y sacaba algo que no se podía ver en la penumbra pero que se identificó con el ruido que hizo el topo al sonarse (Cortázar, 2011: 574)

La diégesis y sus ramificaciones hacia las funciones del "otro" como una lúdica interrogativa legitimante permite advertir la ironía solapada del relato. El humor negro ha servido como revulsivo antisentimental por excelencia y fue apreciado por los surrealistas, que recurrieron a él de múltiples formas. La mujer-fantasma, narradora del cuento, manifiesta una fingida actitud durante la acción, excusada al final del relato con la interlocución directa de la mujer-vampiro, que refiere la incapacidad de aquélla para salvar a las víctimas debido a su condición fantasmal: "—Oh, ella es así. Hizo lo que pudo por evitarlo, siempre lo intenta, la pobre. Pero no tienen fuerza, solamente pueden hacer algunas cosas y siempre las hacen mal, es tan distinto de cómo la gente los imagina" (Cortázar, 2011: 578).

Una de las características del relato fantástico cortazariano es la de dar palabra a las criaturas del "otro lado". Al otorgarle la facultad de narrar a un ser inmaterial, Cortázar vulnera la concepción racionalista. En RCR la imagen del fantasma de la turista inglesa, por su condición de narradora, es paradójicamente la más viva de todas. Contrario a la creencia tradicional de que el fantasma, al carecer de materialidad, no es capaz de emitir sonidos, en RCR el

fantasma se presenta como el portador de la mala noticia. Se trata de transgresiones en distintos planos y niveles del texto, propias de lo neofantástico, usado por Cortázar. La no existencia de espejos en los sitios donde habitan vampiros, dada su destrucción al ver reflejada su imagen, configura aquí también una transgresión a nivel temático, ya que, en oposición a ese componente tradicional del mito del vampiro, en el discurso diegético de RCR sí se presenta un espejo en el Zagreb.

Consideración final

El quebrantamiento de esquemas, la influencia marcada por las lecturas de obras góticas y neoterroríficas, la reconfiguración de la técnica fantástica, las experiencias de vida y lo fantástico asumido como visión del mundo y búsqueda personal, son circunstancias de la narrativa cortazariana que pueden percibirse en RCR.

Campra sostiene que hay una modalidad de vacío enunciativo en el texto fantástico constituida por “el silencio de

ese «otro lado» que se opone al mundo de la normalidad cotidiana” (1991: 57). En RCR, este tipo de silencio se cristaliza en la voz narrante del fantasma de la turista inglesa que cuenta una historia en la que predomina una atmósfera crepuscular en comunión con cierta lúdica focal. Tal condición permite que pueda presentarse, mas no representarse, como podría pensarse a primera vista. Se trata de otro artificio a nivel semántico expresado narratológicamente por Cortázar, pues lo anormal inquieta y asusta en especial cuando está expresado como la reposada normalidad de nuestra monstruosidad. La voz narrante de la turista inglesa en RCR es equiparable a “la intervención de un objeto soñado en la vida cotidiana, a la animación de una estatua, a la manifestación simultánea de épocas distintas o a la coexistencia de vivos y muertos” (Verdevoye, 1991: 115), motivos temáticos de la tradición fantástica cuyos recorridos proponen al lector un lenguaje humano que enfrenta los dos modos de realidad del imaginario social: uno aparente y otro secreto.

Referencias bibliográficas

- Ballesteros González, Antonio (1998). *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Baudrillard, Jean (1993). *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila.
- Bauman, Zigmunt (2007). *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Paidós.
- Bozzetto, Roger (2001). ¿Un discurso de lo fantástico? En Roas, David (Comp.). *Teorías de lo fantástico*. (223-242). Madrid: Arcos/Libros.
- Buxó Rey, Ma. Jesús (2001, 4 de noviembre). El último tabú en nuestras sociedades modernas. *La Vanguardia*, p. 26.

- Campra, Rosalba (1991). Los silencios del texto en la literatura fantástica. En Morillas Ventura, Enriqueta (Ed.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. (49-73). Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario.
- Cortázar, Julio (2011). *Cuentos completos*. Bogotá: Punto de lectura.
- _____ (1968). *62/Modelo para armar*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____ (1963). *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cueto, Roberto (2005). Ars moriendi. Breve historia de la representación de la muerte en el cine. En Domínguez, Vicente (Coord.). *Tabú: la sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante*. (25-52). Madrid: Ocho y medio, Libros de Cine; EdiUno; Festival Internacional de Cine de Gijón.
- Durand, Gilbert (2000). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Erreguerena, María Josefa (2002). *El mito del vampiro. Especificidad, origen y evolución en el cine*. México D. F.: Plaza y Valdés.
- García Martínez, Adolfo (2005). El tabú: una mirada antropológica. En Domínguez, Vicente (Coord.). *Tabú: la sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante*. (143-180). Madrid: Ocho y medio, Libros de Cine; EdiUno; Festival Internacional de Cine de Gijón.
- González Bermejo, Ernesto (1986). *Revelaciones de un cronopio. Conversaciones con Cortázar*. Montevideo: Banda Oriental.
- Le Fanu, Joseph Sheridan (2014). *Carmilla*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes.
- Marchamalo, Jesús (2011). *Cortázar y los libros: un paseo por la biblioteca del autor de Rayuela*. Madrid: Fórcola.
- Marchese, **Ángelo y Forradellas, Joaquín (1989)**. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Martínez De Mingo, Luis (2004). *Miedo y literatura*. Madrid: Edaf.
- Pellicer, Rosa (1985). Notas sobre literatura fantástica rioplatense (Del terror a lo extraño). *Cuadernos de Investigación Filológica*, 11 (2), 31-58.
- Poe, Edgar Allan (1968). *Historias extraordinarias*. Barcelona: Bruguera.
- Polidori, John (1969). El vampiro. En Alonso, Rodolfo (Ed.). *Vampiros y otros monstruos. Obras maestras de la literatura de terror*. (381-415). Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor.
- Rymer, James Malcolm (2016). *Varney, el vampiro o El festín de la sangre*. Madrid: Pulpture.

Stoker, Bram (1986). *Drácula*. Barcelona: Plaza & Janés.

Tieck, Johann Ludwig (2002). No despertéis a los muertos. En: Siruela, Conde de (Ed.). *El Vampiro*. (69-98). Madrid: Siruela.

Vax, Louis (1965). *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: Eudeba.

Verdevoye, Paul (1991). Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata hasta principios del siglo XX. En Morillas Ventura, Enriqueta (Ed.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. (115-126). Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario.



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

Revista de
LITERATURA
HISPANOAMERICANA

Nº76 Enero-Junio 2018

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada en Junio de 2018, por el **Fondo Editorial Serbiluz, Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela***

www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
produccioncientifica.luz.edu.ve