

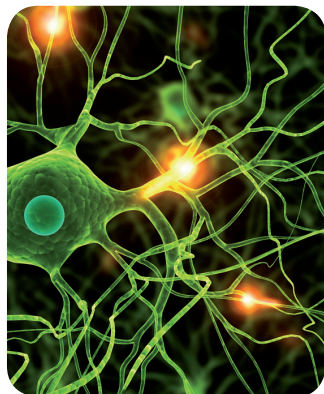
MÁSTERES de la UAM

Facultad de Filosofía
y Letras /12-13

Máster en Literaturas
Hispánicas:
Arte, Historia y
Sociedad



**Presencias de lo
fantástico decimonó-
nico en los cuentos de
Julio Cortázar**
*Sergio Fernández
Moreno*



ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN, p. 3

2. EL CONCEPTO DE LO *NEOFANTÁSTICO*, p. 6
 2. 1. Lo fantástico: una literatura de la transgresión, p. 6

 2. 2. Jaime Alazraki y Julio Cortázar: Hacia una poética de lo *neofantástico*, p. 8

3. EL VAMPIRISMO EN LOS CUENTOS DE JULIO CORTÁZAR, p. 13
 3. 1. El vampiro y su sentido mítico, p. 13

 3. 2. El mito del vampiro en la historia literaria, p. 18

 3. 3. Julio Cortázar y el vampirismo, p. 21

 3. 4. «El hijo del vampiro»: la deformación grotesca del vampiro folclórico, p. 23

 3. 5. «Reunión con un círculo rojo»: epifanía vampírica de un destino nefasto, p. 27

4. LA *FEMME FATALE* EN LOS CUENTOS DE JULIO CORTÁZAR, p. 32
 4. 1. La *femme fatale*: cronología de un erotismo transgresor, p. 32

 4. 2. «Circe»: la atracción de la lágrima envenenada, p. 41

5. EL *DOPPELGÄNGER* EN LOS CUENTOS DE JULIO CORTÁZAR, p. 51
 5. 1. La disolución del yo: el fenómeno del desdoblamiento en la literatura fantástica del siglo XIX, p. 51

5. 2. «Distante espejo»: la *autoscopia* como revelación de una rutina alienante, p. 64
5. 3. «Una flor amarilla»: la doble cara de la inmortalidad, p. 70
5. 4. «Lejana»: el *Doppelgänger* como víctima de la represión subjetiva, p. 73
6. EL ESPACIO FANTÁSTICO EN LOS CUENTOS DE JULIO CORTÁZAR, p. 80
 6. 1. De «La puerta condenada» a «Casa tomada»: el acechante silencio de lo sobrenatural, p. 80
7. CONCLUSIONES, p. 90
8. BIBLIOGRAFÍA, p. 95

1. INTRODUCCIÓN

Somnia, terrores magicos, miracula, sagas,
nocturnosque lemures, portentaque
Epístolas, libro II, HORACIO

Si existe una relación entre el miedo y el género fantástico, ello se debe a que lo fantástico ha sido siempre aquello que, debiendo de quedar oculto, termina por revelarse. Así lo deja ver una cita de Schelling en el memorable artículo de Sigmund Freud «Lo siniestro»: «*Unheimlich sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado*»¹. Por otra parte, el miedo tiene siempre su origen en una situación de descontrol, de desamparo; es el intento natural del hombre por tomar las riendas de una situación cuyo devenir desconoce. Por eso, si hay algún terror que aterra al ser humano de manera primaria y ancestral es el miedo a la oscuridad. Y este es, precisamente, el punto de confluencia entre el horror y lo fantástico: uno y otro sentimiento se ubican siempre en la inquietante intersección de lo desconocido.

Julio Cortázar (1914-1984), escritor argentino que exploró las regiones del cuento hasta llegar a los extremos de su intensidad y su lenguaje, sabía a la perfección que era en los rincones oscuros del propio espacio doméstico el lugar en que se materializaban los más profundos e inconfesables terrores guardados por el corazón del hombre. En forma de fantasma, de vampiro, o incluso, con su propio rostro, también para Cortázar el miedo acechaba, palpitante, en cada esquina, algo que, como es lógico, encontró su reflejo en los libros que el argentino devoró desde su niñez hasta su juventud: las ficciones góticas de «Horace Walpole, Le Fanu, Mary Shelley y “Monk” Lewis»²; la «Edad Media [...] nocturna y fatídica»³ de Walter Scott y Eugène Sue; y, por supuesto, los relatos de Edgar Allan Poe, maestro indiscutible de Cortázar en el ámbito del cuento.

¹ Sigmund Freud, «Lo siniestro», en J. M. Cuesta Abad; J. Jiménez Heffernan (eds.), *Teorías literarias del siglo XX*, Akal, Madrid: 2005, p. 665.

² Julio Cortázar, «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata», en *Obras completas VI. Obra crítica*, Saúl Yurkievich (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2003, p. 509.

³ *Ibíd.* p. 508.

A pesar de que todas estas influencias calaron profundamente en la siempre inquieta sensibilidad de Julio Cortázar, la crítica y el propio autor⁴ han llegado a calificar su concepción de lo sobrenatural con el término «*neofantástico*», en un intento de señalar el sentido opuesto que, para estos estudiosos, la narrativa fantástica del argentino tiene con respecto a las manifestaciones literarias de dicho género a lo largo del siglo XIX. En este sentido, los defensores de lo *neofantástico* han llegado a negar la presencia, en el cuento de Cortázar, del sentimiento del miedo, del aura inquietante del escenario sobrenatural, e, incluso, de las criaturas y fenómenos explotados por la literatura de horror decimonónica, como el fantasma, el vampiro o el hombre-lobo.

El presente estudio se sitúa precisamente en los límites de la categoría acuñada por Alazraki. Su propósito esencial es revisar la concepción de lo fantástico en los cuentos de Cortázar, considerando no solo la ineludible influencia que en él ha tenido la literatura de horror decimonónica sino también la forma en que estas resonancias traicionan el concepto que dicho estudioso y el propio Julio Cortázar tienen de algunos de sus relatos. Para ello, nuestro trabajo recuerda, en primer lugar, los orígenes y el desarrollo de lo fantástico en su forma tradicional; y, después, detalla los rasgos que Alazraki, apoyándose en los testimonios de Cortázar, propone para acotar los límites de lo *neofantástico*. En este primer capítulo ya se anuncian los puntos cruciales de nuestra crítica, aspectos que, no obstante, irán adquiriendo su desarrollo en las principales secciones de nuestro trabajo. Así, a lo largo de los capítulos III, IV y V tendremos la oportunidad de estudiar los motivos de lo fantástico decimonónico que, al margen del rechazo explícito de alguno de ellos por parte de Julio Cortázar, invaden la ficción breve del autor. En estos tres apartados, sin embargo, no se tratará exclusivamente de mostrar cómo las figuras del vampiro, la *femme fatale* y el *Doppelgänger* influyen en dichas obras; sino también de analizar la forma en que Cortázar adapta estos motivos a sus propias necesidades expresivas. Por último, el capítulo VI está orientado a contrastar la configuración del espacio en cuentos como «Casa tomada» o «La puerta condenada» con la visión que el escritor argentino tiene de la atmósfera fantástica.

⁴ «Desde muy pequeño, hay ese sentimiento de que la realidad para mí era no solamente lo que me enseñaba la maestra y mi madre y lo que yo podía verificar tocando y oliendo, sino además continuas interferencias de elementos que no correspondían, en mi sentimiento, a ese tipo de cosas. Esa ha sido la iniciación de mi sentimiento de lo fantástico, lo que tal vez Alazraki llama *neofantástico*» (cfr. Jaime Alazraki, «¿Qué es lo neofantástico?», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, p. 282).

Este trabajo también incluye una sección bibliográfica en que pueden consultarse tanto las fuentes primarias como los artículos y monográficos utilizados para su elaboración. Dicho apartado permite, además, comprobar que todos los cuentos analizados pertenecen, en el caso de Cortázar, al género fantástico, excepción hecha de «Circe», cuya historia, a pesar de carecer de una resolución sobrenatural, ha sido estudiada por su constante insinuación de fuerzas insólitas. En este mismo sentido, es preciso señalar que la figura de la *femme fatale* se ha examinado, en su desarrollo, atendiendo no solo a textos de la tradición fantástica, como «La muerta enamorada», de Théophile Gautier, sino también a la poesía y a las ficciones que, a lo largo del siglo XIX, reinterpretaron el significado de este personaje. Ello responde al deseo de mostrar el incomparable valor que los motivos de la transgresión y de lo irracional adquieren en las diversas y cambiantes manifestaciones de la cultura.

2. EL CONCEPTO DE LO *NEOFANTÁSTICO*

2. 1. LO FANTÁSTICO: UNA LITERATURA DE LA TRANSGRESIÓN

En su afán de ofrecer una explicación a los géneros y corrientes literarias que surgen con el devenir de los siglos, la historia de la literatura ha tratado de determinar, a lo largo de su desarrollo, no solo la medida en que un determinado acontecimiento histórico influye en los procesos creativos, sino también las fluctuantes relaciones que los artistas establecen con el contexto filosófico y cultural en que se inscribe su obra. Buena muestra de ello la ofrece el género fantástico, cuyos orígenes suelen situarse, atendiendo a su carácter irracional y transgresor, en las postrimerías del siglo XVIII, después de que la Europa de Voltaire, de Diderot y, especialmente, de Immanuel Kant hubiera convertido la razón en la medida del conocimiento y del comportamiento moral. Si bien estos planteamientos, como señala Teodosio Fernández⁵, no están exentos de problemas, es cierto que solo a partir de las conquistas de la ficción gótica, y más adelante, del movimiento romántico, cuando la literatura fantástica se convierte en el «canal idóneo para expresar [los] miedos, para reflejar todas esas realidades, hechos y deseos que no pueden manifestarse directamente porque representan algo prohibido que la mente ha reprimido o porque no encajan en los esquemas mentales al uso y, por tanto, no son factibles de ser racionalizados»⁶. De esta manera, a lo largo del siglo XIX muchos escritores fueron modelando una literatura de la *transgresión*, esto es, una forma artística que enfrentaba al lector de la época con el imprevisible rostro de lo irracional, con todos aquellos estados o fenómenos que quedaban más allá de las leyes postuladas como inmutables por la lógica causal de la ciencia.

Existe, sin embargo, una enorme diferencia entre el relato fantástico decimonónico y los cuentos de hadas recopilados, en esa misma centuria, por los hermanos Grimm. Si narraciones como «La bella durmiente», o «Blancanieves»,

⁵ «En principio, la evidente relación de la mentalidad “positivista” con el desarrollo de la literatura fantástica moderna debe entenderse en sus justos términos. Caillois señaló que lo fantástico “es en todas partes posterior a la imagen de un mundo sin milagro sometida a una causalidad rigurosa”, y que en Europa “apenas aparece antes del fin del siglo XVIII, y a manera de compensación de un exceso de racionalismo”. Excesivo o no, con el racionalismo tiene que ver el desarrollo de la literatura fantástica moderna. Lo discutible es considerar a ésta como su consecuencia o su efecto, que desaparecerían en cuanto desapareciese la causa» (*cf.* Teodosio Fernández Rodríguez, «Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica», en David Roas (comp.), p. 296).

⁶ David Roas, «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (comp.), pp. 23-24.

configuraban un mundo *maravilloso* en que lo sobrenatural no entraba en conflicto con idea de realidad que sus personajes manejaban; en el género fantástico, este tipo de fenómenos eran percibidos como una transgresión de las leyes que conformaban lo real, es decir, como un acontecimiento inexplicable e imposible de acuerdo con dichas leyes. Así lo expone Roger Caillois en su ensayo *Imágenes. Imágenes*:

El universo de lo *maravilloso* está naturalmente poblado de dragones, de unicornios y de hadas, y los milagros y las metamorfosis son allí continuos; la varita mágica, de uso corriente; los talismanes, los genios, los elfos y los animales agradecidos abundan [...]. En lo *fantástico*, al contrario, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes, hasta entonces, eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo imposible sobreviniendo de improviso en un mundo donde lo imposible está desterrado por definición⁷.

Pero el enfrentamiento del lector con esa circunstancia capaz de poner en duda su noción de realidad dependía, en buena medida, de que dicho fenómeno se presentase de forma verosímil, entendiendo siempre esta *verosimilitud*, no como mimesis –todo texto fantástico es, por definición, *no-mimético*– sino como apariencia de verdad⁸. En efecto, solo era posible «convencer al lector de la análoga “realidad” del fenómeno sobrenatural»⁹, si la historia se enmarcaba en un ambiente realista cuya referencialidad se viera, además, afirmada por el uso de técnicas como la descripción minuciosa de los objetos o la alusión a espacios y personajes existentes en el mundo real. Así lo demuestran novelas como *Drácula*, de Bram Stoker, en que el elemento fantástico –en este caso, el vampiro– se ubicaba en el mismo corazón del Londres victoriano.

Como es lógico, la identificación del mundo del lector con el ambiente reflejado en la narración tiene como inmediata consecuencia lo que la crítica ha bautizado con el nombre de *efecto fantástico*. Dicha sensación ha sido, en ocasiones, hermanada, como

⁷ Roger Caillois, *Imágenes. Imágenes*. Citado por: Jaime Alazraki: «¿Qué es lo neofantástico?», p. 268.

⁸ «La verosimilitud es una cualidad inherente a la mimesis, de tal forma que toda construcción mimética es verosímil, al menos en su relación con la realidad, pero no es exclusiva de ella, pues al ser lo verosímil no sólo semejante a lo verdadero sino apariencia de verdad, puede haber verosimilitud en las construcciones ficcionales no miméticas, como es el caso de la literatura de ciencia ficción y de la literatura gótica o de terror» (cfr. Javier Rodríguez Pequeño, *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid, Eneida, 2008, pp. 126 y 127).

⁹ David Roas, «La amenaza de lo fantástico», p. 25.

demuestra el caso de H. P. Lovecraft, con el sentimiento del horror¹⁰; pero lo cierto es que, de acuerdo con David Roas, más allá del miedo físico que pueden producir criaturas como el vampiro o el *horror cósmico* del escritor de Providence, la sensación que acosa a los personajes de la narración fantástica –y, en consecuencia, al propio lector– es la inquietud «ante la posibilidad efectiva de lo sobrenatural, ante la idea de que lo irreal pueda irrumpir en lo real (y todo lo que eso significa)»¹¹. Ha de entenderse, en este sentido, que ni toda la literatura fantástica tiene como componente esencial el miedo, ni todas las ficciones terroríficas cifran el origen de su efecto en la transgresión de los límites de lo real.

En líneas generales, estos son los rasgos con que la crítica ha definido el multiforme –y, por ello, inapresable– rostro de la narrativa fantástica. Es cierto, no obstante, que la llegada del siglo XX, supone, para ciertos autores, un cambio de paradigma en el género, hasta el punto de que algunos de ellos, como Tzvetan Todorov, concluyen que «la literatura fantástica ya no tiene razón de ser en el siglo XX, puesto que ha sido reemplazada por el psicoanálisis»¹². Al margen de esta discusión sobre la función social de una forma de ficción que, por lo demás, goza de plena vitalidad aún a comienzos del siglo XXI, lo interesante es que algunos estudiosos no se conformaron con las pautas hasta ahora expuestas para definir las revolucionarias innovaciones llevadas a cabo por los autores de la pasada centuria. Y, más concretamente, el investigador Jaime Alazraki, puso en duda que la imaginativa y elocuente narrativa fantástica del escritor Julio Cortázar pudiese reducirse a los aparentemente estrechos límites de la literatura de horror decimonónica.

2. 2. JAIME ALAZRAKI Y JULIO CORTÁZAR: HACIA UNA POÉTICA DE LO NEOFANTÁSTICO

Fue la extraña transformación de Gregorio Samsa en *La metamorfosis* (1916), de Franz Kafka, el acontecimiento sobrenatural que dio pie a que los estudiosos de lo

¹⁰ «La única piedra de toque de lo verdaderamente fantástico es simplemente esto: si despierta o no en el lector un profundo sentimiento de pavor, y de haber entrado en contacto con esferas y poderes desconocidos; una actitud sutil de atención sobrecogida, como si escuchase el batir de unas alas misteriosas, o el chirrido de unas formas y entidades exteriores en el borde extremo del universo conocido» (cfr. H. P. Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura*, Madrid, Valdemar, 2010, p. 32).

¹¹ David Roas, «La amenaza de lo fantástico», p. 30.

¹² *Ibíd.* p. 33.

fantástico plantearan una nueva forma de mirar ese género que, hasta comienzos del siglo XX, había enfrentado al lector con damas ensangrentadas, demonios bebedores de sangre y fenómenos de desdoblamiento. En efecto, para el crítico búlgaro Tzvetan Todorov, el texto de Kafka «rompe los esquemas de la literatura fantástica tradicional: en él, la vacilación deja de tener sentido porque [...] el mundo descrito es [...] totalmente extraño, tan anormal como el acontecimiento que le sirve de fondo»¹³. Estas reflexiones, que reposaban en no el siempre evidente supuesto¹⁴ de que en *La metamorfosis* el fenómeno sobrenatural «no produce ningún tipo de vacilación ni asombro en el narrador [...] y su familia»¹⁵, sirvieron de telón de fondo al investigador Jaime Alazraki para articular uno de los rasgos de lo que él bautizaría como poética de lo *neofantástico*: «Desde las primeras fases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin *pathos*»¹⁶. El ejemplo que propone para apoyar esta conclusión procede de «Axolotl», un célebre cuento de Julio Cortázar en que, desde el primer momento, el narrador delata haberse convertido en el enigmático anfibio mexicano: «Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardín des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl»¹⁷. En su argumentación, Alazraki recurre, además, al testimonio del propio autor del relato, que, en su conferencia «El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica», afirmaba la ausencia, en sus relatos fantásticos, de «advertencias premonitorias, tramas *ad hoc* y atmósferas apropiadas como en la literatura gótica»¹⁸.

Todas estas consideraciones hacen necesaria la revisión de, al menos, dos aspectos en la cuentística del escritor argentino. Por un lado, ha de comprobarse si, efectivamente, en sus relatos «*lo otro* ocurre [...] de manera [...] trivial y prosaica»¹⁹,

¹³ *Ibíd.* p. 34.

¹⁴ *La metamorfosis* de Kafka ofrece varios ejemplos de que la transformación de Gregorio Samsa es percibida con sorpresa e, incluso, con horror por parte de los personajes del relato: «La madre [...] miró primero a Gregorio, juntando las manos, avanzó luego dos pasos hacia él, y se desplomó por fin, en medio de sus faldas esparcidas en torno suyo, con el rostro oculto en las profundidades del pecho. El padre amenazó con el puño, con expresión hostil, cual si quisiera empujar a Gregorio hacia el interior de la habitación; se volvió luego, saliendo con paso inseguro al recibidor, y, cubriéndose los ojos con las manos, rompió a llorar de tal modo que el llanto sacudía su robusto pecho» (*cfr.* Franz Kafka, *La metamorfosis*, Alianza, Madrid, 2011, p. 30).

¹⁵ David Roas, «La amenaza de lo fantástico», pp. 33-34.

¹⁶ Jaime Alazraki, «¿Qué es lo neofantástico?», p. 279.

¹⁷ Julio Cortázar, «Axolotl», *Cuentos completos I*, Madrid, Alfaguara, 2010, p. 400.

¹⁸ Citado por: Jaime Alazraki, «¿Qué es lo neofantástico?», p. 273.

¹⁹ *Ibíd.*

sin preámbulos anticipatorios del elemento sobrenatural. En segundo lugar, en tanto en cuanto Cortázar rechaza la búsqueda, en la narración, de una atmósfera adecuada a lo siniestro, resulta imprescindible analizar la importancia de ese halo misterioso que, por el contrario, parece envolver el espacio en algunos de sus más celebres relatos, como «Casa tomada» o «La puerta condenada».

También en *La metamorfosis* tiene su punto de partida la segunda característica con que Jaime Alazraki traza los límites del relato *neofantástico*. Según él, de la misma manera que «la transformación de Gregorio Samsa en insecto en el cuento de Kafka obedece a una intención metafórica»²⁰, en los cuentos de Cortázar «el elemento fantástico –los ruidos de “Casa tomada”, el tigre de “Bestiario” y los conejos de “Carta a una señorita en París”– [...] constituyen la resolución metafórica a las situaciones y conflictos planteados en el cuento»²¹. Así, adoptando la terminología de Umberto Eco, Alazraki denomina *metáforas epistemológicas* a estas imágenes destinadas a conocer la realidad «más allá de esa fachada racionalmente construida»²².

Con respecto a esta cuestión, es necesario puntualizar que no resulta evidente que la narrativa fantástica decimonónica busque exclusivamente «devastar la realidad conjurando lo sobrenatural»²³. De ser así, muchos de los cuentos y novelas de esa época hubieran perdido hace tiempo su valor, y el hecho es que aún hoy, *Drácula*, el *Dr. Jekyll*, e incluso los *horrores cósmicos* de Lovecraft, siguen despertando reflexiones en torno a problemas como el mal, el erotismo o la locura. Ello se debe, como es lógico, a que historias como las de estos autores encierran, como veremos en el presente trabajo, una dimensión humana más allá del horror; reflejan no solo la amenaza de lo irracional a los débiles cimientos sobre los que se asienta nuestra idea de realidad, sino también los balbuceos del anhelo arquetípico, la alteridad de ese rostro que, a pesar de formar parte de la naturaleza del hombre, ha sido injustamente relegado a los márgenes de la cultura²⁴. En este sentido, por tanto, es posible aplicar también a las obras mencionadas

²⁰ *Ibíd.* p. 278.

²¹ *Ibíd.* pp. 277-278.

²² *Ibíd.* p. 276.

²³ *Ibíd.*

²⁴ «Lo “otro” expresado a través de la fantasía ha sido categorizado como un área oscura y negativa –como el mal, lo demoníaco o lo bárbaro–, hasta que en lo fantástico moderno se lo ha reconocido como lo “oculto” de la cultura» (*cfr.* Rosie Jackson, «Lo “oculto” de la cultura», en David Roas (comp.), p. 144).

la frase de Sartre con que Alazraki define el cuento *neofantástico*: «Para ellos no hay más que un solo objeto fantástico: el hombre»²⁵.

Por otro lado, no se puede negar, como parece hacer dicho estudioso, la existencia, en el siglo XIX, de ficciones en que el elemento fantástico sirve como resolución metafórica a conflictos planteados en el seno de la propia narración. En efecto, ello equivaldría a soslayar los valores metafóricos de figuras como la del *Doppelgänger* en «William Wilson» –relato de Edgar Allan Poe que comentaremos en este trabajo– o en la novela de E. T. A. Hoffmann *Los elixires del diablo*, cuyo significado, a pesar de resultar menos hermético que el de los conejos de «Carta a una señorita en París», lleva a plantear los límites de la propia identidad, así como su relación con el mal, la libertad y el destino.

Todas estas semejanzas entre los cuentos de Julio Cortázar y la narrativa fantástica decimonónica, no obstan, sin embargo, para que Alazraki siga afirmando el carácter genuino del relato *neofantástico*. Su propia argumentación le lleva, de hecho, a aseverar la ausencia de lo terrorífico en este tipo de ficciones²⁶, cuando algunos de los cuentos con que él ejemplifica su teoría, como «Casa tomada» o «Las armas secretas», reciben una evidente influencia de obras canónicas del horror tradicional como «La caída de la casa Usher», de Edgar Allan Poe, o «El Horla», de Guy de Maupassant. A esto se añade, además, el hecho de que buena parte de la narrativa fantástica de Cortázar hace del horror un componente esencial de sus relatos: como tendremos oportunidad de comprobar, fenómenos como la transmigración de Alina Reyes en «Lejana», o el inquietante desenlace de «Reunión con un círculo rojo», colman de terror el alma de los protagonistas, que se revelan incapaces de oponer sus propios designios a la feroz imposición que les depara el destino.

En relación a los rasgos de esta poética de lo *neofantástico*, es preciso recordar, por último, que, de acuerdo con lo que parece extraerse de declaraciones del propio Julio Cortázar, su narrativa fantástica prescinde de las criaturas espectrales que

²⁵ Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983, p. 42.

²⁶ «En lo que toca a la intención, el empeño del relato fantástico dirigido a provocar miedo en el lector, un terror durante el cual trastabillan sus supuestos lógicos, no se da en el cuento neofantástico. Ni «La Biblioteca de Babel», ni «La metamorfosis» ni «Bestiario» nos producen miedo o temor» (cfr. Jaime Alazraki, «¿Qué es lo neofantástico?», p. 277)

poblaron, primero, los castillos y cementerios de las ficciones góticas para desplazarse, poco después, a los espacios cotidianos frecuentados por los escritores del siglo XIX. Esta idea ha llegado a calar tan profundamente que algunos estudios sobre el autor declaran que el término *neofantástico* fue acuñado «para distinguir [la concepción cortazariana de lo sobrenatural] de los fantasmas y horrores decimonónicos»²⁷. Sin embargo, un estudio pormenorizado de la obra del escritor argentino revela que lejos de rechazar «los fantasmas, los lobo-humanos y los vampiros»²⁸, el cuento fantástico de Cortázar es invadido habitualmente por seres sobrenaturales que, al igual que en el siglo XIX, asaltan la ficción para revelar todas esas energías que «Platón expulsó de su república ideal [...]: el erotismo, la violencia, la locura, la risa, las pesadillas, los sueños, la blasfemia, las lamentaciones, la incertidumbre, la energía femenina, el exceso»²⁹. No quiere decir esto último, no obstante, que Cortázar configure un mosaico de motivos sobradamente explotados por la tradición, antes al contrario: su originalidad lúdica e imaginativa reinterpretó, como podremos observar en las siguientes páginas, el sentido mítico de figuras como el vampiro, la *femme fatale* y el *Doppelgänger* para adaptarlo, de esta manera, a las necesidades expresivas de su visionaria concepción de lo real.

²⁷ Trinidad Barrera, «Narrativa argentina del siglo XX: cruces nacionalistas, fantasías, inmigración, dictaduras y exilio», en Trinidad Barrera (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2008, p. 423.

²⁸ Jaime Alazraki, «¿Qué es lo neofantástico?», p. 273.

²⁹ Rosie Jackson, p. 148.

3. EL VAMPIRISMO EN LOS CUENTOS DE JULIO CORTÁZAR

3. 1. EL VAMPIRO Y SU SENTIDO MÍTICO

De entre los más profundos anhelos que encierra el corazón del hombre, acaso sea el sueño de la inmortalidad el que despierta pulsiones más poderosas y más violentas. Ocultos los orígenes de estos impulsos en los abismos del terror atávico, el ser humano ha intentado exorcizar su miedo a la muerte, y quizá su propia nostalgia de infinito, a través del ritualismo mítico³⁰, los misterios de la religión, la redención del amor y, muy especialmente, la evocación de los fantasmas arquetípicos que pueblan las páginas más antiguas de la cultura. Pocos de esos demonios ancestrales, sin embargo, han alcanzado la magnitud de la figura del vampiro, perversa criatura cuyo rostro camaleónico no ha impedido, sin embargo, que eruditos de todas las épocas rastreen su origen y constaten su pervivencia a lo largo de los siglos. Desde el *gul* o el *ch'iang shih*³¹ de los cuentos orientales, hasta el perverso refinamiento del *vampiro* decimonónico, el demonio bebedor de sangre ha irrumpido en las pesadillas de hombres y mujeres de todas las épocas, conformando así un motivo literario que, por su rebeldía trágica y por su infame condena, ha alcanzado ya las dimensiones del mito. Es necesario, por ello, analizar esta figura en toda su complejidad, atendiendo a su naturaleza ambivalente y su gesto metamórfico, más allá del prejuicio crítico que relega la hondura de su sentido a su siniestra capacidad para suscitar el horror.

«For the blood is the life» es, como muestra el aullido inmortal de Renfield en la novela de Bram Stoker, la expresión que, sin lugar a dudas, revela mejor el componente esencial del satanismo vampírico. No en vano Francis Marion Crawford recurre a dicha sentencia para dar título, en el siglo XIX, a un cuento de vampiros: el escritor estadounidense, comprendió, ciertamente, que buena parte del potencial legendario de

³⁰ «El mito es la fuerza central que confiere significado arquetípico al rito y narrativa arquetípica al oráculo. Por lo tanto el mito es el arquetipo, aunque sería conveniente utilizar mito sólo cuando nos referimos a la narrativa y arquetipo cuando hablamos del significado» (Northrop Frye, «Los arquetipos de la literatura», en J. M. Cuesta Abad y J. Jiménez Heffernan (eds.), p. 711).

³¹ «Encontramos en el mundo islámico una clase de genio *jinn*, llamado *gul*, o *algola* [...]. Este demonio necrófago frecuente de noche los cementerios en busca de su frío y apestoso alimento; pero los cadáveres no constituyen su única forma de nutrirse. Como Lilith, su afición a los niños es bien conocida: [...] se los lleva a un lugar apartado y solitario para succionar toda su sangre [...]. Igualmente repulsivos son los espíritus malignos de China que producen la locura o la muerte. Los peores son los vampiros *ch'iang shih*: animan cadáveres, evitando su descomposición, pues poseen el poder de formar un ente completo y de reavivarlo a partir de una calavera o de unos cuantos huesos. Tienen ojos enrojecidos y llameantes, garras afiladas y el cuerpo cubierto de un pelo pálido ligeramente verdoso» (Jacobo Siruela, «Prólogo», en Jacobo Siruela (ed.), *Vampiros*, Barcelona, Atalanta, 2010, p. 13).

este personaje radicaba en su capacidad para reflejar el ansia del ser humano por prolongar su vida más allá de los angustiosos límites de su existencia mortal. En este caso, sin embargo, el precio a pagar por la promesa de eternidad ascendía a cotas de imposible medición, pues solamente la sangre –entendiendo su extracción siempre como crimen y, por tanto, como transgresión– podía asegurar al pérfido demonio su pervivencia en el mundo. Llegados a este punto, es preciso aclarar que los tintes trágicos con que se reviste la figura del vampiro –especialmente en lo que se refiere a su construcción moderna– solo pueden ser entendidos si se presta atención a las referencias culturales que convierten la rebeldía vampírica en algo más que una infracción de las leyes de la naturaleza. En efecto, tal y como señala Jacobo Siruela, en tanto que la sangre, en numerosas culturas, adquiere un valor plenamente vinculado a lo sagrado, el acceso a la vida eterna demanda de la figura del vampiro una aquiescencia con la *profanación*³², una renuncia al acuerdo no solo ya con las normas del deber moral sino también con el secreto dictamen de los dioses:

Únicamente el vampiro [...] puede confrontarnos con la paradoja de una vida en la muerte, en la cual la muerte penetra en la vida o la vida en la muerte como una irresistible fuerza activa, pues la sangre, nutriente de los vivos, pasa a ser el elixir y el alimento de los muertos [...]. Toda esta turbia concepción escatológica, lógicamente, está ligada a las más antiguas creencias religiosas [...]. El origen de este credo ancestral proviene de la herencia de los sacrificios humanos, aunque no se transmite a la figura del vampiro moderno por esta vía, sino a través del trasfondo cristiano que da una nueva forma y significado a esta creencia. Recordemos las palabras de Cristo: «Aquel que coma mi carne y beba mi sangre tendrá la vida eterna». El vampiro hace la misma promesa, sólo que dice un rotundo NO a Dios [...]. La rebelión del vampiro es la rebelión de Lucifer, con toda su carga de pecado y energía desbordante.³³

De esta manera, el vampirismo se postulaba como respuesta perfecta a los afanes románticos por superar la propia limitación; a las ansias ardientes del individuo, que, una vez más, no aceptaba –ni entendía– la palabra impuesta por encima de esa libertad que le otorgaba el poder para erigir su propia ley. Fuera por locura, por rebeldía o por

³² El relato «La muerta enamorada» (1836), de Théophile Gautier, recoge, por ejemplo, pasajes que pervierten el sentido sagrado de la fuente original –en este caso, la Biblia– para adoptar la forma de la tentación diabólica. Confróntense, en este sentido, los siguientes fragmentos con los versículos bíblicos que profanan: «Si quieres ser mío te haré más dichoso que el mismo Dios en su paraíso; los ángeles te envidiarán. Rompe ese fúnebre sudario con que vas a cubrirte, yo soy la belleza, la juventud, la vida; ven a mí, seremos el amor» (Théophile Gautier, «La muerta enamorada», en Jacobo Siruela (ed.), *Vampiros*, p. 141); «Respondió Jesús: “Yo soy el Camino, la Verdad y la Vida. Nadie va al Padre si no por mí”» (Jn 14, 6); «Esta mujer se había apoderado de mí por completo, tan sólo una mirada suya había bastado para transformarme» (Théophile Gautier, p. 143); «Replicó el centurión: «Señor, yo no soy digno de que entres bajo mi techo; basta que lo digas de palabra y mi criado quedará sano» (Mt 8, 8).

³³ Jacobo Siruela, pp. 21-22.

terror a lo desconocido, el vampiro había de enfrentarse, en cualquier caso, al dedo inculpatario del asesinato, ya que su existencia era únicamente soportable a costa de la vida de los otros. Los dones del vampiro se revelaban, así, como un arma de doble filo: la gracia se tornaba maldición y, como ocurría en *Melmoth, el errabundo* (1820), de Charles Maturin, la inmortalidad desfiguraba su rostro para convertirse en condena eterna.

No es este, sin embargo, el único aspecto en que el mito del vampiro revela su ambivalencia. En efecto, cuentos como «La muerta enamorada», de Théophile Gautier, resultan un perfecto ejemplo de cómo una criatura fantástica puede engarzar realidades aparentemente tan dispares como la muerte y el erotismo. El vampiro, un cadáver regresado de entre los muertos, se reviste en estos relatos con un aura de atracción funesta, conformándose, así, figuras semejantes a la del seductor demoníaco de indudable raigambre byroniana, como ocurre en «El vampiro» (ca. 1819), de Polidori; o bien a la de la *femme fatale*, «arquetipo turbio y tenebroso, que reúne en sí mismo todo el poder de seducción, vicio y voluptuosidad que desprende la fantasía masculina de la mujer»³⁴. En ambas posibilidades, no obstante, opera una transgresión funcional de los códigos eróticos establecidos: es la fascinación por la crueldad y la sensualidad de la muerte lo que enciende el vigor sexual del protagonista. El siguiente pasaje, tomado del cuento de Gautier antes mencionado, ilustra de forma muy elocuente el carácter subversivo de la cautivadora languidez del vampiro, que, al conciliar el lecho con la tumba³⁵, exhibe ante el lector el *tabú* de la necrofilia:

El aire de esta alcoba me embriagaba, el olor febril de rosa medio marchita me subía al cerebro, me puse a recorrer la habitación deteniéndome ante cada columna del lecho para observar el grácil cuerpo difunto bajo la transparencia del sudario [...]. Debo confesaros que tal perfección de formas, aunque purificadas y santificadas por la sombra de la muerte, me turbaban voluptuosamente, y su reposado aspecto se parecía tanto a un sueño que uno podría haberse engañado. Olvidé que había venido para realizar un oficio fúnebre y me imaginaba entrando como

³⁴ *Ibid.* p. 41.

³⁵ El relato «No despertéis a los muertos» (ca. 1800), de Johann Ludwig Thieck, vincula también significativamente palabras pertenecientes a los campos semánticos de la muerte y el matrimonio: «Entonces di, ¿preferies el *pálido sudario* al *velo de novia*? ¿Es la *sepultura* un *lecho más cálido* que el tálamo del amor? ¿Acogen tus brazos mejor al *espectro de la muerte* que a tu *esposo enamorado*? ¡Ah, vuelve amada; vuelve otra vez a este pecho ansioso y desconsolado [cursivas mías]!» (Johann Ludwig Thieck, «No despertéis a los muertos», en Jacobo Siruela (ed.), p. 51).

un joven esposo en la alcoba de la novia que oculta su rostro por pudor y no quiere dejarse ver [...] tenía el mismo encanto y la muerte parecía en ella una coquetería más³⁶.

En efecto, y de acuerdo la afirmación de Georges Bataille, «en la turbación de la muerte hay algo que se pierde y se nos escapa; se inicia en nosotros un desorden, una impresión de vacío, y el estado en que entramos es vecino, al que precede al deseo sensual»³⁷. Como puede preverse, no obstante, esta atracción fatal y casi sobrenatural suscitada por el no-muerto desembocará, finalmente, en el desvelamiento de la verdadera naturaleza del monstruo, cuya fascinadora mirada y perversa dominación terminará por corromperse para adoptar, como muestra «La metamorfosis del vampiro» (1857) de Charles Baudelaire, el gesto decrepito de los cadáveres:

Quand elle eut de mes os sucé toute la moelle
et que languissamment je me tournai vers elle
pour lui rendre un baiser d'amour, je ne vis plus
qu'une outré aux flancs gluants, toute pleine de pus
je fermai les deux yeux, dans ma froide épouvante,
et quand je les rouvris à la clarté vivante,
à mes côtés, au lieu du mannequin puissant
qui semblait avoir fait provision de sang,
tremblaient confusément des débris de squelette³⁸

El abrazo del vampiro es el abrazo de la muerte y, en este sentido, la atracción por su figura revela, en el alma de la víctima, ciertas inclinaciones sadomasoquistas, que entroncan, por otro lado, con el rostro más perverso y sombrío del pensamiento de finales del siglo XVIII. Son aquellos los convulsos años en que el marqués de Sade, experto conocedor de las más inimaginables perturbaciones del deseo, daba forma a la idea –en la penumbra de aquella luminosa centuria– de que incluso los mayores extremos del sufrimiento podían convertirse en fuente de placer. No era consciente entonces, sin duda, de que la aterradora virulencia de sus páginas iba a dar origen a una

³⁶ Théophile Gautier, pp. 150-151.

³⁷ Georges Bataille, *La literatura y el mal: Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka y Genet*, Madrid, Taurus, 1971, p. 155.

³⁸ Charles Baudelaire, «Les métamorphoses du vampire», en *Las flores del mal*, Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo (eds.), Madrid, Cátedra, 2006, p. 528. Cito el poema en francés con el ánimo de mantener su forma y sentido. A continuación, reproduzco la traducción de estos versos: «¡Cuando toda la médula sorbió ya de mis huesos, / y yo lánguidamente me volvía hacia ella / para ofrecerle un beso de amor, yo no vi más / que a otra de viscosos costados purulentos! / En mi frío pavor cerré los dos ojos, / y al abrirlos de nuevo en la vívida luz, a mi lado, en lugar del fuerte maniquí / que pareció haber hecho su remesa de sangre, / en confusión temblaban desechos de esqueleto» (*ibíd.* p. 529).

vastísima familia de tipos literarios, cuya genealogía se extiende desde los albores del romanticismo hasta las conquistas del movimiento surrealista. Aún hoy puede percibirse su influencia: cautivador y, a un tiempo, tan destructivo que su capacidad para afirmar el poder desbordante de la pasión no conoció límites. En palabras de Georges Bataille:

Muy diferente de sus héroes, [Sade] [...] conoció estados de desenfreno y de éxtasis que le parecieron llenos de sentido con respecto a las posibilidades comunes [...]. En vez de olvidarlos, como suele hacerse, se atrevió en sus momentos normales a mirarlos cara a cara, y se planteó la cuestión abisal que en realidad les plantean a todos los hombres. Otros antes que él habían tenido los mismos extravíos, pero subsistía siempre la oposición fundamental entre el desencadenamiento de las pasiones y la conciencia [...]. Sade fue el primero que en la soledad de la presión [*sic*] dio expresión razonada a esos movimientos incontrolables, sobre cuya negación ha fundado la conciencia el edificio social y la imagen del hombre³⁹.

Es la figura del vampiro, por tanto, un motivo literario que ha de analizarse tomando siempre en consideración el indudable fondo humano del que parte, así como el conjunto de referencias culturales que subvierte. En este sentido, buena parte de la crítica que ha abordado el tema del vampirismo ha centrado sus esfuerzos en el estudio diacrónico del personaje, escudriñando en todo momento los aspectos del mito que se adoptan y los que se desechan; tratando de concretar, en suma, la manera en que la reelaboración de su insoslayable carácter legendario responde a ciertas necesidades y, sobre todo, a ciertos silencios de la cultura. En la medida en que Julio Cortázar se inserta en esta trayectoria, cada vez más amplia, de reinterpretación del mito del vampiro, es preciso dedicar unas páginas a recordar los hitos literarios que, de una manera u otra, han funcionado como puntos de inflexión en el todavía fascinante itinerario cultural de este monstruo fantástico.

³⁹ Georges Bataille, p. 153.

3. 2 EL MITO DEL VAMPIRO EN LA HISTORIA LITERARIA

«Denn die Todten reiten schnell»
(«Pues los muertos viajan rápido»)
Drácula, BRAM STOKER⁴⁰

Muy probablemente, el título que recibe este apartado de mi trabajo requeriría un proyecto de investigación que habría de abarcar diversos culturales y rozar acaso los límites de la historia; sin embargo, las pretensiones de esta sección se reducen a prestar una atención modesta y sucinta hacia aquellas obras literarias que, como ya hemos señalado, influyen de manera decisiva en la reelaboración del mito del vampiro por parte de Julio Cortázar. Han quedado fuera de este estudio, por este motivo, monstruos como el *gul* del mundo islámico, el *ch'iang shi* chino, la *empusa* griega o los *rakshasas* indios. Esperamos, no obstante, que los textos citados sirvan para iluminar la particular forma en que el escritor argentino reconstruye la efigie vampírica.

Más allá de las historias que en el mundo grecolatino aluden explícitamente al fenómeno del vampirismo, la llegada del siglo XVIII supone para el mundo occidental una revitalización de la figura del vampiro en su dimensión más monstruosa y amenazante. Lejos de quedar sepultados bajo la herrumbre y el espeso polvo de los monasterios, los gruesos volúmenes que, en las tinieblas de la época medieval, sirvieron a los teólogos para teorizar sobre las causas del vampirismo –«siempre derivadas, según ellos, del Diablo»⁴¹– encontraron sus epígonos a finales de la Edad Moderna, cuando eruditos como Philip Rohr o el abad *Dom* Agustín Calmet escribieron sus pintorescos tratados sobre las epidemias de vampirismo acaecidas en la Europa del este: «Istria (1672), [...] el este de Prusia (1710 y 1721), Hungría (de 1725 a 1730), [...] la Serbia austríaca (de 1725 a 1732), de nuevo entre los prusianos (1750), [...] Silesia (1755), [...] Valaquia (1756) y [...] Rusia (1772)»⁴². Dichas obras tienen, para nuestro trabajo,

⁴⁰ Bram Stoker, *Drácula*, Óscar Palmer Yánez (ed.), Madrid, Valdemar, 2010, p. 69. De acuerdo con Leslie S. Klinger, el origen de esta expresión se encuentra en una balada del alemán Gottfried August Bürger (1748-1794): «*Lenore* [cuenta] la oscura historia de una joven que está esperando que su William regrese de la guerra. Cuando finalmente regresa, no es sino un cadáver animado que propone a Leonora llevársela montada en la grupa de su caballo hasta su “lecho nupcial”. Llegados al cementerio tras una salvaje cabalgada, es arrastrada por los fantasmas de la necrópolis hasta el ataúd. El verso citado, o una versión del mismo, funciona como una especie de coro» (cfr. Bram Stoker, *Drácula anotado*, Leslie S. Klinger (ed.), Madrid, Akal, 2012, p. 38)

⁴¹ Jacobo Siruela, p. 27.

⁴² *Ibíd.* p. 28.

importancia en tanto en cuanto sirvieron para esbozar las supersticiones que asolaban los sueños de la región más oriental del continente y que, a un tiempo, modelaban, como si de un ídolo terrible se tratase, la imagen del vampiro adoptada por muchos escritores tras la dignificación del género de horror⁴³. «La familia del *vurdalak*», de Alexéi Konstantinovich Tolstói, resulta, en este sentido, un ejemplo paradigmático de cómo las supersticiones relatadas por el abad Agustín Calmet sirvieron para dar forma, a lo largo del siglo XIX, a espeluznantes relatos de terror:

Debo decirles, mis queridas señoras, que los *vurdalaks*, o vampiros de los pueblos eslavos, no son otra cosa, en opinión de ese país, que cadáveres que salen de la tumba para chupar sangre de los vivos. Hasta ahí, sus hábitos son idénticos a los de todos los vampiros; pero tienen otro que los hace más temibles. Los *vurdalaks* chupan la sangre preferentemente a sus familiares más allegados y a sus amigos más íntimos, los cuales, al morir, se convierten en vampiro a su vez; de manera que se dice que en Bosnia y en Hungría hay pueblos enteros convertidos en *vurdalaks*⁴⁴.

El vampiro de Tolstói, tal y como revela este pasaje, se hallaba a considerable distancia de la belleza maldita de Clarimonda en «La muerta enamorada»⁴⁵, y aún más lejos del aristócrata y seductor lord Ruthven, inmortalizado –en todos los sentidos– por John William Polidori en su relato «El vampiro». Su aliento mefítico, su palidez mórbida y contrahecha, además de su mirada anegada en una ferocidad salvaje, evocaban más las visiones primitivas del monstruo bebedor de sangre que la sensualidad provocativa del modelo byroniano:

⁴³ Grandes fueron los esfuerzos de muchos escritores de la época por elevar el horror a la categoría de arte. Sin ir más lejos, la colección de cuentos *Los hermanos de san Serapión* (1819-1821), de E. T. A. Hoffmann, recoge, entre las páginas del relato «Vampirismus», una interesante observación sobre la labor del poeta en relación con el horror: «Y sin tener eso en cuenta [...] de esa idea [el vampirismo] surge un material que, tratado por un autor de rica fantasía al que no falte el pulso poético, despertará ese profundo horror lleno de misterio que habita en nuestro pecho y que, tocado por las descargas eléctricas de un oscuro mundo espiritual, estremece el ánimo sin perturbarlo. Precisamente el correcto pulso poético del escritor evitará que lo que produce espanto degenera en lo adverso, lo aborrecible. Pero el que con frecuencia todo ello sea suficientemente extravagante llega a malograr cualquier efecto sobre nuestro ánimo» (cfr. E. T. A. Hoffmann, «Vampirismus», en Jacobo Siruela (ed.), p. 107).

⁴⁴ Alexéi Tolstói, «La familia del *vurdalak*. Fragmento inédito de “Memorias de un desconocido”», en Jacobo Siruela (ed.), p. 170.

⁴⁵ Es cierto, no obstante, que la desventurada Sdenka del cuento de Tolstói comparte ciertos rasgos con el modelo vampírico de la *femme fatale* que, tras los bosquejos de Thieck en «No despertéis a los muertos»; y de Hoffmann en «Vampirismus», adquirió su más perfecta y acabada forma de la mano del escritor francés. Nótese, en cualquier caso, que más allá del evidente parecido entre todas ellas, la joven moldava carece del poderío aristocrático de que hacen gala sus predecesoras: «Su nariz era de una finura y de un orgullo regios, y revelaba su origen noble»; «Clarimonda entendía la vida a lo grande, y había algo de Cleopatra en su forma de ser» (cfr. Théophile Gautier, pp. 140 y 159, respectivamente).

El viejo se inclinó sobre mí y me acercó su rostro lívido hasta el punto de que me pareció oler su aliento cadavérico⁴⁶.

Un fuego de leña de pino [...] animaba con su resplandor el tembloroso rostro del viejo, tan pálido y desencajado que, sin esa iluminación, habría podido tomársele por el de un muerto⁴⁷.

Mis ojos se desviaron a continuación hacia la ventana, y vi al infame Gorcha apoyado en una estaca ensangrentada, con sus ojos de hiena clavados en mí⁴⁸.

El desarrollo del vampiro en su versión más repugnante y bestial –adoptada también, en ciertos aspectos, por James Malcolm Rymer en su novela «Varney, el vampiro» (1847)⁴⁹– no eclipsó, sin embargo, los esfuerzos de muchos escritores del romanticismo por abordar su figura desde una perspectiva distinta. Relatos como «El vampiro» –concebido entre los vapores del láudano en las tormentosas noches de villa Diodati– ilustran a la perfección hasta qué punto la maleabilidad del motivo vampiresco permitía someterlo a las más variadas reinterpretaciones. En el caso de Polidori, el modelo a seguir era la exquisita personalidad del poeta lord Byron, quien, además de acuñar el tipo literario del *héroe byroniano* en obras inmortales como *Manfred*, *Las peregrinaciones de Childe Harold* o *El corsario*; inspiró al joven médico para elaborar, si no el más acabado, el relato de vampiros de mayor trascendencia a la hora de trazar una cronología literaria del monstruo. Fue el maltratado secretario personal del noble inglés quien esbozó por vez primera «lo que será la imagen clásica del vampiro literario: la del aristócrata elegante, frío, perverso y enigmático, pero, sobre todo, fascinante para las mujeres»⁵⁰. El lord Ruthven de Polidori remedaba, sin lugar a dudas, la figura del perverso aristócrata cuya belleza demoníaca e irresistible carácter encontraban su más perfecto reflejo en pasajes como el que sigue:

Observaba la alegría a su alrededor como si no pudiese participar en ella. Al parecer, sólo atraía su interés la risa ligera de las bellas, que él podía sofocar con una mirada e infundir el temor en los

⁴⁶ Alexéi Tolstói, p. 176.

⁴⁷ *Ibid.* p. 174.

⁴⁸ *Ibid.* p. 191.

⁴⁹ «La figura se vuelve a medias y la luz cae de lleno sobre su rostro. Es un rostro blanco, totalmente exangüe. Sus ojos parecen de estaño bruñido; sus labios están contraídos y el rasgo principal, aparte de sus ojos espantosos, son los dientes: unos dientes de aspecto terrible, que sobresalen espantosamente como los de una fiera salvaje, de un blanco deslumbrante y con aspecto de colmillos. Se acerca a la cama con paso extraño, silencioso. Entrechoca sus largas uñas, que parecen colgarle literalmente de las puntas de los dedos» (*cf.* James Malcolm Rymer, «Varney, el vampiro», en Jacobo Siruela (ed.), p. 107).

⁵⁰ Jacobo Siruela, p. 79.

pechos donde reinaba el aturdimiento. Las que experimentaban esta sensación de pavor no se explicaban de dónde procedía: algunos la atribuían a su mirada apagada y gris [...]. A pesar de la mortal palidez de su rostro [...] era gallardo de figura y silueta, y muchas cazadoras de notoriedad trataban de conquistar sus atenciones⁵¹.

Su lengua estaba llena de peligros y artificios: hablaba de sí mismo como de una persona que no encontraba la comprensión en ningún ser de este poblado mundo, salvo en aquella a la que hablaba⁵².

Toda esta serie de reinenciones de lo que otrora había constituido la leyenda del *vampyr* (es decir: del no-muerto bebedor de sangre) sirvieron de caldo de cultivo para la elaboración de la más importante novela de vampiros de todos los tiempos: *Drácula*. Publicada en 1897, la obra de Bram Stoker cerraba, sin lugar a dudas, un ciclo; sus aterradoras páginas combinaban con perfecta coherencia el horror cadavérico de la superstición con el satanismo aristocrático del vampiro literario:

Bram Stoker se basó para la creación de su personaje en las dos grandes tradiciones: la literaria y la del folclore. Por un lado, atribuye a su vampiro todos los rasgos aristocráticos provenientes del modelo byroniano de John William Polidori y James Malcolm Rymer, pero, por otro, había estudiado a fondo las tradiciones romano-húngaras; de ahí que, bajo el aura gotizante de castillos decrepitos y estirpes malditas, se insinúen ciertos rasgos y características de sus ancestros⁵³.

Así, las brumosas calles del Londres victoriano se veían acechadas, a cada silencio de sus lámparas de gas, por un monstruo cuyo atractivo bestial conocía no solo el secreto de la sangre, sino también las oscuras estancias la muerte. Príncipe y villano, el conde Drácula representaba la promesa fáustica de la inmortalidad, al tiempo que encerraba las más abyectas perversiones de la carne. De ahí su importancia medular, su presencia insoslayable en todos los estudios literarios que tengan por objeto desentrañar el arcano que esconde la figura del vampiro.

3. 3. JULIO CORTÁZAR Y EL VAMPIRISMO

Julio Cortázar, como él mismo confesó en numerosas ocasiones, fue un devoto lector de literatura gótica. Es difícil determinar hasta qué punto toma parte la voluntad

⁵¹ John William Polidori, «El vampiro», en Jacobo Siruela (ed.), p. 81.

⁵² *Ibíd.* p. 100.

⁵³ Jacobo Siruela, p. 18.

de un escritor en la selección de unas lecturas y el abandono de otras; en el caso del argentino, no obstante, es claro que existió desde siempre en su espíritu una predisposición hacia la literatura de horror. Los recuerdos de su infancia no pueden resultar más reveladores: la ya de por sí bulliciosa imaginación de Cortázar se veía, en aquellos nebulosos años, constantemente excitada por la oscuridad del rincón doméstico y los supersticiosos temores de su ambiente familiar:

Mi casa, vista desde la perspectiva de la infancia, era también gótica, no por su arquitectura sino por la acumulación de terrores que nacía de las cosas y de las creencias, de los pasillos mal iluminados y de las conversaciones de los grandes en la sobremesa. Gente simple, las lecturas y las supersticiones permeaban una realidad mal definida, y desde muy pequeño me enteré de que el lobisón salía en las noches de luna llena, que la mandrágora era un fruto de la horca, que en los cementerios ocurrirían cosas horripilantes, que a los muertos les crecían interminablemente las uñas y el pelo, y que en nuestra casa había un sótano al que nadie se animaría a bajar jamás⁵⁴.

De entre todas las criaturas siniestras que le acechaban, acaso fuera el vampiro una de las más espeluznantes. No era el rostro del doble o el puñal del asesino el horror que el argentino esperaba en las sombras del pasillo; era la silueta del vampiro, el cadáver demoníaco que sorbía la sangre de los vivos para hincharse como un monstruo sediento. El mismo escritor así lo reconoce en su artículo «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata»:

Curiosamente, esa familia dada a los peores recuentos del espanto, tenía a la vez el culto del coraje viril, y desde chico se me exigieron expediciones nocturnas destinadas a templarme, mi dormitorio fue un altillo alumbrado por un cabo de vela al término de una escalera donde siempre me esperó el miedo vestido de vampiro o de fantasma. Nadie supo nunca de ese miedo, o acaso fingió no saberlo⁵⁵.

Pasados esos años de incertidumbre que constituyen la base de la infancia, Cortázar parecía renunciar verbalmente a toda esa geografía monstruosa que había inundado las pesadillas de su niñez y que, sin lugar a dudas, había sido el componente predominante de sus primeras lecturas. Su noción de lo fantástico, de acuerdo con sus propias palabras, había de ser entendida «*dentro de un registro más amplio y más abierto* que el predominante en la era de las novelas góticas y de los cuentos cuyos

⁵⁴ Julio Cortázar, «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata», p. 507.

⁵⁵ *Ibíd.* p. 508.

atributos eran los fantasmas, los lobo-humanos y los vampiros»⁵⁶. Así, parecía imposible que la pluma del argentino despertase al monstruo decimonónico de las profundidades de su tumba; parecía que su prosa visionaria prefería acercarse a fenómenos menos explorados para, de esa forma, aprovechar su capacidad metafórica. La realidad mostraba, sin embargo, que el cuentista rioplatense seguía acosado, aún en la edad adulta, por los demonios de su niñez y que, en consecuencia, era necesario el exorcismo del cuento para conjurarlos.

Dos son los relatos en los que Julio Cortázar aborda el tema del vampirismo. El primero, «El hijo del vampiro», forma parte de la colección de cuentos recogidos en *La otra orilla*, volumen que, según el autor, reúne una serie de historias escritas entre 1937 y 1945. El segundo, «Reunión con un círculo rojo», fue publicado en 1977, incluido, junto con el célebre relato «Apocalipsis de Solentiname», en el libro de cuentos *Alguien que anda por ahí*.

3. 4. «EL HIJO DEL VAMPIRO»: LA DEFORMACIÓN GROTESCA DEL VAMPIRO FOLCLÓRICO

Si bien Julio Cortázar quiso siempre distanciarse de los ambientes lóbregos explorados por la novela gótica, su cuento «El hijo del vampiro» recupera la antigua tradición del cuento de horror decimonónico al ambientar la siniestra historia de su protagonista entre los muros de un castillo. Duggu Van, un viejo vampiro de los tiempos del Medievo, se ha enamorado de Lady Vanda, y la consumación erótica de este sentimiento ha dejado encinta a la joven. El cuento relatará las consecuencias de dicho embarazo, para terror y asombro de los que, durante el parto, contemplan el nacimiento del hijo del vampiro.

Lejos de parecer terrorífico, el monstruo cortazariano parece sometido, desde las primeras líneas del relato, a una deformación caricaturesca que convierte en ridículos los atributos que, en un principio, habrían de resultar terribles. El modelo es, claramente, el del vampiro folclórico; sin embargo, Cortázar consigue transformar el

⁵⁶ Citado por: Jaime Alazraki, «¿Qué es lo neofantástico?», p. 273.

«rostro [...] pálido y desencajado»⁵⁷ del *vurdalak* en una opaca piel en que «la mucha sangre bebida desde su muerte aparente [...] había infiltrado [...] la coloración blanda de las maderas que han estado mucho tiempo debajo del agua»⁵⁸. A este símil degradante y e indudablemente sarcástico, se añaden las humillantes circunstancias de su nacimiento: no despertó Duggu Van a la vida inmortal de la mano de una bestia feroz, sino como consecuencia del asalto de un niño: «su muerte aparente [...] en el año 1060, a manos de un niño, nuevo David armado de una honda puñal» (p. 31). La descripción continúa unas líneas más adelante recordando los rasgos típicos del vampiro tradicional: el olor nauseabundo⁵⁹, calificado con un adjetivo (*rancio*) que evoca claramente al aliento de Drácula⁶⁰; la apariencia ligera y cuarteada de las manos⁶¹, muy similares a las del monstruo de Rymer⁶²; y, especialmente, los ojos, en cuya apariencia se introduce, sin embargo, un cambio que anuncia una nueva ruptura con la concepción primitiva del vampiro. A los ojos lánguidos y, a un tiempo, bestiales del *vurdalak*⁶³; a la melancólica mirada del demonio byroniano, se oponía la viveza de los ojos de Duggu Van, que contemplaba extasiado al objeto de su amor («Lo único vivo, en esa cara, eran los ojos. Ojos fijos en la figura de Lady Vanda, dormida como un bebé en el lecho que no conocía más que su liviano cuerpo», p. 31). Y es en este momento donde, acaso, comience a percibirse con mayor claridad el verdadero sentido de la revisión cortazariana del mito. No es ya el vampiro un monstruo terrible (aunque, como criatura fantástica, aún pueda sembrar el horror en los corazones de los vivos)⁶⁴; se trata de una criatura demoníaca que ha sucumbido, finalmente, a la esperanza salvífica de la belleza:

⁵⁷ Alexéi Tolstói, «La familia del vurdalak. Fragmento inédito de “Memorias de un desconocido”», p. 174.

⁵⁸ Julio Cortázar, «El hijo del vampiro», en *Cuentos completos I*, p. 31. Todas las citas del cuento pertenecen a esta edición, por ello, a partir de ahora se indicará solamente el número de página entre paréntesis.

⁵⁹ «Vestido de azul oscuro, acompañado siempre por un silencioso séquito de perfumes rancios el vampiro paseaba por las galerías del castillo buscando vivos depósitos de sangre» (p. 31).

⁶⁰ «Su aliento olía a rancio [...] me sobrevino una horrible sensación de náusea que, por mucho que lo intenté, no logré disimular» (*cfr.* Bram Stoker, *Drácula*, p. 82).

⁶¹ «En la estancia y junto al lecho, desnudando con levísima carcomida mano el cuerpo de la rítmica escultura...» (p. 31).

⁶² «Salta roto un pequeño rombo de vidrio, y la figura de fuera introduce una mano larga y flaca que parece totalmente descarnada» (James Malcolm Rymer, p. 201).

⁶³ «Cuando el recién llegado estuvo cerca, se detuvo y paseó la mirada por su familia con ojos que parecían no ver, tan apagados los tenía, y hundidos en sus órbitas» (*cfr.* Alexéi Tolstói, p. 173); «Vi al infame Gorcha apoyado en una estaca ensangrentada, con sus ojos de hiena clavados en mí» (*ibid.* 191).

⁶⁴ «Miss Wilkinson, en la galería, vio acercarse una sombra. No gritó porque estaba segura de que con ello no ganaría nada [...]. Los médicos, reunidos en un ángulo del lecho, trataban de demostrarse unos a otros que no tenían miedo» (p. 33).

Si él lo hubiese meditado, su condición tradicional lo habría detenido quizá al borde del amor, limitándolo a la sangre higiénica y vital. Mas Lady Vanda no era para él una mera víctima destinada a una serie de colaciones. La belleza irrumpía de su figura ausente, batallando, en el justo medio del espacio que separaba ambos cuerpos, con el hambre (p. 31).

El eterno problema de la bella y la bestia se resuelve aquí con el triunfo del amor sobre la perversa maldición del vampiro; siempre bajo una óptica desmitificadora que renuncia a la plasmación de una verdad total. En efecto, en «El hijo del vampiro» la fuerza del amor sujeta el hambre, pero no por ello Duggu Van se resiste a probar, después del encuentro sexual⁶⁵, unas gotas de sangre de su amada:

Sin tiempo de sentirse perplejo ingresó Duggu Van al amor con una voracidad espantosa [...] el falso sueño del desmayo [de Lady Vanda] hubo de entregarla, blanca luz en la noche, al amante. Cierta que, de madrugada y antes de marcharse, el vampiro no pudo con su vocación e hizo una pequeña sangría en el hombro de la desvanecida castellana. Más tarde, al pensar en aquello, Duggu Van sostuvo para sí que las sangrías resultaban muy recomendables para los desmayados (pp. 31-32).

Resulta indudable, no obstante, que el enamoramiento del vampiro contribuye a la humanización del monstruo y, en este sentido, alimenta también al tono caricaturesco que domina buena parte del relato. La aparente compasión del narrador ante la desesperada situación del muerto enamorado («Puertas cerradas con Yale habían detenido las tentativas de Duggu Van. El vampiro tenía que alimentarse de niños, de ovejas, hasta de -¡horror!- cerdos [cursivas mías]», p. 32), cuya felicidad depende tanto de la deliciosa sangre de su amada («Pero toda la sangre le parecía agua al lado de aquella de Lady Vanda. Una simple asociación, de la cual no lo libraba su carácter de vampiro, exaltaba en su recuerdo el sabor de la sangre donde había nadado», p. 32) como de la promesa encerrada en su vientre («Pensaba a veces –horizontal y húmedo en su nicho de piedra– que quizá Lady Vanda fuera a tener un hijo con él. El amor recrudecía entonces más que el hambre», p. 32) convierten a Duggu Van en un pariente lejano de la solitaria suficiencia del modelo byroniano y, sobre todo, de la bestia sin escrúpulos acuñada por la tradición folclórica. Son muchas las ocasiones en que el cuento de Cortázar colma sus frases de sentimentalismo y nos muestra a una criatura

⁶⁵ Julio Cortázar, al igual que Thieck, Hoffmann o Gautier, pone irónicamente en relación, a la hora de describir el deseo sexual del vampiro, elementos del erotismo y de la muerte: «Soñaba su fiebre con violaciones de cerrojos, secuestros, erección de una nueva tumba matrimonial de amplia capacidad» (p. 32).

dependiente, bobalicona y visiblemente desmejorada por la irremediable ausencia de Lady Vanda:

No había vuelto a ver a Lady Vanda, pero sus pasos lo llevaban una y otra vez a la galería terminada en la redonda burla amarilla de la Yale. Duggu Van estaba sensiblemente desmejorado [...] tenía aún la terrible esperanza de que su hijo, poseedor acaso de sus mismas cualidades de sagacidad y destreza, se ingeniara para traerle algún día a su madre [...]. En vez de ojos, dos grandes interrogaciones llorosas se balanceaban debajo del cabello apelmazado (pp. 31-32).

En otros momentos, no obstante, el relato renuncia a la degradación grotesca de la figura del vampiro para esbozar un ambiente de decadencia física que recuerda a la asfixiante pesadilla reflejada en un célebre cuento de Horacio Quiroga: «El almohadón de pluma» (1907). En él, como en «El hijo del vampiro», una joven dama ve progresivamente mermadas sus fuerzas a causa de una extraña anemia que termina por consumirla. La confrontación de los siguientes pasajes revela hasta qué punto el argentino pudo haberse visto influido por la narrativa de Quiroga, escritor al que Cortázar recordó de manera elogiosa en más de una ocasión⁶⁶:

Los médicos volvieron inútilmente. Había allí delante de ellos una vida que se acababa, desangrándose día a día, hora a hora, sin saber absolutamente cómo [...]. Durante el día no avanzaba su enfermedad, pero cada mañana amanecía lívida, en síncope casi. Parecía que únicamente de noche se le fuera la vida en nuevas oleadas de sangre [...]. Los dos días finales deliró sin cesar a media voz⁶⁷.

Lady Vanda estaba cada día más blanca, más aérea. Los médicos maldecían, los tónicos cejaban [...]. Miss Wilkinson llegó a la conclusión de que el pequeño vampiro estaba desangrando a la madre con la más refinada de las crueldades [...]. El hijo de Duggu Van crecía rápidamente. No sólo ocupaba la cavidad que la naturaleza le concediera sino que invadía el resto del cuerpo de Lady Vanda. Lady Vanda apenas podía hablar ya, no le quedaba sangre; si alguna tenía estaba en el cuerpo de su hijo (p. 33).

Pero el agotamiento de Lady Vanda, sorprendentemente, no terminará con su muerte. En efecto, lo interesante del relato es que, contrariamente a lo esperado, el

⁶⁶ «Casi en paralelo a la aparición de Borges en nuestra literatura, un uruguayo con una biografía tenebrosa y un destino trágico escribe en Argentina una serie de relatos alucinantes, muchos de los cuales son auténticamente fantásticos» (cfr. Julio Cortázar, «El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica», en *Obras completas VI. Obra crítica*, p. 777)

⁶⁷ Horacio Quiroga, «El almohadón de pluma», en Jacobo Siruela (ed.), *Vampiros*, p. 367.

objeto de amor de Duggu Van termina por transformarse en una criatura como él, insinuando así la estrechez de los límites que separan, en el amor, la pasión sexual del parentesco⁶⁸. Lady Vanda se transfigurará en el vástago del vampiro del mismo modo que el hambriento deseo de Duggu Van cambiará de signo para convertirse en el amor de un padre hacia su propio hijo:

Entonces, cuando dieron las doce, el cuerpo de quien había sido Lady Vanda y ahora era su hijo se enderezó dulcemente en el lecho y tendió los brazos hacia la puerta abierta. Duggu Van entró en el salón, pasó ante los médicos sin verlos, y ciñó las manos de su hijo. Los dos, mirándose como si se conocieran desde siempre, salieron por la ventana (pp. 33-34).

Más allá de este sentido último, no obstante, la imagen que queda en el recuerdo de los lectores del cuento es la irónica y sentimental caricaturización de la figura del vampiro, necesaria, acaso, para que una sensibilidad como la de Julio Cortázar pudiera exorcizar, a través de la ficción breve, las alimañas reinantes en los más secretos rincones de su espíritu.

3. 5. «REUNIÓN CON UN CÍRCULO ROJO»: EPIFANÍA VAMPÍRICA DE UN DESTINO NEFASTO

Cuando algunos de los mejores escritores del romanticismo negro comenzaron a escribir sus relatos de vampiros, probablemente nunca imaginaron que esos monstruos para siempre condenados a una soledad de lápidas y almenas pudieran extender su maligna influencia a la cotidianidad de un restaurante. Julio Cortázar, sin embargo, era perfectamente consciente de que la experiencia de lo fantástico –su amenaza y su revelación– era tanto más radical cuanto más se aproximaba a los espacios en los que la costumbre había colgado el rótulo de lo familiar. Por ello, decidió ubicar su mejor cuento de vampiros en un mesón, lugar donde el horror y la cercanía de lo sobrenatural podían ser sentidos por el lector de manera más intensa.

⁶⁸ A pesar de que la metamorfosis de Lady Vanda ocurre al final de la historia, este hecho había sido anticipado por el narrador, de acuerdo con el principio de esfericidad del cuento, desde los mismos comienzos del relato: «Ojos en la figura de Lady Vanda, *dormida como un bebé* en el lecho que no conocía más que su liviano cuerpo [cursivas mías]» (p. 31). Podemos encontrar otro ejemplo de esta técnica anticipatoria en la siguiente frase: «[Duggu Van] tenía aún la débil esperanza de que su hijo, poseedor acaso de sus mismas cualidades de sagacidad y destreza, se ingeniara para traerle algún día a su madre» (pp. 32-33).

Es cierto, no obstante, que el *Zagreb* dista mucho de ser un restaurante normal. A pesar de que la narradora en ningún momento utiliza el término *vampiro*, el relato está poblado de referencias literarias que evocan la figura de este monstruo fantástico. En concreto, hay en una serie de pequeños detalles que parecen tomados literalmente del texto de *Drácula*. Teniendo en cuenta que la novela de Bram Stoker situaba parte de sus acontecimientos en Transilvania (esto es: en la región de la actual Rumanía en cuyos límites se encontraba el castillo del célebre vampiro), resulta extraño, por ejemplo, que desde un primer momento el cuento haga notar el aspecto «vagamente balcánico»⁶⁹ del salón y aluda a su condición de «enclave transilvánico [...] [dentro] de una ciudad alemana no excesivamente interesante» (pp. 202-203). Por otro lado, las comidas servidas en el *Zagreb* evocan fielmente los platos que Jonathan Harker prueba durante su viaje por las exóticas regiones del este de Europa. Si en la novela de Stoker el pasante inglés toma «trozos de tocino, cebolla y buey, sazonados con pimentón rojo, pinchados en brochetas y asados en el fuego»⁷⁰, además de un vino «que provoca una extraña picazón en la lengua, que no resulta, en todo caso desagradable»⁷¹; Jacobo elige, en el cuento de Cortázar, «pinchitos de carne con cebolla y pimientos rojos, y un vino espeso y fragante que nada tenía de occidental» (p. 202). Esta última apreciación de la narradora resulta interesante en tanto en cuanto muestra cómo ambas narraciones establecen una clara separación entre oriente y occidente⁷², hasta el punto de señalar el bajo nivel de alemán de los nativos, en un caso («la anciana ha subido a mi habitación [...]. Se encontraba sumida en un estado de agitación tal que parecía haber perdido el dominio de su escaso alemán, y lo mezclaba todo con algún otro idioma que yo ignoraba por completo»⁷³); y de los camareros, en otro («Las escasas palabras necesarias habían sido cambiadas en el mal alemán previsible del comensal y en quienes lo servían», p. 203). Por último, cabe destacar que el hecho de que el salón-comedor

⁶⁹ Julio Cortázar, «Reunión con un círculo rojo», en *Cuentos completos II*, Madrid, Alfaguara, 2009, p. 202. Todas las citas del cuento pertenecen a esta edición, por lo que a partir de ahora se indicará solamente el número de página entre paréntesis.

⁷⁰ Bram Stoker, *Drácula*, p. 63.

⁷¹ *Ibíd.*

⁷² «Tuve la impresión de que estábamos abandonando Occidente y adentrándonos en Oriente; el más occidental de los espléndidos puentes que cruzan sobre el Danubio, que alcanza aquí una anchura y una profundidad de nobles proporciones, nos condujo hasta las tradiciones de dominio turco» (*ibíd.* p. 57).

⁷³ *Ibíd.* p. 61.

incluya «un mostrador con espejos» (p. 203), parece ser un guiño de Cortázar a la creencia según la cual los vampiros no pueden reflejarse en ellos⁷⁴.

En lo que respecta a la actitud de las personas que atienden en el restaurante, la situación comienza, desde el principio, a tomar un cariz extraño. Es significativo, por ejemplo, que Jacobo se sobresalte al creer la mano de la camarera cubierta de pelos («La mano que vertía en 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», p. 203), especialmente, si se toma en cuenta que, tal y como muestra *Drácula*⁷⁵, una de las peculiaridades del vampiro es el «espeso y abundante pelo en el cuerpo, cuyo color suele ser rojizo, como el vello en las palmas de sus manos»⁷⁶. El comportamiento de los responsables del salón después de servir el vino resulta, asimismo, chocante; no solo por el evidente parecido del licor con la sangre⁷⁷, sino también por la ejecución mecánica de sus gestos («un camarero atezado y silencioso lo invitaba a probar el vino con un gesto en el que sólo parecía haber una espera automática», p. 203), rasgo que vuelve a mencionarse en otros momentos de la historia⁷⁸ y que sugiere claramente la figura del autómatas⁷⁹.

⁷⁴ Una de las célebres escenas de *Drácula* es el momento en que Jonathan Harker descubre que el conde no puede reflejarse en los espejos: «Colgué de la ventana el espejito de viaje y estaba empezando a afeitarme. De repente noté que una mano se posaba en mi hombro, y oí la voz del Conde dándome los buenos días. Me sobresalté, pues me sorprendió no haberle visto entrar, a pesar de que el reflejo mostraba toda la habitación a mis espaldas. Al sobresaltarme me corté ligeramente, pero en ese momento no me di cuenta. Tras haber respondido al saludo del Conde, me volví de nuevo hacia el espejo para intentar comprender cómo podía haberme equivocado. Esta vez no había lugar a error, pues el Conde estaba tan cerca de mí que podía verle por encima de mi hombro. ¡Pero no había ningún reflejo suyo en el espejo!» (cfr. Bram Stoker, *Drácula*, p. 93). De acuerdo con Leslie S. Klinger, «Wolf (*The Essential Dracula*) y otros relacionan esta característica de los vampiros con la creencia popular de que los espejos reflejan el alma, pero los vampiros, carentes de ella, no se reflejan» (cfr. Bram Stoker, *Drácula anotado*, p. 63).

⁷⁵ «Por extraño que parezca, crecían pelos en el centro de las palmas. Sus uñas eran largas y finas y las tenía cortadas en punta» (Bram Stoker, *Drácula*, p. 82).

⁷⁶ Jacobo Siruela, p. 18.

⁷⁷ Es esta similitud la que hace posible el subtexto de «la adaptación cinematográfica de *Drácula* realizada por Tod Browning en 1931, en la cual Bela Lugosi pronuncia con malicia aquello de “Yo nunca bebo vino”» (cfr. Bram Stoker, *Drácula anotado*, p. 47).

⁷⁸ «Después de todo debía ser deprimente trabajar en un restaurante tan vacío, tan lejos de la luz y el aire puro; esa gente empezaba a agostarse, su palidez y sus gestos mecánicos eran la única respuesta posible a la repetición de tantas noches interminables» (p. 206). El curioso –y, más adelante, inquietante– parecido de los camareros contribuirá también a la evocación del muñeco animado: «Los camareros, que se habían situado detrás del mostrador, a los lados de la mujer, y esperaban también con los brazos cruzados, tan parecidos entre ellos que el reflejo de sus espaldas en el azogue envejecido tenía algo de falso, como una cuadruplicación difícil y engañosa» (p. 203). Nótese, por otra parte, que, contrariamente a lo esperable, estos extraños personajes sí se reflejan en el espejo. Si bien dicha circunstancia puede parecer llamativa, lo más probable es que responda bien a un intento de diluir el elemento fantástico, o bien a un deseo de romper con la tradición literaria. Los vampiros de Anne Rice, por ejemplo, también se reflejan en los espejos: «El punto de vista de Rice sobre los vampiros difiere en muchos aspectos del

Como puede observarse a través de todos estos ejemplos, «Reunión con un círculo rojo» despliega ante el lector un conjunto de referencias que envuelven el salón con una atmósfera fantástica y misteriosa. Todos estos detalles, sin embargo, no son suficientes para generar, por sí solos, la tensión incandescente que distingue a este cuento de Cortázar. Será necesaria la llegada de la turista inglesa para que los extraños comportamientos de los camareros se materialicen en una amenaza visible, no solo ya para la estrambótica mujer sino también para el mismo protagonista.

Con la entrada al restaurante de la turista inglesa, comienza a respirarse en la sala un ambiente enrarecido. Sin explicación aparente, y del mismo modo que en otro relato cortazariano, «Ómnibus»⁸⁰, los camareros comienzan a mirar a la señora inglesa «como esperando algo, que llamara para completar un pedido o acaso cambiarlo o irse» (p. 203). Esta particular atención, como es lógico, eleva la tensión del cuadro: la promesa de acción, ese *estar esperando algo*, despierta en el asistente a la escena –y, por extensión, en el lector– una expectativa que ha de ser satisfecha. Los momentos de mayor incertidumbre, sin embargo, se concentran al final, cuando, tras un *crescendo* durante el cual el propio Jacobo ha sido objeto de la mirada de los camareros, el protagonista *crece* comprender:

Sin ni siquiera una idea articulable olió el peligro, se dijo que por más atrasada que estuviera la turista inglesa en su cena era necesario quedarse ahí fumando y bebiendo hasta que el topo indefenso se decidiera a enfundarse en su burbuja de plástico y se largara otra vez a la calle (p. 205).

En un instante revelador, en el preciso momento «en que la niebla se triza [...] se cumplen las jugadas o los actos que un segundo antes hubieran sido inconcebibles» (p. 205), Jacobo entiende que la mujer está en peligro y decide hacer lo posible para salvarla. Como en tantos otros cuentos, no obstante, el arte de narrar se fundaba «en una

folclore tradicional. Aunque los vampiros se alimentan de sangre y son inmortales [...] se reflejan en los espejos, se les puede fotografiar...» (Bram Stoker, *Drácula anotado*, p. 593).

⁷⁹ El autómatas es también un personaje de larga tradición en la literatura fantástica, como prueban las narraciones «El hombre de arena», de E. T. A. Hoffmann; «Horacio Kalibang o los autómatas», de Eduardo Ladislao Holmberg; y *El Golem*, de Gustav Meyrink.

⁸⁰ «Ya la puerta abierta y todos en fila, mirándola y mirando al pasajero, sin hablar, mirándolos entre los ramos que se agitaban como si hubiera viento, un viento debajo de la tierra que moviera las raíces de las plantas y agitara en bloque los ramos» (Julio Cortázar, «Ómnibus», en *Cuentos completos I*, p. 131).

lectura equivocada de los signos»⁸¹. El protagonista ni siquiera se había detenido a pensar «por qué de golpe los camareros parecían tener tanta prisa en que la turista terminara de comer y se fuera» (p. 205), por qué la mujer, justamente en el momento de irse, «manoteaba en torno a su impermeable, volvía hasta la mesa como si creyera haberse olvidado de algo» (p. 206). De haberlo pensado, muy probablemente no hubiera fallado a la hora de comprender el enigma.

Efectivamente, quien relata el cuento es la turista inglesa, que ya conoce, por propia experiencia, el truculento secreto que esconde el *Zagreb*. No se sabe exactamente cuál es su naturaleza, si logró salvarse de las garras de aquellas siniestras criaturas o está ya muerta; pero lo cierto es que todos los datos ofrecidos por el cuento apuntan hacia lo segundo: la turista inglesa es un espectro regresado del más allá para proteger a todo aquel incauto que decida acercarse al restaurante. Solo así puede explicarse que proyecte un futuro junto a Jacobo cuando sabe positivamente –como demuestra el uso del adverbio *todavía*– que este va a morir: «Había demasiada distancia, demasiadas imposibilidades entre usted y yo; habíamos jugado el mismo juego pero usted estaba *todavía vivo* y no había manera de hacerle comprender. *A partir de ahora*, iba a ser diferente si usted lo quería, a partir de ahora seríamos dos para venir en las noches de lluvia [cursivas más]» (p. 208). En cualquier caso, el sentido último del relato se esconde tras el error hermenéutico de Jacobo («pero la calle con las tapias y el sapo era como un desmentido a todo lo que había imaginado, a todo lo que había creído una obligación inexplicable», p. 207), incapaz de entender –quizá fatalmente⁸²– que la víctima era él, y no aquel topo estrafalario que había entrado en el restaurante solo con la intención de protegerle. Así, «Reunión con un círculo rojo» cifraba su valor en la importancia concedida a la epifanía oracular, en esa certeza de que, más allá de los signos y de sus múltiples lecturas, aguardaba el destino, un final que, en forma de vampiro terrible, oprimía en ocasiones, la realidad para dejar una huella inextricable, para revelar, de una manera u otra, el horror del momento en que todo hombre se enfrenta con su propia muerte.

⁸¹ Ricardo Piglia, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 103.

⁸² «De alguna manera le daba lo mismo entrar que irse, aunque sintiera la crispación que lo echaba hacia atrás; entró antes de alcanzar a decidirlo en ese nivel donde nada había sido decidido esa noche» (p. 207).

4. LA FEMME FATALE EN LOS CUENTOS DE JULIO CORTÁZAR

«La prima di color di cui novelle
tu vuo' saper» mi disse quelli allotta,
«fu imperadrice di molte favelle.
A vizio di lussuria fu sí rotta,
che libito fe' licito in sua legge
per tòrre il biasmo in che era condotta.
Ell' è Semiramís, di cui si legge
che succedette a Nino e fu sua sposa:
tenne la terra che 'l Soldan corregge.
L'altra è colei che s'ancise amorosa,
e ruppe fede al cener di Sicheo;
poi è Cleopatràs lussuriosa...»

Infierno. Canto V. DANTE ALIGHIERI

I saw pale kings and princes too,
pale warriors, death-pale were they all;
they cried – ‘La Belle Dame sans Merci
thee hath in thrall!’

«La Belle Dame sans Merci. A ballad». JOHN KEATS

4. 1. LA FEMME FATALE: CRONOLOGÍA DE UN EROTISMO TRANSGRESOR

Con el advenimiento de la Ilustración, la filosofía occidental comenzó a entonar, más allá de Dios y de la superstición, un fervoroso canto a la razón, hasta el punto de dejar en la sombra –en esa cara oculta de la cultura– el imprevisible poder de las emociones. Por ello, acaso resulte sorprendente que el final del siglo XVIII fuera el momento de eclosión de una doctrina que acabaría por remover los cimientos de la moral y aun de la cultura. El Marqués de Sade, de quien ya tuvimos la oportunidad de hablar en un capítulo anterior, inauguró, en aquellos tiempos de revolución y de ideal, una corriente de pensamiento en que el sufrimiento ajeno se convertía en la más voluptuosa fuente de placer. Para el Divino Marqués, de acuerdo con Bataille, «el crimen [tenía] tal atracción por sí mismo que, independientemente de toda voluptuosidad, [podía] bastar para inflamar todas las pasiones»⁸³.

Pocos años más tarde, lord Byron comenzaba a esculpir la efigie de lo que años más tarde se conocería bajo el nombre de *héroe byroniano*. Dicha figura se distinguía de otros tipos literarios de la época por su satanismo rebelde, fuerza transgresora que, bajo la brillante estela dejada por *Los bandidos* (1781), de Friedrich Schiller, y *René* (1802),

⁸³ Georges Bataille, p. 154.

de René de Chateaubriand⁸⁴, desplegó su terrible influencia a lo largo de una vasta genealogía de bandidos, proscritos y exiliados:

Lo que Manfredo dice de Astarte (“¡La amaba y la destruí!”), lo que Byron quería poder decir de Augusta y de Annabella [...] será la divisa de los héroes fatales de la literatura romántica. Ellos siembran en torno la maldición que pesa sobre su destino, arrastran como el simún a quien tiene la desgracia de encontrarse con ellos [...] se destruyen a sí mismos y destruyen a las infelices mujeres que caen en su órbita. Su vínculo con la amada es el de un demonio íncubo hacia su víctima⁸⁵.

La deuda de todos estos personajes con la filosofía del Marqués de Sade, como el mismo Praz señala⁸⁶, es más que evidente: tanto el héroe fatal del romanticismo como el pensamiento del Divino Marqués parecían mostrar una perversa complacencia en las siniestras fluctuaciones del dolor ajeno.

La función del héroe byroniano, con su violencia sádica y su poder destructivo, irá viéndose ocupada, sin embargo, por una nueva figura con el transcurso del siglo XIX. Los rasgos fundamentales de dicha figura habían aparecido ya con profusión a lo largo de toda la historia de literatura, pero solo los poetas del parnasianismo y el decadentismo francés llegarán a construir con ellos un tipo con caracteres bien definidos. En efecto, la *femme fatale* compartiría con el héroe byroniano⁸⁷, y con los personajes de *Justine o los infortunios de la virtud* (1791) o *Los ciento veinte días de*

⁸⁴ «Byron da la formula extrema del tipo de hombre fatal delineado por Schiller en los *Räuber* y por Chateaubriand en *René*» (cfr. Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas, Monte Ávila, 1970, p. 96).

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ «Según lo que hoy se sabe del carácter de Byron, la distancia no parece tan grande entre el Divino Marqués y el Satánico Lord. Por cierto que las obras de uno están en las manos de todos, mientras que las del otro están relegadas a los infiernos de las bibliotecas [...] pero las enseñanzas que podían manar de los poemas de uno, y de las innumerables lucubraciones del otro, no eran además tan diversas como para que los románticos franceses no pudiesen combinarlas» (*ibid.* p. 101).

⁸⁷ El desarrollo del modelo de la mujer fatal llevó trajo consigo la progresiva aparición de una nueva concepción de hombre en lo que se refiere a sus relaciones con el sexo femenino. Como señala Mario Praz, si en la primera parte de siglo, ciertamente, «la función de la llama que atrae y quema la ejerce el hombre fatal (el héroe byroniano)» (cfr. Mario Praz, p. 221) en la segunda, este papel será desempeñado por la *belle dame sans merci*. Así, «la obsesión por el tipo andrógino hacia fines de siglo es un claro índice de un turbio estado de confusión de funciones e ideales. El varón, primero tendiente al sadismo, se inclina al masoquismo, a fines de siglo» (*ibid.*). Un buen ejemplo de ello nos lo ofrece la obra del poeta inglés Charles Algernon Swinburne, en la cual es frecuente la figura del hombre inclinado a la destrucción masoquista: «Por un momento, Chastelard sueña con morir en compañía de la amada: matarla y matarse; pero luego encuentra una más refinada salida a su anhelo de algo filia. Será necesario que la causa de su muerte sea la voluntad de la amada; que lo envíen al patíbulo por causa de ella y por su orden» (*ibid.* p. 235).

Sodoma, esa visión voluptuosa de la crueldad, pasión que hacía que «el espectáculo del dolor de otros [la] transportara hasta el extremo de trascender al espíritu»⁸⁸.

Como ya hemos señalado, sin embargo, la mujer fatal distaba mucho de ser una creación del siglo XIX. Ni siquiera la Edad Moderna –con la corrupción sexual de Lucrecia Borgia– ofrece una respuesta satisfactoria a la pregunta sobre los orígenes de este personaje. Ello, como es lógico, es debido a que el tipo de la *femme fatale* es tan antiguo como la misma literatura; al igual que ocurría con el mito del vampiro, la atracción funesta materializaba uno de los más profundos terrores del hombre. Así lo afirma mademoiselle de Lepinasse: «Acaso el hombre no sea otra cosa que el monstruo de la mujer, y la mujer, el monstruo del hombre»⁸⁹. Y, ciertamente, solo de esa forma podemos explicar que buena parte de las mitologías y religiones del mundo incorporen figuras que evocan la femineidad cruel: Lilith⁹⁰, en la tradición babilónica y hebraica; o las arpías, sirenas, gorgonas y esfinges en el mundo griego⁹¹. La literatura moderna occidental, por otra parte, ofrece numerosos ejemplos de reelaboración del ideal del erotismo despiadado. De hecho, será la propia imaginación del genio romántico la que alumbre una gran cantidad de obras en que la mujer se convierte en un ente misterioso y oscuro capaz de despertar en el amante las más poderosas pulsiones de la pasión y de someterlo, a un tiempo, a la más cruel de las condenas. Dichos ejemplos son, para nuestro trabajo, interesantes por cuanto revelan la base sobre la que se erigió el tipo de *femme fatale* decadentista, y, más concretamente, porque anuncian los rasgos que Julio Cortázar adoptará para moldear a la joven de su cuento «Circe».

La publicación de *El monje*, de Matthew G. Lewis, en 1796 supuso, además de un golpe de efecto a la mentalidad europea de su tiempo, la aparición de una de las primeras formulaciones románticas del mito de la *femme fatale*. Probablemente, ni el más devoto y virtuoso sacerdote hubiera podido resistirse a los encantos de Matilde,

⁸⁸ Georges Bataille, p. 152.

⁸⁹ Jacobo Siruela, p. 40.

⁹⁰ «Esta figura merece un especial interés por ser el nexo de unión entre la demonología babilónica y la hebrea, y más tarde, entre la judía y la cristiana [...]. Según la tradición babilónica, Lilith fue la primera mujer de Adán. Tras una violenta disputa con él, lo abandona en un ataque de ira. Yahvé envía entonces a tres ángeles para hacerla volver al redil, pero ella se niega a obedecer y se rebela contra el mandato divino. Y Yahvé la condena y la convierte en un demonio nocturno volador, que ha de alimentarse con sangre. Según las etimologías su nombre en hebreo procede de la palabra babilónica *Lilîtu*, que, a su vez, puede deber su procedencia a raíces sumerias aún más antiguas, como *lalu*, que significa “lujuria”, o *lulû*, “desenfreno”» (*ibíd.* p. 12).

⁹¹ Cfr. Mario Praz, p. 207.

perversa esclava del demonio que, en la novela de Lewis, conduce al abad don Ambrosio a su condenación eterna. Bajo la apariencia de un amor ingenuo y puritano, Matilde despliega, rasgando su disfraz de novicio, sus más voluptuosas artimañas ante Ambrosio, que, finalmente, cederá a sus insinuaciones presa de una indescriptible lujuria:

Al tiempo que pronunció estas palabras, [Matilde] alzó el brazo e hizo el movimiento como para clavárselo. Los ojos del fraile siguieron espantados la trayectoria de la daga. Matilde se había rasgado el hábito, y su pecho quedaba medio al aire. Apoyó la punta del arma sobre el seno izquierdo. Y, ¡oh, qué seno! La luna, iluminándolo de lleno, permitió al monje observar su deslumbrante blancura. Sus ojos se demoraron ávidos en la hermosa redondez. Una sensación hasta entonces desconocida inundó su corazón, con una mezcla de ansiedad y de placer. Un fuego abrasador le recorrió todos los miembros. La sangre hirvió en sus venas, y mil deseos insensatos aturdieron su imaginación⁹²

Poco más adelante, no obstante, el texto revela al lector que la presuntamente virtuosa joven dista mucho de ser una muchacha inocente; pronto descubrimos que Matilde, además de ser una mujer con un carácter despiadado y cautivadoramente resuelto⁹³, domina las más oscuras y perversas artes de la brujería. De esta forma, la novela de Lewis favorecía la construcción una imagen femenina en la cual la atracción funesta se conjugaba no solo con la engañosa apariencia de virtud, sino también con el misterio fascinador que encerraban los secretos prohibidos de la magia.

De un enigmático y a la vez terrible poder resulta ser también la dama retratada por Edgar Allan Poe en su relato «Ligeia». Entre todos los rasgos destacados por el narrador en la prolija descripción de que la joven es objeto en el cuento, acaso sea la mirada uno de los más interesantes. En palabras del propio autor, «lo “extraño” que encontraba en sus ojos era independiente de su forma, del color, del brillo, y debía atribuirse, al cabo, a la *expresión*»⁹⁴; una expresión que, muy probablemente, escondiera los abismos de la eternidad insondable («¿Qué era aquello, más profundo que el pozo de

⁹² Matthew G. Lewis, *El monje*, Madrid, Valdemar, 2011, p. 89.

⁹³ «Una vez a solas, no pudo pensar sin sorpresa en el súbito cambio del carácter y sentimientos de Matilde. Hacía pocos días parecía ser la más dócil y amable de su sexo, sumisa a su voluntad, y mirarle como un ser superior. Ahora había adoptado una especie de valentía y decisión en su actitud y discurso que no le acababa de complacer [...]. Echaba de menos al afectuoso, afable y obediente Rosario. Le apenaba que Matilde prefiriese las virtudes del sexo masculino a las del suyo propio; y, al pensar en sus opiniones sobre la monja castigada, no pudo menos de considerarlas crueles y poco femeninas» (*ibíd.* p. 268).

⁹⁴ Edgar Allan Poe, «Ligeia», en *Cuentos completos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2008, p. 305.

Demócrito que yacía en el fondo de las pupilas de mi amada? ¿Qué era?»⁹⁵), el desaforado impulso de una voluntad que, como comprobar al final del relato, nunca muere. El misterio impenetrable de los ojos de lady Ligeia solo puede entenderse atendiendo a su desesperado y espeluznante retorno, a esa toma de posesión del cuerpo de Rowena Trevanion, gracias al cual aquella dama de belleza exquisita podía respirar una vez más. La mirada de lady Ligeia encerraba, en fin, la inmensidad de un conocimiento absoluto porque ese conocimiento estaba marcado por el incomprensible lenguaje de los siglos:

A decir verdad, en cualquier tema de la alabada erudición académica, admirada simplemente por abstrusa, ¿descubrí alguna vez a Ligeia en falta? [...] Dije que sus conocimientos eran tales que jamás los hallé en otra mujer, pero ¿dónde está el hombre que ha cruzado, y con éxito, toda la amplia extensión de las ciencias morales, físicas y metafísicas?»⁹⁶

El misterioso rasgo de la mujer poetiana —«esa ansia salvaje, esa anhelante vehemencia de vivir, *sólo vivir*»⁹⁷— será recuperado por muchos de los autores que a lo largo del siglo XIX reinterpretaron el modelo de la *femme fatale*. Así, escritores como Gabriele D'Annunzio, cultivan, del mismo modo que Poe, una imagen de la mujer en que esta se muestra como una criatura hermética que, sin embargo, encierra las más sublimes fuerzas de la naturaleza: «He aquí; de lo alto / de mi frente al pulgar de mi / pie soy una música de estrellas. Las dos mareas se alternan en mi / pecho. El estruendo de los ríos embiste mis pulsos. / La melodía del mundo habita en mí»⁹⁸. Otros de los rasgos que D'Annunzio recupera de la Ligeia poetiana son su pertenencia a un linaje incierto (del que encontramos un ejemplo estremecedor en *La nave*: «Algo hay en ella, por cierto, eterno / y fuera de la suerte y de la muerte / y que no puede ser dominado / por hombre alguno. ¡Tú crees haber sacudido / su linaje! Ella es de otro abolengo»⁹⁹) y, muy especialmente, su sabiduría ancestral¹⁰⁰, como revela el siguiente pasaje de *El fuego* (1900):

⁹⁵ *Ibíd.* p. 306.

⁹⁶ *Ibíd.*

⁹⁷ *Ibíd.* p. 308.

⁹⁸ Gabriele D'Annunzio, *El triunfo de la muerte* (1894). Citado por: Mario Praz, p. 274. Para facilitar la lectura, he eliminado las cursivas de todos los fragmentos de obras extraídos del libro de Praz.

⁹⁹ *Ibíd.* p. 273.

¹⁰⁰ Este rasgo tuvo una importancia crucial, asimismo, en la construcción del modelo swinburniano de la *femme fatale*, como prueba el fragmento de *Cleopatra* (1866) recogemos a continuación: «Bajo los cerrados párpados tiene la historia de todos los tiempos, el fruto de los años marchitos; las antiguas estaciones con su sombrío repique, que deja su nota en los oídos del mundo. Ella ve la mano de la muerte

Una pesada tristeza lo inclinó hacia el extremo amor de aquella mujer solitaria y nómada que parecía llevar en sí para él, en los pliegues de sus vestiduras, absorto y mudo el frenesí de las multitudes lejanas [...]; un turbio deseo lo inclinó hacia aquella mujer sabia y desesperada en la cual creía descubrir los vestigios de todas las voluptuosidades y de todas las angustias¹⁰¹.

En la misma línea decadentista de D'Annunzio se inscribe el poema «The Sphinx» de Oscar Wilde, en el cual se reelaboran con pinceladas de exotismo estetizante motivos literarios ya anticipados por «Ligeia» y desarrollados décadas más tarde por el autor italiano, como la posibilidad de acceso a un conocimiento inmemorial o el cautivador poderío de la mujer:

Puedes leer en los jeroglíficos sobre los altos obeliscos de arenisca, y hablaste con los basiliscos y miraste los hipogrifos. Dime, ¿estabas cerca cuando Isis se arrodillo ante Osiris? ¿Y viste a la Egipciaca licuar su anillo por Antonio? [...] ¡Cántame todas tus memorias! [...] ¿Quiénes eran tus amantes? [...] ¿Quiénes eran aquellos que lucharon por ti en la arena? ¿Cuál fue el vaso de tu Lascivia? ¿Qué amante te poseyó cada día? ¿Gigantescos lagartos vinieron y se encogieron ante ti en las riberas llenas de cañas? ¿Acaso grifos con grandes flancos metálicos te saltaron encima sobre tu cubil opreso?¹⁰²

Pero, sobre todo, el rostro de la esfinge, en el poema de Wilde, evoca la crueldad de la *femme fatale*, que engarza la bestial sensualidad del gato con el malditismo de Cleopatra:

¿Por qué vacilas ¡Fuera de aquí!... El latir de tu sangre crea venenosas melodías, y tu garganta negra es como el agujero que ha dejado una antorcha o un carbón encendido en tapicerías sarracenas... ¿Qué furia de trenzas de serpientes, recién salidas del Infierno, con torpes e impuros actos abandonó los reinos de la Reina somnolienta de adormideras y te condujo a la celda de un estudioso?¹⁰³

Esta asimilación del gato a la figura de la mujer, tal y como recuerda Praz¹⁰⁴, no resulta extraña a la literatura decimonónica. En efecto, son dos las composiciones de

despojada, el intrincado enigma de los cielos, los rostros desvanecidos que fueron hermosos, las bocas enmudecidas que fueron sabias, los ojos hundidos y los polvorientos cabellos» (*Ibid.* p. 254).

¹⁰¹ *Ibid.* p. 264.

¹⁰² *Ibid.* pp. 257-258.

¹⁰³ *Ibid.* p. 259.

¹⁰⁴ «*The Sphinx*... el gato es la hermosa y lánguida esfinge del poeta, medio-mujer y medio-animal: ver *Les Fleurs du Mal* donde el gato es un *senhal* de la Venus negra amada por el poeta» (*ibid.* p. 257).

Charles Baudelaire en que la efigie del misterioso felino se confunde con la de la amante. En el poema «El gato», por ejemplo, el placer del contacto físico con el animal evoca la figura de la dama («Cuando a gusto mis dedos acarician / tu cabeza y tu lomo elástico / y mi mano se embriaga del placer / de palpar tu eléctrico cuerpo / veo el fantasma de mi amor»¹⁰⁵), cuya mirada, similar a la del gato, ofrece el contrapunto doloroso: «Sus ojos / cual los tuyos, amable fiera, / fríos, profundos, cortan como un dardo»¹⁰⁶. El final de la composición tornará de la imagen de la mujer al cuerpo del felino, que, tras la evocación, despierta en los sentidos la experiencia contradictoria de la atracción fatal («y, de los pies a la cabeza, aire sutil o aroma peligroso, nadan en torno al cuerpo bruno»¹⁰⁷). Un vínculo similar se establece en otro poema con el mismo nombre, «El gato», en que Baudelaire logra, de nuevo, y en clara consonancia con Sade, la imposible síntesis entre el dolor y el deleite. En este caso, la voz del felino, a través de un elocuente lenguaje sin palabras («para decir las frases más / largas, palabras no precisa»¹⁰⁸) logra entrar en contacto con el fondo más oscuro del poeta («Esta voz, que gotea y pasa / a mi fondo más tenebroso»¹⁰⁹) extasiándolo («Me duerme los más crueles males, todos mis éxtasis contiene»¹¹⁰) y, al mismo tiempo, dañándolo («No, no hay arco que *muerda* en mi / corazón, perfecto instrumento, / y que a su cuerda más vibrante / haga cantar con más verdad [cursivas mías]»¹¹¹). La experiencia trasciende así a la esfera de lo indefinible: precisamente por enlazar términos opuestos, la sensación extrema solo puede ser suscitada por la voz sin palabras del maullido.

Otro de los cuentos de Edgar Allan Poe que prefigura los rasgos de la *femme fatale* decadentista es «Berenice». En él, el escritor norteamericano enfrenta al lector con una mujer enferma, de belleza lánguida y palidez mortal, cuyos vidriosos ojos, a diferencia de lo que ocurría con Ligeia¹¹², desprenden solamente una apagada melancolía:

¹⁰⁵ Charles Baudelaire, «El gato», en *Las flores del mal*, Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo (eds.), Madrid, Cátedra, Madrid, 2006, p. 179.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Charles Baudelaire, «El gato», en *Las flores del mal*, p. 231.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Es cierto, no obstante, que esta dama también destacaba por la palidez de su rostro: «Examiné el contorno de su frente alta, pálida: era impecable -¡qué fría en verdad esta palabra aplicada a una majestad tan divina!- por la piel, que rivalizaba con el marfil más puro, por la imponente amplitud y la calma...» (cfr. Edgar Allan Poe, «Ligeia», p. 304).

¡Ay! Su delgadez era excesiva, y ni un vestigio del ser primitivo asomaba en una sola línea del contorno. Mis ardorosas miradas cayeron, por fin, en su rostro. La frente era alta, muy pálida, singularmente plácida; y el que en un tiempo fuera cabello de azabache caía parcialmente sobre ella sombreando las hundidas sienas con innumerables rizos, ahora de un rubio reluciente, que por su matiz fantástico discordaban por completo con la melancolía dominante de su rostro. Sus ojos no tenían vida ni brillo y parecían sin pupilas, y esquivé involuntariamente su mirada vidriosa para contemplar los labios finos y contraídos¹¹³.

Todos los atributos mencionados por Poe en su narración serán recogidos por los escritores de la segunda mitad del siglo XIX para construir la imagen de la llamada *hermosa difunta*, canon estético que cobrará especial vigor en la obra de autores como Théophile Gautier. Como vimos en el anterior capítulo, el escritor parnasiano exploró el macabro erotismo de la muerte en su cuento «La muerta enamorada», donde el protagonista contempla extasiado la belleza estática de la fallecida para, finalmente, sucumbir a los melancólicos encantos de un modelo femenino muy similar al que Poe había conformado en sus relatos¹¹⁴:

Era en efecto la misma Clarimonda que había visto en la iglesia el día de mi ordenación; tenía el mismo encanto y la muerte parecía en ella una coquetería más. La palidez de sus mejillas, el rosa tenue de sus labios, sus largas pestañas dibujando una sombra en esta blancura le otorgaban una expresión de castidad melancólica y de sufrimiento pensativo de una inefable seducción [...]. Sus largos cabellos sueltos [...] almohadillaban su cabeza y ocultaban con sus bucles la desnudez de sus hombros [...]. La noche avanzaba, y al sentir acercarse el momento de la separación eterna no pude negarme la triste y sublime dulzura de besar los labios muertos, de quien había sido dueña de todo mi amor¹¹⁵.

Pero la imagen de mujer triste y enfermiza que configuró el ideal de la *hermosa difunta* no detuvo su camino en este canon literario. Más allá de la belleza sepulcral que Edgar Allan Poe y Théophile Gautier retrataron de manera tan sugerente, la languidez

¹¹³ Edgar Allan Poe, «Berenice», en *Cuentos completos. Edición comentada*, p. 297.

¹¹⁴ Antes que Poe, el polifacético escritor alemán Johann Wolfgang von Goethe había escrito la balada «La novia de Corinto» (1797), en que una dama resucitada de entre los muertos encendía los ardorosos deseos de un joven visitante: «Acércase ella entonces; se arrodilla. / –¡Cuánto verte sufrir me da congoja! / Pero toca mi cuerpo, y con espanto / advertirás lo que calló mi boca. / ¡Cual la nieve blanca, / cual la nieve fría / es la que elegiste por tu esposa amada! / Con juvenil, con amoroso fuego, / –Yo te daré calor –dice–, aunque vengas / del sepulcro que hiela con su abrazo» (Cfr. Johann Wolfgang von Goethe, «La novia de Corinto», en *Obras completas. Tomo IV*, Rafael Cansinos Assens (trad.), Barcelona, Santillana, 2003, p. 138).

¹¹⁵ Théophile Gautier, «La muerta enamorada», pp. 151 y 152.

melancólica llegará a convertirse en uno de los rasgos femeninos más destacados de la pintura prerrafaelista, y, más concretamente, del modelo de *femme fatale* cultivado por el escritor Dante Gabriel Rossetti. En la obra del pintor y poeta inglés, como apunta Mario Praz:

Hallamos una preferencia marcada por lo que es triste y cruel; su Edad Media es una leyenda de sangre, al lado de sus Beatas Beatrices figuran hechiceras criaturas maléficas [...] El tipo de belleza adorado por Rossetti es la belleza dolorosa, exquisitamente romántica; un halo espectral parece irradiar de sus figuras, como en torno a ciertos episodios de su vida, el primero de ellos, el de su matrimonio, que parece sacado de los cuentos de Poe¹¹⁶.

El arte y la literatura prerrafaelistas no siempre trataron, sin embargo, de configurar un ideal femenino que conciliase la melancolía con la crueldad. De acuerdo con Hans Hinterhäuser, en el seno de este movimiento artístico –tan inspirador para muchos poetas hispanoamericanos– nació el prototipo de la *mujer frágil*, figura que «el Fin de siglo supo asimilar en forma que correspondiese a sus ideas y deseos secretos»¹¹⁷. En este sentido, son muy numerosos los ejemplos en que los autores de finales del siglo XIX retratan a esa «mujer frágil, etérea y espiritualizada»¹¹⁸ que entronca no solo con el ideal neoplatónico de la belleza, sino también con el culto a la Virgen¹¹⁹. Sin ir más lejos, Gabriele D’Annunzio, contrapondrá en *El placer* (1889), el rostro de la *femme fatale* con el de la «figura femenina de estilización prerrafaelita»¹²⁰, a quien el escritor italiano describirá destacando los rasgos que acentúan su virtud y su tristeza:

Tenía un rostro ovalado, quizás demasiado alargado..., con aquel alargamiento aristocrático que exageraban en el siglo XV los artistas buscadores de elegancia. En sus rasgos delicados había aquella tenue expresión de sufrimiento y cansancio que constituye el humano encanto de las

¹¹⁶ Mario Praz, p. 232.

¹¹⁷ Ariane Thomalla, *Die «femme fragile»*. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende, Düsseldorf, 1972. Citada por: Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo: figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980, p. 93.

¹¹⁸ Hans Hinterhäuser, p. 92.

¹¹⁹ «Este esfuerzo por espiritualizar la materia enlaza –a veces de modo inconfesado– con la tradición platónica y neoplatónica, que llegó a conocer una nueva época de florecimiento en el Fin de siglo [...]. A esto habría que añadir el culto a la Virgen, dotado de nueva fuerza de atracción en aquella época de «renouveau catholique»: fue ésta la dirección principal que siguió en el Fin de siglo el antiguo cruce de neoplatonismo y cristianismo, y que contribuyó de modo decisivo a la concepción de la mujer ideal que aquí analizamos. Su condición «inmaculada» y su proximidad al *Redentor*, con la consiguiente posibilidad de interceder ante Él: he aquí el motivo de la especial atracción que ejerció en muchos espíritus la Madre de Dios» (*ibíd.* p. 119).

¹²⁰ *Ibíd.* p. 95.

Virgenes en los *tondi* florentinos del tiempo de Cósimo. Una sombra mórbida, tenue, semejante a la fusión de dos tintas diáfanas, de un violeta y un azul ideales, le rodeaba los ojos [...]. Todo ello daba lugar a una expresión de tristeza y bondad pero templada por ese orgullo que revela la elevación moral de quien ha sufrido mucho... y ha sabido sufrir¹²¹.

El siglo XIX fue, pues, una centuria rica en reformulaciones del canon de belleza femenino y, más concretamente, del modelo de la mujer fatal que, desde los comienzos del romanticismo, comenzó a gozar de una gran vitalidad en el ámbito artístico. Tanto es así que, como comprobaremos en el siguiente apartado, su área de influencia se extendió hasta el siglo XX, época en que muchos autores se decidieron a revisar y reinterpretar motivos literarios codificados en la anterior centuria. Es este el caso de Julio Cortázar, que de manera evidente en «Circe», y de forma menos explícita en relatos como «Cuello de gatito negro», decidió adoptar algunos de los rasgos de la *femme fatale* acuñados por la tradición fantástica para reorientarlos hacia sus propias necesidades narrativas.

4. 2. «CIRCE»: LA ATRACCIÓN DE LA LÁGRIMA ENVENENADA

Llevaba la muerte, la gélida muerte en el corazón, incluso desde lo más íntimo, desde ese corazón punzaba como con afiladas púas de hielo en los nervios recorridos por su fervor

«Las aventuras de la noche de San Silvestre», E. T. A. HOFFMANN

Gatos salvajes se juntarán con hienas y un sátiro
llamará al otro; también allí reposará Lilit,
que se hará con una guarida. Allí anidará la
víbora, pondrá e incubará sus huevos. También
allí se juntarán los buitres, cada cual con su pareja

ISAÍAS 34, 14.15

«Cuando escribí Circe», dice Julio Cortázar, «pasaba una etapa de gran fatiga en Buenos Aires, porque quería recibirme de traductor público [...]. Hice toda la carrera de traductor público en ocho o nueve meses, lo que me resultó muy penoso. Me cansé y empecé a tener síntomas neuróticos; nada grave [...] pero sumamente desagradable,

¹²¹ Citado en *ibíd.* p. 97.

porque me asaltaban diversas fobias a cual más absurdas»¹²². Uno de esos miedos obsesivos, como el propio escritor confiesa, era el de «encontrar moscas o insectos en la comida»¹²³; así, Cortázar se sorprendió a sí mismo en más de una ocasión escarbando en la comida antes de cada bocado. No hay duda, por tanto, de que «Circe», recogido en el volumen *Bestiario* (1951), es un cuento que, como tantos otros del narrador argentino, se postula como vía de salida de los demonios del autor, como una forma, según Alazraki, de «recrear sus propios miedos en un texto que ahora sacude al lector de la misma manera que todo relato fantástico nos introduce inopinadamente en un dominio de lo insólito habitado por el miedo»¹²⁴. Pero no es menos cierto, no obstante, que la complejidad estructural, expresiva y, sobre todo, semántica de esta historia, como en seguida veremos, impiden reducirla a su explicación genética. Por ello, el propósito de esta sección del presente estudio es abordar «Circe» desde una dimensión *intratextual*, esto es, estudiando los *leitmotive* que la configuran, analizando las variaciones que se producen en estas líneas tonales y, sobre todo, tratando de configurar la red de referencias culturales que Cortázar teje, al hilo de su propia imaginación, en este relato.

Uno de los primeros rasgos que llaman la atención de «Circe» es la cita introductoria: un fragmento del poema «The Orchard-Pit», del poeta y pintor prerrafaelista Dante Gabriel Rossetti. Dicho paratexto tiene importancia en tanto en cuanto prepara uno de los motivos centrales del relato, que será el de la abrazo maldito de la *femme fatal*, cuyo beso se asimila al mordisco de la manzana que provocó la expulsión del paraíso: «And one kiss I had of her mouth, as I took the apple from her hand. But while I bit it, my brain whirled and my foot stumbled; and I felt my crashing fall [...] and saw the dead white faces that welcomed me into the pit»¹²⁵. Además, a medida que avanzamos en el argumento descubrimos que Delia, su misteriosa protagonista, comparte los rasgos de la mujer fatal prerrafaelista hasta el punto de condicionar el sentido del relato. Al igual que la *Lady Lilith* de Rossetti, la joven de los Mañara luce ante sus pretendientes la lánguida estilización («De Delia quedaban las manías delicadas [...] su contacto con cosas simples y oscuras [...] el aura de su

¹²² Citado por: Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, p. 169.

¹²³ *Ibid.* p. 196.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Julio Cortázar, «Circe», en *Cuentos completos I*, p. 147. En cursivas en el original. Todas las citas del cuento pertenecen a esta edición, por lo que a partir de ahora se indicará solamente el número de página entre paréntesis.

respiración a medias en la muerte», p. 153), la palidez melancólica¹²⁶ («Mario veía sus dedos demasiado blancos contra el bombón», p. 150) y la cabellera rubia tan cara a los pintores prerrafaelistas: «Yo me acuerdo mal de Delia, pero era fina y rubia, demasiado lenta en sus gestos (yo tenía doce años, el tiempo y las cosas son lentas entonces) y usaba vestidos claros con faldas de vuelo libre» (p. 147).

El canon de belleza cultivado por Cortázar en este relato evoca, asimismo, la reformulación que del ideal femenino del prerrafaelismo hicieron los escritores de fin de siglo. Como Delia Mañara («demasiado lenta en sus gestos»¹²⁷, p. 147), la Elena Muti de Gabriele D'Annunzio en *El placer* destaca por la blanda lentitud de su comportamiento: «Subía (la escalera) delante de él, lentamente, blandamente, con una especie de ritmo [...]. Los hombros emergían pálidos como marfil pulido, separados por un mórbido surco»¹²⁸. Este mismo rasgo diferencia también a la mujer fatal de otra obra del mismo autor, *El triunfo de la muerte*:

Ella no se había movido nunca. No era insólita en ella la inmovilidad prolongada en una actitud que tomaba a veces la apariencia cataléptica y casi daba terror. Ella, así, no tenía ya el aspecto juvenil y clemente que conocían las plantas y los animales, sino el aspecto de una criatura taciturna e invencible en la cual estuviese reunida toda la virtud aislante exclusiva y destructiva de la pasión del amor¹²⁹.

De un modo similar al poema de Dante Gabriel Rossetti funciona el título del cuento, tal y como recuerda Jaime Alazraki, ya que, al invocar la figura legendaria de Circe –hija, de acuerdo con la epopeya homérica, de Helios y de la ninfa Perséfone–, activa un conjunto de referencias que condicionan, de un modo u otro, la visión que de la protagonista del relato tendrá el lector. Circe es la hechicera que en la *Odisea* transformó en cerdos a los compañeros de Ulises, hasta que «el héroe, protegido por hierbas que había recibido de Hermes, la obligó a devolverlos a su forma original»¹³⁰.

¹²⁶ «Notemos también la palidez: la mujer fatal típica es pálida, como lo era el héroe byroniano» (Mario Praz, p. 234).

¹²⁷ Nótese que la disculpa del narrador («yo tenía doce años, el tiempo y las cosas son lentas entonces», p. 147), lejos de justificar la actitud de Delia, subraya su carácter insólito. Como vemos, en la *femme fatale* cortazariana siempre hay algo *demasiado*..., algo que supera, de manera difícilmente definible, algún límite: «era [...] demasiado lenta en sus gestos» (p. 147); «Mario veía sus dedos demasiado blancos contra el bombón» (p. 150).

¹²⁸ Citado por: Hans Hinterhäuser, p. 95.

¹²⁹ Citado por: Mario Praz, p. 265.

¹³⁰ Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, p. 164.

El sentido de esta referencia, lejos de quedarse en el título del cuento, encuentra su reflejo en el propio texto, pues la protagonista, por un lado, se asocia a la brujería y, por otro, parece mantener una extraña relación con los animales.

Ciertamente, la caracterización de Delia Mañara como una joven en continuo manejo de licores, filtros y embudos, más propios del laboratorio de Celestina¹³¹ que de una mujer porteña, acerca este personaje a figuras como la de Matilde, en *El monje*; o a las maléficas hechiceras de Dante Gabriel Rossetti. «La alquimia minuciosa» (p. 152) de esta Circe bonaerense, su «ensimismamiento interminable con la balanza o las tenacillas» (p. 153) durante las noches de laboratorio¹³² resultan actitudes que nuevamente remiten al modelo de la *femme fatale*, concebida esta vez como criatura en contacto con las fuerzas ocultas de la naturaleza. De dicha visión de la mujer la novela de Lewis ofrece un ejemplo extraordinario:

La luz de la lámpara que regresaba doró las paredes y unos instantes después estaba Matilde a su lado. Se había quitado su hábito religioso: ahora llevaba un largo vestido negro, con multitud de caracteres desconocidos bordados en oro. Se lo ajustaba con un ceñidor de piedras preciosas, el cual sujetaba un puñal. Llevaba el cuello y los brazos descubiertos. Su mano sostenía una varita dorada. Su cabello suelto se derramaba sobre los hombros; sus ojos refulgían con una terrible expresión, y todo su ademán estaba calculado para causar temor y admiración en el que la veía¹³³.

Por otra parte, llama la atención el extraño vínculo que Delia mantiene con las bestias. En la descripción que de esta relación hace el narrador, la utilización de términos contradictorios es un reflejo de la ambigüedad del personaje, siempre escindido, como recuerda Alazraki¹³⁴, en dos naturalezas:

¹³¹ «Y en su casa fazía perfumes, falsava estoraques, menjúy, animes, ámbar, algalia, polvillos, almizcles, mosquetos. Tenía una cámara llena de alambiques, de redomillas, de barrilejos de barro, de vidrio, de arambre, de estaño, hechos de mill faziones. Hazía solimán, afeyte cozido, argentadas, bujelladas, cerilla, llanillas, unturillas, lustres, luzentores, clarimientes, alvalinos y otras aguas de rostro, de rasuras de gamones, de cortezas de [e]spantalobos, de taraguntía, de hieles, de agraz, de mosto, destiladas y açucaradas» (cfr. Fernando de Rojas, *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Madrid, Castalia, 2008, pp. 258-260).

¹³² «El aire puro le hacía bien, Mario le vio una tez más clara y un andar decidido. Lástima esa vuelta vespertina al laboratorio» (p. 153).

¹³³ Matthew G. Lewis, p. 315.

¹³⁴ «“Circe” oscila entre la coincidencia y la hechicería, porque se trata de romper un orden racional sin romperlo, de violar la coherencia realista del relato sin arriesgar su verosimilitud [...]. El título es un primer pase, pero el texto todo está armado con movimientos semejantes que ocultan ese doble fondo del cual saldrá el hecho mágico [...]. Esta declaración presenta de manera simultánea un anverso y un reverso: “cariño o dominación”, un hecho natural o un acto sobrenatural» (Jaime Alazraki,

Un gato seguía a Delia, todos los animales se mostraban siempre sometidos a Delia, no se sabía si era cariño o dominación, le andaban cerca sin que ella los mirara. Mario notó una vez que un perro se apartaba cuando Delia iba a acariciarlo. Ella lo llamó (era en el Once, de tarde) y el perro vino manso, tal vez contento, hasta sus dedos (p. 148).

¿Cariño o dominación? ¿Temor o mansedumbre? Son estas las dicotomías que maneja el narrador para construir una Delia de dos rostros; un monstruo bifronte en el que se intuye una verdad oculta que constantemente quiere revelarse. De ahí que Cortázar juegue frecuentemente en el cuento con la oposición entre luz y oscuridad («[Mario] hasta tuvo esperanza de que el futuro acercara las casas, las gentes, sordo al paso incomprendible que sentía –a veces, a solas– como íntimamente *oscuro y ajeno*», p. 151), que se asimilan, analógicamente a lo blanco y lo negro («Cuando la tomaba del brazo para cruzar la calle, o al subir la escalera de la estación de Medrano, miraba a veces su mano apretada contra la seda negra del vestido de Delia. Medía ese *blanco sobre negro*, esa *distancia* [cursivas mías]», p. 149), esto es, a lo manifiesto y lo oculto. En «Circe», la llegada de la claridad roza siempre, y de manera tangencial, la evidencia secreta, anunciando así el desvelamiento final¹³⁵:

Alguien encendió la luz y Delia se apartó enojada del piano, a Mario le pareció un instante que su gesto ante la luz tenía algo de la fuga engeguizada del ciempiés, una loca carrera por las paredes (p. 153).

Cuando encendió la luz, Mario vio el gato dormido en su rincón, y las cucarachas que huían por las baldosas (p. 154)¹³⁶.

En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico, p. 166).

¹³⁵ Esta constante dialéctica entre la ocultación y la revelación adquiere su reflejo en el nivel expresivo, que persigue a tientas la comunicación de lo que, precisamente por su condición intersticial, resulta inefable. Así, son frecuentes las construcciones paradójicas: «Mario sintió un raro malestar, una *dulzura de abominable repugnancia*» (p. 151); «Él se imaginaba cosas, y fue *temerosamente feliz*», (p. 151).

¹³⁶ El relato está repleto de este tipo de secuencias anticipatorias, que, como señala Alazraki, «apuntan hacia un mismo blanco -el desenlace insólito, la ruptura de un orden inviolable» (Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*. p. 167): «El bombón como una *menuda laucha* entre los dedos de Delia, una cosa diminuta pero viva que la aguja laceraba [cursivas mías]» (p. 151); «Antes de irse [Mario] le pidió [a Delia] que se casara con él en el otoño. Delia no dijo nada, se puso a mirar el suelo *como si buscara una hormiga* en la sala [cursivas mías]» (p. 154).

Toda esta constante oscilación entre ocultamiento y revelación adquiere, en el relato, su reflejo en la historia de la relación entre Delia y Mario. En efecto, hasta el final del relato, dos serán siempre los órdenes contrapuestos en la mente de este último personaje: la siniestra visión de Delia que el vecindario urde a partir de una serie de casualidades, por un lado; y la concepción que el mismo protagonista tiene de ella: «Sin darse cuenta, Mario juntaba pedazos de episodios, se descubría urdiendo explicaciones paralelas al ataque de los vecinos» (p. 149), por otro. En ambos casos, la verdad sobre Delia es siempre una construcción, un tapiz que enlaza acontecimientos dispares para dar respuesta al misterio irresoluble de la joven. El problema radica, no obstante, en que, para Mario, los chismes «anexaban episodios indiferentes para darles un sentido» (p. 149). Según él, la repentina muerte de los antiguos novios de Delia, el comportamiento de estos antes de su fallecimiento y la misteriosa actitud de los animales para con la joven solo eran coincidencias a las que no había que buscar un ulterior sentido. De ahí que Mario viera a veces «el tapiz [...] con asco, con terror, cuando el insomnio entraba en su piecita para ganarle la noche» (p. 149).

Pero acaso el odio del enamorado joven a todos aquellos que tejían los rumores no estuviese del todo fundado. Porque a veces, como Cortázar señaló en más de una ocasión, la realidad externa, lo visible, daba paso «a una especie de coagulación de elementos que la razón rechazaría por heterogéneos o ilógicos [...] se construye lo que podríamos llamar una constelación instantánea, una constelación cuyos elementos aislados no tienen, aparentemente, nada que ver unos con otros»¹³⁷. Y es esta red de analogías lo que el personaje de «Circe», al igual que Jacobo en «Reunión con un círculo rojo», es incapaz de descifrar, presa quizás de un amor que le conducirá, como al protagonista del poema de Rossetti, a los bordes del abismo.

El amor que Mario siente hacia Delia progresa, en el relato, de forma gradual. Así, si en un primer momento, el obstinado joven se siente «fuera de Delia, de su vida, hasta de su casa» (p. 149); a una distancia de ella –y, por tanto, de su enigma– como la que separa al blanco del negro («Cuando la tomaba del brazo para cruzar la calle [...] miraba a veces su mano apretada contra la seda negra del vestido de Delia. Medía ese blanco sobre negro, esa distancia», p. 149), la insistencia del personaje pronto dará sus

¹³⁷ Julio Cortázar, «El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica», p. 772.

frutos. En efecto, el pasado o, incluso, las aptitudes de Delia, que en un principio habían quedado confinadas a los estrechos límites del entorno familiar, poco a poco irán llegando al conocimiento de Mario: «Delia se quedó mirando la caja y no hizo mucho caso de los bombones, pero cuando estaba comiendo el segundo [...] le dijo a Mario que sabía hacer bombones» (p. 150). Uno de los ejemplos más elocuentes de cómo el personaje va teniendo acceso a los secretos de Delia es el momento en que prueba el primer bombón. Para él, este instante significa la posibilidad de iniciar un noviazgo con la joven («[Mario] hundió los dedos en la caja y comió dos, tres bombones seguidos [...] “El tercer novio”, pensó raramente. “Decirle así: su tercer novio, pero vivo”», p. 151); sin embargo, sus extrañas sensaciones en el momento de degustar el dulce («Mario sintió un raro malestar, una dulzura de abominable repugnancia», p. 151) demuestran que todavía existe una distancia insalvable entre ellos, una verdad oculta aún por revelarse.

El momento en que esta distancia se hace más tangible es cuando Delia pronostica que el pez de color va a morir. En efecto, el siniestro augurio de la enigmática joven significa «un retorno a lo peor, a la Delia atormentada del luto y los primeros tiempos» (p. 151). Así, la oscuridad y la negrura, anteriormente asociadas a ese otro rostro de la protagonista, adquieren el matiz de lo pasado: ya no representan solamente la existencia de un secreto tenebroso, sino también la devastadora e incomprensible tristeza que asoló a Delia tras el fallecimiento de sus novios. Prueba de ello es que, después de una curiosa analogía que pone en relación el ojo del pez con una lágrima, Mario evoca el sabor de los bombones, silenciosas metáforas del perverso misterio que guarda la joven: «Su ojo frío miraba como una perla viva. Mario pensó en el ojo salado como una lágrima que resbalaría entre los dientes al mascararlo» (p. 154).

A esta compleja red de analogías (*negrura-oscuridad-enigma-crueldad-pasado-tristeza*) tejida por Cortázar a lo largo de todo el relato, se añade la potencialidad simbólica de las bestias que rodean a Delia. El propio título de la narración contribuye a alimentar esta fuerza connotativa: el hecho de que la figura de Circe destaque por transformar a los hombres en fieras parece sugerir la existencia de un misterioso vínculo entre los animales y los novios de la protagonista. Esta sospecha se ve, además, corroborada por la siniestra conexión entre el fallecimiento de Héctor y la muerte del conejo, conexión que, unida a los funestos pronósticos de Delia («Es inútil, [el pez de

color] está viejo y enfermo. Mañana se va a morir», p. 154), nos permitiría reconstruir el siguiente triángulo fatídico (*pronóstico-muerte del animal-muerte del amado*). Es cierto que esta estructura no se repite en la figura de Rolo, pero no lo es menos que la repentina «desacompostura del gato» (p. 156), así como la consecuente profecía de la pérfida alquimista parecen señalar a Mario como próxima víctima.

Y, en efecto, pronto veremos cómo dicho personaje está al borde de caer en la traicionera trampa tendida por su enamorada. Ya al final del relato, en una escena enmarcada por un clima de tensión sexual, Delia ofrece a Mario un bombón, un bocado envenenado que añade a todas sus connotaciones (*negrura-oscuridad-enigma-crueldad-pasado-tristeza*) un nuevo significado: el del erotismo. La experiencia de paladear el dulce mortífero se asimila así a la del encuentro sexual¹³⁸ –«Le ofrecía el bombón como suplicando, pero Mario comprendió *el deseo que poblaba su voz*» (p. 157)– que, a su vez, coincidirá con el desvelamiento final («lo abarcaba *con una claridad* que no venía de la luna, ni siquiera de Delia [cursivas mías]», p. 158), el descubrimiento de la verdad sobre pasado de Delia («cada vez más agudo el llanto, como la noche de Rolo», p. 158), la evidencia de la crueldad («La luna cayó de plomo sobre la masa blanquecina de la cucaracha», p. 158) y, sobre todo, con la más desolada de las tristezas («Delia se tapó los ojos y empezó a sollozar, jadeando un hipo que la ahogaba», p. 158).

La pregunta que el final del cuento plantea es, no obstante, si existe una relación entre las lágrimas de Delia y la tristeza que acaba con Héctor¹³⁹, ya que parece que los bombones envenenados que la joven prepara son el receptáculo de su propio dolor, «como si al final del gusto se escondiera una lágrima» (p. 154). No existe, ciertamente,

¹³⁸ Esta analogía ya había sido anunciada en algunas partes del relato. La escena en que Delia besa por primera vez a Mario, por ejemplo, describe ese momento apelando a una dislocación sinestésica, de forma que la sensación que debiera ser transmitida por el tacto, se origina «debajo de los párpados» (p. 152) y mezcla percepciones asociadas al gusto y al olfato («llevado por la necesidad de sentir el perfume y el sabor», p. 152). El pasaje completo dice así: «Ella hizo algo que nunca antes, le pasó los brazos por el cuello y lo besó en la mejilla. Su boca olía despacito a menta. Mario cerró los ojos, llevado por la necesidad de sentir el perfume y el sabor desde debajo de los párpados» (p. 152). El beso de Delia se reviste, asimismo, con los tintes del erotismo transgresor si tenemos en cuenta que al catar el aliento de menta de Delia («Su boca olía despacito a menta [...]. No supo si le había devuelto el beso, tal vez se quedó quieto y pasivo, catador de Delia en la penumbra de la sala», p. 152), está probando, al mismo tiempo, «el aura de su respiración a medias en la muerte» (p. 153).

¹³⁹ «El peor vino un sábado a mediodía en un sobre azul. Mario se quedó mirando la fotografía de Héctor en *Última hora* y los párrafos subrayados con tinta azul. “Solo una honda desesperación pudo arrastrarlo al suicidio, según declaraciones de los familiares” [...]. Se acordaba ahora del pez de color, los Mañara habían dicho que era un regalo de la madre de Héctor. Pez de color muerto el día anunciado por Delia. Sólo una honda desesperación pudo arrastrarlo» (*ibid.* p. 155)

una respuesta clara a esta cuestión, muy probablemente porque resolver su enigma equivaldría a desvelar el arcano del erotismo transgresor, el misterio de esa experiencia extrema en que se conjugan el placer, el dolor ajeno y el propio sufrimiento. Lo que sí parece evidente es que la Circe de Cortázar es un personaje que, al practicar la más desalmada de las crueldades, experimenta un supremo deleite¹⁴⁰, un placer que, precisamente por vulnerar la sagrada efigie del amado, supone la propia aniquilación. Solo así se explica que Mario trate de proteger a la joven en una escena final llena de violentos contrastes; el único enemigo al que Delia había de enfrentarse era ella misma:

Cuando le tiró los pedazos a la cara, Delia se tapó los ojos y empezó a sollozar, jadeando en un hipo que la ahogaba, cada vez más agudo el llanto como la noche de Rolo, entonces los dedos de Mario se cerraron en su garganta *como para protegerla de ese horror que le subía del pecho*, un borborismo de lloro y quejido, con risas quebradas por retorcimientos [cursivas mías] (p. 158).

Es posible concluir, por tanto, que la analogía que Cortázar establece entre los bombones de Delia y sus propias lágrimas, descansa en el hecho de que estos dulces contienen la maldición de la joven en toda su magnitud: la promesa del placer y la certeza del dolor. Una ambivalencia que, lejos de tener que resolverse, constituye la esencia del sentido mítico de la *femme fatale*, condenada para siempre a destruir a la persona a la que ama. La *belle dame sans merci*, al hacer converger el deleite del *yo* con el sufrimiento del *otro*, había de hacer frente, al igual que el vampiro, al sentimiento de la angustia, a esa parálisis asfixiante cuyo origen reposa en las experiencias a un tiempo fascinadoras y repulsivas. Y, del mismo modo, el incauto fascinado –como Héctor, como Mario– por la belleza mortífera de la mujer fatal; con la diferencia de que, en este caso, no era la destrucción de la persona amada lo que generaba la aversión, sino, más bien, la certeza del propio aniquilamiento.

Así pues, Cortázar construye en «Circe» una figura que, más allá de exorcizar las obsesiones de un momento vital, concentra en sí los principales atributos de la *femme fatale* decimonónica. La tristeza cruel de la dama rossettiana, la belleza melancólica de la hermosa difunta, la violencia sádica del Divino Marqués; todos estos rasgos de sentido ambivalente contribuyen a conformar la Circe acuñada por Julio Cortázar, una

¹⁴⁰ «Con Delia a su lado esperando el veredicto, anhelosa la respiración como si todo dependiera de eso [...] oscilando apenas el cuerpo al jadear, porque ahora era casi un jadeo cuando Mario acercó el bombón a la boca, iba a morder, bajaba la mano y Delia gemía como si en medio de un placer infinito se sintiera de pronto frustrada» (*ibid.* p. 158).

joven que, como el bombón envenenado, como la pérfida manzana de Rossetti, encierra una terrible verdad: que acaso el más voluptuoso de los apetitos sea el de la destrucción.

5. EL *DOPPELGÄNGER* EN LOS CUENTOS DE JULIO CORTÁZAR

Si hay un poder oscuro que tiende, tan hostil y traicionero, en nuestro interior un hilo con el que luego nos aferra y arrastra hacia un camino peligroso y de perdición, que de lo contrario no pisaríamos... si hay un poder así, tiene que estar dentro de nosotros, tal como nosotros le damos forma, tiene que ser nuestro propio Yo; porque solo *así* creeremos en él y le concederemos el espacio que necesita para llevar a cabo esa obra secreta.

«El hombre de la arena», E. T. A. HOFFMANN

5. 1. LA DISOLUCIÓN DEL YO: EL FENÓMENO DEL DESDOBLAMIENTO EN LA LITERATURA FANTÁSTICA DEL SIGLO XIX

Como ocurre en muchas de las ocasiones en que se trata de abordar el estudio de un motivo de la literatura fantástica, en el caso del doble, el referente cultural inmediato que se adopta como punto de partida, aunque solo sea para mostrar sus silencios y contradicciones, es el de la Ilustración¹⁴¹. Esto no debiera de resultarnos extraño, ya que, si bien los esfuerzos filosóficos del llamado Siglo de las Luces trascienden con mucho el ingenuo tópico del endiosamiento de la razón (como muestran las figuras de Jean-Jacques Rousseau y, más concretamente, de Immanuel Kant), no cabe duda de que fue la centuria ilustrada el momento en que culminó el proceso de construcción del sujeto moderno, un proceso cuyos orígenes se remontarían, en caso de que obviemos la trascendental aportación de autores como Nicolás de Cusa o Francisco Suárez, a los comienzos del siglo XVII, cuando René Descartes formuló la célebre sentencia: «Pienso, luego existo». Cobra especial relevancia, por tanto, la figura del doble a partir de esta época –y más con el desarrollo del movimiento romántico– precisamente porque en ella quedaba plenamente articulada, en su sentido moral y gnoseológico, la categoría del yo, construcción filosófica que, sin embargo, soslayaba el poder del conocimiento intuitivo, la violencia del sentimiento y, especialmente los más inconfesables deseos del ser humano. En palabras de Rebeca Martín López:

¹⁴¹ «Es indiscutible que la constitución del doble como motivo literario tiene lugar en las postrimerías del siglo XVIII, punto de inflexión en que se condensan viejas tradiciones y comienza a elaborarse un modelo canónico que influirá en todas sus formulaciones posteriores» (cfr. Rebeca Martín López, *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*, Fernando Valls Guzmán (dir.), tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2006, p. 17. Consultada en: <http://www.tdx.cat/handle/10803/4876> [06/08/2013]).

El doble bien podría encarnar la fractura que se produjo en un sistema cultural que, según cierta corriente de pensamiento, mutilaba la imaginación y la libertad artística y homogeneizaba al sujeto suprimiendo sus peculiaridades. En la literatura de la época, el *Doppelgänger* no sólo está llamado a privar al original de su identidad: le obliga además a enfrentarse a su faceta más irracional. En otras palabras, supone un desafío a la confianza en la razón como facultad armonizadora y emancipadora¹⁴².

Es fácil imaginar, no obstante, que el motivo del doble –en tanto en cuanto atañe al problema de la identidad, y, por tanto, a una de las cuestiones inherentes a la misma condición humana– es tan antiguo como la literatura, hasta el punto de que, al igual que ocurría con la figura vampiro o la *femme fatale*, hemos de buscar sus orígenes en los remotos confines del mito. Desde las leyendas construidas en torno a la figura de los gemelos –como los Dioscuros Cástor y Pólux–, hasta la concepción dualista del hombre adoptada por la tradición órfica, el fenómeno del desdoblamiento –y sus preguntas consustanciales– ha poblado la producción literaria de las culturas más diversas ya sea para buscar el componente esencial de la naturaleza humana, para analizar la construcción del individuo en relación con su entorno, o bien para desasir esas potencias genuinas que, por su carácter transgresor, desbordan los límites de la cultura. La epifanía délfica del *nosce te ipsum*, en este sentido, no puede ser más reveladora: en tanto en cuanto la búsqueda de uno mismo lleva siempre a enfrentar nuestra propia limitación, encierra la funesta contradicción –tan frecuentemente reflejada en los textos sobre el *Doppelgänger*– entre la infinitud del *querer* y la finitud –inaceptable, por otra parte– que nuestro *ser* comporta.

Sea como fuere, de entre todos los motivos folclóricos y mitológicos que tienen relación con el fenómeno del desdoblamiento, el más importante para nuestro trabajo es el del espejo. Ya comentamos en la sección sobre el vampirismo que los bebedores de sangre, de acuerdo con ciertas tradiciones, no pueden reflejarse en los cristales, ni tampoco aparecer en las fotografías. Ello es debido a que, «en los pueblos primitivos», e incluso, «en los sistemas religiosos y filosóficos de culturas más desarrolladas», existe «la mítica asociación entre alma, sombra y reflejo»¹⁴³. De este hecho ofrece una perfecta muestra, además de la novela de Stoker, el cuento de E. T. A. Hoffman «Las aventuras de la noche de San Silvestre». En él, su protagonista, Erasmus Spikher, regala

¹⁴² *Ibíd.* p. 7.

¹⁴³ *Ibíd.* p. 96.

su imagen del espejo a Giulietta, una diabólica cortesana que trata de cautivarlo para conducirlo a su propia perdición. El cuento es interesante porque, tras haber cedido el reflejo a su amada, Spikher sufre el acoso de los habitantes de una gran ciudad, que le acusan de haber vendido su imagen al diablo («¡Ahí va el que ha vendido su imagen al diablo, ahí va!»¹⁴⁴), o le insultan calificándole de hombre perverso («¡No aparece en el espejo... no aparece en el espejo! [...] ¡*Mauvais sujet, homo nefas*, echadlo!»¹⁴⁵). Pero acaso el momento que mejor refleja la íntima relación que, de acuerdo con algunas tradiciones, el reflejo guarda con el alma sea la escena de la renuncia final de Erasmus, en que el desesperado joven grita: «Apártate de mí, criatura infernal, no tendrás parte alguna de mi alma. En nombre del Redentor, aléjate de mí, serpiente... el Infierno arde a tu través»¹⁴⁶). Por lo que respecta a la figura del doble, el relato de Hoffmann resulta un ejemplo muy ilustrativo de cómo el espejo puede funcionar como instrumento de generación del *Doppelgänger*. Así, en el siguiente fragmento, la imagen que en un primer momento había seguido todos los movimientos de Spikher, actúa ya, para horror del personaje, como si estuviese dotada de vida propia: «—Aquí estoy, amado mío —dijo ella en voz baja y dulce—, ¡mira qué fielmente he guardado tu imagen! Retiró el paño del espejo, y Erasmus vio con éxtasis su imagen abrazando a Giulietta; sin embargo, independiente de él, no reflejaba ninguno de sus movimientos. Un escalofrío recorrió a Erasmus»¹⁴⁷.

Del mismo modo, «William Wilson», de Edgar Allan Poe, asimila el encuentro final del protagonista con su propio doble al reflejo de aquel en un gran espejo. La diferencia con el relato de Hoffmann radica, no obstante, en que, contrariamente a lo que defiende Rebeca Martín López¹⁴⁸, en este caso el *Doppelgänger* no ha sido generado por el azogue, ya que, según el narrador, lo que en un principio creía la imagen de su reflejo resulta ser la efigie de su propio antagonista. Así, el cuento de Poe

¹⁴⁴ E. T. A. Hoffmann, «Las aventuras de la noche de San Silvestre», en *Cuentos*, Ana Pérez y Carlos Fortea (eds.), Madrid, Cátedra, 2007, p. 273.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.* p. 278.

¹⁴⁷ *Ibid.* p. 276.

¹⁴⁸ «En la narrativa de ficción, esa doble existencia se objetiva en la presencia de un *alter ego*; el segundo yo de Narciso, como los de William Wilson y Goliadkin, toma cuerpo y forma gracias al espejo» (*cf.* Rebeca Martín López, p. 100); «Pero de súbito percibe un cambio en la disposición del aposento en el que se ha batido en duelo: donde antes no había nada, se alza un gran espejo en el que se refleja su imagen tambaleante, cubierta de sangre» (*ibid.* p. 205).

debe su horror al hecho de que William Wilson descubra finalmente que no existe tal espejo, que el moribundo que se encuentra frente a él es su doble en carne y hueso:

El breve instante en que había apartado mis ojos *parecía* haber bastado para producir un cambio material en la disposición de aquel ángulo del aposento. Donde antes no había nada, alzabase ahora un gran espejo (o por lo menos *me pareció así en mi confusión*). Y cuando avanzaba hacia él, en el colmo del espanto, mi propia imagen, pero cubierta de sangre y pálido el rostro, vino a mi encuentro tambaleándose. *Tal me había parecido*, lo repito, *pero me equivocaba*. Era mi antagonista, *era Wilson*, quien se erguía ante mí agonizante [cursivas mías]¹⁴⁹.

En este mismo sentido, no ha de entenderse que el asesinato del *Doppelgänger* propicie, simultáneamente, la muerte de Wilson, como si, a consecuencia de la aparición del espejo, ambos personajes se hubiesen fundido y el azogue recogiese la imagen de su inminente destrucción¹⁵⁰. Más bien, el cuento parece insinuar una muerte figurada del narrador, quien, al destruir a su propia conciencia, ha condenado definitivamente su alma: «Has vencido, y me entrego. Pero también tú estás muerto desde ahora... muerto para el mundo, muerto para el cielo y para la esperanza. ¡En mí existías... y al matarme, ve en esta imagen, que es la tuya, cómo te has asesinado a ti mismo»¹⁵¹. Esta lectura se ve además corroborada por el inicio del relato, en que William Wilson hace alusión a una última etapa de su vida –un periodo que se postula claramente como posterior a la destrucción del doble¹⁵²– cuyo nivel de depravación es tal que va a evitar dar cuenta de ella: «No quisiera, aunque me fuese posible, registrar hoy la crónica de estos últimos años de inexpresable desdicha e imperdonable crimen. Esa época –estos años recientes– ha llegado bruscamente al colmo de la depravación, pero ahora solo me interesa señalar el origen de esta última»¹⁵³. En lo que respecta al espejo, en cualquier caso, es posible

¹⁴⁹ Edgar Allan Poe, «William Wilson», en *Cuentos completos*, p. 74.

¹⁵⁰ «La usurpación de identidad en el colegio y las posteriores apariciones preternaturales del segundo Wilson son vestigios de esa terrible escisión, por cuya causa el protagonista permanece dividido en dos entidades, la una exacerbadamente hedonista y falible, la otra más espiritual, que al final, mediante la autoaniquilación, se funden ante el espejo. Al apuñalar a su doble, el protagonista se apuñala a sí mismo. De otro modo, el torso ensangrentado que se refleja en el azogue no es sino la imagen sobrenatural de la identificación absoluta, que sólo sobreviene al consumarse la extinción definitiva de los dos Wilson» (Rebeca Martín López, p. 208).

¹⁵¹ Edgar Allan Poe, «William Wilson», p. 78.

¹⁵² En efecto, según el narrador, su período de máxima degradación es posterior al origen de la misma, esto es, al propio asunto del cuento, que, como sabemos, es la muerte del *Doppelgänger*, su propia conciencia: «Esa época –estos años recientes– ha llegado bruscamente al colmo de la depravación, pero ahora solo me interesa señalar *el origen de esta última*. Por lo regular, los hombre van cayendo gradualmente en la baja. En mi caso, la virtud *se desprendió bruscamente* de mí como si fuera un manto [cursivas mías]» (*ibíd.* p. 57).

¹⁵³ *Ibíd.* p. 57.

concluir, en fin, que la narración del bostoniano ha de incluirse en el grupo de relatos en que el espejo funciona tan solo como un símil del desdoblamiento del personaje.

Algo similar puede decirse de «El Horla», cuento publicado, en su segunda versión, por el francés Guy de Maupassant en mayo del año 1887. También aquí se alude a un espejo en el momento del enfrentamiento del protagonista con el *Horla*, una criatura imperceptible por los sentidos humanos que, sin embargo, parece capaz de devorar el reflejo del personaje:

Y entonces... ¡se veía como en pleno día, pero no me vi en el espejo!... ¡Estaba vacío, claro, profundo, lleno de luz! ¡Mi imagen no estaba dentro... y yo estaba enfrente! Veía el gran cristal limpio de arriba abajo. Y yo lo miraba con ojos enloquecidos; no me atrevía a seguir avanzando, no me atrevía a hacer un solo movimiento, notando de sobra sin embargo que él estaba allí, pero que volvería a escapárseme, él, cuyo cuerpo imperceptible había devorado mi reflejo¹⁵⁴.

Al margen de los posibles significados de esta escena, que pronto retomaremos, el problema de la narración de Maupassant, como apunta acertadamente Martín López, es que su vinculación con el motivo del *Doppelgänger*¹⁵⁵ es difícilmente justificable. Si bien es cierto que el relato parece hacer alusión a un yo que actúa cuando el protagonista duerme¹⁵⁶, y que el Horla, como ocurre en muchos relatos sobre el doble¹⁵⁷, parece ejercer un control sobre la voluntad de aquel («Ya no tengo fuerza alguna, ni coraje, ni dominio sobre mí, ni poder siquiera para poner en movimiento mi voluntad. Ya no puedo querer; pero alguien quiere por mí; y yo obedezco»¹⁵⁸); no lo es menos que este misterioso ente aparece caracterizado bien como una suerte de

¹⁵⁴ Guy de Maupassant, «El Horla», en *Cuentos completos II*, Mauro Armíño (edición y traducción), Madrid, Páginas de Espuma, 2011, p. 2349.

¹⁵⁵ Cfr. Joël Malrieu, *Le Horla de Guy de Maupassant*, Gallimard, Paris, 1996.

¹⁵⁶ «Entonces era sonámbulo, sin saberlo vivía esa doble vida misteriosa que hace dudar de si hay dos seres en nosotros, o si un ser extraño, incognoscible e invisible, anima a veces, cuando nuestra alma está abotargada, a nuestro cuerpo cautivo, que obedece a ese otro lo mismo que a nosotros mismos, más que a nosotros mismos» (cfr. Guy de Maupassant, «El Horla», p. 2332).

¹⁵⁷ El cuento de E. T. A. Hoffmann «El hombre de la arena», y más claramente, su novela *Los elixires del diablo* son perfectos ejemplos de cómo el fenómeno del desdoblamiento aparece frecuentemente vinculado al tema de la pérdida de la voluntad: «Mi propio “Yo”, inmerso en un juego cruel surgido de un destino caprichoso y diluyéndose en otras figuras extrañas, nadaba sin posibilidad de asirse a ninguna tabla de salvación en un mar en el que todos los acontecimientos descritos formaban olas rugientes que se desencadenaban sobre mí. ¡No podía encontrarme a mí mismo! ¡Evidentemente Victorino fue al que la fatalidad, que guiaba mi mano pero no mi voluntad, despeñó en el abismo! [...]. Soy lo que parezco y no parezco lo que soy; soy un enigma inexplicable para mí mismo: ¡Mi “Yo” se ha escindido!» (E. T. A. Hoffmann, *Los elixires del diablo*, Madrid, Valdemar, 2012, pp. 108-109)

¹⁵⁸ Guy de Maupassant, «El Horla», p. 2342.

vampiro¹⁵⁹, bien como un terror innombrable, extranjero, extraño, cuya presencia despierta, al igual que el horror cósmico de H. P. Lovecraft¹⁶⁰, visiones apocalípticas: «El reino del hombre ha acabado. Ha venido Aquel que temían los primeros terrores de los pueblos ingenuos, Aquel que exorcizaban los sacerdotes inquietos, que evocaban los brujos en las noches oscuras, sin verlo aparecer todavía»¹⁶¹.

Es de notar, no obstante, que, efectivamente, «hay elementos en “El Horla” que remiten a la tradición del doble»¹⁶². En concreto, resulta especialmente llamativo que el protagonista baraje la opción del suicidio, ya que, como demuestran numerosas ficciones («William Wilson» entre otras), no es en absoluto extraño que el fenómeno del desdoblamiento culmine en la victoria de una de las copias sobre la otra, y que, en consecuencia, la historia concluya bien con la preservación, más o menos afortunada, de la propia identidad, o bien con «la enajenación total y absoluta del yo»¹⁶³. En el caso de «El Horla», parece indudable que es el temor a la pérdida de sí mismo lo que despierta los instintos suicidas del protagonista, tal y como muestra la mencionada escena del espejo, en que la desaparición momentánea de la imagen anuncia, con gran fuerza metafórica, la inminente disolución del sujeto:

Veía el gran cristal limpio de arriba abajo. Y yo lo miraba con ojos enloquecidos; no me atrevía a seguir avanzando, no me atrevía a hacer un solo movimiento, notando de sobra sin embargo que él estaba allí, pero que volvería a escapárseme, él, cuyo cuerpo imperceptible había devorado mi reflejo [...]. Luego, de pronto, empecé a vislumbrarme en medio de una bruma, en el fondo del espejo, en una bruma como a través de una capa de agua; y me parecía que esa figura de agua fluía de izquierda a derecha, lentamente, volviendo más precisa mi imagen segundo a segundo¹⁶⁴.

¹⁵⁹ «Esta noche he sentido acurrucado contra mí a alguien que, con su boca pegada a la mía, bebía mi vida de entre mis labios. Sí, la extraía de mi garganta, como habría hecho una sanguijuela. Luego, ahíto, se ha levantado, y yo me he despertado tan quebrantado, roto y aniquilado que no podía moverme siquiera» (*ibíd.* p. 2331).

¹⁶⁰ «Éste era ese culto, y los prisioneros dijeron que siempre había existido y siempre existiría, ocultándose en alejados yermos y parajes retirados de todo el mundo hasta el tiempo en que el gran sacerdote Cthulhu saliese de su tenebrosa morada en la poderosa ciudad sumergida de R'lyeh y sometiese a la Tierra una vez más a su poder» (H. P. Lovecraft, «La llamada de Cthulhu», en *Narrativa completa. Volumen I*, Juan Antonio Molina Foix (ed.), Madrid, Valdemar, 2008, pp. 568-569).

¹⁶¹ Guy de Maupassant, «El Horla», p. 2346.

¹⁶² Rebeca Martín López, p. 260.

¹⁶³ Concepción Palacios Bernal, *Los cuentos fantásticos de Maupassant*, Murcia, Universidad de Murcia, 1986, p. 123.

¹⁶⁴ Guy de Maupassant, «El Horla», p. 2349.

Sea como fuere, y a pesar de que el relato de Guy de Maupassant aborde un problema –el de la identidad– tan propio de la literatura sobre el *Doppelgänger*, la ausencia de paridad física entre el personaje y el Horla, así como la imposibilidad de «definir a quién o a qué dobla»¹⁶⁵ exactamente este ser, impiden, por lo demás, la adscripción del cuento al género de obras que registran fenómenos de desdoblamiento.

Del mismo modo, los acontecimientos recogidos en el relato «¿Él?», también de Maupassant, hacen difícil relacionar dicha narración con el motivo del doble. De nuevo el protagonista habrá de enfrentarse a la presencia de un extraño inquilino, a la invasión de un misterioso personaje que, si bien perturba por unos instantes el espacio cotidiano, pronto desaparece sin mostrar siquiera su propio rostro: «“¿Quién será?”. Por otra parte, en la estancia se veía poco. ¡Alargué la mano para tocarle el hombro!... ¡Topé con la madera del asiento! No había nadie. ¡El sillón estaba vacío!»¹⁶⁶. Este hecho, como es lógico, impide dilucidar hasta qué punto este enigmático visitante es el resultado de un desdoblamiento del propio protagonista, y, por tanto, bloquea la posibilidad de emparentar el cuento con la tradición del *Doppelgänger*. Por otra parte, el tema del relato, más allá del problema de la identidad, encierra una profunda reflexión sobre el miedo: en tanto en cuanto el origen de los fantasmas ha de buscarse en los confines del mismo terror humano, acaso el miedo más inteligente –y el más obsesionante– sea el que tiene por objeto al mismo horror: «¡Tengo miedo de mí! Tengo miedo al miedo; miedo a los espasmos de mi mente que enloquece, miedo a esa horrible sensación de terror incomprensible [...]. Tengo miedo sobre todo a la perturbación horrible de mi pensamiento, de mi razón, que escapa trastornada, dispersada por una misteriosa e invisible angustia»¹⁶⁷.

Si la imagen del espejo ha tenido siempre tanta relación con el fenómeno del desdoblamiento ha sido porque, a lo largo de la historia literaria, este se define por la coexistencia sincrónica, en un mismo espacio ficcional, de dos proyecciones materiales de un mismo personaje. Quiere esto decir que solamente puede aseverarse la presencia del doble «cuando, siguiendo la definición de Jean Paul en *Siebenkäs*, el individuo se

¹⁶⁵ Rebeca Martín López, p. 259.

¹⁶⁶ Guy de Maupassant, «¿Él?», en *Cuentos completos I*, Mauro Armiño (edición y traducción), Madrid, Páginas de Espuma, 2011, p. 959.

¹⁶⁷ *Ibid.* 956.

contempla a sí mismo como un objeto ajeno gracias a una suerte de autoscopia»¹⁶⁸. Este hecho, que se postula como uno de los rasgos característicos de toda la producción literaria sobre el *Doppelgänger*, es, sin embargo, el que ofrece más posibilidades de variación, ya que la *autoscopia*, como todo fenómeno perceptivo, puede ser cuestionado por el propio sujeto, que, en caso de dudar de sus sentidos, habría de internarse en las oscuras estancias de la propia irracionalidad; en esa dimensión misteriosa en que confluyen el miedo, el sueño y la locura. En este sentido, la novela de Hoffmann *Los elixires del diablo*, ofrece un ejemplo paradigmático: el momento de aparición del *Doppelgänger* destaca por su indeterminación, por su emplazamiento en un espacio intersticial que oscila constantemente entre el sueño y la vigilia:

Me arrojé sobre la cama y caí rápidamente, por causa de mi agotamiento, en un sueño profundo, pero una horrible pesadilla me torturó [...]. A pesar de mi intención de permanecer con los ojos cerrados, no lo conseguí, y sin embargo, mi sueño no quedó interrumpido. Entonces se abrió la puerta y una figura oscura penetró en la habitación; comprobé horrorizado que era yo mismo, vestido con el hábito de capuchino, con barba y tonsura. La figura [...] se sentó en mi cama y rió con sarcasmo [...]. En ese instante desperté, como impulsado por una violenta sacudida. Las risas, sin embargo, todavía continuaban resonando en la habitación¹⁶⁹.

Otra obra del mismo autor en que la figura del doble se asocia a estadios excitados de la imaginación, como el terror o la locura, es «El hombre de la arena». En este relato, el atormentado Nathanael identifica al vendedor de barómetros Coppola con el doble de Coppelius, un inquietante personaje que, por su fuerza evocativa del legendario hombre de la arena, perturba las pesadillas más aterradoras de la infancia del protagonista. El interés del cuento radica, entre otras cosas, en que la equiparación de la existencia de Coppola con la de un *Doppelgänger* depende de quién considere el fenómeno. Así, Clara, la –en opinión de muchos– «fría, insensible [y] prosaica»¹⁷⁰ prometida de Nathanael, cree que el vínculo establecido por este entre el vendedor de barómetros y el perverso Coppelius es tan solo un reflejo de sus propios demonios interiores¹⁷¹;

¹⁶⁸ Rebeca Martín López, p. 259.

¹⁶⁹ E. T. A. Hoffmann, *Los elixires del diablo*, pp. 178-179.

¹⁷⁰ E. T. A. Hoffmann, «El hombre de la arena », en *Cuentos*, Ana Pérez y Carlos Fortea (eds.), Madrid, Cátedra, 2007, p. 297.

¹⁷¹ «Voy a confesarte directamente que, según creo, todo aquello terrible y espantoso de lo que hablas solamente ocurre en tu interior, y el mundo exterior, real y auténtico, tiene poca parte en ello. Puede que el viejo Coppelius haya sido repulsivo, pero era el hecho de que odiara a los niños el que provocaba en vosotros auténtica repugnancia [...]. Te lo ruego, quítate de la cabeza al feo abogado Coppelius y al vendedor de barómetros Giuseppe Coppola. Convéncete de que esos extraños personajes

mientras que Nathanael está convencido de que tanto el siniestro colega de su padre como Coppola son dos proyecciones de una misma persona, dos idénticos vestigios de una fuerza hostil que, a ojos del protagonista, ilustraba «cómo todo ser humano, creyéndose libre, servía tan sólo de cruel juguete a oscuros poderes, contra los que era en vano resistirse»¹⁷². El final del relato se saldará con el delirante suicidio de Nathanael, que, víctima de su propia locura o del perverso plan orquestado por Coppelius –el cuento juega hasta el final con esta ambigüedad–, se arrojará desde la torre del ayuntamiento para estrellarse contra el empedrado de la plaza:

La gente acudió corriendo ante el salvaje griterío; entre ellos destacaba el gigantesco abogado Coppelius, que acababa de llegar a la ciudad y se había dirigido en línea recta hacia el mercado. Iban a subir para apoderarse del energúmeno cuando Coppelius se echó a reír diciendo:

–Ja, ja... esperad, él bajará por sí mismo– y miró hacia arriba como los demás. Nathanael se detuvo de pronto como petrificado, se asomó, vio a Coppelius, y, con el grito estridente: “Ah, h’mosos ocos... h’mosos ocos”, saltó por encima de la barandilla¹⁷³.

También Guy de Maupassant exploró en sus relatos las consecuencias de la autosugestión y del desbordamiento de la fantasía, bajo cuyo influjo el hombre puede llegar a proyectar la imagen exterior de sus terrores más profundos («He debido ser juguete de mi imaginación debilitada, a menos que realmente sea sonámbulo, o que haya sufrido una de esas influencias comprobadas, pero inexplicables hasta ahora, que se llaman sugestiones»¹⁷⁴). Acosado durante toda su vida por el fantasma de la locura, el escritor francés alumbró relatos, como «El Horla» o «¿Él?», que enfrentan al lector con personajes perturbados por la violencia de su propio miedo, vinculado, en muchas ocasiones, a la intuición de un destino funesto:

A medida que se acerca la noche, me invade una inquietud incomprensible, como si la oscuridad guardase para mí una amenaza terrible [...]. Camino entonces de acá para allá por el salón, bajo la opresión de un temor confuso e irresistible, el temor al sueño y el temor a la cama¹⁷⁵;

ningún poder tienen sobre ti; solo la creencia en su hostil poder puede hacer que de hecho te sean peligrosos» (*ibíd.* pp. 291-292).

¹⁷² *Ibíd.* p. 298.

¹⁷³ *Ibíd.* p. 317.

¹⁷⁴ Guy de Maupassant, «El Horla», p. 2333.

¹⁷⁵ *Ibíd.* p. 2327.

Pero, lejos de tratarse de una reflexión exclusiva de la tradición literaria del *Doppelgänger*, la pregunta por los estrechos límites que separan la realidad del sueño – o la demencia de la cordura– es un tema recurrente en muchos de los relatos adscritos al género fantástico. Así sucede en «Berenice», de Edgar Allan Poe, y así ocurrirá en «Lejana», como pronto veremos: el escritor fantástico circunda siempre los fenómenos que trascienden la imaginación para ubicarse en lo cotidiano; sugiere, en suma, la fragilidad de unos límites que, en numerosas ocasiones, obvian la poderosa influencia que lo irracional ejerce en nuestra arquitectura de lo real.

Será precisamente esta idea, con ciertos matices, la que vertebrará la construcción de una de las más célebres novelas de Robert Louis Stevenson *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. En un momento de la sociedad británica en que «ningún yo era estable»¹⁷⁶, el escritor escocés modela una figura –la del Dr. Jekyll– acosada por los conflictos interiores, por el constante enfrentamiento entre las pulsiones del deseo y los más altos ideales de la virtud. Para el ambicioso científico, «era el anatema de la Humanidad que estuviesen atadas juntas en un solo haz esas dos cosas antagónicas, y que en la dolorida entraña, en la conciencia, los dos gemelos irreconciliables mantuvieran una lucha sin tregua»¹⁷⁷; por ello, se propone aislar una de esas «dos regiones del bien y el mal que dividen y componen nuestra doble naturaleza»¹⁷⁸. Sus experimentos tienen como resultado la transformación de Jekyll en su *alter ego*, Mr. Hyde, un individuo que debe a su perversa naturaleza la impresión de inefable deformidad que despierta en todo aquel que le observa¹⁷⁹. Con la aparición del doble¹⁸⁰

¹⁷⁶ «En aquella época, en torno a la publicación de la novela de Wilde *El retrato de Dorian Gray* en 1891, Londres era el lugar donde muchos artistas –incluidos W. B. Yeats, George Bernard Shaw, Joseph Conrad y Henry James– dejaban que florecieran y además se multiplicaran su doble personalidad y su obra llena de yoes enmascarados, agentes secretos, copartícipes secretos y secretos sexuales [...]. Todos los hombres, subrayó W. B. Yeats durante aquel mismo período, tienen “algún lugar, alguna aventura o alguna fotografía que son la imagen de su vida secreta”. En 1909, Joseph Conrad escribió el relato *El copartícipe secreto*, en el que el capitán de un barco se confrontaba con su doble exacto [...]. En octubre de 1894, Robert Louis Stevenson escribió: “Soy un artículo ficticio y lo sé desde hace mucho tiempo. Me leen periodistas, mis compañeros novelistas y muchachos” (cfr. Colm Tóibín, «Introducción», en Oscar Wilde, *De profundis y otros escritos de la cárcel*, Barcelona, Debolsillo, 2013, pp. 9-10).

¹⁷⁷ Robert Louis Stevenson, «El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde», en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Olalla*, Barcelona, Espasa Libros, 2013, p. 121.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 120.

¹⁷⁹ «Debe de tener alguna deformidad; da una impresión de cosa contrahecha, aunque no puedo especificar en qué consiste. Es un hombre de aspecto extraordinario y, a pesar de eso, no puedo decir que tenga nada que se salga de lo corriente. No, señor; no acierto con ello y no puedo describirlo» (*ibid.* p. 54).

¹⁸⁰ A pesar de que Stevenson utiliza en numerosas ocasiones el término *doble* para referirse a Mr. Hyde («Cuando he provisto de firma a mi doble, inclinando mi letra hacia atrás...», *ibid.* p. 128), es dudoso que este pueda ser considerado el *Doppelgänger* del protagonista, ya que, como señala Martín

–y la progresiva imposición de la personalidad de este sobre la del orgulloso doctor– la novela plantea uno de los mayores conflictos de la naturaleza humana: el problema del mal. Del mismo modo que apela a términos como *esclavitud* para aludir al sometimiento del individuo a la ley moral, Jekyll recurre en numerosas ocasiones al concepto de *libertad* para referirse a la marea de sensaciones que le inunda cuando se encuentra bajo la forma de Hyde: «Y en mi interior me daba cuenta de una arrebatada osadía, de un fluir de desordenadas imágenes sensuales que pasaban raudas por mi fantasía como el agua por el saetín de un molino; de un aflojamiento de todas las ligaduras del deber y de una desconocida, pero no inocente, libertad del alma»¹⁸¹. Esta oposición, sin embargo, no está exenta de matices, ya que, en otros momentos, el personaje se reconoce «un esclavo vendido a [su] demonio innato»¹⁸², en un apunte que se ve, además, corroborado por la percepción que Mr. Utterson tiene de la relación Jekyll-Hyde. En efecto, la utilización, en el siguiente fragmento, de términos como *obligar* o *cautiverio* por parte del abogado evoca, de forma metafórica, la dominación del científico por la perversa voluntad de Mr. Hyde:

Otras veces veía un salón de una casa suntuosa, donde su amigo, dormido, soñaba y sonreía; y de pronto la puerta se abría, las cortinas del lecho se separaban de un tirón, el que dormía era despertado y... allí estaba a su lado quien tenía poder, aun en aquella hora nocturna, para *obligarle* a que se levantase a cumplir sus mandatos [...] Quizá pudiera encontrar una razón que explicase la extraña preferencia o *cautiverio* –llámesele como se quiera– de su amigo, y hasta las insólitas cláusulas del testamento [cursivas mías]¹⁸³.

¿Consiste la libertad en nuestra *sujeción* a la ley moral? ¿O ha de entenderse esta, más bien, como la capitulación a los designios del placer? Estas son las preguntas que Stevenson plantea al lector a través de su novela, sin ofrecer más respuesta concluyente

López, la novela carece de algunos de los rasgos definitorios del motivo: «Los problemas que plantea [...] *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* no sólo radican en la elusión de la paridad física, sino también en la carencia de duplicación y de presencia sincrónica» (Rebeca Martín López, p. 26). En efecto, no son el Dr. Jekyll y Mr. Hyde dos individuos idénticos que «coexisten en un mismo espacio o mundo ficcional» (*ibíd.* p. 18) sino, más bien, dos proyecciones diacrónicas de una misma conciencia. Al margen de esta peculiaridad, existen, sin embargo, varias razones que acercan *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* a la literatura del doble, entre ellas, el tratamiento en la obra de «algunas de las cuestiones inherentes al *Doppelgänger* decimonónico» (*ibíd.* p. 27). En palabras de Martín López: «del mismo modo que el doble puede ser depositario de los aspectos más abominables del individuo, Jekyll da rienda suelta a sus instintos criminales a través de Hyde» (*ibíd.* pp. 27-28).

¹⁸¹ Robert Louis Stevenson, «El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde» p. 123.

¹⁸² *Ibíd.*

¹⁸³ *Ibíd.* pp. 59-60.

que la que sigue: la continua satisfacción de todos los impulsos, la entrega definitiva a las inconstantes fluctuaciones del deseo, lleva consigo la pérdida de la propia identidad:

Me había parecido como si, últimamente, el cuerpo de Edward Hyde hubiese aumentado de talla, como si –cuando yo revestía aquella forma- sintiera un más brioso fluir de la sangre; y empecé a vislumbrar el peligro, si aquello seguía así, de que [...] la personalidad de Edward Hyde llegase a ser, irrevocablemente, la mía¹⁸⁴.

De esta manera, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, se emparentaba, a pesar de sus peculiaridades, con las obras más representativas de la tradición del *Doppelgänger*: al igual que en «William Wilson» o en *Los elixires del diablo*, en la ficción del narrador escocés el motivo del doble era utilizado para explorar lo que Edgar Allan Poe llamó el *demonio de la perversidad*, esto es, «los aspectos negativos de la personalidad del sujeto, de su culpa, o de lo reprimido»¹⁸⁵.

Lo interesante de *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* radica, no obstante, en que su asunto trasciende la dimensión moral para abordar una cuestión social. No comparto, por tanto, la opinión de Juan Tébar, para quien la novela «tiene, un mensaje obviamente puritano, de moral maniquea, para lectores tan bienpensantes como Utterson o el doctor Lanyon»¹⁸⁶. Más allá de este tipo de consideraciones sobre el carácter moralizante de la narración, en los que también incurrió H. P. Lovecraft¹⁸⁷, lo cierto es que la novela de Stevenson plantea el dilema de Jekyll de una manera compleja, ya que, en efecto, el

¹⁸⁴ *Ibid.* p. 130. El problema de la identidad adquiere, en la novela de Stevenson, un reflejo en el ámbito expresivo, como muestran, en el siguiente pasaje, las vacilaciones a la hora de escoger una u otra persona gramatical: «Pero [Hyde] aborrecía el abatimiento en que *Jekyll* había caído y sentía el agravio de la aversión con que este le contemplaba. De ahí las salvajes jugarretas que maquina *contra mí*, como garrapatear blasfemias con mi letra en las páginas de mis libros o quemar las cartas y el retrato de mi padre [cursivas mías]» (*ibid.* p. 140).

¹⁸⁵ Román Gubern, *Máscaras de la ficción*, Anagrama, Barcelona, 2002, p. 20.

¹⁸⁶ Juan Tébar, «Prólogo», en Robert Louis Stevenson, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Olalla, p. 35.

¹⁸⁷ «Y Robert Louis Stevenson [...] pese a una propensión atroz al amaneramiento desenfadado, creó obras clásicas como “Markheim”, “The Body Snatcher” y *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. La verdad es que podríamos decir que esta escuela sobrevive todavía, pues a ella pertenecen sin ningún género de dudas aquellos cuentos de horror contemporáneos nuestros que se fijan más en los sucesos que en los detalles ambientales, se dirigen más bien al intelecto que a la imaginación impresionista [...] y adoptan una clara actitud en favor de la humanidad y su bienestar. Este tipo de literatura tiene una fuerza innegable, y debido a su “elemento humano” atrae a un mayor número de lectores que la auténtica pesadilla artística. Si no es tan eficaz como ella se debe a que un producto diluido nunca puede lograr la intensidad de una esencia concentrada» (cfr. H. P. Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*, pp. 65-66).

científico reconoce haber recurrido a la forma de Hyde para poder gozar, impunemente, de sus propios instintos:

Yo fui el primero que pudo pasear solemnemente, ante los ojos del público, con un cargamento de respetabilidad y, en un instante, como un chico de la escuela, desnudarse de esos atributos postizos y zambullirse de cabeza en el mar de la libertad. Pero para mí, envuelto en mi manto inquebrantable, la seguridad era completa¹⁸⁸.

Quiere esto decir que, con la transformación de Jekyll, el conflicto trasciende el nivel individual de la conciencia –del que nos ofrece un perfecto ejemplo el «William Wilson» de Poe–, para ubicarse en la esfera de lo social, con la clara consigna de evidenciar la contradicción existente entre el impulso subjetivo y la exigencias de la comunidad en que este se inserta. Si el doctor cometía sus desmanes en la figura de Edward Hyde, ni su imagen pública –de extrema relevancia en una sociedad, como la victoriana, fuertemente condicionada por el valor de las apariencias– ni su integridad física corrían ningún riesgo. Así, *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* planteaba hasta qué punto la obligación moral no descansa, frecuentemente, en los rígidos dictámenes del entorno social, cuyos códigos suelen condenar al ostracismo, cuando no al silencio, a ciertos anhelos inherentes a la misma condición humana.

Reflejo de las contradicciones entre la aspiración íntima y las demandas de la vida pública es también *La vida privada* (1892), novela corta del escritor norteamericano Henry James. Dicha ficción resulta interesante por cuanto el motivo del doble servía para ilustrar el carácter marginal del genio creador en un ambiente que demandaba el cultivo –a veces postizo y anodino– de las relaciones sociales: «El mundo era vulgar y estúpido, y el verdadero genio habría sido un necio al salir, cuando podía chismorrear y cenar por medio de un suplente»¹⁸⁹. Pero será precisamente la forma de abordar la vida pública lo que distinguirá a Clare Vawdrey de lord Mellifont: si el primero proyectaba un doble insulso e impersonal de su faceta de escritor para asistir a los encuentros de la alta sociedad inglesa («Hay dos [...] uno sale, el otro se queda en casa. Uno es el genio, el otro el burgués, y es sólo al burgués a quien conocemos personalmente. Habla, se relaciona con los demás, es enormemente popular: flirtea con usted...»¹⁹⁰), el segundo

¹⁸⁸ Robert Louis Stevenson, «El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde», p. 126.

¹⁸⁹ Henry James, *La vida privada*, Madrid, Eneida, 2011, p. 66.

¹⁹⁰ *Ibid.* p. 42.

de estos personajes será capaz de elevar –con el carisma de su gestualidad y el tono de su conversación– estas concurrencias a la categoría de arte:

Dirigía la conversación con gestos tan irresistibles como imprecisos; flotaba en el aire la sensación de que, sin él, la charla no hubiera tenido nada que pudiera llamarse tono. Eso era, esencialmente, lo que él aportaba a cualquier situación, lo que aportaba sobre todo a la vida social inglesa. Él la impregnaba, la coloreaba, la embellecía, y sin él apenas habría tenido un vocabulario; desde luego, habría carecido de estilo, porque estilo es lo que la clase alta inglesa adquiriría al contar con la presencia de lord Mellifont. Él era el estilo¹⁹¹.

Tanto es así que, de acuerdo con Blanche Adney, lord Mellifont parece ser exclusivamente la imagen del hombre público. En palabras de la ambiciosa actriz, «si Clare Vawdrey es doble [...], su señoría tiene la cualidad contraria: ni siquiera es una persona completa [...] da la sensación de que si hay dos señores Vawdrey, no hay, en conjunto, ni un lord Mellifont»¹⁹². Son estas las consideraciones que revelan el indudable carácter sobrenatural de la narración, en la que, sin embargo, Henry James utiliza el recurso fantástico del *Doppelgänger* no tanto para inquietar al lector cuanto para evidenciar el baile de máscaras que circula en todos los actos del ámbito social, hasta el punto de ocultar los talentos y secretos de la vida privada.

Todas las preocupaciones que guiaron la conformación del *Doppelgänger* en la literatura fantástica del siglo XIX han encontrado, de una u otra forma, su reflejo en los cuentos que Julio Cortázar dedicó al motivo del doble. Es esta la razón por la cual ha sido necesario el escueto itinerario que hemos recorrido a lo largo de estas páginas, un camino que, lejos de haber llegado a su término, pretende culminar en el análisis de la particular visión con que el escritor argentino reformula la recurrente pregunta sobre el enigma de la propia identidad.

5. 2. «DISTANTE ESPEJO»: LA AUTOSCOPIA COMO REVELACIÓN DE UNA RUTINA ALIENANTE

Desde los mismos comienzos de «Distante espejo», recogido en el volumen de cuentos *La otra orilla*, es posible rastrear la imborrable huella que el relato de horror

¹⁹¹ *Ibíd.* p. 21.

¹⁹² *Ibíd.* p. 44.

decimonónico –y, más concretamente, el cuento fantástico de Edgar Allan Poe– ha dejado en las aptitudes creativas de Julio Cortázar. Como ocurre en muchos cuentos del escritor norteamericano¹⁹³, «Distante espejo» comienza con una suerte de preámbulo, que, contrariamente a lo apuntado por Alazraki¹⁹⁴ o el propio Cortázar¹⁹⁵, más que introducir de forma abrupta el fenómeno fantástico prepara el ánimo del lector para la próxima recepción de un acontecimiento sobrenatural. En ese preámbulo, además, el narrador considera la posibilidad de que una «neurosis monomaniaca»¹⁹⁶ haya determinado su propia experiencia, algo que, como se puede observar en el siguiente fragmento, es también muy propio del relato poetiano:

Mi propia enfermedad, digo, crecía rápidamente, asumiendo, por último, un carácter monomaniaco de una especie nueva y extraordinaria, que ganaba cada vez más vigor y, al fin, obtuvo sobre mí un incomprensible ascendiente. Esta monomanía, si así debo llamarla, consistía en una irritabilidad morbosa de esas propiedades de la mente que la ciencia psicológica designa con la palabra *atención*¹⁹⁷.

Pero lo cierto es que, antes que buscar la explicación de la extraña vivencia del protagonista –corroborada, en sus efectos materiales, por doña Emilia– en un brote psicótico, resulta más sencillo rastrear, en la misma génesis del suceso, las huellas de un comportamiento monomaniaco. En efecto, toda la vida el narrador se basa en la repetición; tanto sus horarios como sus comportamientos siguen un orden prefijado, ajeno a la realidad exterior y, sobre todo, completamente desprovisto –si obviamos su clases en la Escuela Normal– de contacto con las gentes de Chivilcoy: «Sin embargo, he acabado siempre por disuadirlos. Son buenas gentes y quisieran arrancarme de mi

¹⁹³ «No espero ni pido que alguien crea en el extraño aunque simple relato que me dispongo a escribir. Loco estaría si lo esperara, cuando mis sentidos rechazan su propia evidencia. Pero no estoy loco y sé muy bien que esto no es un sueño [...]. Más adelante, tal vez, aparecerá alguien cuya inteligencia reduzca mis fantasmas a lugares comunes; una inteligencia más serena, más lógica y mucho menos excitable que la mía, capaz de ver en las circunstancias que temerosamente describiré, una vulgar sucesión de causas y efectos naturales» (cfr. Edgar Allan Poe, «El gato negro», en *Cuentos completos. Edición comentada*, p. 107).

¹⁹⁴ «Desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin *pathos*» (cfr. Jaime Alazraki, «¿Qué es lo neofantástico?», p. 279).

¹⁹⁵ «La irrupción de *lo otro* ocurre en mi caso de una manera marcadamente trivial y prosaica, *sin advertencias premonitorias* [en este sintagma las cursivas son mías], tramas *ad hoc* y atmósferas apropiadas como en la literatura gótica o en los cuentos actuales de mala calidad». Citado por: Jaime Alazraki, «¿Qué es lo neofantástico?», p. 273.

¹⁹⁶ Julio Cortázar, «Distante espejo», en *Cuentos completos I*, p. 81. Todas las citas del cuento pertenecen a esta edición, por ello, a partir de ahora se indicará solamente el número de página entre paréntesis.

¹⁹⁷ Edgar Allan Poe, «Berenice», p. 295.

solitaria vida, llevarme a cines y cafés, inscribir en mi compañía inacabables vueltas a la plaza central» (p. 81). Contrariamente al lord Mellifont o al Clare Vawdrey de la novela de Henry James, el personaje de Cortázar carece de vida pública; por eso resulta sorprendente, quizá no para él, pero sí para los lectores, su extrañeza después de experimentar, la tarde de un 15 de junio, una «rara sensación de encierro» (p. 82). La referencia al lector en la frase que encierra dicha expresión es el viraje desencadenante de la ironía textual («pero era necesario acaso *para que el posible lector se extrañe*, como lo hice yo, de la rara sensación de encierro que me vino en la tarde del 15 de junio [cursivas mías]», p. 82), de la desavenencia entre el receptor del relato, que considera normal el sentimiento de asfixia; y el narrador, para quien resulta insólito. Con la materialización textual del desacuerdo entre la realidad del narrador y la del lector, este último tomará plena conciencia de la excentricidad del personaje, que habrá empezado también a experimentar una extrañeza para consigo mismo, para con la cotidianidad de esas rutinas que, hasta el momento, resultaban cómodas¹⁹⁸. Esta sensación de extranjería, de ajenidad frente al comportamiento acostumbrado, instigará un conflicto de intereses en la mente del sujeto: «Avancé penosamente, luchando contra un vacío interior, un deseo alocado de cerrar el libro y echarme a la calle, a otra parte fuera de mi habitación» (p. 83). El personaje, incapaz de resolver la ecuación e impelido por una fuerza irresistible, terminará por desdoblarse.

Toda esta evolución es, como sabemos, un proceso muy frecuente en las obras que abordan el fenómeno del desdoblamiento. Sin ir más lejos, en *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde* será la contradicción entre dos fuerzas –la aspiración al bien y la inclinación al mal– lo que lleve al científico a perseguir, con sus experimentos, el aislamiento de una de las dos partes que componen la naturaleza humana:

¹⁹⁸ Es muy frecuente en la obra de Julio Cortázar el juego con el extrañamiento, con la amenaza de inminente fractura de realidades que si, en un principio, resultaban cómodas, de repente se espesan para revelar su condición de irrealidad, su carácter intrínsecamente ficticio. Igual que el protagonista de «Distante espejo», Lucio Medina, en «La banda», descubrirá que la realidad acostumbrada es solamente una construcción cuyo verdadero rostro puede revelarse en el momento más inesperado: «De pronto le pareció entender aquello en términos que lo excedían infinitamente. Sintió como si le hubiera sido dado ver al fin la realidad. Un momento de la realidad que le había parecido falsa porque era la verdadera, la que ahora ya no estaba viendo. Lo que acababa de presenciar era lo cierto, es decir, lo falso. Dejó de sentir el escándalo de hallarse rodeado de elementos que no estaban en su sitio, porque en la misma conciencia de un mundo otro, comprendió que esa visión podía prolongarse a la calle, a el *Galeón*, a su traje azul, a su programa de la noche, a su oficina de mañana, a su plan de ahorro, a su veraneo de marzo, a su amiga, a su madurez, al día de su muerte» (Julio Cortázar, «La banda», en *Cuentos completos I*, p. 370).

Cuando llegué a la edad de la reflexión y empecé a darme cuenta de mis progresos y posición en el mundo, estaba ya condenado a una profunda duplicidad en mi vida. Irregularidades como las que yo cometía hubieran sido para muchos hasta motivo de vanagloria, pero desde la altura de los ideales que yo me había trazado, las veía y las ocultaba con un sentimiento casi morboso de vergüenza. Era, pues, más lo exigente y rígido de mis aspiraciones –no ninguna extraordinaria degradación en mis faltas– lo que me hacía ser tal como era y lo que separó en mí, con una zanja más honda que en la mayoría de los hombres, esas dos regiones del bien y el mal que dividen y componen nuestra doble naturaleza¹⁹⁹.

Pero también algunos relatos de Guy de Maupassant, como «¿Un loco?» recogen este tipo de pugnas psicológicas entre el yo y su *alter ego*, con la diferencia de que en el cuento del escritor francés la lucha no se saldará, en ningún caso, el desdoblamiento externo:

En cuanto a mí... En cuanto a mí, estoy dotado de un poder horrible. Se diría otro ser encerrado dentro de mí que continuamente quiere escapar, actuar a pesar mío, que se agita, me roe, me agota. ¿Qué es? No sé, pero los dos estamos en mi pobre cuerpo, y es él, el otro, el que con frecuencia es más fuerte, como esta noche²⁰⁰.

Por otra parte, el cuento de Cortázar introduce un matiz que inscribe a «Distante espejo» en la órbita de las narraciones en que la figura del doble se asocia a una pérdida del control de la voluntad. En este caso el referente inmediato son «El hombre de la arena» o *Los elixires del diablo* de E. T. A. Hoffmann; sin embargo, el relato de Cortázar parece evocar un cuento que, si bien resultaba difícilmente adscribible a la tradición del *Doppelgänger*, aludía a la influencia de una extraña fuerza que, al igual que en «Distante espejo», era capaz de imponer su voluntad sobre la del protagonista. Este cuento, como bien sabemos, es «El Horla», de Guy de Maupassant, a cuya enigmática criatura dedica Cortázar, en la narración, una mención explícita: «Por dios, esto es le horla. Ahora tendremos que dialogar, etcétera» (pp. 84-85). Más allá de esta referencia, no obstante, es preciso dilucidar hasta qué punto el fenómeno reflejado en «Distante espejo» es similar al dominio que el extraño ser ejerce sobre el narrador en «El Horla».

¹⁹⁹ Robert Louis Stevenson, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Olalla*, pp. 119-120.

²⁰⁰ Guy de Maupassant, «¿Un loco?», en *Cuentos completos I*, p. 1690.

En ambos casos existe un poder desconocido que somete los actos del protagonista a su propia voluntad²⁰¹, pero no es menos cierto, no obstante, que una diferencia fundamental separa a los dos relatos: mientras que «El Horla» cimienta su historia en el conflicto entre el narrador y el ente invisible, «Distante espejo» insiste en la ausencia de interacción entre el protagonista y su doble: «Todo esto sin reparar en mi presencia, sin concederme una sola mirada –no era le horla gracias a Dios–, en un todo abstraído por el ritual del mate dulce y la música; o bien con la indiferencia con que se soslaya la propia imagen al pasar frente al espejo» (p. 85). De hecho, el mismo narrador destaca que, tras haber sido conducido por esa misteriosa atracción al reflejo de su propia casa, troca su papel predominantemente activo por el de atento espectador: «“Por Dios, esto es le horla. Ahora tendremos que dialogar, etcétera”. Y con dicho pensamiento terminó mi papel activo; fui ya una cosa inmóvil parada junto a la puerta, asistente al desarrollo de una escena cotidiana, en espectador atento, sin miedo por el exceso de horror» (p. 85). El hecho de que el relato llame la atención sobre este intercambio de funciones es debido a que es precisamente este momento de observación el que encierra el carácter original de «Distante espejo». De la misma manera que en muchas de las obras sobre el *Doppelgänger* el protagonista experimenta el fenómeno de la *autoscopia* –esto es, la observación de un individuo idéntico a sí mismo–; en el cuento de Cortázar, el personaje, en calidad de espectador, asiste al desarrollo de su propia costumbre: una alienante y, al mismo tiempo, cómoda rutina manifiestamente opuesta a la experiencia desordenada, pero colmada de deleite que, hacía unos momentos, había vivido en su pequeño viaje «por las asoleadas calles del pueblo» (p. 83). Como revela el siguiente pasaje, las palabras del narrador se revisten de placer, de paz e, incluso, de nostalgia cuando recuerda las sensaciones vividas en ese dejarse llevar por la fuerza del «demonio que así [lo] arrancara de los textos sagrados» (p. 83):

Caminar sin rumbo es una de las cosas menos gratas para un espíritu que, como el mío, ama el orden y la eficiencia. El sol, sin embargo, me acariciaba la nuca con dedos dulcísimos; y había un

²⁰¹ Confróntese, en este sentido, los siguientes pasajes: «Así, en la esquina del banco, proyectaba yo amablemente seguir hacia la plaza, bella y espaciosa plaza de Chivilcoy, cuando la *rara atracción* que ya me había desgajado de Cornelio y Pedro me proyectó, *irresistible*, por la calle Rivadavia que se alejaba sin remedio de la plaza [...]. Por un momento me negué, pero *la fuerza aniquilaba* toda defensa; creo que me encogí de hombros –un gesto que mis amigos me reprochaban con razón- y *me dejé llevar*, otra vez sintiendo la tibieza de la tarde [cursivas mías]» (p. 84); «¡Estoy perdido! Alguien posee mi alma y la gobierna. Alguien gobierna todos mis actos, todos mis movimientos, todos mis pensamientos. Yo ya no soy nada en mí, nada más que un espectador esclavo y aterrorizado por todas las cosas que hago» (Guy de Maupassant, «El Horla», p. 2342).

aire con pájaros, una atmósfera propicia y bellas muchachas que me miraban sonriendo, extrañadas acaso de que yo parpadeara bajo esa luz enceguedora de las cuatro. Anduve por calles familiares, historiando veredas y casa, la paz volvía a mí pero sin infundirme el deseo de retornar a mi cuarto del que me separaban ya muchas calles. Mi cuerpo volvía a sentir esa impresión exquisita –tantas veces gustada en las playas estivales- de disolverse bajo el sol, fundirse en el aire azul y tornarse incorpóreo, conservando sólo el poder de sentir lo tibio, lo celeste, lo cómodo. ¡Verano de vacaciones, definitivamente a mis espaldas y por cuánto tiempo! (p. 83)

Fuera un «estado Tupac-Amarú», un espíritu diabólico, o, simplemente «un deseo alocado de cerrar el libro y echar[se] a la calle» (p. 83), lo cierto es que una fuerza misteriosa había llevado al protagonista a indagar en esa parte de sí mismo encorsetada desde hacía tanto tiempo en los estrechos límites de la eficiente rutina. Un suceso que, sin embargo, no estaba exento de ambigüedad, pues esa misma energía le había conducido a contemplar, con horror²⁰², el reflejo –que, significativamente, englobaba no solo su figura, sino también el claustrofóbico espacio al que limitaba su actividad– de su invariable quehacer cotidiano.

En suma, «Distante espejo, como tantos otros relatos sobre la figura del doble, trataba de elucidar el problema de la propia identidad. De ahí que la historia del cuento culmine cuando, un día después de haberse observado²⁰³ grabando sus iniciales en la mesa del cuarto, contemple la imagen de su nombre en el espejo distante de su propia vida:

Me incliné sobre la mesa. A un costado, casi en el borde, alguien se había entretenido en grabar letras con un objeto cortante. Las letras estaban caprichosamente enlazadas pero se podía distinguir una G y una M; no era un trabajo habilidoso sino el pasatiempo de alguien que está distraído, ausente de que lo hace, y emplea en esa forma un cortaplumas que le sobra en la mano (p. 88).

²⁰² «Distante espejo» ofrece un perfecto ejemplo de cómo el horror, contrariamente a lo afirmado por Jaime Alazraki, es un elemento muy presente en la narrativa fantástica de Julio Cortázar: «Y con dicho pensamiento terminó mi papel activo; fui ya una cosa inmóvil, parada junto a la puerta, asistente al desarrollo de una escena cotidiana, en espectador atento, sin miedo por exceso de horror» (p. 85).

²⁰³ En efecto, el cuarto de doña Emilia reproduce los efectos de una acción ejecutada en un estadio autoscópico: «Recuerdo haber estado horas y horas sentado ante mi escritorio, y que me sorprendí grabando mis iniciales en su madera con un cortaplumas [...] pensando entretanto en nada, que es la más horrible de pensar. *Me miraba a mí mismo* arrancando trocitos de madera, perfilando torpemente una G y una M» (p. 86).

5. 3. «UNA FLOR AMARILLA»: LA DOBLE CARA DE LA INMORTALIDAD

Es un hecho conocido que, tradicionalmente, la visión del doble trae consigo un siniestro augurio de muerte. Así lo demuestra «Aurelia», de Gérard de Nerval, o *El estudiante de Salamanca*, de José de Espronceda, en que el perverso don Félix de Montemar contempla su propio cadáver de camino al entierro. Pero solo la originalidad de Julio Cortázar podía transformar este macabro motivo en una promesa de inmortalidad.

«Somos inmortales», es la sentencia que inaugura «Una flor amarilla», el cuento sobre el *Doppelgänger* contenido en el volumen *Final del juego*. Desde el primer momento, no obstante, la categórica afirmación se sitúa en un ambiente distendido, que guarda una cierta distancia con el carácter trascendental de la frase: «Me contó su historia en un bistró de la rue Cambronne, tan borracho que no le costaba nada decir la verdad, aunque el patrón y los viejos clientes del mostrador se rieran hasta que el vino se les salía por los ojos»²⁰⁴. A ello se le une el hecho de que, contrariamente a lo habitual en el relato fantástico –y, especialmente, en la tradición literaria del doble– la historia se articula en torno a la perspectiva de un narrador testigo. Este recurso, lejos de ser producto de una decisión arbitraria, permite un juego de perspectivas que, de un modo similar a lo que ocurría en «El hombre de la arena», de E. T. A. Hoffmann, constantemente oscila entre la aseveración y el cuestionamiento del acontecimiento sobrenatural. En este caso, no obstante, el problema a dilucidar es si aquel «jubilado de la municipalidad» (p. 354), no está revelando solo su locura cuando afirma que el joven Luc es, a pesar de la diferencia de edad, su doble.

En un primer momento, el viejo parece decir la verdad al declarar que aquel chico era idéntico a él cuando era joven. En una descripción que guarda ciertas similitudes con «William Wilson», de Edgar Allan Poe²⁰⁵, aquel jubilado, ya borracho, cuenta

²⁰⁴ Julio Cortázar, «Una flor amarilla», en *Cuentos completos I*, p. 354. Todas las citas del cuento pertenecen a esta edición, por ello, a partir de ahora se indicará solamente el número de página entre paréntesis.

²⁰⁵ Confróntese el siguiente pasaje del relato de Poe con la descripción de «Una flor amarilla»: «En aquel tiempo no había descubierto el curioso hecho de que éramos de la misma edad, pero comprobé que *teníamos la misma estatura, y que incluso nos parecíamos mucho en las facciones y el aspecto físico* [...]. Su réplica, que consistía en perfeccionar una imitación de mi persona, se cumplía *tanto en las palabras como en acciones*, y Wilson desempeñaba admirablemente su papel. Copiar mi modo de vestir no le era difícil; *mis actitudes y mi modo de moverme* pasaron a ser suyos sin esfuerzo, y a pesar de su

cómo «un chico de unos trece años [...] se le parecía en todo, la cara y las manos, el mechón cayéndole en la frente, los ojos muy separados, y más aun en la timidez, la forma en que se refugiaba en una revista de historietas, el gesto de echarse el pelo hacia atrás, la torpeza irremediable de los movimientos...» (p. 354). El parecido entre ambos personajes se reflejaba, incluso, en la propia la voz: «Buscó un pretexto para hablar con el chico, le preguntó por una calle y oyó ya sin sorpresa una voz que era su voz de la infancia» (p. 354). Así, el viejo concluye, después de cristalizar en su interior una suerte de revelación, que, si «Luc era otra vez él, no había inmortalidad, éramos todos inmortales» (p. 355).

Como es lógico, la controversia no se hace esperar. En primer lugar, es la misma narración del borracho la que va mostrando su propia incongruencia: al igual que en «Distante espejo», el texto toma un cariz irónico cuando las extrañas conclusiones que el viejo extrae de sus encuentros con Luc muestran una clara desavenencia con las deducciones que, a partir de los mismos hechos, puede hacer el lector. En efecto, la seguridad con que el jubilado cifra el paralelismo de su vida con la del joven más en la analogía que en la identidad, comienza a despertar nuestra desconfianza: «Luc era yo, lo que yo había sido de niño, pero no se lo imagine como un calco. Más bien una figura análoga, comprende, es decir que a los siete años yo me había dislocado una muñeca y Luc la clavícula, y a los nueve habíamos tenido, respectivamente, el sarampión y la escarlatina» (pp. 355-356). Pero además el problema es que, como el propio receptor intratextual señala, las analogías extraídas por el viejo resultan infundadas, pues «en la infancia todos tenemos enfermedades típicas a plazo fijo [...] casi todos nos rompemos alguna cosa jugando al fútbol» (p. 356).

La ironía del cuento –una ironía tanto más ridícula por cuanto de ella depende una cuestión trascendental – se disparará cuando, tras desplegar toda una serie de afinidades grotescas, el jubilado afirme: «Ya sé, no le he hablado más que de las coincidencias visibles. Por ejemplo, que Luc se pareciera a mí no tenía importancia, aunque sí la tuvo en la revelación del autobús» (p. 356). Como se puede comprobar, Julio Cortázar está articulando su relato para que en todo momento el lector cuestione la veracidad de la

defecto constitucional, *ni siquiera mi voz escapó a su imitación* [cursivas mías]. Nunca trataba, claro está, de imitar acentos más fuertes, pero la tonalidad general de mi voz se repetía exactamente en la suya, y *su extraño susurro llegó a convertirse en el eco mismo de la mía* [en cursivas en el original]» (cfr. Edgar Allan Poe, «William Wilson», pp. 63-64).

historia, y ya no solo en consonancia con el personaje que en «Una flor amarilla» escucha la narración, sino también en desacuerdo con él. Porque, en efecto, también resulta ridícula la conformidad de dicha figura con el vínculo que el viejo establece entre su Mecano y el avión con hélice a resorte que Luc recibe por su cumpleaños: «Como alguien tiene que hacer de contradictor en esta vida, dije que los amores infantiles son el complemento inevitable de los machucones y las pleuresías. Pero admití que lo del avión ya era otra cosa. Un avión con hélice a resorte, que él le había traído [a Luc] para su cumpleaños» (pp. 356-357). La avenencia entre el lector y el receptor intratextual de la historia tornará, no obstante, cuando, con la revelación de que Luc ha muerto, el jubilado traicione sus propias teorías: «Ahora se ríen cuando les digo que Luc murió unos meses después, son demasiado estúpidos para entender que... Sí, no se ponga usted también a mirarme con esos ojos» (p. 358).

En resumen, durante toda la primera parte de su cuento, Julio Cortázar ha instalado al lector en un acto narrativo que demanda constantemente su interacción con el texto, su actitud crítica no solo con la historia referida por el anciano, sino también con la recepción de la misma por parte del narrador. Además, el acto comunicativo estaba enmarcado en una circunstancia que favorecía el cuestionamiento del acontecimiento sobrenatural, (esto es: de la supuesta existencia del doble): tanto el jubilado como el oyente de su relato están tomando una copa de vino tras otra en un *bistrot* de París. El carácter grotesco, no obstante, de la creencia del viejo sobre su supuesto desdoblamiento contrasta violentamente con la penetración de sus reflexiones al final del relato. Si la muerte de Luc –de su supuesto *Doppelgänger*– le había permitido degustar el placer de la mortalidad –la certeza de que su propio fracaso vital nunca más volvería a repetirse–, la observación de una flor amarilla despierta en él el horror de la muerte, el «Nevermore» graznado por «El cuervo» de Poe, la espeluznante conciencia de que la nada significaba la eterna imposibilidad de volver a vivir:

Y yo estaba condenado, yo me iba a morir un día para siempre. La flor era hermosa, siempre habría flores para los hombres futuros. De golpe comprendí la nada, eso que había creído la paz, el término de la cadena. Yo me iba a morir y Luc ya estaba muerto, no habría nunca más una flor para alguien como nosotros, no habría nada, no habría absolutamente nada, y la nada era eso, que no hubiera nunca más una flor (p. 359).

Pero el tono trascendente adoptado por el relato no durará mucho. Tras haber captado el mensaje del viejo en todo su horror, el narrador de «Una flor amarilla», degradará la hondura de sus consideraciones –y, en consecuencia, las de aquel anciano– recordando, con una cortante expresión («Pagué», p. 359), el marco en que estas se inscribían. No tenía demasiado sentido confiar en aquellos desvaríos: en el fondo, las elucubraciones de uno y otro personaje eran solo las de dos borrachos en un bar parisino:

Toda la tarde, hasta entrada la noche, subí y bajé de los autobuses pensando en la flor y en Luc, buscando entre los pasajeros a alguien que se pareciera a Luc [...] a alguien que pudiera ser yo otra vez, a alguien a quien mirar sabiendo que era yo, y luego dejarlo irse sin decirle nada, casi protegiéndolo para que siguiera por su pobre vida estúpida, su imbécil vida fracasada hacia otra imbécil vida fracasada hacia otra imbécil vida fracasada hacia otra... Pagué (p. 359).

Así, el final del cuento justifica el cuestionamiento irónico desplegado –intratextual y extratextualmente– a lo largo de sus primeras fases, un enjuiciamiento que culminará con el escepticismo del narrador ante el dilema final. Porque, en efecto, tanto la eterna repetición de la vida en la figura de un *Doppelgänger* como la disolución definitiva en la nada de la muerte escondían, tras su promesa de redención, el angustiante rostro del propio sinsentido.

5. 4. «LEJANA»: EL *DOPPELGÄNGER* COMO VÍCTIMA DE LA REPRESIÓN SUBJETIVA

Si tuviéramos que resumir «Lejana», de Julio Cortázar, en una sola frase, probablemente afirmaríamos que es la historia, hasta su consecuencia más extrema, de un violento conflicto psicológico. Son frecuentes en la tradición del *Doppelgänger* los relatos en que el fenómeno de desdoblamiento tiene su origen en una desavenencia interna, en un desencuentro problemático con un *alter ego* que perturba al sujeto y que, en ocasiones (*Dr. Jekyll y Mr. Hyde* o *Los elixires del diablo*), se materializa en una figura idéntica a la de este. En «Lejana» sucede algo parecido: su protagonista, Alina Reyes, vivirá la constante e incómoda invasión de una *otredad* –«que será cualquier cosa, mendiga en Budapest, pupila de mala casa en Jujuy o sirvienta en Quetzaltenango,

cualquier lado lejos y no reina»²⁰⁶ – hasta que, finalmente, y como ya habían anunciado las disociaciones de su nombre²⁰⁷ o sus estados autoscópicos²⁰⁸, la insostenible oposición se salde con el descubrimiento de la existencia material del doble y el definitivo intercambio de identidades.

Llegados a este punto, la cuestión prioritaria es resolver el misterio del desacuerdo interno de Alina. Para ello, voy a prescindir de la aproximación psicocrítica²⁰⁹ y voy a tratar de ofrecer una respuesta ciñéndome al propio texto. El primer hecho curioso que plantea «Lejana» es que su protagonista percibe a esa alteridad –que, como una suerte de conocerse allá²¹⁰, asalta su propia conciencia– como alguien «que no es la reina [...] pero sí Alina Reyes» (p. 120). El juego lingüístico utilizado por Cortázar se muestra así en toda su complejidad: el personaje de «Lejana» se halla interiormente dividido en *la reina* y..., por la que joven parece sentir admiración e, incluso, amor (en sus propias palabras: «Tan hermoso [el anagrama] [...] porque abre un camino, porque no concluye», p. 120); y *Alina Reyes*, que despierta en ella un profundo odio. En cuanto al origen de este último sentimiento no parece existir, en el relato, una explicación clara; lo que sí resulta evidente, no obstante, es que si la protagonista detesta a la lejana *Alina Reyes* es por su debilidad, porque «sufre [...] porque le pegan, porque soy yo y le pegan» (p. 121).

²⁰⁶ Julio Cortázar, «Lejana», en *Cuentos completos I*, p. 120. Todas las citas del cuento pertenecen a esta edición, por lo que a partir de ahora se indicará solamente el número de página entre paréntesis.

²⁰⁷ Los juegos lingüísticos de Alina en la cama, y, más concretamente, los anagramas, además de presentar a esta como una mujer de dos rostros, anticipan, desde el comienzo del relato, la disgregación final: «O los preciosos anagramas: Salvador Dalí, Avida Dollars; Alina Reyes, es la reina y... Tan hermoso, éste, porque abre un camino, porque no concluye. Porque la reina y...» (p. 120).

²⁰⁸ Con la intención de justificar la disociación de Alina entre la proyección de su mente y su propio cuerpo (para ella, su *yo verdadero* y su *yo falso*, respectivamente) Jaime Alazraki ya llamó la atención sobre este hecho: «Hay una Alina Reyes que juega al juego de los grandes, juegos estereotipados que Alina juega forzada por la convención pero sin participar, realmente, en ellos. Quien los juega no es ella, sino su cuerpo, que la otra Alina observa como si se tratara de “un objeto más entre objetos”» (Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, p. 188). El ejemplo más claro, en «Lejana», de un estado de autoobservación lo ofrece el siguiente pasaje: «Pero me veía la mano entre las teclas y parecía que tocaban bien, que acompañaban honestamente a Nora. Luis María también me miró las manos, el pobrecito, yo creo que era porque no se animaba a mirarme la cara. Debo ponerme tan rara...» (p. 120).

²⁰⁹ Puede encontrarse un ejemplo ilustrativo de este tipo de interpretación en el recién citado libro de Alazraki: Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, pp. 181-200.

²¹⁰ «Esto parece cada vez más un castigo, ahora que sólo *me conozco allá* cuando voy a ser feliz, cuando Nora canta Fuaré *me conozco allá* y no queda más que el odio [cursivas mías]» (p. 122).

Y es en este punto donde se encuentra el gran enigma del relato. ¿Quién pega al *alter ego*, a esa *otra* Alina Reyes por la que el personaje siente un profundo desprecio? La respuesta, lejos de manifestarse de forma evidente, se encuentra diseminada por todas las entradas que conforman el diario de la protagonista. Por un lado, sabemos que los comportamientos de la joven parecen guiarse más por lo que los demás exigen de ella que por sus propios anhelos. De este hecho encontramos un perfecto ejemplo en el desarrollo de su relación con Luis María. Cuando ya ha decidido casarse con el joven, Alina escribe en la entrada del 7 de febrero el verbo *convencerse*, haciendo así evidente la existencia de un conflicto entre la imposición del matrimonio y sus propios deseos: «Ir allá y convencerme de que la soltería me dañaba, nada más que eso, tener veintisiete años y sin hombre. Ahora estará mi cachorro, mi bobo, basta de pensar y a ser, a ser al fin y para bien» (p. 125).

Otra entrada del diario que ilustra el acatamiento, por parte de la protagonista, de las demandas de los demás es la del 28 de enero. Por lo que Alina cuenta, parece haberse visto obligada por su madre a asistir a un concierto en el Odeón. Así lo demuestran los siguientes pasajes: «Ya voy mamá. Llegaremos bien a tu Bach y a tu Brahms [...]. Era la tarde del concierto de Elsa Piaggio de Tarelli en el Odeón, me vestí sin ganas sospechando que después me esperaba el insomnio [...]. Pero mamá me tironeaba de la manga, ya casi no había gente en la platea» (pp. 123-125). Teniendo esto en cuenta, resulta fácil comprender por qué Alina se siente más como el efecto que como la causa de su propio movimiento («quiero dormir y soy una horrible campana resonando, una ola, la cadena que Rex arrastra toda la noche contra los ligustros», p. 120). Lo que, no obstante, restaba aún por aclarar era el motivo por el cual la protagonista no se dejaba llevar por lo que ella misma quería. Para resolver a esta cuestión, hemos de acudir a la entrada del 20 de enero. En ella, Alina reconoce que la que antes, recordando el anagrama, denominamos como *Alina Reyes*, la lejana –de la que ahora el personaje habla en primera persona– es la parte de su ser que los demás repudian:

Así es peor, cuando conozco algo nuevo sobre ella y justo estoy bailando con Luis María, besándolo o solamente cerca de Luis María. Porque *a mí, a la lejana, no la quieren*. Es *la parte que no quieren* y cómo no me va a desgarrar por dentro sentir que me pegan o la nieve me entra por los zapatos cuando Luis María baila conmigo [cursivas mías] (p. 121).

Así pues, es posible concluir que, muy probablemente, lo que lleva a Alina a plegarse siempre a las exigencias de los demás sea el miedo al rechazo. La protagonista de «Lejana» rehúye a mostrarse tal y como ella es, en sus anhelos y sus debilidades más profundas, porque esa es la parte de sí misma que su entorno desprecia. De ahí que, además de someterse siempre a las expectativas de sus familiares y amigos, Alina se convierta en una víctima de su propia autocensura²¹¹. Esto último puede observarse claramente en los momentos que requieren un abandono del personaje a su faceta más irracional:

Y cómo no me va a desgarrar por dentro sentir que me pegan o la nieve me entra por los zapatos cuando Luis María baila conmigo y su mano en la cintura me va subiendo como un calor a mediodía, un sabor a naranjas fuertes o tacuaras chicoteadas, y a ella le pegan y es imposible resistir y entonces tengo que decirle a Luis que no estoy bien, que es la humedad, humedad entre esa nieve que no siento, que no siento y me está entrando por los zapatos [...]. Qué sabía yo de papelones, la acompañé como pude, me acuerdo que la oía con sordina [...] pero me veía las manos entre las teclas y parecía que tocaban bien, que acompañaban honestamente a Nora [...] Debo ponerme tan rara. Pobre Norita, que la acompañe otra (Esto parece cada vez más un castigo, ahora sólo me conozco allá cuando voy a ser feliz, cuando soy feliz, cuando Nora canta Fuaré me conozco allá y no queda más que el odio (pp. 121-122).

Estos pasajes revelan que son precisamente los instantes de liberación de la creatividad erótica y artística los que propician el maltrato de la lejana. Y ello, muy probablemente, se deba a que esos golpes, esa nieve que inunda sus zapatos, no sean más que la violencia de su propia represión, que le obliga a dominarse para esconder a la inútil *Alina Reyes*, a esa mendiga de Budapest a la que todo el mundo desprecia.

Así pues, nos encontramos ya en disposición de entender el odio que el personaje femenino de «Lejana» siente hacia ese *alter ego* que le lleva a los límites de la locura²¹².

²¹¹ Esta falta de confianza es también el motivo que articula la historia de «Bruja», otro de los cuentos recogidos en *La otra orilla*. La diferencia es que en este caso es la conciencia de la propia rareza, y no el desprecio efectivo de los demás, lo que motiva la inseguridad de la protagonista: «Pero su corazón le dice que mientras se lleve a sí misma consigo el miedo ahogará su felicidad en todas partes. Quedarse, entonces, y ser pasablemente dichosa. Crearse una dicha hogareña, envolverse en el cumplimiento de mil pequeños deseos, de los caprichos minuciosamente destruidos en su infancia y juventud. Ahora que ella puede, que lo puede todo. Dueña del mundo, si solamente se animara a... Pero el miedo y la timidez le cierran la garganta. Bruja, bruja. Para las brujas, el infierno» (Julio Cortázar, «Bruja», en *Cuentos completos I*, p. 69).

²¹² Como ocurre frecuentemente en la literatura sobre el *Doppelgänger*, Alina Reyes cuestiona su propia cordura: «Yo digo: ¿y si estoy? [...]. Bueno, si estoy... Pero solamente loca, solamente... ¡Qué luna de miel!» (p. 123).

En su deseo de convertirse en la mujer que *es la reina y...* (es decir: la Alina a la que su entorno quiere y acepta, una ficción construida a medida de los deseos de los demás) la protagonista rechaza –como su madre, como Luis María²¹³– a *Alina Reyes*, condenándola, con una crueldad sin límites, al más implacable ostracismo: «Que sufra, que se hiele, yo aguanto desde aquí, y creo que entonces la ayudo un poco» (p. 121). De hecho, el mismo final del relato se construye en torno al deseo de Alina de aniquilar definitivamente la influencia de esa mendiga que está obstaculizado su máxima ambición:

Vamos allá, pero no ha de ser como la noche del concierto [...]. En el puente la hallaré y nos miraremos [...]. Y será la victoria de la reina sobre esa adherencia maligna, esa usurpación indebida y sorda. Se doblegará si realmente soy yo, se sumará a mi zona iluminada, más bella y cierta; con sólo ir a su lado y apoyarle la mano en el hombro (p. 126).

Como se puede deducir de este fragmento, y contrariamente a lo defendido por Alazraki²¹⁴, los planes de Alina Reyes en Budapest distan mucho de buscar la reconciliación. Al igual que para William Wilson, en el cuento homónimo de Poe, para la protagonista, la preservación de la verdadera identidad –que Alina decide equivocadamente ubicar en la persona de la *reina*– solo puede saldarse con el sometimiento absoluto del *alter ego*. Es cierto que la noche del concierto la protagonista había *pensado* –y la utilización de este verbo tiene relevancia en tanto que opone dicha acción consciente a la irrupción violenta de la maltratada alteridad– en la lejana mendiga, quien, distanciándose de todo lo que la rodeaba, había hecho, por primera vez, un intento por encontrarse con su otro –y acaso verdadero– yo²¹⁵. Pero ello no obsta

²¹³ Desde luego, es sintomático que Alina aluda a un hombre y a una madre cuando sueña o evoca los castigos infligidos a la lejana: «Allí (lo he soñado, no es más que un sueño, pero cómo adhiere y se insinúa en la vigilia) hay alguien que se llama Rod –o Erod, o Rodo– y él me pega y yo lo amo, no sé si lo amo pero me dejo pegar, eso vuelve de día en día, entonces es seguro que lo amo. Mentira. Soñé a Rod o lo hice con una imagen cualquiera de sueño, ya usada y a tiro. No hay Rod, a mí me han de castigar allá, pero quién sabe si es un hombre, una madre furiosa o una soledad» (p. 123).

²¹⁴ Según este crítico, la transferencia final «equivale a una ruptura y alienación psicóticas; en términos literarios representa una reconciliación: la aceptación de un yo auténtico y el rechazo de un yo alienado» (Jaime Alazraki, *En busca del unicornio...* p. 198). A mi juicio, el, por otra parte, agudo análisis de Alazraki invierte los términos (esto es: confunde a la reina con la lejana), entre otras cosas, porque no toma en consideración ni el sugerente anagrama que distingue a *Alina Reyes* (la lejana) de *Es la reina y...* («Horrible porque abre camino a esa que no es la reina, y que otra vez odio de noche a esa que *es Alina Reyes pero no la reina del anagrama*; que será cualquier cosa, mendiga en Budapest... [cursivas mías]», p. 120), ni el odio que Alina Reyes confiesa sentir, en la mayor parte del relato, hacia su *alter ego*.

²¹⁵ La noche del concierto es el único momento del relato que permite al lector imaginar una reconciliación. Y ello se debe a que Alina, abstrayéndose de todo lo que sucede a su alrededor,

para que, tras la boda, la joven tome la determinación de dejar de pensar para centrarse en ser:

A curarse. No escribiré el final de lo que había pensado en el concierto. Anoche la sentí sufrir otra vez. Sé que allá me están pegando de nuevo [...]. Pero no lo escribo y no lo escribiré ya nunca. Ir allá y convencerme de que la soltería me dañaba, nada más que eso, tener veintisiete años y sin hombre. Ahora estará mi cachorro, mi bobo, basta de pensar y a ser, a ser al fin y para bien. Y sin embargo, ya que cerraré este diario, porque una o se casa o escribe un diario [...] no me gustaría salirme de él sin decir esto con alegría de esperanza [...]. Vamos allá [a Budapest] pero no ha de ser como lo pensé la noche del concierto (pp. 125-126).

Será esta equivocación, esta incapacidad para indagar en la verdad de su propia naturaleza, lo que motive la transferencia de la conciencia de Alina Reyes al cuerpo de la mendiga. A partir de aquel misterioso abrazo, la protagonista de «Lejana» estaba condenada, para su horror²¹⁶, a vivir en esa alteridad que había rechazado como suya, en esa naturaleza que ahora se revelaba como la única verdadera y que, sin embargo, había sufrido, de su propia mano, la violencia inagotable de la represión.

Con este elocuente final, Julio Cortázar introducía un giro en las rutinas literarias de la tradición del *Doppelgänger*. Lo esperable, de acuerdo con relatos como «William Wilson», hubiera sido que bien Alina Reyes, o bien su doble, hubieran perecido y que, en consecuencia, una de las dos identidades se hubiera impuesto definitivamente sobre la otra²¹⁷. Lo novedoso del cuento de Cortázar radica, no obstante, en que, con el intercambio transmigratorio entre Alina y su *Doppelgänger*, la joven debe sufrir, en su propia existencia física, la represiva violencia que, a lo largo de su vida, ha ejercido

desplazando de su lado la fuerza represiva de su madre, decide, en este momento, *pensar* en la mendiga: «Pensé una cosa curiosa. Hace tres días que no me viene nada de la lejana. Tal vez ahora no le pegan o pudo conseguir abrigo. Mandarle un telegrama, unas medias... Pensé una cosa curiosa [...]. Después de la plaza supuse que venía el puente. *Lo pensé* y no quise seguir [...] de mi platea se salía abiertamente a la plaza, con la entrada del puente entre vastísimas columnas. Pero *esto yo lo pensaba, ojo*, lo mismo que anagramar *es la reina y...* [en cursivas en el original] en vez de Alina Reyes, o imaginarme a mamá en casa de los Suárez y no a mi lado. Es bueno no caer en la sonsera: *eso es cosa mía*, nada más que *dársele la gana, la real gana*. Real porque Alina, vamos –y no lo otro, no el sentirla tener frío o que la maltratan [cursivas mías salvo en el caso indicado]» (p. 124).

²¹⁶ Al igual que «Distante espejo», «Lejana» describe el horror que experimenta el protagonista ante el acontecimiento fantástico y sus terribles consecuencias: «Al abrir los ojos (tal vez gritaba ya) vio que se habían separado. Ahora sí gritó. De frío, porque la nieve le estaba entrando por sus zapatos rotos» (p. 127).

²¹⁷ «La muerte del doble es necesaria para preservar la identidad del sujeto. Pero el doble puede ganar y el resultado es la enajenación total y absoluta del yo» (cfr. Concepción Palacios Bernal, *Los cuentos fantásticos de Maupassant*, p. 123).

sobre sí misma. Porque, de la misma manera que su doble, la mendiga de Budapest era tan solo una metáfora de su verdadero yo; la vida de la indigente era tan solo un reflejo de su desavenencia psicológica, de la insoluble ecuación que, como en *La vida privada*, de Henry James, divide la propia personalidad entre lo que verdaderamente somos y lo que este gran baile de máscaras que es el mundo exige que seamos.

6. EL ESPACIO FANTÁSTICO EN LOS CUENTOS DE JULIO CORTÁZAR

6. 1. DE «LA PUERTA CONDENADA» A «CASA TOMADA»: EL ACECHANTE SILENCIO DE LO SOBRENATURAL

Fue probablemente el psicólogo Sigmund Freud, con su artículo *Das Unheimlich*, uno de los primeros estudiosos en recordar que, en alemán, el término *unheimlich*, equivalente en español a *ominoso* o *siniestro* es, sin duda, el antónimo de “*heimlich*” y de “*heimisch*” (íntimo, secreto y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia [...] que lo siniestro causa espanto precisamente porque *no* es conocido, familiar»²¹⁸. De acuerdo con esto, no debería resultar sorprendente que buena parte de la literatura y el cine de horror sitúen en una casa el acontecimiento sobrenatural; en efecto, tanto más poderoso sería el impacto, en el lector, del sentimiento de lo fantástico cuanto más evidente resultase el contraste entre la extrañeza del fenómeno descrito y la familiaridad del entorno en que se inscribía. De ello hecho nos ofrece sobrados ejemplos la tradición fantástica: desde *La casa de los siete tejados* (1851), de Nathaniel Hawthorne, hasta «Casa tomada», de Julio Cortázar, el espacio doméstico, por ser el entorno familiar y confortable por excelencia, ha acogido los más perversos horrores de la historia de la literatura.

Lo cierto es, no obstante, que los escritores no siempre siguieron esta tendencia. En los albores de la narrativa fantástica tal y como hoy la conocemos, los cultivadores de la ficción gótica supieron crear una atmósfera genuina de lo terrorífico en la que confluía la reiteración de ciertos escenarios (como el castillo, las ruinas, el cementerio o las catacumbas) con la representación de una naturaleza frecuentemente tormentosa y colmada de presagios funestos²¹⁹. Dicha ambientación, sin embargo, pronto se convirtió en retórica, hasta el punto de que empezaron a aparecer novelas, como *La abadía de Northanger* (1817), de Jane Austen, que parodiaban el estilo y los motivos habituales del género gótico. El propio Lovecraft dedica, en su célebre ensayo *El horror*

²¹⁸ Sigmund Freud, p. 661.

²¹⁹ El relato «No despertéis a los muertos», de Ludwig Thieck, recoge un perfecto ejemplo de la preferencia del gótico por las fuerzas naturales hostiles: «La tormenta jugaba furiosa con las nubes fantásticas y con las hojas de los árboles que el viento hacía golpetear, como si algún espíritu del terror se divirtiese con estas imágenes de la transitoriedad y la desintegración; rugía entre las copas de los robles como profiriendo gritos de furia» (*cf.* Ludwig Thieck, p. 71).

sobrenatural en la literatura, unas palabras, no exentas de crítica, a los recursos ambientales con que los autores de este tipo de obras solían envolver a sus espectros y pactos demoníacos:

Esta nueva parafernalia dramática consistía ante todo en un castillo gótico de impresionante antigüedad, enormes y laberínticas distancias, flancos desiertos o en ruinas, húmedos pasillos, malsanas catacumbas ocultas, y una constelación de fantasmas y leyendas horrorosas, elementos indispensables para proporcionar tensión y miedo demoníaco [...]. Toda esta parafernalia vuelve a aparecer con divertida monotonía, aunque a veces con tremenda eficacia, a lo largo de la historia de la novela gótica; y en modo alguno ha desaparecido en nuestros días, aunque la técnica más sutil la obliga a adoptar una forma menos ingenua y obvia²²⁰.

En la misma línea que Lovecraft, Julio Cortázar criticó en numerosas ocasiones «el desplazamiento de lo temporal ordinario por una especie de “full-time” de lo fantástico, invadiendo la casi totalidad del escenario con gran despliegue de cotillón sobrenatural, como en el socorrido modelo de la casa encantada, donde todo rezuma manifestaciones insólitas»²²¹. También en «El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica» el escritor argentino decide apartar de su narrativa fantástica todos los recursos encaminados a rodear el entorno con un aura sobrenatural e inquietar, así, al lector desde el comienzo del relato:

El camino hacia la otredad no estaba, en cuanto a la forma, en los trucos literarios de los cuales depende la literatura fantástica *tradicional* para su celebrado «pathos», que no se encontraba en la escenografía verbal que consiste en desorientar al lector desde el comienzo, condicionándolo con un clima mórbido para obligarlo a acceder dócilmente al misterio y al *miedo*... La irrupción de *lo otro* ocurre en mi caso de una manera marcadamente trivial y prosaica, sin advertencias premonitorias, tramas *ad hoc* y atmósferas apropiadas como en la literatura gótica o en los cuentos actuales de mala calidad²²².

La diferencia fundamental entre ambos autores, radica, no obstante, en que si, para Lovecraft, la atmósfera terrorífica se convierte, al margen de la escenografía

²²⁰ H. P. Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*, p. 42.

²²¹ Julio Cortázar, «Del cuento breve y sus alrededores», en *Último Round*, Hong Kong, RM Barcelona/México, 2010, p. 45.

²²² Citado por: Jaime Alazraki, «¿Qué es lo neofantástico?», p. 273.

gótica, en uno de los rasgos esenciales de la literatura de horror²²³; en opinión de Cortázar, es preciso rechazar el reflejo de ambientes que anuncien, por su carácter lúgubre, el advenimiento del fenómeno sobrenatural. Esto último se debe a que, para el argentino, la dimensión fantástica invade la realidad en su misma cotidianidad. Así, la atmósfera del relato, más que un escenario conformado *ad hoc* para preparar el efecto fantástico, es la expresión del latido obsesionante –el *coágulo*²²⁴ desde el que nace, holísticamente, la ficción– que envuelve el proceso de creación y que impregna desde la primera hasta la última palabra del cuento.

De una manera que ninguna técnica podría enseñar o proveer, el gran cuento breve condensa la obsesión de la alimaña, es una presencia alucinante que se instala desde las primeras frases para fascinar al lector, hacerle perder contacto con la desvaída realidad que lo rodea, arrastrarlo a una sumersión más intensa y avasalladora²²⁵

En efecto, de la misma manera que el autor, durante el desarrollo de la escritura, se sentía acosado por la presencia de una realidad *otra*, el personaje de su cuento –y, en consecuencia, el lector²²⁶– había de percibir que, en el mismo seno de la cotidianidad, palpitaba sin descanso la inminencia del acontecimiento. Por tanto, en la narrativa fantástica de Cortázar, la atmósfera no está relacionada –como, según él, ocurre en la obra de Lovecraft²²⁷– con la ambientación del suceso sobrenatural en espacios que, por

²²³ Lovecraft llega a identificar, en un desplazamiento metonímico, la atmósfera con la sensación de terror que esta es capaz de generar: «La única piedra de toque de lo verdaderamente fantástico es simplemente esto: si despierta o no en el lector un profundo sentimiento de pavor, y de haber entrado en contacto con esferas y poderes desconocidos [...] por supuesto, cuanto más completa y unificadamente sugiera un relato *esta atmósfera*, mejor será como obra de arte de este género [mis cursivas]» (H. P. Lovecraft, *El horror sobrenatural...*, p. 32). Teniendo en cuenta que, según el escritor de Providence, «un relato es fantástico [...] por el nivel emocional que alcanza» (*ibid.* p. 32) es fácil entender por qué en sus obras la atmósfera tiene una importancia fundamental: «El ambiente es primordial, ya que el criterio terminante de autenticidad no es el ensamblaje de la trama, sino la creación de una sensación determinada» (*ibid.* p. 31).

²²⁴ El coágulo es la informe masa de emociones que ha crecido en las regiones profundas más allá del razón numérica y de la lógica espacio-temporal y que se convierte en una presencia obsesionante en la mente del creador hasta el final de la escritura: «Hay como un enorme coágulo, un bloque total que ya es el cuento, eso es clarísimo aunque nada pueda parecer más oscuro [...]; todo ha ocurrido antes y ese antes [...] es el que ha provocado la obsesión, el coágulo abominable que había que arrancarse a tirones de palabras» (Julio Cortázar, «Del cuento breve y sus alrededores», p. 41).

²²⁵ *Ibid.* p. 38.

²²⁶ «El aura [...] pervive en el relato y poseerá al lector como había poseído, en el otro extremo del puente, al autor» (*ibid.* p. 38).

²²⁷ «La técnica de Lovecraft es primaria: antes de desatar los acontecimientos sobrenaturales o fantásticos, procede a levantar lentamente el telón sobre una repetida y monótona serie de paisajes ominosos, nieblas mefíticas en pantanos mal afamados, mitologías cavernarias y criaturas con muchas patas procedentes de un mundo diabólico» (*cf.* Julio Cortázar, «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata», p. 511).

su condición intrínsecamente ominosa, despiertan terror en el lector; sino más bien, con la búsqueda de la *tensión* del relato, esto es, del sentimiento de que «algo va a ocurrir, [...] de que las cosas están como dormidas y prestas a despertar»²²⁸:

[Tensión] es una intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado. Todavía estamos muy lejos de saber lo que va a ocurrir en el cuento y sin embargo no podemos sustraernos a su atmósfera [...] se siente de inmediato que los hechos en sí carecen de importancia, que todo está en las fuerzas que los desencadenaron, en la malla sutil que los precedió y los acompaña²²⁹.

A estas consideraciones se unía el hecho de que, para Cortázar, la ubicación del relato fantástico en un entorno ajeno a lo cotidiano mermaba considerablemente la sensación de lo siniestro. Porque, en su opinión, tanto más violenta será la vivencia de lo *Unheimlich* cuanto mayor sea el contraste entre la extrañeza del fenómeno relatado y la cotidianidad del entorno en que este se produzca:

Pero la situación es otra si el escritor pretende moverse en el mundo de la realidad común, pues ahí las manifestaciones extrañas o insólitas, aceptadas de plano en el cuento de hadas, provocan inevitablemente el sentimiento de lo *Unheimlich*, que los ingleses llaman *uncanny* y que no tiene equivalente preciso en español o francés. Incluso, según Freud, el escritor puede intensificar el efecto de esas manifestaciones en la medida en que las sitúa en una realidad cotidiana, puesto que aprovecha de creencias o supersticiones que dábamos por superadas y que vuelven, como los fantasmas auténticos, en plena luz del día²³⁰.

Todas estas apreciaciones –que resultan renovadoras con respecto a la narrativa fantástica del siglo XIX– pierden su validez en el momento en que consideramos el contraste que existe entre la obra de Cortázar y su propia percepción de la misma. Ciertamente, es difícil –salvo en casos contados, como «El hijo del vampiro»– encontrar en los cuentos del argentino ejemplos en que el acontecimiento sobrenatural se sitúe en un espacio sórdido. Pero no es menos cierto que, aunque Cortázar evite ambientar sus narraciones en los entornos siniestros propios de la ficción gótica y de lo que, en su opinión, es el relato lovecraftiano, los ecos terroríficos de estos lugares siguen

²²⁸ Andrés Neuman, «El cuento del uno al diez», en Eduardo Becerra (ed.), *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006, p. 175.

²²⁹ Julio Cortázar, «Algunos aspectos sobre el cuento», en *Obras completas VI. Obra crítica* p. 381.

²³⁰ Julio Cortázar, «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata», p. 512.

resonando en algunas de sus mejores obras. Prueba de ello es el relato «Reunión con un círculo rojo», en que, como ya vimos, a pesar de que la acción se ubicaba en el ambiente cotidiano de un restaurante, la inquietud de la atmósfera no solo se debía a aquella terrible sensación de inminencia, sino también a la constante evocación de espacios («las mesas sobaban en la penumbra del salón vagamente balcánico», p. 202; «miró con algún detalle el enclave transilvánico», p. 202) y comportamientos relacionados tanto con la tradición fantástica del vampiro como con la del autómata.

Por otro lado, si bien Cortázar consideraba deseable la ubicación de lo ominoso en los espacios cotidianos –algo que, por lo demás, es habitual en la literatura del siglo XIX, como demuestra «La caída de la casa Usher», de Edgar Allan Poe o *La casa de los siete tejados*, de Hawthorne–, negaba que sus relatos condicionaran al lector «con un clima mórbido para obligarlo a acceder dócilmente al misterio y al *miedo*»²³¹. Frente a esto último, sus colecciones de cuentos mostraban, no obstante, que en ciertas narraciones incluso los entornos de la vida doméstica se revestían con las turbias tonalidades de lo lúgubre y lo sombrío. Este es el caso de «La puerta condenada», un relato del volumen *Final del juego* que, significativamente, se ubica en un ambiente cuya potencialidad fantástica ya había sido explotada, en el siglo XIX, por William Wilkie Collins en *The haunted hotel* (1878). Será una convencional habitación de hotel el lugar en que Petrone, el protagonista, tendrá, para su horror, que hacer frente a los inexplicables sonidos de la alcoba vecina. Esta historia resulta relevante para nuestra argumentación en tanto en cuanto revela que, más allá de introducir «sin preámbulos» o «a boca de jarro» el elemento sobrenatural, Julio Cortázar trabaja, en algunos de sus relatos, con las posibilidades inquietantes y anticipadoras del espacio. En el caso de «La puerta condenada» lo que debería ser el ambiente cotidiano de un hotel se muestra como un entorno «sombrio, tranquilo, casi desierto»²³². Estas sensaciones, lejos de desvanecerse, experimentarán un *crescendo* a lo largo del relato: si por la mañana «el silencio del hotel parecía coagularse, caer como ceniza sobre los muebles y las baldosas» (p. 328); con la caída del crepúsculo, «el silencio del hotel era casi excesivo, y el ruido de uno que otro tranvía que bajaba por la calle Soriano no hacía más que pausarlo, fortalecerlo para un nuevo intervalo» (p. 328). El contraste con este inusitado silencio no tardará en

²³¹ Jaime Alazraki, «¿Qué es lo neofantástico?», p. 273.

²³² Julio Cortázar, «La puerta condenada», en *Cuentos completos I*, p. 327. Todas las citas del cuento pertenecen a esta edición, por lo que a partir de ahora se indicará solamente el número de página entre paréntesis.

producirse: momentos después descubrimos que, a través de la puerta cubierta por el armario, puede escucharse, en la noche, el llanto de un niño.

Como revela el juego de oposiciones (*silencio/sonido*), Julio Cortázar explota aquí el *silencio* del ambiente como forma de insuflar tensión a la atmósfera y, de esta manera, anticipar la llegada de lo sobrenatural. El silencio en «La puerta condenada» es una metáfora de lo *oculto*, pero no en un sentido estático, sino dinámico, en esa acepción de lo *Unheimlich* que Freud recordaba a propósito de la nota de Schelling²³³. Así lo demuestra, en el cuento, no solo la utilización de términos con los que Cortázar expresa la inminencia de lo fantástico (como el citado *coagularse* o «espeso») sino también las extrañas sensaciones del protagonista, para quien, significativamente, ese *silencio/ocultación* le parecía falso, como si algo acechara en la sombra:

Como siempre a esa hora, no se oía nada. El hotel dormía, las cosas y las gentes dormían. Pero a Petrone, ya malhumorado, se le ocurrió que era al revés y que todo estaba despierto, anhelosamente despierto en el centro del silencio. Su ansiedad inconfesada debía estarse comunicando a la casa, a las gentes de la casa, prestándoles una calidad de acecho, de vigilancia agazapada (p. 331).

A esta tríada de términos (*silencio/ocultación/ficción*), que constantemente parecen querer transformarse en sus contrarios (*sonido/revelación/verdad*), se opone, sin embargo, el hecho de que lo sobrenatural se encuentre detrás de una puerta. Este objeto, tan recurrente en la narrativa fantástica por su capacidad de encerrar lo desconocido²³⁴, se muestra, en el relato, como la denuncia del *límite* y de la *diferencia*; como la aseveración, en suma, de la condición *otra* de lo fantástico, esa dimensión secreta que, aunque pugna por revelarse, solamente alcanza la inconsistencia del atisbo. De ahí que, a pesar de que el llanto del niño revele, por su inexplicabilidad, su

²³³ «En cambio, nos llama la atención una nota de Schelling, que enuncia algo completamente nuevo e inesperado sobre el contenido del concepto *unheimlich*: *Unheimlich sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado*» (cfr. Sigmund Freud, p. 665).

²³⁴ La escritora argentina del siglo XIX Juana Manuela Gorriti explota también, en su cuento fantástico «Quien escucha su mal oye», el motivo de la puerta oculta en la alcoba: «Desde mi primera noche, en aquel cuarto, oía sin que me fuera posible determinar dónde, una voz, una suave y bella voz que hablaba mezclándose con voces de hombres [...]. Parecióme, al fin, que acercándome a un grande armario colocado en un ángulo, oía más clara y cercana la voz, y no me preocupaba. Mas era aquel mueble tan pesado que juzgué inútil el intentar removerlo yo solo; pero de ninguna manera renuncié a la idea de conocer lo que había detrás» (cfr. Juana Manuela Gorriti, «Quien escucha su mal oye», en Óscar Hahn (ed.) *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, Puebla, Premia Editora, 1982, pp. 104-105).

indiscutible carácter sobrenatural²³⁵, Petrone, nunca pueda, como Horacio Oliveira en *Rayuela*, saltar al otro lado.

Este haz de motivos encuentra, también, su reflejo en uno de los cuentos más célebres de Julio Cortázar: «Casa tomada». Al igual que «La puerta condenada», el relato de *Bestiario* conforma un espacio que, además de evocar toda una tradición fantástica de casas encantadas y estirpes malditas, anticipa, por sus atributos y por la disposición de algunos de sus elementos, el advenimiento de lo sobrenatural. Es cierto que en la descripción de la casa no encontramos la densidad emocional que envuelve, por ejemplo, el edificio de «La caída de la casa Usher»; pero no lo es menos que ciertos elementos del cuento sugieren, de forma sutil, la existencia de una realidad otra. Así, la casa en que vive esa extraña pareja de hermanos se revela, de manera similar al hotel de «La puerta condenada», «profunda y silenciosa»²³⁶, además de «espaciosa y antigua» (p. 107). El sentido de los tres últimos rasgos se aclarará más adelante; por ahora, quedémonos con el primero de ellos. Su riqueza evocativa resulta evidente en tanto en cuanto la sensación de profundidad comporta siempre un matiz de ocultación e impenetrabilidad. Lo *profundo* es aquello cuyo fondo se percibe como distante, de ahí que se califique de esta forma a los conceptos difíciles de comprender en toda su densidad significativa. Por otra parte, el sentido del penúltimo adjetivo (*espaciosa*) –que resulta, en apariencia, indiferente– cobra pleno vigor cuando el texto describe que solo el narrador y su hermana viven en el edificio: «Nos habituamos Irene y yo a persistir solos en ella, lo que era una locura pues en esa casa podían vivir ocho personas sin estorbarse» (p. 107). De esta manera, el descubrimiento de la escasa ocupación de la casa intensifica, en la conciencia del lector, el sentimiento de carencia y de vacío.

A pesar de su aparente vaguedad, estas impresiones cristalizarán en una verdad más evidente cuando el narrador, en su minuciosa descripción del edificio, revele que existe, en la casa, una parte más retirada, un espacio que se encuentra, salvo por los días de limpieza, totalmente deshabitado:

²³⁵ El horror sobrenatural, al igual que en «Distante espejo» o «Lejana», vuelve a estar presente en este relato, como demuestra el siguiente pasaje: «Extrañaba el llanto del niño, y cuando mucho más tarde lo oyó, débil pero inconfundible a través de la puerta condenada, por encima del miedo, por encima de la fuga en plena noche supo que estaba bien y que la mujer no había mentado» (p. 333).

²³⁶ Julio Cortázar, «Casa tomada», en *Cuentos completos I*, p. 107. Todas las citas del cuento pertenecen a esta edición, por lo que a partir de ahora se indicará solamente el número de página entre paréntesis.

El comedor, una sala con gobelinos, la biblioteca y tres dormitorios grandes quedaban en la parte más retirada, la que mira a Rodríguez Peña. Solamente un pasillo con su maciza puerta de roble aislaba esa parte del ala delantera donde había un baño, la cocina, nuestros dormitorios y el living central [...]. De manera que avanzando por el pasillo se franqueaba la puerta de roble y más allá empezaba el otro lado de la casa [...]. Irene y yo vivíamos siempre en esta parte de la casa, casi nunca íbamos más allá de la puerta de roble, salvo para hacer la limpieza (p. 108).

De acuerdo con las palabras de este personaje, una puerta de roble –un *límite*, como en «La puerta condenada»– divide la casa en dos partes: la que mira a Rodríguez Peña (*la más retirada/la de más allá/el otro lado/la parte vacía*) y el ala delantera (*esta parte/el lado ocupado*). Como vemos, la oposición entre ambos lados se funda en que uno de ellos se percibe con distancia (*la más retirada/la de más allá*), acaso porque el hecho de estar desocupado («Irene y yo vivíamos siempre en esta parte de la casa», p. 108) lo hace menos familiar y menos propio (*el otro lado*). De todas estas deducciones, sin embargo, acaso la más interesante sea la que identifica esa parte otra con la ausencia de familiaridad (*Unheimlich*), ya que es precisamente esta carencia lo que permite identificar la sensación de lo siniestro.

Aparte de estos atributos, el texto de «Casa tomada» aporta algunas pinceladas más para terminar de trazar los rasgos ese otro lado. Entre ellas, destaca la que se desprende de la forma verbal *aislaba* («un pasillo con su maciza puerta de roble aislaba esa parte del ala delantera», p. 108). ¿Por qué utiliza el narrador esta expresión? ¿A quién o a qué debía la puerta impedir el paso? ¿Por qué el personaje entiende que la puerta separaba el lado de acá? Son todas estas las preguntas que el término despierta, pero ninguna de ellas ofrece una fácil solución. En tanto en cuanto ignoramos, incluso, qué es la misteriosa fuerza que amenaza a los personajes resulta difícil –si no imposible– determinar el riesgo que puede derivarse de afrontarla. Baste decir, en cualquier caso, que el verbo *aislar* sugiere tanto la existencia de un riesgo (se aísla algo para protegerlo, de ahí que cerremos la puerta ante la sensación de peligro) como las ideas de *límite* y de *diferencia*.

Engarzando todos los datos vistos hasta ahora es posible entender en qué sentido el espacio de «Casa tomada» predispone al lector para la llegada del acontecimiento sobrenatural. En primer lugar, existe en la casa, del mismo modo que en la habitación de

«La puerta condenada», un *límite*, una separación que, lejos de servir de punto de encuentro, tiene la función de *aislar* –vale decir: proteger– el lado ocupado del edificio. El peligro no está determinado –y seguirá sin estarlo durante todo el relato–, pero, aún así, parece claro que se ubica en una parte que se percibe como distante (*más retirada/la de más allá*) ajena (*el otro lado*) y, debido a su sustracción a la vida cotidiana de los personajes, como no-familiar (*Unheimlich*). Además de estos rasgos relacionados, por su evocación de la alteridad, con lo fantástico, el adjetivo *profunda*, alude a lo impenetrable, lo oculto, a aquello que, a causa de su lejanía, se encuentra al borde de lo desconocido. Por último, el calificativo *silenciosa* funciona como un indicio de contraste y de ruptura; al igual que en «La puerta condenada», el silencio esconde tras de sí la acechanza de lo fantástico –que en «Casa tomada» se manifiesta a través del sonido– y, al mismo tiempo, acentúa el impacto provocado por el suceso sobrenatural²³⁷: «Nuestros dormitorios tenían el living de por medio, pero de noche se escuchaba cualquier cosa en la casa. Nos oíamos respirar, toser, presentíamos el ademán que conduce a la llave del velador, los mutuos y frecuentes insomnios. Aparte de eso todo estaba callado en la casa» (p. 110).

Es posible concluir, por tanto, que, salvo en el caso de ficciones como «El hijo del vampiro» o, en ciertos aspectos, «Reunión con un círculo rojo», los relatos de Cortázar prescinden de ese «“full-time” de lo fantástico»²³⁸ –acuñado, esencialmente, por la tradición gótica– para ubicar la otredad inexplicable en el mismo espacio cotidiano. Pero, del mismo modo, resulta difícil negar que otros cuentos, como «La puerta condenada» o «Casa tomada», lejos de introducir el elemento fantástico sin previo aviso, conforman un ambiente cuyos atributos esenciales anticipan la inminente revelación del fenómeno. Así, la alimaña obsesionante –ese asfixiante latido que, en la obra de Julio Cortázar, inunda al mismo tiempo el acto de creación y el acto de lectura– encierra, en ocasiones, su presencia en los silencios del propio escenario, arcanos

²³⁷ Los extraños sonidos que, en «Casa tomada», operan como signo de lo fantástico evocan, por su callada indeterminación las escenas más terroríficas de la tradición fantástica: «El sonido venía *impreciso y sordo*, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación [cursivas mías]», p. 109. Confróntese, en este sentido, el recién citado fragmento con el siguiente pasaje de *El monje*: «Se esforzó en recuperarse y hacer el suficiente acopio de fuerza para abandonar la habitación. De súbito, le pareció oír como un leve suspiro cerca de ella [...]. Sus reflexiones fueron interrumpidas por otro ruido en la puerta, *apenas audible. Parecía como si alguien susurrara*» (Matthew G. Lewis, p. 364).

²³⁸ Julio Cortázar, «Del cuento breve y sus alrededores», p. 45.

enigmas de un espacio que, más allá de sus umbrales, invita al lector al horror de la sombra y de lo desconocido.

7. CONCLUSIONES

A lo largo de las páginas del presente estudio hemos recorrido un itinerario que nos ha enfrentado a algunos de los espacios y criaturas más inquietantes de los cuentos fantásticos de Julio Cortázar. La compleja red de significaciones de este intrincado mundo ficcional no debería, sin embargo, hacernos perder de vista nuestro punto de partida, al que ahora podemos regresar, como después de un largo viaje, con una mirada distinta.

La razón fundamental que motivó la redacción de este trabajo es, como recordaremos, la revisión del tratamiento de lo sobrenatural en el cuento fantástico del escritor argentino Julio Cortázar. Esta revisión se postulaba necesaria en tanto en cuanto los estudios de Jaime Alazraki –y las declaraciones del propio autor– apuntaban hacia un cambio de paradigma en dicho género, cuyos rasgos habían quedado definidos a lo largo del siglo XIX. En el capítulo I del presente volumen tuvimos la oportunidad de recordar dichos rasgos: la narrativa fantástica concedía un medio de expresión a la dimensión irracional del hombre enfrentando un fenómeno sobrenatural a un mundo *verosímil*, esto es, configurado en razón de semejanza al del lector. La consecuencia de este conflicto –que los personajes del texto vivían como una *transgresión* de su propia idea de realidad– era el llamado *efecto fantástico*, si bien algunos escritores, como H. P. Lovecraft, preferían asociar esta sensación al terror. Para David Roas, no obstante, había de entenderse dicha impresión, más que como miedo, como la inquietud que se deriva ante la posibilidad de lo sobrenatural; ante el cuestionamiento de una realidad que, hasta el momento, era considerada inmutable.

Todas estas nociones acuñadas por los teóricos de lo fantástico encontraron, sin embargo, ciertas dificultades a la hora de ofrecer una explicación a textos como *La metamorfosis* de Franz Kafka. Es por eso que críticos como Tzvetan Todorov plantearon la posibilidad de que en el siglo XX lo fantástico hubiera experimentado una transformación acorde con una nueva mentalidad. De entre todos estos estudiosos destacaba la figura de Jaime Alazraki, que había acuñado el concepto de lo *neofantástico* para explicar la cuentística de autores como Jorge Luis Borges o Julio Cortázar. El problema a dilucidar era, no obstante, en qué medida los cuentos de este

último se adaptaban a los rasgos con que Alazraki definía la ficción neofantástica y, asimismo, a la percepción que el propio autor tenía de sus propios relatos. Por otro lado, se hacía necesario establecer hasta qué punto las características de lo neofantástico suponían una verdadera ruptura con la tradición del horror decimonónico.

El primero de los rasgos con que Jaime Alazraki y el propio Julio Cortázar caracterizaban esa nueva visión de lo fantástico era la ausencia de progresión gradual a la hora de introducir el elemento sobrenatural, que, supuestamente, hacía acto de aparición desde los mismos comienzos del relato. El hecho es, no obstante, que narraciones como «Distante espejo», «La puerta condenada» y «Casa tomada» demostraban lo contrario. El primero de los cuentos mencionados comenzaba con una advertencia premonitoria que, además de ser muy semejante a los inquietantes preámbulos con que Edgar Allan Poe introducía frecuentemente sus relatos, preparaba el ánimo del lector para la recepción de un acontecimiento insólito. Por otro lado, en «Casa tomada» y «La puerta condenada» era el ambiente y su misteriosa configuración lo que anticipaba la presencia de lo sobrenatural.

En segundo lugar, Jaime Alazraki defendía que en los relatos de Cortázar, al igual que en *La metamorfosis* de Kafka o en «La Biblioteca de Babel», de Jorge Luis Borges, los elementos fantásticos eran «en su mayor parte metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van contrapelo del sistema conceptual y científico con que nos manejamos a diario»²³⁹. Lo cierto era, no obstante, que algo similar podía decirse de la narrativa fantástica del siglo XIX: de acuerdo con Rosie Jackson, lo fantástico moderno había servido, desde sus inicios, como medio de expresión de la cara oculta de la cultura, de esas pulsiones y anhelos que la racionalidad occidental había reprimido a lo largo de su desarrollo. Así lo demostraban mitos como el del vampiro, figura que, tal y como vimos en el segundo capítulo de este trabajo, representaba, además de la inquietante voluptuosidad de la muerte, el desesperado deseo del hombre por alcanzar la inmortalidad. Por otra parte, la *femme fatale* conformaba un personaje cuyo erotismo transgresor hacía ostentación de un rostro bifronte: de un lado, la amante había de hacer frente a la condena de convertir

²³⁹ Jaime Alazraki, «¿Qué es lo neofantástico?», p. 277.

el sufrimiento ajeno en una fuente de placer; y, de otro, el amado asumía el propio dolor como el más excelso de todos los deleites. Por último, la figura del *Doppelgänger*, tan antigua como la misma literatura, presentaba la identidad subjetiva como una realidad conflictiva en que constantemente pugnaban fuerzas contradictorias, como la represión y el deseo, o la dimensión social e individual del hombre.

Al anterior rasgo de lo *neofantástico* podía interponerse, además, una segunda objeción. De acuerdo con Alazraki, en esta nueva concepción del género el elemento fantástico constituía «la resolución metafórica a las situaciones y conflictos planteados en el cuento»²⁴⁰; y, sin embargo, era posible encontrar narraciones del siglo XIX en que, efectivamente, el fenómeno sobrenatural tenía una intención simbólica dentro del relato más allá de su carácter inquietante o terrorífico. El ejemplo más claro de esto lo ofrece «William Wilson», un relato de Edgar Allan Poe en que el *Doppelgänger* funciona, no solo como representación de la conciencia del protagonista (algo que convertiría al doble más en un símil que en una metáfora²⁴¹), sino también como un reflejo de la imposibilidad del protagonista para conducir su propia vida.

Por otro lado, de la misma manera que resulta difícil negar la dimensión humana que encierra la literatura de fantástica decimonónica, no debe soslayarse la capacidad de algunos relatos de Julio Cortázar para suscitar miedo en el lector. En este sentido, a la supuesta ausencia en la narrativa *neofantástica* del horror sobrenatural se oponen cuentos como «Casa tomada», en que además de la inquietante amenaza sugerida por el espacio, el tratamiento de lo fantástico coincide en sus técnicas con las escenas más terroríficas de la novela gótica. En la misma línea, «Lejana», «Distante espejo» o «La puerta condenada» ofrecen ejemplos de cómo el acontecimiento sobrenatural era afrontado con horror por parte de los protagonistas del relato.

Finalmente, el cuento fantástico de Julio Cortázar incorpora, contrariamente a lo declarado por el propio autor, buena parte de las criaturas sobrenaturales que, a lo largo de todo el siglo XIX, invadieron castillos, ruinas, cementerios así como los espacios

²⁴⁰ *Ibid.*, pp. 277 y 278.

²⁴¹ «En el ejemplo de la *Divina Comedia* sería difícil hablar de metáfora; se trata más bien de un símil, porque tenor y vehículo, es decir, la cosmovisión medieval y el poema, encuentran correlatos precisos que definen la base de la semejanza. La literatura fantástica nos confronta con imágenes en las cuales no siempre es posible precisar a qué tenor apunta el vehículo, o qué base común comparte la comparación con lo comparado» (Jaime Alazraki, *En busca del unicornio...*, p. 63).

habituales de la vida cotidiana. En este sentido, si es cierto que uno de los rasgos de lo *neofantástico* es la ausencia, en la ficción, de los motivos tradicionales de la literatura de terror, no podemos adscribir la ficción breve de Cortázar a esta categoría, ya que ello implicaría negar el enorme peso que figuras como el vampiro, la *femme fatale* y, muy especialmente, el *Doppelgänger* tienen en su obra. El escritor argentino no se limitó, sin embargo, a adoptar los elementos fantásticos del XIX en sus valores originales, sino que, más bien, adaptó dichos motivos a la materialización de las preocupaciones que le acosaban en el momento de la escritura. En este sentido, como acertadamente sugiere Jaime Alazraki, no ha de estudiarse en la obra de Cortázar el texto por el motivo utilizado, sino el motivo a través del texto²⁴², lo cual equivale a preguntarse en qué medida el autor argentino reformuló la tradición y de qué manera influyeron esos cambios en la expresión de un significado más allá del valor original de la figura. Estos dos son los principios que han guiado la elaboración de la mayor parte de nuestro trabajo; no de otra forma hemos concluido que la deformación grotesca de Duggu Van en «El hijo del vampiro» respondía al deseo de humanizar al monstruo en virtud del amor, o que en «Reunión con un círculo rojo» las constantes alusiones al vampirismo y a la figura del autómatas servían para alimentar una atmósfera de tensión que escondía, tras su indescifrable velo, el funesto destino del protagonista. En el caso de «Circe», el estudio de larga tradición poética y narrativa de la *femme fatale* decimonónica nos ayudaba a desentrañar los misterios de una joven que, bajo el sabroso rostro de los bombones que ella misma preparaba, escondía una realidad siniestra. En Delia Mañana se fundían todos los elementos del erotismo transgresor: la voluptuosa atracción por el abismo, el poder sensual de la brujería y, sobre todo, la melancólica tristeza de la dama prerrafaelita, para siempre escindida entre el amor y la destrucción. Por último, los fenómenos de desdoblamiento sirven a Julio Cortázar para explorar, por un lado, las consecuencias de la desavenencia psicológica, y, por otro, el doble rostro de las doctrinas del eterno retorno. Así, tanto «Distante espejo» como «Lejana» presentan formas de alienación subjetiva que se saldan con la escisión definitiva de la identidad; mientras que «Una flor amarilla», cuestiona irónicamente las consecuencias de la infinita repetición de la vida individual.

²⁴² «Porque si decimos que la mendiga de Budapest es el doble de Alina, todavía no hemos dicho nada respecto al personaje, a lo más hemos definido un procedimiento sin penetrar en su función [...] De ahí que sea necesario seguir un curso opuesto al hasta ahora adoptado: no explicar el texto por el doble, sino explicar el doble desde el texto en que ha sido insertado como una respuesta a los interrogantes y problemas planteados en el texto» (Jaime Alazraki, *En busca del unicornio...*, pp. 184 y 185).

Tras este veloz repaso de los principales puntos que articulan el presente estudio, creo que queda fuera de toda duda que la narrativa fantástica de Julio Cortázar sienta sus cimientos en un conocimiento profundo de la literatura de horror decimonónica. En la medida en que estas influencias determinan los caminos que siguen los procesos creativos del escritor, resulta difícil adscribir buena parte de los cuentos de Cortázar a la categoría de lo *neofantástico*, al menos en los términos planteados por los numerosos y, por lo demás, sugerentes estudios de Jaime Alazraki. No quiere decir esto, sin embargo, que Cortázar sea un escritor conservador en sus planteamientos. Antes al contrario, el autor argentino muestra constantemente su capacidad para jugar con los motivos, para alterar sus rostros y para dotarlos de un sentido inapresable para la palabra. Porque, de una manera o de otra, eso es precisamente lo que constituye la esencia de lo fantástico en la obra de Julio Cortázar: la conciencia misteriosa de una realidad acechante y multiforme, de una secreta palpitación de los límites que, precisamente por encerrar el enigma del ser, deforman y violentan los tonos de lo real hasta la inadvertida llegada de la revelación.

8. BIBLIOGRAFÍA

8. 1. CUENTOS DE JULIO CORTÁZAR ANALIZADOS

- CORTÁZAR, Julio, «Axolotl», en *Cuentos completos I*, Madrid, Alfaguara, 2010, pp. 400-404.
- «Bruja», en *Cuentos completos I*, Madrid, Alfaguara, 2010, pp. 66-72.
 - «Casa tomada», en *Cuentos completos I*, Madrid, Alfaguara, 2010, pp. 107-111.
 - «Circe», en *Cuentos completos I*, Madrid, Alfaguara, 2010, pp. 147-158.
 - «Distante espejo», en *Cuentos completos I*, Madrid, Alfaguara, 2010, pp. 81-88.
 - «El hijo del vampiro», en *Cuentos completos I*, Madrid, Alfaguara, 2010, pp. 31-34.
 - «La banda», en *Cuentos completos I*, Madrid, Alfaguara, 2010, pp. 367-370.
 - «La puerta condenada», en *Cuentos completos I*, Madrid, Alfaguara, 2010, pp. 327-333.
 - «Lejana», en *Cuentos completos I*, Madrid, Alfaguara, 2010, pp. 120-127.
 - «Una flor amarilla», en *Cuentos completos I*, Madrid, Alfaguara, 2010, pp. 354.

8. 2. OBRAS, MONOGRAFÍAS Y ARTÍCULOS CONSULTADOS

- ALAZRAKI, Jaime, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983.
- «¿Qué es lo neofantástico?», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 265-282.
- ALIGHIERI, Dante, *Comedia. Infierno*, Ángel Crespo (trad.), Barcelona, Seix Barral, 2011.
- BARRERA, Trinidad, «Narrativa argentina del siglo XX: cruces nacionalistas, fantasías, inmigración, dictaduras y exilio», en Trinidad Barrera (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2008, pp.409-436.
- BATAILLE, Georges, *La literatura y el mal: Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka y Genet*, Madrid, Taurus, 1971.
- BAUDELAIRE, Charles, «El gato», en *Las flores del mal*, Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo (eds.), Madrid, Cátedra, 2006, pp. 178-179.
- «El gato», en *Las flores del mal*, Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo (eds.), Madrid, Cátedra, 2006, pp. 230-233.
 - «Les métamorphoses du vampire», en *Las flores del mal*, Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo (eds.), Madrid, Cátedra, 2006, pp. 528-529.
- CORTÁZAR, Julio, «Del cuento breve y sus alrededores», en *Último Round*, Hong Kong, RM Barcelona/México, 2010, pp. 35-46.
- «Algunos aspectos del cuento», en *Obras completas VI. Obra crítica*, Saúl Yurkievich (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2003, pp. 370-386.
 - «El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica», en *Obras completas VI. Obra crítica*, Saúl Yurkievich (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2003, pp. 766-785.

— «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata», en *Obras completas VI. Obra crítica*, Saúl Yurkievich (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2003, pp. 506-513.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Teodosio, «Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 283-297

FREUD, Sigmund, «Lo siniestro», en J. M. Cuesta Abad; J. Jiménez Heffernan (eds.), *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid, Akal, 2005, p. 660-682.

FRYE, Northrop, «Los arquetipos de la literatura», en J. M. Cuesta Abad y J. Jiménez Heffernan (eds.), *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid, Akal, pp. 703-715.

GAUTIER, Théophile, «La muerta enamorada», en Jacobo Siruela (ed.), *Vampiros*, Barcelona, Atalanta, 2010, pp. 137-164.

GOETHE, Johann Wolfgang von, «La novia de Corinto», en *Obras completas. Tomo IV*, Rafael Cansinos Assens (trad.), Barcelona, Santillana, pp.135-140.

GORRITI, Juana Manuela, «Quien escucha su mal oye», en Óscar Hahn (ed.) *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, Puebla, Premia Editora, 1982, pp. 104-111.

GUBERN, Román, *Máscaras de la ficción*, Barcelona, Anagrama, 2002.

HINTERHÄUSER, Hans, *Fin de siglo: figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980.

HOFFMANN, E. T. A., «Las aventuras de la noche de San Silvestre», en *Cuentos*, Ana Pérez y Carlos Fortea (eds.), Madrid, Cátedra, 2007, pp. 245-279.

— «El hombre de la arena », en *Cuentos*, Ana Pérez y Carlos Fortea (eds.), Madrid, Cátedra, 2007, pp. 281-317.

— «Vampirismo», en Jacobo Siruela (ed.), *Vampiros*, Barcelona, Atalanta, 2010, pp. 105-121.

— *Los elixires del diablo*, José Rafael Fernández Arias (trad.), Madrid, Valdemar, 2012.

JACKSON, Rosie, «Lo “oculto” de la cultura», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 141-152.

JAMES, Henry, *La vida privada*, Madrid, Eneida, 2011.

KAFKA, Franz, *La metamorfosis*, Alianza, Madrid, 2011.

KEATS, John, «La Belle Dame sans Merci. A Ballad», en *The complete poems*, John Barnard (ed.), London, Penguin Books, 1978, pp. 334-336.

LEWIS, Matthew G., *El monje*, Francisco Torres Oliver (trad.), Madrid, Valdemar, 2011.

LOVECRAFT, H. P., «La llamada de Cthulhu», en *Narrativa completa. Volumen I*, Juan Antonio Molina Foix (ed.), Madrid, Valdemar, 2008, pp. 553-587.

— *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*, Madrid, Valdemar, 2010.

MARTÍN LÓPEZ, Rebeca, *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*, Fernando Valls Guzmán (dir.), Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2006 Consultada en: <http://www.tdx.cat/handle/10803/4876> [06/08/2013]).

MAUPASSANT, Guy de, «El Horla», en *Cuentos completos II*, Mauro Armiño (edición y traducción), Madrid, Páginas de Espuma, 2011, pp. 2325-2351.

— «¿Él?», en *Cuentos completos I*, Mauro Armiño (edición y traducción), Madrid, Páginas de Espuma, 2011, pp. 955-962.

— «¿Un loco?», en *Cuentos completos I*, Mauro Armiño (edición y traducción), Madrid, Páginas de Espuma, 2011, pp. 1687-1692.

NEUMAN, Andrés, «El cuento del uno al diez», en Eduardo Berra (ed.), *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006, pp. 169-184.

PALACIOS BERNAL, Concepción, *Los cuentos fantásticos de Maupassant*, Murcia, Universidad de Murcia, 1970.

PIGLIA, Ricardo, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000.

POE, Edgar Allan, «Berenice», en *Cuentos completos. Edición comentada*, Julio Cortázar (trad.), Madrid, Páginas de Espuma, 2008, pp. 293-299.

— «El gato negro», en *Cuentos completos. Edición comentada*, Julio Cortázar (trad.), Madrid, Páginas de Espuma, 2008, pp. 107-115.

— «La caída de la casa Usher», en *Cuentos completos. Edición comentada*, Julio Cortázar (trad.), Madrid, Páginas de Espuma, 2008, pp. 319-334.

— «Ligeia», en *Cuentos completos. Edición comentada*, Julio Cortázar (trad.), Madrid, Páginas de Espuma, 2008, pp. 303-316.

— «William Wilson», en *Cuentos completos. Edición comentada*, Julio Cortázar (trad.), Madrid, Páginas de Espuma, 2008, pp. 57-74.

POLIDORI, John William, «El vampiro», en Jacobo Siruela (ed.), *Vampiros*, Barcelona, Atalanta, 2010, pp. 81-101.

PRAZ, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas, Monte Ávila, 1970.

ROAS, David, «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 7-44.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid, Eneida, 2008.

ROJAS, Fernando de, *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Madrid, Castalia, 2008.

- RYMER, James Malcolm, *Varney, el vampiro* [Fragmento], en Jacobo Siruela (ed.), *Vampiros*, Barcelona, Atalanta, 2010, pp. 197-203.
- SIRUELA, Jacobo, «Prólogo», en Jacobo Siruela (ed.), *Vampiros*, Barcelona, Atalanta, 2010, pp. 11-43.
- STEVENSON, Robert Louis, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Olalla*, José Torroba (trad.), Barcelona, Espasa Libros, 2013.
- STOKER, Bram, *Drácula*, Óscar Palmer Yáñez (ed.), Madrid, Valdemar, 2010.
— *Drácula anotado*, Leslie S. Klinger (ed.), Madrid, Akal, 2012.
- TÉBAR, Juan, «Prólogo», en Robert Louis Stevenson, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Olalla*, José Torroba (trad.), Barcelona, Espasa Libros, 2013, pp. 9-43.
- THIECK, Johann Ludwig, «No despertéis a los muertos», en Jacobo Siruela (ed.), *Vampiros*, Barcelona, Atalanta, 2010, pp. 51-78.
- TÓIBÍN, Colm, «Introducción», en Oscar Wilde, *De profundis y otros escritos de la cárcel*, Barcelona, Debolsillo, 2013, pp. 7-33.
- TOLSTÓI, Alexéi, «La familia del vurdalak. Fragmento inédito de “Memorias de un desconocido”», en Jacobo Siruela (ed.), *Vampiros*, Barcelona, Atalanta, 2010, pp. 167-193.
- QUIROGA, Horacio, «El almohadón de pluma», en Jacobo Siruela (ed.), *Vampiros*, Barcelona, Atalanta, 2010, pp. 365-368.