

# LA PRESENCIA DEL VAMPIRO DE LA LITERATURA GÓTICA EN LOS CUENTOS DE JULIO CORTÁZAR<sup>1</sup>

## *THE PRESENCE OF THE GOTHIC LITERATURE'S VAMPIRE IN CORTAZAR'S SHORT STORIES*

**SERGIO FERNÁNDEZ MORENO**

Universidad Autónoma de Madrid

### **Resumen**

La influencia que el vampiro de la literatura gótica ejerce sobre la obra de Cortázar se manifiesta de forma muy evidente en dos de sus relatos: «El hijo del vampiro» y «Reunión con un círculo rojo». En este sentido, el objetivo del presente artículo es analizar de qué forma los atributos del vampiro retratado por el folklore y las ficciones góticas se resignifican en cada cuento y averiguar cómo el autor recurre a estos modelos para enriquecer y reorientar el significado de ambos textos.

**Palabras clave:** Cortázar, cuento, literatura gótica, vampiro, *Drácula*.

### **Abstract**

The influence of the Gothic literature's vampire on Cortázar's work is quite evident in two of his short stories: «El hijo del vampiro» and «Reunión con un círculo rojo». In this sense, the aim of this paper is to analyse the extent to which the features of the vampire portrayed by the folklore and Gothic fictions are reformulated in each tale and study how the author resorts to these two models to enrich and guide the meaning of those texts.

**Key words:** Cortázar, short story, Gothic literature, vampire, *Dracula*.

## **1. INTRODUCCIÓN**

El primer contacto de Julio Cortázar con las ficciones góticas se remonta a su niñez en la Argentina, donde, según el propio escritor, su imaginación infantil se vio estimulada gracias a la afición de su madre por este tipo de literatura (Cortázar,

---

1 Universidad Autónoma de Madrid. Correo-e: sergiofm90@hotmail.com. Recibido: 01-06-2023. Aceptado: 02-10-2023.

1975: 146). De hecho, de acuerdo con sus «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata», recibió muy tempranamente la influencia de autores como Edgar Allan Poe u Horacio Quiroga, si bien no fue hasta más de una década después cuando leyó por primera vez a algunos de los narradores que gestaron y apuntalaron el género: «Horace Walpole, Le Fanu, Mary Shelley y “Monk” Lewis» (Cortázar, 1975: 147).

Por otra parte, en ese mismo artículo, Cortázar no solo considera innegable la huella que escritores como Edgar Allan Poe — que «prolonga genialmente lo gótico en plena mitad del siglo pasado» (Cortázar, 1975: 148) — dejaron en muchos de sus relatos, sino que, además, revela su admiración por *Drácula*, la célebre novela que Bram Stoker publicó en 1897 y que, al igual que otras ficciones góticas, como *Frankenstein*,

help us both deal with newly ascendant cultural and psychological contradictions and still provide us with a recurring method for shaping and obscuring our fears and forbidden desires (Hogle, 2008: 6).

Sin embargo, la fascinación del autor de *Rayuela* por la obra que inauguró la marcha triunfal del vampiro por periódicos, libros, pantallas y escenarios del mundo anglosajón (Ronay, 1972: 164) no se limita al encomio de las estrategias narrativas utilizadas por Stoker (Cortázar, 1975: 149), puesto que, como demuestra el artículo de Romero Chumacero (2010), la presencia de esta criatura se extiende a lo largo y ancho de toda la producción literaria de Cortázar. En efecto, si en composiciones como «Soneto gótico», del volumen *Salvo el crepúsculo* (1984) el poeta asume la voz del propio Drácula (Romero Chumacero, 2010: 24), en la novela *62/ Modelo para armar* la condesa Frau Marta parece evocar la figura vampírica de la aristócrata Erzsébet Báthory (Romero Chumacero, 2010: 26), a quien el folklore húngaro retrata como una asesina obsesionada con preservar su juventud con la sangre de sus víctimas (Țăranu, 2012: 81-82)<sup>2</sup>. Por otro lado, el cadáver bebedor de sangre funciona en *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975) como símbolo de «las empresas transnacionales dispuestas a exprimir a los países depauperados» (Romero Chumacero, 2010: 27-28), así como de los regímenes totalitarios de América Latina y de los políticos y organizaciones gubernamentales estadounidenses que los apoyaron.

Pero, además, la influencia del no-muerto inmortalizado por Stoker es muy evidente en la narrativa breve de Julio Cortázar, no solo porque «El hijo del vampiro» — un relato escrito en 1937 y recogido en *La otra orilla* (1994)<sup>3</sup> — tiene a una de estas criaturas como protagonista, sino también porque la tenebrosa estela arrojada por los vampiros de ficciones góticas como «Carmilla» (1872), de Joseph Sheridan Le Fanu,

2 Según Țăranu (2012: 81), Cortázar pudo conocer a la llamada «Condesa Sangrienta» a través de la reseña que su amiga Alejandra Pizarnik escribió sobre el libro *Erzsébet Bathory la comtesse sanglante* (1962) de Valentine Penrose. Coincide con ella Romero Chumacero (2010: 26).

3 Este volumen «reúne cuentos escritos entre 1937 y 1945 que corresponden a un período de aprendizaje. [...] Se publica por primera vez póstumamente en *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, 2 vols. El manuscrito fue hallado entre los papeles de Cortázar después de su muerte» (Yurkievich, 2003: 1117).

o *Drácula* es también perceptible en la narración «Reunión con un círculo rojo», que forma parte del volumen *Alguien que anda por ahí* (1977). Asimismo, el primero de los cuentos mencionados esboza un retrato del muerto viviente que lo acerca a la imagen que de él nos brindan las supersticiones del este de Europa y que recuerda a la repulsiva y horripilante representación del monstruo que anteriormente habían ofrecido textos como «La familia del vurdalak» (c. 1840), de Alekséi Tolstói, o películas como *Nosferatu: Una sinfonía del horror* (1922), de F. W. Murnau.

En este sentido, resulta pertinente investigar qué rasgos del vampiro tanto de la literatura gótica como del folclore europeo incorpora Cortázar a «Reunión con un círculo rojo» y «El hijo del vampiro», y, además, tratar de comprender cómo el autor recurre a estos modelos para enriquecer y reorientar el significado de esos relatos. Dicha tarea requeriría también un estudio de las alusiones más o menos explícitas que ambos cuentos hacen a narraciones como *Drácula* y «Carmilla», especialmente si se tiene en cuenta que, de acuerdo con las teorías de la intertextualidad literaria, el contenido que cualquier texto-cita, subtexto o microtexto, adquiere al recontextualizarse no implica la pérdida de su significado originario (Martínez Fernández, 2001: 94).

Por tanto, el objetivo del presente artículo no es solo analizar cómo los atributos del vampiro del folclore y las ficciones góticas se resignifican en los dos relatos de Cortázar que abordan el tema del vampirismo, sino también comprobar en qué medida el sentido de dichas narraciones acaba siendo modulado tanto por la imagen que ofrecen del monstruo como por sus referencias veladas o expresas a los textos de Stoker y Le Fanu. Sin embargo, para acometer dichas tareas, es necesario entender cómo la efigie del vampiro ha ido evolucionando a lo largo de la historia literaria y, en concreto, qué rasgos adopta esta criatura en las obras que el autor argentino pudo utilizar como inspiración para sus cuentos. De ahí que el primer apartado de este trabajo pretenda bosquejar la senda que el mito del vampiro recorrió desde las supersticiones del este de Europa hasta la publicación de *Drácula* en 1897.

## 2. EL MITO DEL VAMPIRO EUROPEO: DE AUGUSTIN CALMET A DRÁCULA

A pesar de que ya desde la Antigüedad clásica circularon en Europa historias protagonizadas por criaturas similares a los vampiros, como la *empusa* o la *lamia*<sup>4</sup>, no será hasta el siglo XVIII cuando el fenómeno del vampirismo despierte una inquietud y un interés renovados en las sociedades europeas. En efecto, lejos de quedar olvidados en los tratados teológicos que durante la Edad Media meditaron sobre su naturaleza, a finales de la Edad Moderna estos monstruos conturbaron el mundo occidental hasta tal punto que varios eruditos de la época volvieron a ocuparse del tema. Buena muestra de ello la ofrecen obras como la *Dissertatio Historico-Philosophica de Masticatione Mortuorum* (1679), de Philip Rohr, o el *Traité sur les apparitions des esprits, et sur les vampires, ou les*

---

4 De acuerdo con Siruela, la primera es un «demonio femenino capaz de adoptar tanto la forma de un animal como la apariencia de una hermosa doncella. Bajo este último aspecto, solía visitar a los hombres dormidos y acostarse junto a ellos para morderlos y chupar su sangre hasta provocarles la muerte» (2010c: 14-15). Por su parte, la *lamia* podría definirse como «la versión latina de la empusa» (Siruela, 2010c: 15).

*revenants de Hongrie, de Moravie, &c.* (1751), del abad Dom Augustin Calmet, que en su libro decide abordar «el asunto de los revinientes o vampiros de Hungría, Moravia, Silesia y Polonia» (Calmet, 2009: 30). Así explica el monje el origen de este propósito:

En este siglo, desde hace alrededor de unos sesenta años, una nueva escena se ofrece a nuestra vida en Hungría, Moravia Silesia, Polonia; se ve, dicen, a hombres muertos desde hace varios meses, que vuelven, hablan, marchan, infestan los pueblos, maltratan a los hombres y los animales, chupan la sangre de sus prójimos, los enferman, y, en fin, les causan la muerte: de suerte que no se pueden librar de sus peligrosas visitas y de sus infestaciones más que exhumándolos, empalándolos, cortándoles la cabeza, arrancándoles el corazón o quemándolos. Se da a estos revinientes el nombre de upiros o vampiros, es decir, sanguijuelas, y se cuentan de ellos particularidades tan singulares, tan detalladas y revestidas de circunstancias tan probables, y de informaciones tan jurídicas, que uno no puede casi rehusarse a la creencia que tienen en esos países, de que los revinientes parecen realmente salir de sus tumbas y producir los efectos que se les atribuyen (Calmet, 2009: 28).

No obstante, entre los diversos casos de vampirismo que el abad relata en su tratado, acaso el más célebre sea el de Arnold Paul, un *hajduk* de Medveđa (Serbia) que supuestamente acabó con la vida de cuatro personas después de morir y asumir la forma de un vampiro:

Su cadáver estaba bermejo; los cabellos, las uñas y la barba se habían renovado; y las venas estaban todas llenas de sangre fluida, que rezumaba de todas las partes del cuerpo en el sudario en el que había sido envuelto (Calmet, 2009: 60).

La historia llegó a ser famosa no solo porque fue difundida en la prensa inglesa a través de diversas traducciones, adaptaciones y artículos sobre ella (Siruela, 2010c: 30), sino también porque implicó la intervención de las autoridades imperiales austriacas, que, en palabras de Calmet, establecieron «una comisión militar para examinar la verdad de todos estos hechos» (Calmet, 2009: 62). Pero, además, la vívida descripción del monstruo alude a un aspecto que el propio autor desarrolla en otros informes y que probablemente influyó en ficciones posteriores sobre estos seres. Así, de forma parecida a Arnold Paul, los vampiros polacos y rusos, de acuerdo con el monje,

chupan la sangre de hombres y animales vivos en tan gran abundancia que a veces les sale por la boca, por la nariz y hasta por las orejas, y otras veces el cadáver nada en la sangre que llena por completo su ataúd (Calmet, 2009: 73).

Este comentario concierne a la perfección con el estado en que encuentran los restos mortales de Carmilla en el cuento homónimo de Le Fanu, donde el pesado ataúd de la vampiresa está inundado de sangre y su cuerpo «sumergido a unas siete pulgadas de profundidad» (Le Fanu, 2010: 290). En su tratado, Calmet anota, asimismo, otros datos interesantes sobre estos monstruos, entre los que destaca, por un lado, el hecho de que sus barbas, uñas y pelo sigan creciendo después de haber muerto y, por otro, su hinchazón y enrojecimiento tras el consumo de sangre (2009: 76). Este último apunte resulta especialmente relevante en tanto que tiene evidentes resonancias en relatos

como «El almohadón de plumas» (1907)<sup>5</sup>, del escritor uruguayo Horacio Quiroga, que en su narración describe a la criatura que bebe del cuerpo de Alicia como «un animal monstruoso [...] tan hinchado que apenas se le pronunciaba la boca» (Quiroga, 1990: 116). Finalmente, es muy probable que el *Traité sur les vampires* sentase también el precedente de determinados pasajes de las ficciones vampíricas posteriores en lo que se refiere a la descripción de los síntomas de quienes se veían afectados por el vampirismo. En efecto, según el monje benedictino, una vez que la persona ha sido atacada por el monstruo

se encuentra palideciendo de languidez, pierde el apetito, adelgaza a ojos vista, y al cabo de ocho o diez días, quince algunas veces, muere sin tener fiebre ni presentar ningún otro síntoma más que la delgadez y la consunción (Calmet, 2009: 78).

En esta misma línea, en narraciones como «Carmilla» o *Drácula* los sucesivos asaltos del vampiro se manifiestan en la víctima como una afección que la debilita progresivamente hasta que termina por consumirla. Por ejemplo, en el primero de los textos mencionados, Laura, la protagonista, ignora haber sido atacada por la no-muerta que da nombre al cuento y reconoce hallarse

en un estado bastante avanzado de aquella enfermedad, la más extraña que jamás haya sufrido mortal alguno [...]. Estaba más pálida, tenía las pupilas dilatadas y lucía grandes ojeras. Y la languidez que había experimentado durante todo aquel tiempo empezaba a evidenciarse en mi semblante (Le Fanu, 2010: 253-254).

En consecuencia, no es posible menos que reconocer la deuda que los cuentos de vampiros del siglo XIX tienen con el tratado de Calmet, que sirvió, además, para concretar las leyendas y supersticiones que asediaron la imaginación de las gentes del centro y el este de Europa. En este sentido, el relato «La familia del vurdalak», escrito en torno a 1840 por Alekséi Konstantínovich Tolstói, reconoce explícitamente la autoridad del abad en materia de vampirismo y perfila la imagen del monstruo inspirándose de forma evidente en el *wurdulac* del folklore eslavo:

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*. El abad Agustín Calmet, en su curiosa obra sobre apariciones, cita ejemplos sobrecogedores (Tolstói, 2010: 170).

5 Más adelante el autor eliminará del título la s de «plumas».



En efecto, estos monstruos están trágicamente condenados a alimentarse de las personas a las que amaron en vida (Bennett, 2011: 21), si bien su aspecto cadavérico y su aliento mefítico los delata como difuntos. De ello aporta un buen ejemplo el cuento del escritor ruso, donde la vampiresa Sdenka despidе «ese olor nauseabundo que emana normalmente de las criptas mal cerradas» (Tolstói, 2010: 191) y el viejo Gorcha exhibe un semblante «tan pálido y desencajado que [...] habría podido tomársele por el de un muerto» (Tolstói, 2010: 174). Asimismo, otro de los rasgos característicos del *vurdalak* retratado por el escritor ruso son los ojos, que, aunque aparentan no ver (Tolstói, 2010: 173), destilan malignidad y producen horror en quien los contempla: «Al echar una mirada hacia la ventana, vi claramente al viejo Gorcha, fuera, con la cara pegada al cristal, y sus ojos espantosos clavados en mí» (Tolstói, 2010: 176).

En suma, la narración de Tolstói ofrece una representación del vampiro muy apegada al modelo folklórico, por lo que, como señala Siruela, «devuelve al lector al pánico supersticioso de nuestros antepasados» (2010a: 166). Sin embargo, los no-muertos retratados en «La familia del vurdalak» no constituyen los únicos ejemplos de la versión más repugnante y macabra del monstruo, ya que también James Malcolm Rymer desarrolla, en «Varney, el vampiro» (1847), la vertiente radicada en la imaginación popular e incide, además, en rasgos bestiales como las garras o los afilados dientes de la criatura:

Salta roto un pequeño rombo de vidrio, y la figura de fuera introduce una mano larga y flaca que parece totalmente descarnada [...]. 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 (Rymer, 2010: 201).

Es cierto, no obstante, que la proyección de estas características en películas como la ya mencionada *Nosferatu* no eclipsó los esfuerzos de muchos escritores del Romanticismo por abordar el vampirismo desde una perspectiva distinta. Es el caso de relatos como «El vampiro» (1819), que el doctor John William Polidori empezó a gestar en una velada compartida con Byron y los Shelley, y que sentó las bases de la concepción moderna del monstruo, a saber: «la del aristócrata elegante, frío, perverso y enigmático, pero, sobre todo, fascinante para las mujeres» (Siruela, 2010b: 79).

En efecto, las tormentosas noches que los escritores ingleses pasaron en Villa Diodati no solo sirvieron para que la autora de *Frankenstein* imaginara por primera vez los personajes de su novela, sino también para que Lord Byron —y su reputación de amante hipócrita y despiadado— inspirasen la creación «del prototipo de vampiro de la literatura inglesa (Siruela, 2010c: 39). Así, Lord Ruthven es retratado en el cuento de Polidori como un no-muerto de belleza misteriosa, melancólica y maldita, muy similar, según revela el siguiente fragmento, a la de héroes byronianos como el corsario o el conde Lara (Praz, 1999: 132-138):

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 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 que, al clavarse en el rostro de las personas, no parecía traspasarlo y penetrar hasta los íntimos movimientos del corazón, sino posarse en las mejillas como un rayo plomizo y oprimir la piel sin poder atravesarla. Sus peculiaridades eran la razón de que todas las casas le invitasen: todo el mundo quería verle y los habituados a emociones intensas [...] estaban encantados de tener con su presencia algo que les despertaba la atención. A pesar de la mortal palidez de su rostro, que jamás llegaban a encenderlo [sic] ni el rubor de la modestia ni la pasión de las emociones fuertes, era gallardo de figura y silueta, y muchas cazadoras de notoriedad trataban de conquistar sus atenciones y obtener alguna prueba, al menos, de lo que ellas llamaban afecto (Polidori, 2010: 81).

Ciertamente, no resulta difícil atisbar la correspondencia de estos rasgos con los del protagonista de *Lara* (1814), que, bajo la pluma de Byron, presenta también a un personaje atrayente y temible cuyo gélido aspecto «alimentaba las murmuraciones» (Praz, 1999: 133) y «obtenía del corazón un interés absolutamente en contra de la voluntad» (Praz, 1999: 137). De hecho, resulta evidente que, para dar forma a su vampiro, Polidori no solo recurrió a los atributos de los héroes que el autor del *Don Juan* imaginó para algunas de sus obras, sino que, además, se basó en el personaje principal de *Glenarvon*, una novela autobiográfica que lady Caroline Lamb escribió para retratar vengativamente a Byron, su ex amante, como el diabólico Ruthven Glenarvon (Siruela, 2010b: 80).

De cualquier modo, conforme el siglo XIX fue avanzando las características de las diversas ideaciones del vampiro se fueron mezclando y tanto el monstruo aristocrático de Polidori como el cadáver hematófago del folklore europeo ofrecieron un caldo de cultivo ideal para la aparición de nuevas concepciones del no-muerto. Así, parece claro que la desventurada Sdenka del cuento de Tolstói comparte ciertos rasgos con un modelo de vampiro que probablemente deba su origen a «La novia de Corinto» (1797), de Johann Wolfgang von Goethe, y que tuvo su desarrollo en relatos como «No despertéis a los muertos» (1800), de J. L. Tieck, y «Vampirismo» (1821), de E. T. A. Hoffmann.

En concreto, dicho arquetipo destacó por recurrir a la figura de la *femme fatale* para aglutinar conceptos como el mal, el erotismo y la muerte, y sirvió para conformar la imagen de una vampiresa de belleza demoníaca que seducía a sus víctimas para conducirlos a su perdición. Buena muestra de ello la ofrecen narraciones como «La muerta enamorada» (1836), de Théophile Gautier, o «Carmilla» que ofrecieron la versión más acabada de esta vertiente al vertebrar su historia en torno a la voluptuosidad del mal. Así lo revelan las palabras que la mujer fatal de Le Fanu pronuncia en uno de sus encuentros lésbicos con la narradora:

Vivo en tu cálida vida, y tú morirás... morirás, dulcemente morirás... en la mía. Así como yo me acerco a ti, a su vez, tú te acercarás a otros y conocerás el éxtasis de esa crueldad que, sin embargo, es una forma de amor (Le Fanu, 2010: 233).

Por otra parte, parece innegable que el vampiro aristocrático de raíces inglesas ejerce también su influencia en la concepción de Carmilla, no solo porque los orígenes de este personaje se remontan a una familia «muy antigua y muy noble» (Le Fanu, 2010: 232), sino también porque la joven ostenta una belleza refinada y melancólica:

Era esbelta y asombrosamente elegante. Salvo que sus movimientos lánguidos... muy lánguidos, en verdad... nada había en su aspecto que delatara su enfermedad. Su tez era brillante y oscura; sus facciones, pequeñas y muy bien formadas; sus ojos, grandes, negros y brillantes. Su cabello era [...] exquisitamente fino y suave, de color castaño muy oscuro, con algún reflejo dorado (Le Fanu, 2010: 231-232).

En este sentido, también Clarimonda, la protagonista de «La muerta enamorada», parece proceder de un linaje señorial, tanto por su forma de ser — en la que «había algo de Cleopatra» (Gautier, 2010: 159), como por su nariz, que «revelaba su origen noble» (Gautier, 2010: 140). Pero, además, al igual que lord Ruthven o Carmilla, el personaje de Gautier debe parte de su belleza a la tristeza y la languidez de su rostro, de acuerdo con el siguiente fragmento: «la palidez de sus mejillas, el rosa tenue de sus labios [...] le otorgaban una expresión de castidad melancólica y de sufrimiento pensativo de una inefable seducción» (Gautier, 2010: 151).

Sea como fuere, lo cierto es que las continuas reinversiones a las que, a lo largo del siglo XIX, fue sometido el mito del vampirismo terminaron por cristalizar en la aparición de la que probablemente sea la novela de vampiros más renombrada de todos los tiempos: *Drácula*. Publicada en 1897, la obra de Bram Stoker cerraba, sin duda, el ciclo iniciado en el tratado de Calmet, especialmente si tenemos en cuenta que su célebre —y cinematografiado<sup>6</sup>— protagonista combinaba con perfecta coherencia el horror cadavérico de la superstición con el satanismo aristocrático del vampiro literario, según explica Siruela:

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 ancestros (2010c: 18).

---

6 «El cine —un medio inverosímil para un vampiro, dado que no puede ser fotografiado— se apoderó de las historias de Drácula (o versiones del mismo mínimamente disfrazadas) ya en la segunda década del siglo pasado; hoy, la *Internet Movie Database* incluye más de 150 películas (incluyendo para adultos, de dibujos animados y filmes televisivos) con «Drácula» en el título y con más de doscientos actores representando al Conde de un modo u otro [...]. Quienes contabilizan este tipo de cosas han coronado a Sherlock Holmes como el personaje más cinematográfico de todos los tiempos, seguido por Drácula y después por Tarzán» (Klinger, 2012: xxiv).



### 3. «EL HIJO DEL VAMPIRO»: LA DEFORMACIÓN IRÓNICA DEL VAMPIRO GÓTICO

A pesar de que Julio Cortázar se alejó muy tempranamente de los ambientes lóbregos explorados por las ficciones góticas, parece claro que, al ubicar la siniestra historia de Duggu Van entre los muros de un castillo, su relato «El hijo del vampiro» recupera la tradición inaugurada por Horace Walpole en *El castillo de Otranto* (1764). Cabe preguntarse, entonces, por qué el temprano rechazo del escritor hacia «los trucos literarios sin los cuales lo gótico no alcanza su “pathos” más celebrado» (Cortázar, 1975: 148) —y, en concreto, hacia esa «escenografía verbal consistente en extrañar de entrada al lector» (Cortázar, 1975: 148)— no le impidió recurrir a un espacio típicamente asociado al cuento de horror o, incluso, a la literatura vampírica, según demuestra la novela de Stoker.

Lo cierto es que el relato ofrece muy tempranamente una respuesta a esta pregunta, puesto que ya en la descripción que Cortázar hace del vampiro Duggu Van es posible percibir que el cuento distancia irónicamente a sus lectores de lo que el autor argentino llamará, décadas más tarde, «los “gimmicks” y los “props”» (Cortázar, 1975: 148) de la literatura gótica. Entre ellos no solo se encuentran los escenarios tradicionalmente asociados al género —como los castillos, las ruinas o los cementerios—, sino también los atributos típicos de sus monstruos. Sin embargo, lejos de ostentar un aspecto terrorífico, el protagonista de «El hijo del vampiro» es sometido, desde las primeras líneas del relato, a una deformación caricaturesca que convierte en ridículos los rasgos que, en un principio, habrían de resultar aterradores. Es el caso de características ya descritas por Calmet en su *Traité sur les vampires*, como la hinchazón y los cambios de color que el cuerpo del no-muerto sufre tras el consumo de sangre y que en el cuento de Cortázar aparecen descritos con la siguiente metáfora:

La mucha sangre bebida desde su muerte aparente —en el año 1060, a manos de un niño, nuevo David armado de una honda-puñal— había infiltrado en su opaca piel la coloración blanda de las maderas que han estado mucho tiempo debajo del agua (Cortázar, 2010a: 31).

Además, como revela este fragmento, a la degradación humorística del semblante de la criatura se añaden las humillantes circunstancias de su muerte, ya que —a diferencia, por ejemplo, del *vurdalak* de Tolstói— Duggu Van no murió combatiendo a un forajido, sino como consecuencia del asalto de un niño. En cualquier caso, la descripción del vampiro no se detiene en el fragmento citado, pues poco más adelante el relato alude al «silencioso séquito de perfumes rancios» (Cortázar, 2010a: 31) que lo acompaña siempre y que evoca tanto el mal olor del monstruo folklórico como el nauseabundo aliento de Drácula: «Pudo deberse a que su aliento era fétido, pero sentí una horrible náusea que no pude evitar» (Stoker, 2012: 48). Asimismo, la «levísima carcomida mano» (Cortázar, 2010a: 31) de Duggu Van recuerda de forma muy evidente a la mano larga, flaca y descarnada de Varney en el relato de Rymer (2010: 201).

Por tanto, no resulta aventurado concluir que el modelo que Cortázar siguió para dar forma a su vampiro fue, principalmente, el del monstruo que cifraba su origen en las supersticiones eslavas y que obtuvo mayor concreción gracias a la pluma de autores como Calmet, Tolstói o el propio Stoker. Es probable, entonces, que el escritor argentino conociera, como este último, el folklore europeo asociado al vampirismo, lo cual no obstó para que el autor de *Rayuela* escribiese su propia versión del mito. En este sentido, Cortázar no solo ofrece, en su cuento, un retrato caricaturesco del no-muerto, sino que, además, relata una historia en la que el protagonista se revela como una criatura hipócrita, sentimentaloides y caprichosa, según demuestra el hecho de que, a pesar de hallarse supuestamente enamorado de Lady Vanda, la convierta en víctima tanto de su violento apetito sexual como de su incontenible sed de sangre:

Sin tiempo de sentirse perplejo ingresó Duggu Van al amor con voracidad estrepitosa. El atroz despertar de Lady Vanda se retrasó en un segundo a sus posibilidades de defensa. Y el falso sueño del desmayo hubo de entregarla [...] al amante. Ciertamente 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 (Cortázar, 2010a: 31-32).

En efecto, teniendo en cuenta que el monstruo se atreve a agredir doblemente a la dama y que, por otro lado, se autoengaña con justificaciones claramente indefendibles, resulta difícil creer que sienta verdadero amor por ella. De hecho, la deformación grotesca del aspecto de Duggu Van sigue agravándose conforme se acrecienta su obsesión por Lady Vanda, hasta el punto de que, cuando la castellana está a punto de dar a luz, el vampiro luce una apariencia que, por su exagerado patetismo, delata el absurdo de sus pretensiones:

Ciertamente que el rostro de Duggu Van no era para provocar sonrisas. El color terroso de su cara se había transformado en un relieve uniforme y cárdeno. En vez de ojos, dos grandes interrogaciones llorosas se balanceaban debajo del cabello apelmazado.

—Es absolutamente mío —dijo el vampiro con el lenguaje caprichoso de su secta— y nadie puede interpolarse entre su esencia y mi cariño (Cortázar, 2010a: 33).

Pero, además, el propio Cortázar ironiza, a través de la voz narrativa, con la posibilidad de que estos seres se muestren capaces de amar: «Que los vampiros se enamoren es cosa que en la leyenda permanece oculta» (Cortázar, 2010a: 31). Por consiguiente, resulta evidente que tanto la caricaturización de los rasgos de Duggu Van como la continua satirización de sus aspiraciones emocionales sirven para revelar irónicamente la distancia que el relato asume con respecto a las ficciones que sirvieron para inspirarlo. Así pues, el autor de *Rayuela* no solo se burla, en el cuento, de los atributos vampíricos afianzados por la literatura gótica, sino también del vínculo que autores como Gautier o Le Fanu establecieron entre el amor y la violencia, y que concretaron en mujeres fatales como Clarimonda o Carmilla, respectivamente. Porque, en efecto,

resulta absurdo —y, en consecuencia, cómico— que una criatura grotesca e incapaz de refrenar sus pulsiones destructivas quede deformada hasta la caricatura por el amor que siente hacia una de sus víctimas:

Pensaba a veces —horizontal y húmedo en su nicho de piedra— que quizá *Lady Vanda fuera a tener un hijo de él. El amor recrudecía entonces más que el hambre. Soñaba su fiebre con violaciones de cerrojos, secuestros, con la erección de una nueva tumba matrimonial de amplia capacidad. El paludismo se ensañaba con él ahora* (Cortázar, 2010a: 32).

De cualquier modo, si bien es cierto que el escritor argentino consigue ridiculizar a Duggu Van hasta desdibujar su parecido tanto con el monstruo del folklore como con el modelo del vampiro byroniano, no lo es menos que la decadencia física de Lady Vanda tras el ataque del no-muerto evoca el horror experimentado por las víctimas del vampirismo en las narraciones de Calmet, Stoker o Le Fanu. Así pues, del mismo modo que, en el cuento de Cortázar, la dama se muestra «más blanca, más aérea» (Cortázar, 2010a: 33) a medida que el bebé va creciendo en su interior, la narradora de «Carmilla» languidece sin remedio tras los sucesivos ataques de la vampiresa. Por otro lado, en *Drácula*, los asaltos del conde producen en la joven Lucy Westenra un «progresivo decaimiento» (Stoker, 2012: 169), según explica el diario de Mina Murray: «Las rosas de sus mejillas palidecen y ella se debilita y languidece día tras día; por la noche la oigo respirar entrecortadamente, como si le faltase el aire» (Stoker, 2012: 169-170).

Pero, sin duda, también «El almohadón de plumas» ejerció una influencia fundamental en la escritura de «El hijo del vampiro», pues el cuento del Horacio Quiroga—a quien el autor argentino recordó de manera elogiosa en más de una ocasión<sup>7</sup>— narra igualmente el declive paulatino de una muchacha que va desangrándose hasta morir consumida:

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 (Quiroga, 1990: 115).

Ciertamente, también en el relato de Cortázar los médicos se muestran incapaces de detener la anemia que afecta a la joven, con la diferencia de que, en el cuento del uruguayo, no es un bebé quien provoca las *pérdidas* de sangre, sino «*un animal monstruoso, una bola viviente y viscosa*» (Quiroga, 1990: 116). Además, en evidente contraste con lo que sucede en «El almohadón de plumas» el progresivo agotamiento de Lady Vanda no finaliza con su muerte, sino con su espeluznante transformación en

---

7 «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» (Cortázar, 2003: 777).

el vástago vampírico de Duggu Van<sup>8</sup>: «Entonces, cuando dieron las doce, el cuerpo de quien había sido Lady Vanda y era ahora su hijo se enderezó dulcemente en el lecho y tendió los brazos hacia la puerta abierta» (Cortázar, 2010a: 33).

En suma, teniendo en cuenta que el cuento recogido en *La otra orilla* incluye pasajes de terror claramente inspirados en la literatura gótica, resulta difícil negar que el desafecto irónico de Cortázar hacia los rasgos que este tipo de ficciones atribuyeron a los vampiros no impide que la narración recogida en *La otra orilla* pueda entenderse como un relato de horror<sup>9</sup>. No resulta, entonces, descabellado entender esta historia como un homenaje del autor argentino a escritores como Stoker, Quiroga o Le Fanu, a quienes pudo conocer desde muy joven para, finalmente, descubrir que el camino de sus propios cuentos fantásticos debía discurrir por las sendas ocultas de lo cotidiano.

#### 4. «REUNIÓN CON UN CÍRCULO ROJO»: LA ATMÓSFERA SINIESTRA DEL VAMPIRISMO

«*Reunión con un círculo rojo*» constituye, sin duda, una perfecta muestra de cómo, para Julio Cortázar, la vivencia de lo siniestro — *das Unheimliche*, de acuerdo con el artículo homónimo de Freud (2005) — es tanto más aterradora cuanto mayor sea el contraste entre la extrañeza del fenómeno narrado y la cotidianidad del entorno en que se produce. Efectivamente, según el autor argentino, el escritor puede intensificar el efecto «lo *Unheimlich*, que los ingleses llaman *uncanny*» (Cortázar, 1975: 150) en la medida en que sitúa sus manifestaciones en una realidad ordinaria, «puesto que aprovecha de creencias o supersticiones que dábamos por superadas y que vuelven, como los fantasmas auténticos, en la plena luz del día» (Cortázar, 1975: 150). Así, no debería resultar extraño que el relato de *Alguien que anda por ahí* ubique su historia la cotidianidad de un restaurante.

Es cierto, no obstante, que el Zagreb dista mucho de ser un establecimiento corriente. A pesar de que la narradora en ningún momento utiliza el término «vampiro», el cuento está poblado de referencias literarias que evocan la figura del monstruo, como ya notó Romero Chumacero (2010: 26). De hecho, el salón donde Jacobo<sup>10</sup> se sienta a cenar exhibe ciertas características que evocan claramente el texto de *Drácula*, como, por ejemplo, su aspecto «levemente balcánico» (Cortázar, 2010b: 202). Teniendo en cuenta que el castillo del conde se sitúa, según la novela de Stoker,

---

8 A pesar de que la metamorfosis de Lady Vanda ocurre al final de la historia, este hecho había sido anticipado por el narrador 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]» (Cortázar, 2010a: 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» (Cortázar, 2010a: 32-33).

9 En su artículo, Romero Chumacero también llama la atención sobre la mordacidad de quien narra la historia: «Pese al escalofriante desenlace, no deja de asomar en el relato la vena cáustica del narrador» (2010: 25).

10 Este personaje comparte nombre con Jacobo Borges, el pintor venezolano que inspiró el cuento y que figura en la dedicatoria del mismo (Torres Vergel, 2018: 13).

en Transilvania (Stoker, 2012: 16) — esto es, al norte de la península balcánica — parece claro que Cortázar quiere establecer una conexión con la obra del autor irlandés, y, más en general, con las historias de vampiros, pues, como demuestra el tratado de Calmet, muchas de ellas se ubicaban en esta región de Europa. Además, un poco más adelante el escritor argentino define el restaurante como un «enclave transilvánico [...] de una ciudad alemana no excesivamente interesante» (Cortázar, 2010b: 202-203).

En esta misma línea, resulta llamativo que el Zagreb incorpore «un mostrador con espejos» (Cortázar, 2010b: 203), especialmente si tenemos en cuenta que los vampiros no pueden reflejarse en ellos<sup>11</sup>. Así lo demuestra el célebre pasaje de la novela en que Jonathan Harker se está afeitando y descubre repentinamente esta anomalía:

De repente, sentí una mano en mi hombro y escuché la voz del Conde que me decía: «Buenos días». Me sobresalté, pues me sorprendió no haberle visto, ya que el espejo reflejaba toda la habitación que tenía a mis espaldas. Al sobresaltarme, me corté ligeramente, pero no me di cuenta de ello en ese momento. Una vez que hube respondido al saludo del Conde, volví a mirar al espejo para comprobar que me había equivocado. Esta vez no había error posible, pues el Conde estaba cerca de mí y podía verme por encima de mi hombro. ¡Pero no se reflejaba en el espejo! (Stoker, 2012: 62).

A diferencia de Drácula, los camareros de «Reunión con un círculo rojo» sí pueden proyectar su imagen detrás del mostrador, lo cual probaría, en un principio, que no se trata de vampiros. Sin embargo, el hecho de que el reflejo de sus espaldas tuviera «algo de falso, como una cuadruplicación difícil y engañosa» (Cortázar, 2010b: 203), hace dudar de la veracidad de dichas representaciones y, además de enrarecer la atmósfera del cuento, permite plantear la posibilidad de que dichas proyecciones no existan. Por supuesto, también es posible que, al aportar este detalle, Cortázar pretenda distanciarse de las ficciones vampíricas y, en consecuencia, desorientar al lector en lo que se refiere a la extraña naturaleza de los camareros.

Sea como fuere, más allá de las características del establecimiento, las comidas que allí se sirven recuerdan de forma evidente a los platos que Jonathan Harker degusta durante su viaje por el este europeo. En efecto, cuando se hospeda en Bistritz — hoy en día Bistrița, una ciudad ubicada en la región histórica de Transilvania — el pasante inglés prueba un vino «que produce un raro picor en la lengua, el cual, sin embargo, no es desagradable» (Stoker, 2012: 28) y cena «trozos de panceta, cebolla y carne de vaca, sazonado con pimentón picante, y todo ello ensartado en palitos y asado al fuego» (Stoker, 2012: 28). Por su parte, 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» (2010b: 202). Esta última apreciación de la narradora resulta interesante en tanto en cuanto muestra cómo ambas narraciones establecen una clara separación entre el oriente y el occidente europeos. De hecho, el propio Jonathan Harker anota

---

11 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» (Stoker, 2012: 63).



lo siguiente en la primera entrada de su diario: «La impresión que tuve es de que estábamos dejando el Oeste y entrando en el Este» (Stoker, 2012: 9).

No obstante, la singularidad del Zagreb en Wiesbaden — es decir, la ciudad alemana en la que se ubica — no solo se hace evidente por los rasgos balcánicos del restaurante, sino también por el hecho de que los camareros hacen un uso deficiente de la lengua nativa de la región: «Las escasas palabras necesarias habían sido cambiadas en el mal alemán previsible del comensal y en quienes lo servían» (Cortázar, 2010b: 203). De forma similar, en *Drácula*, la anciana que recibe a Harker en el hotel de Bistritz se muestra incapaz de hablar en ese idioma cuando su huésped está a punto de marcharse: «Se encontraba en tal estado de excitación que parecía haber perdido el dominio del alemán que sabía, y lo mezclaba con otra lengua que yo no conocía en absoluto» (Stoker, 2012: 24).

En cuanto a la apariencia y actitud de los personajes que atienden a Jacobo, resulta significativo que la mano del camarero que le sirve el vino esté «cubierta de pelos», ya que, el propio Drácula exhibe una característica similar: «Hasta ahora sólo había visto sus manos por el dorso, [...] pero ahora, teniéndolas tan de cerca, me di cuenta de que [...] tenía vello en el centro de las palmas» (Stoker, 2012: 48). Pero, además, el comportamiento de los responsables del salón no deja de causar extrañeza, no solo por la inquietante vigilancia a la que someten a la turista inglesa desde que entra al restaurante, sino también por la ejecución mecánica de sus gestos, que evocan otra figura tradicional de cuento de horror: el autómatas. Efectivamente, para cuando Cortázar escribió «Reunión con círculo rojo», el monstruo ya había aparecido en numerosas narraciones fantásticas, entre las que destacan «El hombre de la arena» (1817), de E. T. A. Hoffmann; «Horacio Kalibang o los autómatas» (1879), de Eduardo Ladislao Holmberg; o *El golem* (1915), de Gustav Meyrink.

Por último, a los «gestos mecánicos» (Cortázar, 2010b: 206) de los camareros, se añaden la palidez de su piel, que evoca la tez mortecina de los vampiros, y los rasgos de la mujer que atiende a Jacobo y que, por su cabello y ojos negros (Cortázar, 2010b: 203), podría remitir a la protagonista de «Carmilla». En cualquier caso, teniendo en cuenta que la naturaleza sobrenatural de estos personajes nunca llega a revelarse, es muy probable que las alusiones de «Reunión con un círculo rojo» a la literatura gótica — y, muy especialmente, a *Drácula* — sirvan, en el cuento, para generar un clima de tensión que anticipa el desgraciado final del protagonista, a saber: su muerte a manos de los extraños trabajadores del Zagreb. Así, el cuento parece reflejar una de las prácticas que, para Cortázar, definen el oficio de escritor, a saber, la búsqueda de

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. En el caso de *El tonel de amontillado* y de *Los asesinos*, los hechos despojados de toda preparación saltan sobre nosotros y nos atrapan; en cambio, en un relato demorado y caudaloso de Henry James —*La lección del maestro*, por ejemplo— 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 acompaña (Cortázar, 2003a: 381).

En esta misma línea, para autores como H. P. Lovecraft, la piedra de toque del relato de horror se encuentra en su atmósfera<sup>12</sup>, que este literato define como «un profundo sentimiento de pavor, y de haber entrado en contacto con esferas y poderes desconocidos» (Lovecraft, 2010: 32). Por lo que respecta al escritor de Providence, lo cierto es que Cortázar vituperó su obra por ejemplificar lo que en «Del cuento breve y sus alrededores» llamó el «gran despliegue de cotillón sobrenatural» (Cortázar, 2010c: 45), esto es, la búsqueda de «una especie de “full-time” de lo fantástico» (Cortázar, 2010c: 45) que en la narrativa de Lovecraft se habría manifestado, según el autor argentino, como «una repetida y monótona serie de paisajes ominosos, nieblas míficas en pantanos mal afamados, mitologías cavernarias y criaturas con muchas patas procedentes de un mundo diabólico» (Cortázar, 1975: 149-150).

Sin embargo, no resulta menos evidente que los ecos terroríficos de los espacios y monstruos característicos de la literatura gótica resuenan con vehemencia en algunos cuentos de Julio Cortázar. Es el caso de «Reunión con un círculo rojo», donde las referencias intertextuales a la novela de Stoker suplen la función de esa «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*» (Cortázar, 2003b). Porque, en efecto, a pesar de que en su relato el autor argentino renuncie a enmarcar la acción en los escenarios típicos de los cuentos de terror, «Reunión con un círculo rojo» se hace eco de estas obras –y, en concreto, de las ficciones vampíricas– para sugerir la acechanza de lo sobrenatural y, por consiguiente, para generar en los lectores el estremecedor sentimiento de que «algo va a ocurrir, [...] de que las cosas están como dormidas y prestas a despertar» (Neuman, 2006: 175).

## 5. CONCLUSIONES

La impronta que la lectura de relatos de vampiros –y, en particular, de novelas como *Drácula*– dejó en la imaginación de Julio Cortázar es perceptible a lo largo y ancho de su obra, según demuestran su «Soneto gótico», el personaje de Frau Marta en *62/ Modelo para armar* o los cuentos «El hijo del vampiro» y «Reunión con un círculo rojo». En estas dos últimas narraciones es posible encontrar referencias tanto a las características asociadas al monstruo por la literatura occidental como a los textos que tuvieron al no-muerto como protagonista, de manera que los mencionados relatos no solo reformulan los significados de esta figura como motivo literario, sino que, además, adquieren nuevos sentidos a la luz de las ficciones a las que aluden.

En el caso de «El hijo del vampiro», parece claro que el modelo que el escritor argentino utiliza para dar forma a Duggu Van, el protagonista, es el del monstruo folklórico retratado por Augustin Calmet en su *Traité sur les vampires* y desarrollado en narraciones como «La familia del vurdalak», «Varney, el vampiro» o *Drácula*. No

---

12 Teniendo en cuenta que, según Lovecraft, «un relato es fantástico [...] por el nivel emocional que alcanza» (2010: 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» (Lovecraft, 2010: 31).

obstante, en el cuento Cortázar somete a su personaje a una deformación caricaturesca que lo distancia irónicamente de su prototipo, por lo que el autor consigue ridiculizar los rasgos que tanto las supersticiones del este de Europa como las ficciones góticas atribuyeron al no-muerto. Pero, además, en la medida en que el relato hace patente el absurdo de las aspiraciones amorosas de Duggu Van, es posible afirmar que la narración satiriza el malditismo amoroso que Gautier y Le Fanu encarnaron, respectivamente, en figuras como Clarimonda o Carmilla. En cualquier caso, la siniestra decadencia que Lady Vanda sufre antes de su abominable transformación permiten definir cuento como un homenaje irónico al terror de las historias vampíricas que posiblemente lo inspiraron.

Por otra parte, «Reunión con un círculo rojo» funciona como un claro ejemplo de cómo Cortázar se aleja en sus relatos de los escenarios tradicionalmente asociados a la literatura gótica. Sin embargo, el hecho de que el escritor emplace la acción en un restaurante aparentemente ordinario no obsta para que el horror acabe materializándose. La diferencia con «El hijo del vampiro» es que, en este caso, los asesinos del protagonista no revelan su naturaleza sobrenatural, que, sin embargo, puede advertirse tanto en las características del establecimiento como en el comportamiento de quienes lo administran.

En efecto, el Zagreb pronto revela poseer una serie de atributos que evocan la estada de Jonathan Harker en la Transilvania de *Drácula* y que, por lo tanto, anuncian la inminencia de un episodio funesto. Por otro lado, a pesar de que los agresores de Jacobo y de la difunta narradora no se descubren nunca como criaturas monstruosas, comparten ciertas características no solo con los vampiros de «Carmilla» y la novela de Stoker, sino también con la figura del autómatas, que protagoniza ficciones góticas como «El hombre de la arena» o *El golem*, de Gustav Meyrink.

Así, es posible concluir que, aunque Cortázar trata de cimentar su quehacer literario en «la irrupción de *lo otro* [...] de una manera marcadamente trivial y prosaica, sin advertencias premonitorias, tramas ad hoc y atmósferas apropiadas» (Cortázar, 2003b), en cuentos «Reunión con un círculo rojo», las referencias intertextuales a los monstruos y espacios característicos de la tradición instaurada por Walpole contribuyen a crear un clima de tensión que predispone al lector para la irrupción de una realidad oculta y sobrecogedora.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bennett, A. (2011): *Global Legends and Lore. Vampires and Werewolves Around the World*, Broomall, Mason Crest Publishers.
- Calmet, A. (2009): *Tratado sobre los vampiros*, Lorenzo Martín del Burgo (trad.), Madrid, Reino de Cordelia.
- Cortázar, J. (1975): “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 25, 145-151.

- Cortázar, J. (2003a): "Algunos aspectos del cuento", en (2003) *Obras completas VI. Obra crítica*, Saúl Yurkievich (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 370-386.
- Cortázar, J. (2003b): "El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica", en (2003) *Obras completas VI. Obra crítica*, Saúl Yurkievich (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 766-785.
- Cortázar, J. (2010a): *Cuentos completos I*, Madrid, Alfaguara.
- Cortázar, J. (2010b): *Cuentos completos II*, Madrid, Alfaguara.
- Cortázar, J. (2010c): "Del cuento breve y sus alrededores", en (2010) *Último Round*, Barcelona, RM Verlag, 35-45.
- Freud, S. (2005): "Lo siniestro", en J. M. Cuesta Abad y J. J. Heffernan (eds.) (2005) *Teorías literarias del siglo xx*, Madrid, Akal, 660-682.
- Gautier, T. (2010): "La muerta enamorada", en J. Siruela (ed.) (2010) *Vampiros*, Barcelona, Atalanta, 137-164.
- Hogle, J. E. (2008): "Introduction: the Gothic in western culture", en J. E. Hogle (ed.) (2008) *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1-20.
- Klinger, L. S. (2012): "El contexto de *Drácula*", en Bram Stoker (2012) *Drácula anotado*, Madrid, Akal, xix-xlix.
- Le Fanu, J. S. (2010): "Carmilla", en J. Siruela (ed.) (2010) *Vampiros*, Barcelona, Atalanta, 211-294.
- Lovecraft, H. P. (2010): *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*, Madrid, Valdemar.
- Martínez Fernández, J. E. (2001): *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- Neuman, A. (2006): "El cuento del uno al diez", en Eduardo Becerra (ed.) (2006) *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 169-184.
- Polidori, J. W. (2010): "El vampiro", en J. Siruela (ed.) (2010) *Vampiros*, Barcelona, Atalanta, 81-101.
- Praz, M. (1999): *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, Acantilado.
- Quiroga, H. (1990): "El almohadón de pluma", en (1990) *Los desterrados y otros textos*, J. Lafforgue (ed.), Madrid, Cátedra, 113-117.
- Romero Chumacero, L. (2010): "Torvo, inspirador aleteo: Julio Cortázar y sus vampiros", *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, 7, 19-29. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3123734> (Consultado en junio de 2023).
- Ronay, G. (1972): *The Dracula Myth*, London, W H Allen & Co.
- Rymer, J. M. (2010): "Varney, el vampiro", en J. Siruela (ed.) (2010) *Vampiros*, Barcelona, Atalanta, 197-203.
- Siruela, J. (2010a): "Alexei Tolstoi. La familia del vurdalak (ca. 1840)", en J. Siruela (ed.) (2010) *Vampiros*, Barcelona, Atalanta, 165-166.
- Siruela, J. (2010b): "John William Polidori. El vampiro (ca. 1819)", en J. Siruela (ed.) (2010) *Vampiros*, Barcelona, Atalanta, 79-80.
- Siruela, J. (2010c): "Prólogo", en J. Siruela (ed.) (2010) *Vampiros*, Barcelona, Atalanta, 11-43.

- Stoker, B. (2012): *Drácula anotado*, Madrid, Akal.
- Țăranu, I. I. (2012): “Personajes húngaros en la obra de Cortázar”, *Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, 3, 71-86. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5249306> (Consultado en junio de 2023).
- Tolstói, A. (2010): “La familia del vurdalak. Fragmento inédito de «Memorias de un desconocido»”, en J. Siruela (ed.) (2010) *Vampiros*, Barcelona, Atalanta, 167-193.
- Torres Vergel, F. (2019): “La maldad disfrazada: el Vampiro en ‘Reunión con un círculo rojo’ de Julio Cortázar”, *Revista de Literatura Hispanoamericana*, 76, 11-23. <https://produccioncientificaluz.org/index.php/rlh/article/view/30361> (Consultado en junio de 2023).
- Yurkievich, S. (2003): “Antecedentes de esta edición”, en J. Cortázar (2003) *Obras completas I. Cuentos*, S. Yurkievich (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 1117-1120.