

VAMPYR: UNA LECTURA HISTÓRICA DESDE LA FANTASÍA

NATALIA DEFELIPE POLANCO

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, 2022

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Oscar Alberto Torres Duque

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

María Piedad Quevedo Alvarado

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Gabriel Rudas Burgos

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, solo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

La mitología es especial. A través de estas antiguas historias aprendemos algunas cosas sobre la condición humana, y con ello algo sobre nosotros mismos. La verdad científica no es la única.

Mary Hoffman, *Cuentos de sol, la luna y las estrellas*

Es fascinante no distinguir, o no conocer, o no querer aceptar, los límites entre lo real y lo imaginario. Las vampiras y los vampiros que se dejan leer, habitan esa zona recóndita de la realidad que es más innegable que la verdad misma, y echan raíces en un tiempo tan incierto y vago que se hace presente.

Carlos Santos, *Vampiras, vampiras y otros bebedores de sangre*

AGRADECIMIENTOS

Durante la carrera siempre tuve miedo de llegar a esta etapa. Hacer el trabajo de grado fue una experiencia atemorizante y estresante, pero de la que me llevo enseñanzas muy valiosas. No hubiera podido superar este reto sin el apoyo de mi familia, profesores y amigos. Les agradezco por infundirme valentía, amor y confianza. A mi madre, por impulsarme a siempre dar lo mejor de mí. A mi padre por su apoyo constante aun en la lejanía. A Azul, por desvelarse junto a mí y responder a mis crisis sin importar la hora. A Ang, por nunca perder la fe. A mi director de tesis, por la paciencia infinita y la entrega para que este trabajo saliera adelante. A Caro, por sus historias, que me siguen iluminando e impactando. Por último, y no menos importante, a Dios por darme la tranquilidad y la fuerza para no rendirme.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	8
Lo que se ha dicho de la fantasía	14
Lo que se dice de la historia.....	20
CAPÍTULO II: EL CONDE Y LA CONDESA.....	28
Drácula: el príncipe y el conde	34
Susana y Erzsébet: dos caras de la misma moneda.....	37
CAPÍTULO III: LA TRIADA	43
El mecanismo.....	44
El guardián de la tradición	46
El redentor de la historia	50
Otros ejemplos: la Cruz Patriarcal	55
CONCLUSIONES: UN MUNDO MODERNO PARA LA FANTASÍA JUVENIL	61
Fantasía para lectores escépticos	62
REFERENCIAS	73

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1: Representación gráfica del sistema interno que funciona en la novela Vampyr

.....**¡Error! Marcador no definido.**

INTRODUCCIÓN

No siempre he tenido una relación cercana con el mundo de los libros. Hace un par de años peleaba con uñas y dientes para no tener que leer los libros obligatorios del plan lector en el colegio. Es más, me acercaba a los docentes para negociar cómo cambiar la lectura por otro tipo de actividad académica, cosa que muy pocas veces funcionaba. Ya derrotada, me resignaba a mi fatal destino (para ese entonces). Por más que mis padres y profesores intentaban, no lograba encontrar la manera de tener gusto por la lectura, pues no lo disfrutaba y solo lo veía como un acto molesto e irritante. Entre las cosas que me decían y escuchaba había una frase a la que era especialmente escéptica: “cada persona tiene su libro y cuando lo encuentra, ya no puede escapar”. ¿Cómo podría creer que algo así pudiera pasar si no le daba la oportunidad por rebeldía o la desgana que había acumulado gracias al poco atractivo de los textos que me inculcaban obligatoriamente?

Esta situación fue así por varios años, hasta que en 2009 (y después de arduos esfuerzos por parte de los demás) decidí darle la oportunidad a la lectura. Ese año, por recomendación de una amiga del pasado descubrí *Vampyr*, una novela nueva con la que la escritora colombiana Carolina Andújar debutó en el mundo de la literatura.

Hay varias formas en cómo esta novela puede entrar al mundo de un lector. Una de las más comunes es que la presenten como una novela juvenil romántica de vampiros que cuenta la historia de Martina Székely (una joven del siglo XIX) que termina envuelta, por azares del destino, en un enfrentamiento de vida o muerte contra el mal encarnado en la figura de Susana Strossner, una vampiresa vengativa. Pero esto no se queda ahí, porque en su viaje

conoce al pobre Adrien Almos, un galán atormentado con un oscuro secreto. Su relación prontamente se transforma en un romance prohibido por el que lucharán mientras cumplen su juramento de hacer hasta lo imposible para destruir el mal. Esta es solo una perspectiva que, convenientemente, resulta muy acorde con la gran mayoría de propuestas editoriales para el público juvenil.

Este era el escenario en el que me encontraba en ese entonces. Había pasado de negarme rotundamente a tomar un libro a devorar más de 400 páginas en menos de una semana. De entrada, este nuevo hábito (que por fin había adquirido) era un logro que merecía celebración; sin embargo, prontamente me di cuenta del panorama hostil que rodeaba al objeto que me había cautivado. El problema se transformó, ya no era el hecho de no leer, sino lo que escogí leer.

Me encontré frente a un mundo lleno de prejuicios que buscaba en gran parte invalidar mi lectura. Los detractores de este tipo de literatura provenían no solamente de los entes reguladores de la literatura, como lo son la academia y la crítica; sino que también surgían de ambientes más privados como el familiar o los contemporáneos a mí. Se dieron conversaciones en las que defendí a capa y escudo mi elección de comentarios y preguntas como “¿de verdad lees esas cosas?” o “mejor elige algo serio, algo que te enseñe cosas para cuando te enfrentes a la vida adulta”. Mirando en retrospectiva, ahora me doy cuenta de que lo que más me sorprendió era la capacidad de juzgar, incluso antes de haber leído con detenimiento por lo menos una vez el libro. Yo, por lo menos, tenía un motivo que consideraba válido, a pesar de no ser muy profundo: no me gustaba leer en general y al ser consiente de mi desconocimiento sobre el tema entendía que no tenía la potestad de dar un

juicio sobre algo que no conocía. Es así como empecé a interesarme por comprender estos géneros marginales cada vez más.

La lectura que planteo sobre esta novela surge, precisamente, de ese acto de quitarse la venda que carga con los prejuicios que se promueven alrededor de este tipo de novelas “poco serias”. Leer es algo que se aprende, y aunque parece obvio, es necesario recordarlo.

En ese sentido, si la lectura se enfoca desde otros ámbitos, la novela de Andújar posee una cualidad que facilita repensar los alcances que puede tener una obra literaria. En este caso, esta investigación tiene como objetivo general analizar la relación existente entre dos polos opuestos: la fantasía y la historia. La hipótesis surgió de mi lectura de *Vampyr*, donde pude dar cuenta de cómo crea un conducto directo con el campo histórico desde su escritura fantástica. Concretamente, la novela permite analizar cómo la fantasía (gracias a su componente subversivo) adquiere la capacidad de interactuar con los mecanismos históricos para que contribuya al proceso de creación y formación del discurso de la historia desde su propia narrativa. Ahora bien, para explicar lo anterior se dividió el contenido de este trabajo de grado en cuatro segmentos.

El primero corresponde al apartado teórico en el que se puso en discusión lo que se ha dicho sobre la fantasía y la historia. Para esta sección se analizaron textos de diversos autores teóricos junto a mis propias experiencias y lecturas sobre el tema. En el caso de la fantasía se examinaron principalmente los textos del polifacético Tzvetan Todorov, la crítica literaria Rosemary Jackson, el investigador Carlos Mata, entre otros. Con respecto a la historia, las aproximaciones del teórico literario Kurt Spang y el historiador Edward Hallett Carr fueron esenciales para su comprensión.

El segundo lo constituye un análisis exhaustivo de la relación bilateral entre fantasía e historia que se presenta en la narrativa de *Vampyr*, haciendo énfasis en el juego existente en el personaje antagónico de la novela. Con el fin de exponer este punto de la manera más clara, se recurrió a hacer un ejercicio comparativo entre la novela objeto de esta investigación y el clásico gótico escrito por Bram Stoker, *Drácula*. El uso de un referente permitió puntualizar efectivamente la propuesta narrativa en el libro de Andújar, debido a que, aparentemente, las dos novelas operan de manera similar en la forma textual, pero, al mismo tiempo divergen notablemente una de la otra.

El tercer punto planteó un sistema interno que explica el mecanismo desde el que la novela se construye. Este consiste en una triada entre fantasía, historia y, su intermediario, el mito. La dinámica entre estos tres conceptos crea un tejido en el que, en vez de repelerse entre sí como polos opuestos, se complementan para armar esta nueva narrativa. En otros términos, el mito funciona como el mediador principal que facilita la ficcionalización de la historia para posteriormente insertarlo en un organismo fantástico. Al mismo tiempo, este apartado estudió las características que permiten pensar la fantasía como un mecanismo de rescate histórico.

Por último, el cuarto segmento puntualizó que conlleva y hacia dónde se dirige la reflexión sobre el ejercicio histórico/fantástico que realizó Andújar en su novela. Además, en este capítulo se analizó un tema que se sugirió a lo largo de los capítulos anteriores, pero en el que no se profundizó, y es el hecho de que la fantasía en *Vampyr* no es cualquiera, puesto que posee unas características especiales que impulsan este tipo de propuestas.

Los acercamientos que se realizaron en este trabajo también permitieron meditar sobre temas paralelos que se prestan como objetivos secundarios. Entre estos se encuentran los siguientes: a) Denotar cómo y en qué medida un tópico literario varía de acuerdo con el sistema cultural en el que se le inscribe, tomando como sujeto de análisis la evolución de la literatura de vampiros que llevó a que en la actualidad exista una novela como *Vampyr*; b) Exponer las diferentes capas de lectura que *Vampyr* tiene dentro de su narrativa, que dan cuenta de la complejidad de una obra que se juzga fácilmente a primera vista. A su vez, este ejercicio evidenció los alcances que una narrativa fantástica puede tener; c) Darle un espacio de discusión crítica a las narrativas fantásticas, debido a que tienen un potencial que usualmente se ignora en los ámbitos académicos por los prejuicios que se generaron a su alrededor.

Sin más preámbulo, esta investigación se forjó gracias a las innumerables lecturas que he realizado de la novela de Andújar, dado que me mostró la belleza del mundo de las letras y me influenció tanto que puedo decir con orgullo que tomé la decisión de dedicarme con pasión y entereza a este campo gracias a su enseñanza.

CAPÍTULO I: FANTASÍA E HISTORIA

La Fantasía es una actividad connatural al hombre. Claro está que ni destruye ni ofende a la Razón. Y tampoco inhibe nuestra búsqueda ni empaña nuestra percepción de las verdades científicas. Al contrario. Cuanto más aguda y más clara sea la razón, más cerca se encontrará de la Fantasía.

(Tolkien 112)

Es cierto que se ha dicho mucho de la fantasía; sin embargo, uno de los pensamientos más arraigados y comunes sobre ella es que corresponde a un mecanismo de escape de la realidad. No obstante, buscar cómo alienarse del mundo es una respuesta común cuando superan temas como el presente, la actualidad, las noticias, entre otros. El mismo caso ocurre con la historia, se habla de ella constantemente, pero al momento de llegar a un consenso sobre qué es salen múltiples variables que hacen la tarea casi imposible. Esta información sirve para dar cuenta que, de entrada, son términos demasiado amplios que intentaron definir desde diferentes caminos. Cada autor o pensador (independientemente de la región del mundo al que pertenezca) complejiza lo que se dice de ellos, ya sea afirmando, negando o creando controversia sobre ellos. Si se mostrara visualmente cada uno, se podría ver un árbol masivo del que crecen miles y miles de ramas que se enredan entre ellas sin un orden aparente.

En este caso, para entrar en el debate se debe adentrar en estos términos. Para lograrlo, los autores seleccionados ayudaron a dialogar con ellos con el propósito de no solo mostrar

los distintos campos de aproximación, sino para entender y analizar las distintas posibilidades que ofrecen. Con esto claro, que empiece la fantasía.

Lo que se ha dicho de la fantasía

Uno de los teóricos más reconocidos en este tema, Tzvetan Todorov, brindó una de las primeras definiciones en su ensayo *Introducción a la literatura fantástica* en el cual afirmó que “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (19). Este primer acercamiento puntualizó en que hay una notable separación entre lo real y lo que no lo es, en otras palabras, entre lo extraño/sobrenatural y lo conocido. En este punto es importante hacer una pausa, puesto que no es recomendable quedarse en el debate sugerido por la cita, que se puede entender como que la fantasía dure ese segundo y después desaparezca cuando la duda se esfuma o, más bien, cuando ya se está acostumbrado a su presencia. No se puede pensar en un principio y un final de la fantasía, porque sería una limitación muy superficial. Además, si se piensa en criaturas como los vampiros, que son tan antiguos como los sumerios y que llevan años apareciendo en la literatura, esta afirmación no vendría a cuenta.

Lo que sí se puede analizar sobre esto es que más que un final, la fantasía se transforma y actualiza dependiendo el objetivo que se le dé. Continuando con el ejemplo del vampiro (que es notablemente sustancioso para este trabajo), en esta época está tan normalizado hablar acerca de ellos que existen muchas novelas, cuentos, películas, etc. No obstante, a pesar de su popularidad, el objeto de extrañeza que causa se refresca con cada representación que se hace de la criatura. Es decir, cada vampiro tiene una característica que

lo hace particular y diferente a sus compañeros, incluso, algunos tienen características supernaturales como el propuesto por Voltaire en su pequeño ensayo donde criticó la iglesia y demás. Él afirmó que “los verdaderos vampiros son los curas, que comen a expensas de los reyes y del pueblo” (citado en Mata 14) y que los “mercaderes y usureros que chuparon la sangre del pueblo a la luz del día [...] [que] no eran difuntos, eran corruptos, auténticos parásitos que no vivían en los cementerios sino en palacios lujosos” (citado en Mata 11).

En segundo lugar, es necesario hacer el enfoque en el término de sobrenatural para no confundirlo con lo ficticio. En esencia, la literatura es ficción, debido a que su ejercicio es una exploración creativa en la que interceden facultades como la imaginación. Por su parte, lo sobrenatural debe tomarse como ese algo que perturba el mundo normal y que no necesariamente tiene que ser algo fuera de este mundo. En este caso, el concepto de *uncanny* puede servir como una herramienta para explicar lo que propuso Todorov, que a pesar de que en principio se enlazara con el mundo del terror, tiene unas particularidades que funcionan por igual en la construcción de la fantasía.

Para esto, es útil recordar la manera en que abre su ensayo “Horror sobrenatural en literatura”, el padre del terror cósmico, H. P. Lovecraft: “La más antigua y potente emoción del ser humano es el miedo, y el más antiguo y fuerte tipo de pánico es el temor a lo desconocido” (200). Lo sobrenatural es solo otra manera de nombrar a lo desconocido, y cuando una persona se enfrenta a él, lo normal es que el primer instinto más allá del asombro sea el terror y la desconfianza. Así mismo, no entender es un detonante de incertidumbre que desenaja a cualquiera, por eso, la respuesta que se da casi siempre es afirmar que el que lo presenció está loco o confundido. Ahora bien, lo *uncanny* es una sensación que nace del psicoanálisis en principio, y se puede entender desde dos posturas: la primera, relacionada

con la perturbación de lo que se considera familiar: “It can take the form of something familiar unexpectedly arising in a strange and unfamiliar context, or of something strange and unfamiliar unexpectedly arising in a familiar context” (Royle 1); y la segunda, referente a los significados literales que pueden salir de su traducción del alemán y que hablan de lo oculto.

A second level of meaning begins to explain the uncanny’s disturbing powers. Das Heimlich also means that which is concealed from others: all that is hidden, secreted, obscured. Its negation, das Unheimlich, then functions to discover, reveal, expose areas normally kept out of sight. [...] Fantastic literature transforms the ‘real’ through this kind of Discovery. (Jackson 38)

Lo anterior está relacionado con que para que se dé este efecto, aunque se sepa que algo no está bien no se puede explicar exactamente, y este hecho es el que hace que lo *uncanny* no sea exclusivo de la fantasía. Hay relatos fantásticos en el que el primer movimiento es situar al lector en ese ambiente o universo fantástico, de modo que no existe esa disrupción abrupta de lo familiar, sino que gracias a cómo se presenta ya se está imbuido en la cotidianidad de ese espacio.

En ese orden de idea, si este nuevo concepto se une para armar el ejemplo que ayude a explicar lo propuesto por Todorov se podría decir que lo sobrenatural es un algo o un alguien (objeto, criatura, suceso, entre otros) que genera una sensación, para este caso es la de *uncanny*, que posteriormente lleva a una crisis. Dicha crisis es la que Todorov determinó como fantasía. Teniendo en cuenta esto, en una primera definición se entiende a la fantasía

como un efecto que se genera a partir de unas variables que juegan entre sí. Sin embargo, este enunciado no se puede quedar solamente ahí, puesto que es muy general. No ahondar en él equivale a decir nuevamente que la fantasía es solo un mecanismo de escape, cuando se recalca en lo complejo de los términos.

Lo siguiente que planteó el autor fueron las ramificaciones de lo fantástico que se crean a partir de la reacción ante una crisis. En la que si al final se logra dar una explicación al suceso sobrenatural, resultaría dentro del cajón de lo extraño-fantástico; si el suceso se explica, pero al mismo tiempo sigue siendo chocante (como puede ser lo *uncanny*) haría referencia a lo extraño-puro; si por el contrario, aunque no se explica, se termina aceptando el suceso sería algo fantástico-maravilloso; y por último, está lo maravilloso puro en donde pone de ejemplo principal los cuentos de hadas, en los que no hay necesidad de una explicación ni tampoco de una aceptación, porque ese mundo fantástico es el que manda en un inicio (Todorov 33-42).

En este aspecto, lo importante aquí no es como tal la división que se hace, porque como se planteó anteriormente, estas clasificaciones son solo un par en el gran árbol llamado fantasía. Lo realmente relevante con este ejercicio que realizó Todorov, y retomaron varios autores después de él, es que muestra las distintas formas que puede tomar la fantasía. Además, expone la variedad y ambigüedad de su concepto, que no se queda estático en una sola posición. Esto afirma la capacidad de transformación que habita intrínsecamente dentro del género. Solo basta situarse desde un ángulo diferente para ver otra cara de la figura.

Siguiendo esta idea de una nueva perspectiva, se trajo a colación la relación que hace Todorov entre el psicoanálisis y la fantasía, específicamente donde expresó que: “el

psicoanálisis reemplazó (y por ello mismo volvió inútil) la literatura fantástica” (116), debido a que según él tocaban los mismos temas que no se hablan con normalidad por ser tabús. A pesar de que se superó esta discusión, es necesario mencionarla, porque dicha comparación conlleva a lo que concierne este trabajo.

De entrada, esta afirmación ignora y desvirtúa la evidente función social que puede ejercer la fantasía, puesto que ella no se dedica a hablar únicamente de esto y tampoco es su objetivo principal. Aun así, si se analiza un poco más a fondo esta frase, la fantasía sí puede ser una herramienta facilitadora para hablar de tales temas. Lo importante es hacer el énfasis en esa capacidad de subversión, esa fuerza innata que permite incluir discursos rechazados o difíciles de tratar en el panorama.

Por su parte, Rosemary Jackson no solo dialogó con los planteamientos de Todorov en su libro *Fantasy: The Literature of Subversion*, sino que enfatizó (desde su título) en esta última cuestión: “The fantastic is a literature which attempts to create a space for a discourse other than a conscious one and it is this which leads to its problematization of language, of the word, in its utterance of desire” (36). En otras palabras, la fantasía, más que insertar un tema en un mundo irreal, lo que hace es un ejercicio de desnaturalización de tal situación. Este movimiento le permite al espectador o lector percibirla con otros ojos. Por ejemplo, es diferente si presentan un acontecimiento que se repite todos los días en un determinado medio de comunicación como el periódico, las noticias o una emisión de radio, puesto que cuando existe ese nivel de repetición, llega un punto en que se normaliza el asunto y el efecto que produce en las personas es de cansancio o tedio. Por eso, lo que fue el *boom* del momento (por más importante o impactante que haya sido la situación) comienza a ser relegado en

poco tiempo hasta que finalmente desaparece, sin importar si se obtuvo una respuesta o una solución verdadera a lo que estuviera pasando.

Gracias a ese vacío que se crea, ese mismo acontecimiento empieza a buscar caminos alternos que lo ayuden a que las personas se fijen en él. Es ahí donde entra en juego la fantasía, que aparece como un salvavidas que lo saca de esa burbuja de lo familiar, la costumbre y lo cotidiano. Además, ofrece un espacio que desencaja al lector y que marca una barrera entre su realidad y ese hecho que lo conmocionó. Esa distancia o recontextualización se presenta como un acto benévolo contra la apatía y da el respiro necesario que permite replantear pensamientos e ideas que no aparecerían en caso contrario.

Fantasy recombines and inverts the real, but it does not escape it: it exists in a parasitical or symbiotic relation to the real. The fantastic cannot exist independently of that 'real' world which it seems to find so frustratingly finite. (Jackson 12)

¿A qué se quiere llegar en últimas con esto? Es necesario reconocer ese don que tiene la fantasía para poder ir un paso más allá. Para este trabajo, por ejemplo, es de suma importancia, puesto que el análisis anterior sugiere que esta, al poder hablar aparentemente sin límites de un tema, posee la habilidad de evadir los grilletes culturalmente impuestos sobre momentos, personajes históricos, entre otros. En otras palabras, es capaz de enfrentarse a las ataduras impuestas por la censura sobre la historia por cualquier razón. Finalmente, se propuso que una de las diversas posibilidades que tiene la fantasía es que puede llegar a ser usada como un mecanismo de rescate histórico, gracias a esta función escondida. La novela de *Vampyr* resulta perfecta para ilustrar cómo lo anterior es posible, debido a que su narrativa

se construye por medio de un entretreído histórico/fantástico, en donde sobresale particularmente el trabajo realizado sobre el personaje antagónico de la novela, que resulta ser una modificación fantástica sobre la base de un personaje histórico olvidado a causa de su pasado abominable.

Desde luego, después de esto lo siguiente en la lista fue revisar el término historia.

Lo que se dice de la historia

Para empezar, lo que se conoce como historia puede variar dependiendo de donde se le mire. Aun así, lo que comúnmente se entiende es que la historia es la narración de los hechos del pasado. Y en general es así; sin embargo, en realidad hay muchas variables que entran en juego para que se construya, puesto que, en principio, la historia es una construcción. Así como una obra arquitectónica, esta edificación llamada historia necesita de alguien que la arme, y si se plantea la historia de esta manera, es relevante revisar esa relación entre creador y creación.

De una forma poética se puede decir que cada quién escribe su propia historia. No obstante, registrar la historia universal es una tarea titánica que requiere de personas que se dediquen a eso, es decir, los historiadores. Ellos adquirieron un compromiso con el tiempo, la cultura y la sociedad al aceptar su misión. Esto, a su vez, implica pensar en que no hay una historia general como tal y no todo lo que pase estará consignado, lo que quiere decir que la historia termina siendo una construcción colectiva y que la narración que elija contar el historiador dependerá de su contexto o del que desee abordar el tema, tal como lo afirmó E. H. Carr: “El historiador empieza por una selección provisional de los hechos y por una

interpretación provisional a la luz de la cual se ha llevado a cabo dicha selección, sea ésta obra suya o de otros” (40).

El anterior planteamiento trae consigo una consideración crucial y es que, a fin de cuentas, la historia esta intervenida. El historiador procura relatar los hechos de la manera más limpia posible, sin contaminarlos, es decir, intenta ser imparcial. En ese sentido, Carr indicó en su análisis que dentro de sus funciones principales no está la de ser un juez o un crítico, por más que muchos de ellos requieran una interpretación: “Los datos históricos presuponen, como vimos, cierto grado de interpretación; y las interpretaciones históricas siempre llevan inherentes juicios morales, o, si se prefieren expresiones de apariencia menos comprometida, juicios de valor” (106). Sin embargo, pensar que la historia fluye limpia como el agua cristalina sería un mundo ideal. La realidad es que el pensamiento subjetivo que se requiere para que suceda es un hecho prácticamente imposible, debido a que cada ser tiene sus propias percepciones, sentimientos y opiniones acerca un asunto. Solo basta con ver cómo interactúan diversas personas alrededor del mundo en las redes sociales para ver el choque entre ellas.

Cada individuo tiene mentalidad propia, la cual se moldea desde la crianza por experiencias y enseñanzas. Para vivir en esa utopía se tendrían que despojar de estas características, en otras palabras, borrar parte de la humanidad. En vista de lo anterior, un camino más sencillo sería dejar que una máquina reemplazara el papel del historiador, pero ¿cuál sería el punto de hacer eso si muchos de los debates y discusiones que surgen por esa diversificación se borrarían instantáneamente?, incluso causaría la desaparición de este trabajo. El punto es que, aunque estas interpretaciones se puedan tomar como inconvenientes,

terminan enriqueciendo el tejido histórico. Es importante resaltar que la historia existe pese a esos juicios y depende de cada persona discernir sobre ellos.

Ahora bien, el panorama cambia cuando se piensa en que no solo son juicios, sino que directamente se recurre a una amputación en la consignación de lo sucedido. Evidentemente, es una locura pensar que todos los hechos se puedan conservar y que todo lo que sucede pueda ser recopilado para la posteridad. Sin embargo, una cosa es el acto involuntario (en donde siempre van a quedar de lado o, mejor dicho, habrá fragmentos que se descartaran y que pueden correr el riesgo de desaparecer), y otra es cuando determinados grupos o personas (normalmente situados en posiciones de poder) deciden eliminar de los registros a otras personas, relatos o acontecimientos en pro de sus requerimientos u objetivos.

Esto ocurre con mayor frecuencia en escenarios donde hay un ganador y un perdedor, como en los conflictos bélicos, entre otros ejemplos. La perspectiva de Carr apuntó a eso y corresponde a uno de los motivos de sesgo más grande con respecto a ella: “La historia es un proceso de lucha en que los resultados, se nos antojen buenos o malos, son directa o indirectamente —antes lo primero que lo segundo— logro de unos grupos determinados, a expensas de otros grupos” (106). Esto afirma que, en efecto, la historia es un recurso extremadamente volátil, y hechos de este tipo no hacen que se desmerite o se inhabilite su concepción. Es fundamental recordar que ella es así y para aprender a conocerla es necesario analizarla con todas sus variables y predisposiciones. De hecho, este es el caso que compete a la novela de *Vampyr*. En teoría:

[...] el historiador no tiene por qué formular juicios morales acerca de la vida privada de los personajes de su narración [...]. Pero el historiador no se interesa por el primero

de ambos aspectos más que en la medida en que afectó a los acontecimientos históricos. (Carr 101)

El mayor motivo por el que se intentó destruir cualquier registro de la persona que se convirtió en la antagonista de la novela, como se mencionó anteriormente en la fantasía, fue porque cometió crímenes atroces por los que fue tachada. Por esta razón, buscar información con respecto a ella requiere de más dedicación, no solo por sus escasas, sino porque hay que tomar con pinzas los datos consignados, ya sea porque fueron alterados para generar más impacto o porque fueron reconstruidos con base en lo que decían los demás sobre ella.

Lo anterior conlleva a pensar específicamente en el género de la novela histórica, que es muy pertinente en estos planteamientos. En su ensayo “Apuntes para una definición de la novela histórica”, el crítico Kurt Spang se dedicó a intentar explicar los distintos aspectos que conforman este género, que a primera vista resulta muy complejo. Incluso, su existencia es cuestionada muchas veces, puesto que para clasificar una novela bajo su manto requiere de un trabajo casi milimétrico de evaluación de las partes que la conforman. En otras palabras, se podría pensar que el término historia es el principal, y que demarcaría la naturaleza no ficcional del género, como lo que se plasmó anteriormente en donde el leve grado de interpretación es solo un recurso para construir detalladamente el acontecimiento. Sin embargo, es todo lo contrario, aquí lo que pesa más es la novela, debido a que esta corresponde a una creación literaria. La historia lo que hace es marcar el carácter híbrido de estas narrativas de ficción, en palabras de Kurt Spang “constituye un hiato entre ficción e historia” (84).

Para escribir un relato de este tipo se debe tener mucho cuidado, debido a que se es importante mantener un equilibrio entre las dos partes. Al contrario del historiador, el escritor de novela fantástica, más que hacer un registro o mostrar tal cual pasaron las cosas, debe jugar con las herramientas proporcionadas por el ejercicio de historiar, para así crear un relato coherente y verosímil en su narrativa propia. Es decir, su modelo no se centra en hacer una reconstrucción fiel, sino más bien en retratar o imitar bajo el propósito del novelista.

Por otro lado, el equilibrio no debe entenderse como un balance perfecto, sino como una relación de cooperación entre las dos partes. Carlos Mata lo ilustró de la siguiente manera: “la dificultad mayor para el novelista histórico residirá en encontrar un equilibrio estable entre el elemento y los personajes históricos y el elemento y los personajes ficcionales, sin que uno de los dos aspectos ahogue al otro” (18). Si esta norma implícita no se cumple, el texto entraría en debate y se empezaría a juzgar si en realidad pertenece a otra categoría que no necesariamente sea la novela histórica. Además, debe haber un respeto tanto hacia la historia como hacia su apartado ficcional.

También existen distintos modos en los que se puede abordar la novela histórica. Spang planteó dos tipos: la ilusionista y la anti-ilusionista. La primera se caracteriza porque “Uno de los rasgos más destacados [...] —y de allí su etiqueta— es el afán de los autores de crear la ilusión de autenticidad y de veracidad de lo narrado” (88), son ese tipo de relatos que cuando los lees la distinción entre lo ficcional y lo histórico es casi transparente, de hecho, Spang utilizó una expresión que encaja perfectamente en su descripción cuando dice que la narración se muestra como una totalidad continua (90), es decir, en el transcurso del relato no hay un corte que haga que el lector salga de esa burbuja ilusoria en la que se le metió. Adicionalmente, en el modelo ilusionista el peso del apartado histórico está mucho más

presente que en el otro modelo, debido a que abarca más aspectos que derivan directamente de ese lado de la balanza, tanto personajes como reconstrucciones espaciales, costumbres y acontecimientos, que son herramientas que cumplen la función de potenciar el desencaje en el lector y que lo hace danzar con la idea de que todo lo que se cuenta pasó en la vida real.

Por su parte, el modelo anti-ilusionista se puede simplificar en sus dos objetivos principales: “crear un mundo ficticio y, paralelamente, presentar historia” (Spang 95). Contrario al anterior, la línea divisoria entre los mundos es palpable y no se esfuerza en esconderla bajo una ilusión de veracidad. Como en este caso la continuidad no es de tanta importancia, existen esos momentos de pausa o interrupción, por ejemplo, las novelas en las que hay diversos tipos de voces y recursos (como las cartas, los diálogos, etc.). En este modelo el lector es más consiente de la realidad que le presentan y por este motivo, la balanza tiende a inclinarse un poco más hacia el lado de la ficción.

Por consiguiente, es evidente que hay factores determinantes para que estos efectos se creen. Algunos de los más relevantes son los personajes (o figuras como los llamó Spang), el tiempo, el espacio y el lenguaje (Spang 101-17).

Con respecto a las figuras (que para este caso resulta de suma importancia en el debate planteado), Spang las dividió principalmente en tres: los personajes reales, las representaciones de personajes reales y los personajes ficticios. La variedad de tipos surge gracias a la libertad dada por el género. Además, la cantidad de personajes de cada tipo dentro de las novelas no es estándar, sino que se da de acuerdo con las decisiones del autor. En algunos se pueden encontrar solo personajes pertenecientes a la historia; en otros, personajes

ficticios que interactúen con los reales o personajes basados en alguien real. El panorama no es estático y las diferentes posibilidades hacen que sea muy dinámica la propuesta del género.

Para el tiempo, lo primero es que debe cumplir con una característica específica, en la que están de acuerdo la mayoría de los investigadores del tema y se resume en que “el autor no haya vivido personalmente la época y los acontecimientos que evoca en la narración” (Spang 86). A partir de esto, las narraciones se sitúan indiscutiblemente en el pasado y son representaciones de este. Lo anterior no hace que sea limitado el tiempo que utiliza la narración, puesto que pueden ser desde días hasta varios años. Lo importante es que se sitúe en el pasado y lo haga lo más claro posible para el lector. Los recursos que utilizan los diarios o las cartas como la datación de fechas son grandes herramientas que ayuden a que este punto se cumpla.

Por su parte, el espacio está relacionado directamente con el punto anterior, debido a que la narración se da en lugares reales. Como se mencionó a lo largo del texto, la palabra clave aquí es representación. Partiendo de la idea de que los autores están temporalmente distanciados de la época que narran, deben acudir a los mecanismos de los historiadores para representar de la mejor manera el espacio en el que sus personajes van a interactuar. No tiene que ser una copia perfecta, pero sí tiene que cumplir para que la historia sea verosímil y no tenga puntos por donde se pueda resquebrajar la burbuja de realidad que se plantea, ya sea desde el punto ilusionista o anti-ilusionista.

Por último, el lenguaje se puede resumir en cómo el autor intenta recrear el lenguaje de época o, en otros casos, cómo introduce intertextos del período que se recrea. No hay un tiempo específico reglamentario entre autor y narración; sin embargo, para que se pueda

considerar que una novela es histórica, algunos autores dicen que mínimo 30, otros que 50, otros incluso más, el hecho es que entre más tiempo pase, se requerirá de más trabajo para mimetizar el lenguaje de una manera efectiva, dado que la lengua se transforma con el tiempo. No es lo mismo (centrándose solo en el lenguaje) escribir una novela histórica sobre la colonia hoy, a haberla escrito 40 años después de que ocurrió, porque no solo hay variaciones sintácticas, sino que algunas expresiones y palabras ya están en desuso o cambiaron.

Con todo esto, ¿por qué proponer una mirada especial a estas características? Para la discusión de este trabajo estos apartados corresponden a herramientas históricas con las que jugó Andújar para crear su narrativa fantástica. Este hecho resulta curioso, debido a que no es una novela histórica. *Vampyr* es un caso especial, una suerte de novela fantástica histórica que vive a pesar de su aparente contradicción.

CAPÍTULO II: EL CONDE Y LA CONDESA

Como Sade en sus escritos, como Gilles de Rais en sus crímenes, la condesa Báthory alcanzó, más allá de todo límite, el último fondo del desenfreno. Ella es una prueba más de que la libertad absoluta de la criatura humana es horrible.

(Pizarnik 116)

Como se planteó anteriormente, para hablar sobre una novela como *Vampyr* es necesario adentrarse tanto en el mundo de la ficción fantástica como en el de la historia, puesto que esta novela danza entre los dos mundos para enriquecer y crear su narrativa. Este sistema que se creó generó algo que posteriormente se identificó como un sistema mitológico y que hace que las novelas de este tipo cumplan una función más importante: ser mecanismos de rescate histórico. Antes de llegar a este punto, es necesario explorar y explicar el tejido entre fantasía e historia. Para esto, lo primero es tener en cuenta que *Vampyr* nació de una larga tradición que viene desde años atrás y surgió en esencia con la novela gótica: la literatura de vampiros. Para este caso en específico, este dato es de suma importancia debido a la relación que presenta la novela de Andújar con la novela *Drácula*, escrita por Bram Stoker y publicada en 1897. Esta no es únicamente intertextual, sino que a eso se le suma el hecho de que en un inicio pareciera que la autora utiliza la misma fórmula planteada por Stoker ya hace varios años. Ahora bien, la revisión paralela que se formula entre estos dos textos, es decir, el leer ese clásico canónico con los ojos de *Vampyr*, ayuda a explicar de forma más clara la propuesta de la novela de Andújar y su juego fantástico/histórico.

Para empezar, lo expuesto por Kurt Spang con referencia al tiempo: “la novela histórica se escribe ‘en determinado momento’ [...] Lo importante parece ser que el autor no haya vivido personalmente la época y los acontecimientos que evoca en la narración” (85), sirve como puerta de entrada para tratar la discusión que se planteó sobre *Vampyr*. Primeramente, se puede observar que la novela de Andújar actúa bajo esta cualidad principal de la novela histórica, debido a que la novela se sitúa en pleno siglo XIX, es decir, la distancia temporal con la autora es de dos siglos aproximadamente. Este punto lleva directamente a hablar sobre el espacio.

Si bien, como afirmó Spang, el ejercicio que debe hacer el autor en una novela histórica es el de intentar reconstruir de la forma más eficiente los lugares y costumbres en los que se sitúa la narración, en este caso esa característica resulta ser el primer punto de inflexión gracias al carácter principalmente fantástico de la obra.

¿Cómo es esto? En primer lugar, al ser una novela situada en otra época, es necesario un trabajo investigativo para entender cómo funcionaba la sociedad en ese entonces, más si se tiene en cuenta que el territorio en el que transcurre la narración no es la geografía colombiana, sino las distantes tierras europeas, principalmente el territorio francés, austriaco, húngaro y sus alrededores. Conocer ese contexto es lo que permite crear una línea verosímil para que la fantasía se pueda insertar, algo parecido a lo que hace la novela anti-ilusionista. Un ejemplo de esto es el Internado Sainte-Marie, un lugar central para el relato.

Lo más extraño de todo era que Susana hubiese podido llegar a Sainte-Marie con un tiempo semejante. El terreno ya era bastante accidentado, y ni pensar en cómo se habrían puesto los caminos de toda la región de Valais en un octubre tan invernal. A

pesar de que Sainte-Marie se encontraba relativamente cerca del valle, no me explicaba cómo el carruaje de Susana había atravesado incólume los escarpados montes que nos rodeaban [...]. Un bosque de abetos, hayas y robles se extendían en los alrededores de la propiedad, y más allá de éste se divisaban los Alpes Peninos al sur y los Berneses al norte (Andújar 19).

El internado se ubica en una región geográfica real: el Cantón del Valais, una región montañosa al sur de Suiza. De hecho, si se realiza una pequeña búsqueda en internet para ver imágenes del lugar, no es difícil imaginar cómo una estructura como esta se puede imponer en una de sus colinas. Cabe resaltar que el cantón puede que sea real, pero Sainte-Marie es una construcción de la autora.

Sainte-Marie era una gran edificación de oscura piedra labrada que había sido un monasterio en épocas anteriores. [...] Puesto que Sainte-Marie había sido un monasterio en sus orígenes no era de extrañarse de que tuviese un aire sombrío y misterioso, y que muchas leyendas de fantasmas circularan entre sus paredes. De todas las noches del año, era precisamente la de la víspera del día de Todos los Santos la que más alborotaba el ya supersticioso espíritu de la región (Andújar 19-20).

El hecho de que las bases del instituto estén sobre un viejo monasterio es muy interesante y esta característica responde directamente a que *Vampyr* bebe de la tradición de sus antepasados. Los lugares lúgubres, oscuros y macabros son propicios para que los monstruos habiten y hagan de las suyas, así como hace el conde Drácula. En el caso de Stoker, aparte de Londres, el territorio que introdujo este mundo sobrenatural es la región de

Rumania y sus alrededores. Esta recreación, que al igual que en *Vampyr*, requirió de un trabajo investigativo exhaustivo como dice en sus anotaciones recogidas en *Bram Stoker's Notes for Dracula*, con el objetivo final de poder crear la ilusión:

Beyond the green swelling hills of the Mittle Land rose mighty slopes of forest up to the lofty steepes of the Carpathians themselves, Right and left of us the towered, with the afternoon sun falling full upon them and bringing out all the glorious colours of this beautiful range, deep blue and purple in the shadows of the peaks, green and brown where grass and rock mingled, and an endless perspective of jagged rock and pointed crags, till these were themselves lost in the distance, where the snowy peaks rose grandly. Here and there seemed mighty rifts in the mountains, through which, as the sun began to sink, we saw now and again the white gleam of falling water (Stoker 13-4).

En este caso, la descripción detallada que ofrece de la región permite recrearla y, a su vez, transporta al lector al territorio. Esta ilusión tan bien lograda que se repite a lo largo de la novela (como en la descripción del pueblo de Whitby y las ruinas de la abadía al inicio del capítulo VI) incita a creer que es posible que en esos lugares pudieran ocurrir cosas tan irreales o que entre sus árboles y rocas se encuentra un castillo misterioso en donde vive un conde que oculta secretos terroríficos.

No obstante, las descripciones del espacio no es lo único, también se le deben sumar las costumbres y cultura de los habitantes de esos lugares. En ambos casos, las creencias de las regiones circundantes son fundamentales en el momento de construir la narrativa de la

historia: Rumania, Hungría y los territorios circundantes se presentan como lugares propicios para refundar un mito tan antiguo como los vampiros. En efecto, Drácula impulsó la popularidad de dichas tierras y también hizo que la zona se convirtiera en la residencia principal de los vampiros. Pero, esto no es algo nuevo, estas creencias vienen de tiempos mucho más antiguos. Stoker, y posteriormente Andújar, tuvieron que instruirse especialmente en estas creencias con información del tema. Por ejemplo, Stoker se empapó de libros como *Transylvanian Superstitions* de Emily Gerard; *The Folk-Tales of the Magyars*, traducido y editado por Henry Jones y Lewis L. Kropf o *la Pseudodoxia Epidemica* de Sir Thomas Browne, entre muchos otros. Por el otro lado, Andújar constantemente se refirió a los vampiros con uno de nombres más tradicionales, y por consiguiente más cercano a las primeras denominaciones de este monstruo como lo son *vampir* o *wampyr*, que forman parte de las culturas eslavas desde hace siglos. Los datos recopilados en estos textos y relatos orales fueron los que ayudaron a crear al monstruo más famoso y conocido de hoy en día.

All we have to go upon [vampires] are traditions and superstitions. [...] and let me tell you that very much of the beliefs are justified by what we have seen in our own so unhappy experience. The vampire live on, and cannot die by mere passing of the time; he can flourish when that he can fatten on the blood of the living. [...] Then there are things which so afflict him that he has no power, as the garlic that we know of; and as for things sacred, as this symbol, my crucifix [...]. There are others, too, [...] the stake through him, we know already of its peace; or the cut-off head that giveth rest (Stoker, *Bram Stoker's notes for Dracula: a facsimile edition* 254-6).

La señorita Ricci había tratado en vano de impedir que circularan historias de espectros y demonios entre las colegialas, pero, aunque lo hubiese logrado, habría sido imposible que no notásemos el estado de nervios con que se comportaban aquellos a cargo del servicio cuando la fecha se acercaba. Se los veía a todos cargando sendos crucifijos, medallas de santos protectores, e incluso algunos se llenaban los bolsillos de ajos y hierbas (Andújar 20).

Si por un momento se piensa en ciertas características descritas en el anterior párrafo por separado, como la aversión al ajo o no poder salir al sol, desde el pensamiento más racional se podría dar una explicación precisa como una fuerte alergia o sufrir de fotofobia, pero en el momento en que estos mismos elementos se entretajan con relatos pueblerinos (no solo orales, también registrados en innumerables documentos) que pasan de generación en generación, terminan influyendo en el pensamiento colectivo y creencias, algunas de las mayormente aceptadas son que estos síntomas provienen de alguna extraña enfermedad sobrenatural y diabólica que levantaba a los muertos de sus tumbas o que en las noches de luna llena estos seres podrían ser vistos deambulando por cementerios. En algunos libros como el Tratado sobre los vampiros de Augustin Calmet se puede apreciar cómo se recogen diferentes testimonios y casos de personas que presenciaron o tuvieron contacto con el mundo vampírico, desde muertos que visitaban casas en las que constantemente moría una persona o la apertura de tumbas en donde la persona enterrada hace muchos años no tenía ningún rastro del paso del tiempo, es más, pareciera que lo acabaran de enterrar y mostrara rastros de vida. En conclusión, el famoso conde representa una relación directa entre el registro histórico y la ficción impulsada por la imaginación humana, es decir, es el producto de miles

de años de historia consignados en relatos, creencias y textos de distintas culturas que van desde géneros como las novelas hasta ensayos con total rigor académico.

Si se continúa la línea de pensamiento, se llega al núcleo del asunto. La característica Spang describió como las figuras resulta ser la llama principal que aviva la discusión entre la fantasía y la historia y que, de igual forma, marca la distinción entre el original de Stoker y la creación de Andújar.

Drácula: el príncipe y el conde

“There was one great tomb more lordly than all the rest; huge it was, and nobly proportioned. On it was but one word: DRACULA” (Stoker, *Drácula* 394)

Con respecto a los personajes, Spang planteó que existen tres tipos en la novela histórica: los reales, las representaciones y los ficticios. Los personajes que se encuentran en la narrativa de una novela fantástica son normalmente ficticios, aunque eso no descarta el hecho de que algunos estén basados en personas reales. Este vendría a ser (más o menos) el caso de *Drácula*.

No es desconocido que los nombres esconden historia, con solo decir Napoleón o Julio César es posible recordar períodos completos de la humanidad. En este caso, el nombre de la criatura aterradora proviene de un hombre de carne y hueso que vivió en el siglo XIV, que respondía al nombre de Vlad III de Valaquia, más conocido en la actualidad como Vlad, el Empalador. Este misterioso hombre vivió en una época rodeada de conflictos en donde el Imperio otomano intentaba gobernar el hemisferio oriental de Europa. Bajo estas

circunstancias, en Rumania, aproximadamente en el año 1428, nació el príncipe y general Vlad Tepes. A pesar de su gran carrera militar llena de triunfos y diversas condecoraciones, este gran príncipe valaco es recordado por su crueldad y tenacidad a la hora de castigar a sus enemigos. Libros biográficos de Vlad como *Dracula, prince of many faces: His Life and his Times*, escrito por Florescu y McNally, relataron con total crudeza las atrocidades que cometía. “Nor was impalement the only form of punishment. Dracula decapitated, cut off noses, ears, sexual organs, and limbs. He blinded, strangled, hanged, burned, boiled, skinned, roasted, [...], nailed, buried alive, and had his victims stabbed” (105). Tal como lo ilustra el pasaje anterior, puede que el empalamiento sea la forma de tortura más conocida (por algo su apodo era El Empalador), pero este método era solo uno de los muchos en la lista. Estas prácticas más que por gusto, se hacían con el objetivo de aterrorizar a sus contrincantes y hasta cierto punto proteger a su reino de las amenazas bélicas de la época. ¿Quién no temería atacar o mínimo acercarse al territorio de un hombre con una reputación tan sanguinaria como esta?

Además, como si esto fuera poco, existen registros que dicen que Vlad acostumbraba a acompañar sus comidas con una copa de sangre de sus enemigos, puesto que creía que al consumirla absorbería la fuerza que anteriormente pertenecía al poseedor de tal líquido vital.

He took as many captives as he could find and impaled them “lengthwise and crosswise,” according to Beheim’s narrative. Their bodies were strung on Timpa Hill above the chapel. Dracula meanwhile was seated at a table having his meal; he seemed to enjoy the gruesome scenario of his butchers cutting off the limbs of many of his victims. Beheim tells us the additional detail that the prince “dipped his bread

in the blood of the victims,” since watching human blood flow gave him courage (Florescu y McNally 120).

Pasajes como el anterior, que parecen sacados directamente de un libro fantástico, hicieron que desde esa época Vlad adquiriera el apodo de vampiro (wampyr), o más preciso de bebedor de sangre. No obstante, retomando la idea inicial, la principal clave para relacionar a estos dos seres es el nombre. Se dice que las historias de Vlad y su familia llegaron a Stoker gracias a su encuentro con un erudito de la época, especialista en turcología, llamado Arminus Vámbéry. Como conocedor experto de la historia de esas regiones tenía un amplio conocimiento de un personaje histórico tan importante para su cultura como lo fue Vlad Tepes. Entre los diversos datos e historias que el autor conoció, resaltó el sobrenombre del padre del emperador. El padre se llamaba Vlad, como su hijo, pero gracias a que fue nombrado miembro de la Orden del Dragón (dedicada a proteger a la Iglesia católica de sus enemigos) obtuvo el apodo de Vlad Dracul, que significaba dragón. De esta forma, la Casa de Vlad fue mayormente conocida como la Casa de Drăculești y, por supuesto, su hijo heredaría dicho nombre: Vlad Drăculea o hijo del dragón.

Ahora bien, puede que Drácula y Vlad compartan el mismo nombre, así como algunas de las costumbres del príncipe nos resulten similares a las del conde; sin embargo, es importante volver a recalcar que entre estos dos personajes la línea entre fantasía e historia es notablemente clara: Vlad Tepes no es Drácula, y Drácula no es Vlad Tepes. Lo que es clave en este caso es que, a pesar de esto, ambos personajes se enriquecen con la historia del otro y forman una conexión directa en la que, de alguna manera, si se quiere conocer a Drácula en su totalidad, inevitablemente se llegará a la vida Vlad Tepes, y viceversa. Sus

historias se nutren conjuntamente creando su propia mitología a su alrededor, por esto mismo, en la actualidad se pueden encontrar investigaciones, trabajos y demás, pensando en Vlad como ese personaje macabro con conductas irreales.

Susana y Erzsébet: dos caras de la misma moneda

—Tenemos que encontrar a Susana— dijo Carmen.

—Querrás decir... Erzsébet— dijo el padre Anastasio.

—¿Cómo ha dicho, padre?— pregunté.

—¡Erzsébet! —dijo el padre— ¡Ese es su verdadero nombre! (Andújar 187).

Al pasar al caso de *Vampyr*, el panorama que se encuentra es indudablemente distinto. Aquí el juego entre la fantasía y la historia tiene una ruptura importante sobre la línea divisoria entre los dos conceptos, porque en este caso, el antagonista de la novela sí corresponde con su parte ficticia, es decir, el personaje de Susana Strossner y la persona histórica Erzsébet Báthory sí son la misma persona. Pero ¿cómo es esto posible?

No sabía que esperásemos la llegada de ningún visitante ese día y me sorprendí cuando el coche cruzó el umbral para detenerse a la entrada del edificio. [...] Lo primero que pude vislumbrar fue la delicada punta de la bota que se apoyó en el escaloncito de metal del coche, escapando de los vuelos de unas faldas de riquísima tela negra. Luego se asomó una pálida mano femenina [...]. Lo último que vio ese gris amanecer fue el níveo rostro de Susana Strossner coronado por las cascadas de su cabellera color vino (Andújar 13).

Susana se presenta como una señorita común de familia adinerada, que llega al internado de Sainte-Marie para aprender al igual que sus demás compañeras. Incluso, pronto se menciona que es una chica enferma y permanece la mayoría de su tiempo confinada en su recámara por su delicado estado de salud. La máscara detrás de su persona cae rápidamente y permite ver que debajo de esa tez pálida (que parece tan frágil) hay una persona macabra. Susana pasa a tener una apariencia mucho más sobrenatural en el momento que descubren quién o más bien qué es realmente. Sumado a esto, también saca a la luz habilidades inexplicables y conductas horripilantes de las que hay que temer.

¡Susana iba dispuesta a matarme, Marie! Los colmillos le habían crecido y tenía los ojos amarillos... ahora que lo pienso, ¡también le habían crecido las uñas! ¡Por poco cumple con su objetivo de enviarme a mejor vida, pero del puro susto!

—¿Es por lo de los colmillos que dice que Susana es un *Vampyr*, señorita Martina?

—Por eso, por los rumores de los paisanos, porque estaba bebiendo la sangre de un pájaro vivo... ¡Y porque nadie que no sea un demonio se quema al tocar un crucifijo!

(Andújar 83).

En lo anterior se pueden apreciar los paralelismos que tiene Susana con el conde, incluso su descripción física se asemeja a la establecida por Stoker muchos años atrás. Hasta aquí se ha visto únicamente el componente fantástico de Susana. No obstante, como se mencionó anteriormente, ella es solo una cara y es el punto clave en el que Stoker y Andújar toman caminos paralelos, pero diferentes. En el otro lado, a medida que avanza la historia se empieza a conocer quién se esconde detrás de este alias y poco a poco el nombre se va

perdiendo entre las páginas, hasta que esta villana es reconocida bajo un único nombre: “Mi nombre es Erzsébet Báthory y he venido a reclamar lo que es mío” (Andújar 375). Esta mujer, a diferencia de su contraparte Susana, cuenta con una base histórica real de la que se ha dicho y especulado mucho. Ahora bien, ¿quién es esta mujer?

Erzsébet Báthory es un *vampyr* —dijo mi padre—. Esa criatura maldita fue una condesa *magyar* en su tiempo... En su tiempo de vida, quiero decir, antes de convertirse en el ser inmortal que es. Murió en 1614, encerrada en una celda sin ventanas, como castigo por sus crímenes: ella y sus cómplices, Anna Darvulia y Johannes Ujvary, raptaban jovencitas para torturarlas y asesinarlas... pero no sólo gozaban infligiendo dolor a sus víctimas, sino que también bebían su sangre. ¡Sí! ¡Eran demonios antes de transformarse en *vampyr*! Al parecer, Erzsébet gustaba especialmente de bañarse en la sangre de dichas doncellas pues creía que esto preservaría su belleza y juventud (...); [ella] estaba casada con el Héroe Negro del ejercito húngaro, el conde Ferenc Nadasdy (Andújar 376-7).

Para analizar históricamente este párrafo hay un gran número de registros, datos y biografías que consultar, en este caso se utilizó el libro *Craft Infamous Lady: The True Story of Countess Erzsébet Báthory* de la autora Kimberly L.

Tal como escribió Andújar, Erzsébet Báthory fue una condesa húngara de finales del siglo XV y principios del XVI, que fue prometida y posteriormente esposa del conde Ferenc Nádasdy de Nádasd. En este aspecto, lo que más importa es el apartado donde nombra que tenía conductas cueles y sádicas. En primera instancia parecería que es parte de la

construcción literaria y ficcional del personaje; sin embargo, todos estos actos fueron propiamente perpetrados por el personaje histórico que incluso en la actualidad es reconocida como la mayor asesina en serie del mundo, por lo tanto, se le conoce más por su alías de La Condesa Sangrienta que por su nombre propio.

¿Qué hizo a esta mujer tan famosa? Dejando a un lado su lado noble, Erzsébet Báthory fue una de las personas más infames que ha podido recorrer la tierra. Se dice que asesinó a más de 300 doncellas a las que torturaba día y noche. Estos registros quedaron por escrito en entrevistas que les hicieron a los numerosos testigos y cómplices de la acusada, como se puede ver en el siguiente interrogatorio a uno de sus sirvientes János Újvary (cómplice):

They were tortured thus: their arms were bound with Viennese cord (woven cotton?). When she lived at Sárvar, (*the one called*) Mrs. Anna Darvolia tied their hands backwards (*behind their backs*). The hands turned deathly pale (*the color of death*), and they were whipped until their bodies burst (*covered in gaping wounds*). They were beaten on the flat of the hands and the soles of feet, as many as 500 strikes in a row (*wounds*). They learned this torturing style first from Darvolia, how to beat the same so long until they died. Dorka cut off their hands with sheers (*scissors*), wich at Csejthe is no different (*also killing them at Csejthe*) (Craft 143).

Hasta este punto, Erzsébet no es muy diferente a lo que en la actualidad se conoce como un asesino en serie, pero la pregunta no se concentra en decir si lo era o no, lo que concierne es el motivo por el que específicamente alrededor de ella se creó todo este relato

histórico fantástico, es decir, cuál es la conexión entre los dos mundos que hace pensar que no es disparatado ver a Erzsébet como una vampira. La respuesta a lo anterior tiene que ver con el apartado central escrito en el párrafo de Andújar, en el que se cuenta la relación de la condesa con la sangre.

Según narra la historia, estas crueles actividades que tenía la condesa eran impulsadas por su obsesión y necesidad de mantenerse joven y bella, cosas que creía que conseguiría con el uso y consumo de la sangre de doncellas (principalmente vírgenes) que raptaba o engañaba con promesas para trabajaran con ella. Finalmente, estas doncellas encontraban la muerte de una manera cruel y convertían poco a poco el Castillo de Csejthe en un cementerio.

Much has been said that Erzsébet maintained her beauty through sorcery; specifically, she drained her victims of blood so as to bathe in it and thereby restore youthfulness and vitality to her appearance. Supposedly, she discovered the remarkable properties of blood as a “skin cream” after striking a servant so hard that the girl’s blood splattered onto Erzsébet’s face (Craft 21).

En este caso, Susana resulta ser la misma Erzsébet, y si piensa conceptualmente en la palabra vampiro, la condesa vendría a ser una vampira real, cuya única diferencia con su contraparte ficticia es que esta no posee ninguna cualidad sobrenatural. El juego que hay sobre el personaje de Susana es un claro ejemplo de cómo la fantasía y la historia cruzan el límite impuesto entre los dos. Esto se cumple gracias a la decisión que Andújar tomó de crear la historia sobre la base del personaje histórico partiendo del hecho de que al morir este personaje surge el relato fantástico. Es así como los demás puntos históricos empiezan a

tomar forma y crean un relato coherente, es decir, trabajan bajo su propio sistema mitológico interno y es lógico pensar que lugares como el Castillo de Csejthe (la propiedad principal de Erzsébet) en la que después de comprobar sus crímenes fue encerrada hasta el día de su muerte, y que otros personajes reales como lo fueron Ana Darvolia o Újvary tengan parte en este nuevo mundo limítrofe.

CAPÍTULO III: LA TRIADA

En los anteriores capítulos se expuso cómo la fantasía y la historia coexisten en *Vampyr*, pero ¿cómo puede funcionar esto?, ¿cuál es el sistema que se plantea para que, en vez de chocar y repelerse, se compenetren creando así la narrativa de la novela? Este mecanismo que se formuló como una relación unilateral al principio, en realidad está mediado por un engranaje más, lo que quiere decir que se convierte en una triada: dos engranajes principales (fantasía e historia) y un componente intercesor relacionado al mito.

No es posible negar que al hablar sobre el mito el enlace con el pasado es evidente, es uno de los tópicos principales al momento de analizar el concepto, independientemente de la perspectiva que se tome para abordarlo. Por ejemplo, Joseph Campbell en su libro *El héroe de las mil caras* inició hablando sobre el mito y cómo se relaciona no solo con la cultura divina, sino que gracias a este se construye el camino a seguir de los héroes. En ese debate surgió una anotación muy interesante sobre cómo el mito cumple la función de “suplir los símbolos que hacen avanzar el espíritu humano, afín de contrarrestar aquellas otras fantasías humanas constantes que tienden a atarlo al pasado” (14). Este apunte surgió gracias al debate que propone acerca de que el mito sirve como canalizador de las fantasías iniciales que teóricamente frenan al ser humano para alcanzar su potencial final. Lo anterior puede estar muy relacionado a la acepción más clásica de la palabra. En su libro *La gente del mito*, Luis Barjau realizó una breve arqueología del término y explicó con sus palabras una de esas entradas (salida de la visión cristiana) en la que afirmó que “Mito, al fin, quiere decir ‘fábula’, y fábula, ‘rumor, hablilla; relación falsa mentirosa’, por lo tanto, fábula = mentira. En donde lo cristiano, lo que no es de los gentiles, sería la verdad” (25). También recordó a los antiguos

griegos con su entendimiento del *mito* y el *logos*, asociados a mentira y verdad respectivamente. No obstante, el debate de qué es el mito no es lo central para este trabajo, lo realmente importante de estos planteamientos resulta en las intersecciones que genera, como ya se mencionó, su relación temporal que involucra directamente a los conceptos de fantasía e historia. En la actualidad, el aporte dado por esta relación resultó en la conformación de dos tipos de mito, que se aprecian en la novela de *Vampyr*.

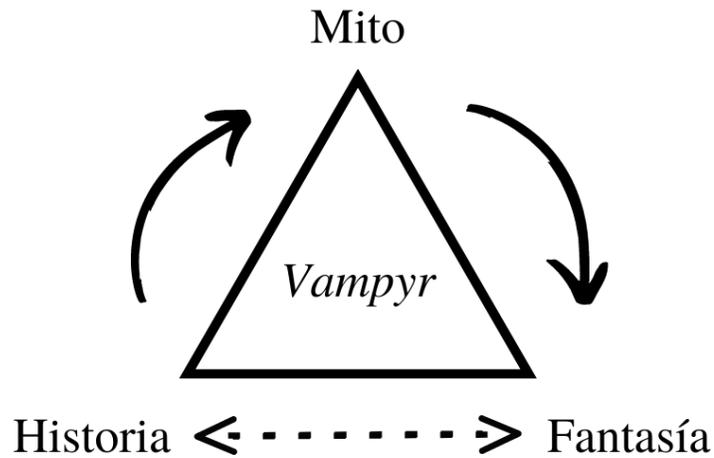
El mecanismo

Adicionalmente, otra de las aproximaciones que Barjau indicó en el primer capítulo titulado “¿Qué es el mito?” fue una acepción útil para esta discusión: “la palabra mitología se refiere a la historia de dioses y héroes ‘de la gentilidad’ [y esta] nos remonta a posiciones ideológicas antiguas” (25). Esta definición va muy acorde con lo que se piensa inmediatamente si alguien menciona el tema hoy en día: historias de dioses pertenecientes a distintos panteones a lo largo del mundo (griegos, nórdicos, egipcios, romanos, etc.), héroes como Perseo o los hermanos Hunahpú e Ixbalanqué, que se enfrentaron a pruebas inimaginables. En otras palabras, estas historias que provienen de culturas antiguas son las que surgen y quedan bajo el reflector cuando se habla de mitos. Cabe recalcar que estos relatos tienen una característica especial: cuentan con un origen claro y por eso permanecen inalterados a lo largo de los siglos. Con esto no se hace referencia a las distintas interpretaciones que siguen surgiendo de ellas, por el contrario, cómo estas historias se conservan en su mayoría inmutables, por ejemplo, Zeus es uno y las cualidades que se le atribuyeron en su época permanecen en la actualidad sin aparente variación.

Este tipo de afirmaciones que cercan el panorama a algo más específico (como también aseguró Barjau) sirven a un propósito maravilloso, puesto que solo hay que mirar por fuera de esa burbuja para vislumbrar un camino nuevo. Es en esas sombras donde se esconde el clásico mito del vampiro. Una criatura monstruosa cuyo verdadero origen es desconocido, debido a que su se nutre de diversos relatos procedentes de distintas culturas alrededor del mundo. Esto quiere decir que el vampiro no es solo uno, como lo son los anteriores ejemplos, sino que corresponde a un mito variable. Cada variedad del vampiro corresponde a la sociedad en la que nació.

Vampyr tiene una característica especial directamente relacionada a esto último y se puede explicar por pasos. La novela trabaja a través del mecanismo mitológico interno, que es el encargado de que la alineación entre fantasía e historia sea coherente. En primer lugar, hay un relato que puede haber sido desterrado de los registros históricos o que se esté quedando en un pasado desactualizado, en esto ocurre el segundo paso, en el que se recurre a una convención mítica que recupera ese relato para que, por último, la fantasía interceda por ella como caballo de Troya y así resucite, es decir, para que cumpla con la función de rescate (ver Figura 1). Es así como los tres conceptos quedan ligados finalmente.

Figura 1. Representación gráfica del sistema interno que funciona en la novela *Vampyr*.



Esta función de rescate se divide en dos tipos: el primero corresponde a la tradición de sus pasados literarios como *Drácula* o *Carmilla* y el segundo hace referencia al rescate de la historia.

El guardián de la tradición

Para explicar el primero tipo es necesario insertar en el debate la presencia de otro personaje que sirve como una contraparte del personaje de Susana/Erzsébet: Adrien Almos, un personaje ficticio que se introduce en el mundo de la condesa.

—Si prefieres morir a ser mi amante, Adrien Almos, así será. Pero tendrás que encontrar la muerte tú mismo... después que te haya convertido en *vampyr*— dijo, y puso su brazo justo sobre mí de forma que su sangre cayese dentro de mi boca. [...]

—Sentirás la necesidad de alimentarte de sangre -sentenció Erzsébet-. Tarde o temprano, la urgencia será superior a tu tenacidad. Cuando así sea, tu alma y tu

voluntad me pertenecerán. Entonces, Adrien Almos, te haré venir a mí, y tú mismo no querrás nada diferente a hacerme tuya porque yo te lo ordenaré así. Me servirás para siempre, a menos que logres matarte... lo que, como bien has de saber, hará que tu alma quede condenada a repetir el mismo acto una y otra vez por el resto de la eternidad [...] la sangre de Erzsébet Báthory me había convertido en *vampyr* (Andújar 387-8).

¿Quién es Adrien Almos y por qué hablar de él? El merodeador de Sainte-Marie, como también se le conoce, es uno de los personajes principales de la novela. Es incluso el amor destinado de la protagonista. Adrien es un hombre que quedó maldito prácticamente desde el día que nació. Un mártir que castigó Erzsébet a raíz del rechazo perpetrado por uno de sus antepasados nobles. Obligado a tener el mismo destino que la condesa como un acto vengativo, como se observa en la cita anterior. Pero, ahí es donde se desvía de la vertiente clásica, él rompe el molde instaurado por los relatos góticos y es el representante del vampiro moderno en la novela, una clase que se moldeó con el paso del tiempo, la intervención de la cultura de masas y la llamada literatura juvenil.

Adrien no es un monstruo como Susana, él lucha contra su destino y es un héroe por excelencia de la novela moderna, en donde más allá de ser imperfecto, pone en tela de juicio lo humano y su naturaleza, un modelo que viene de la propuesta faustiana. Él no es Mina Harker o la pobre Amalia de Piñerez, estudiante del internado que sucumbió ante el poder del *vampyr* y se transformó en uno más. Tampoco es una criatura oscura de la noche. Él es buen mozo, todo un caballero, cuyo objetivo final es acabar con el enemigo y aunque busca de todas las formas posibles salvar su alma, está dispuesto a sacrificarse si es necesario para

eliminar a la bestia. Según lo expuesto por Barjau, se podría catalogar como un héroe de la gentilidad, aunque no tenga un origen divino.

Después de ese episodio, decidí que lo mejor sería que me alejase de la humanidad para siempre. Le pedí al cura que me diese una botella de vino consagrado, que me entregó a regañadientes y sólo tras explicarle que, sin ella, terminaría por matar a varias personas, tal vez a él mismo, muy pronto. Me interné en uno de los bosques cercanos y, desde aquel entonces, me convertí en una criatura que operaba de noche. Sólo cuando se ponía el sol me atrevía a visitar el mundo de los humanos, siempre en busca de pistas que pudiesen ayudarme en el propósito de destruir a mi enemiga. [...] Tampoco [encontré] cura para el mal que se había apoderado de mí que no fuese la muerte, y yo no deseaba morir (397).

Retomando lo anterior, este es un vampiro que se construyó poco a poco y actualmente es el más recurrente. Esta variante surgió gracias a la masificación del mito: el vampiro se convirtió en un tópico y no únicamente de la literatura. Hay cientos, por no decir miles, de películas, canciones, obras de teatro, series, etc. que hablan y representan a los vampiros de distintas formas, incluso actualmente existen superhéroes de los comics como Blade que, como Adrien, se dedican a cazar su raza. En su libro *De los medios a las mediaciones*, Martín-Barbero hizo una investigación detallada sobre el tema de la masificación y explicó de manera muy clara diferentes panoramas como el social, político y cultural. Entre ellos, su aproximación sobre el mercado, que impulso la literatura en pliegos o de *cordel*, es muy pertinente para este caso, dado que funciona para explicar la aparición de esta nueva fase vampírica. Martín-Barbero señaló que: “Tenemos un mercado que

funciona con el juego de la oferta y la demanda hasta tal punto que los títulos y resúmenes acaban estereotipándose hasta la fórmula que mejor logra expresar cada género” (119).

En este caso, el vampiro es como un árbol que cada día crece, al que le salen innumerables raíces y que, además, dejó atrás la vida oculta ante los ojos de la sociedad y hoy en día se encuentra en el foco principal. Ahora bien, ellos son más parecidos a estrellas famosas que monstruos aterradores: ¡son un fenómeno mundial! A su alrededor, y gracias a la difusión masiva impulsada por la gran oferta de relatos visuales, auditivos o escritos del personaje, se tejieron redes masivas de seguidores de la criatura. Es tanto así la obsesión con el personaje que hoy en día no solo hay personas que buscan parecerse físicamente a ellos mediante modificaciones corporales, como es el caso de la mexicana María José Cisterna, más conocida como ‘la mujer vampiro’ (National Geographic Latinoamérica); sino que otros, impulsados por la locura, caen en el delirio de creerse la criatura y, bajo estos pensamientos, perpetran crímenes sangrientos, como el que se mencionó en el ensayo *Vampire Gothic* escrito por Teresa A. Goddu, en donde utilizó el caso de un ‘clan vampírico’ (creado por un grupo de jóvenes en Kentucky que asesinaron fríamente a una pareja) para analizar el fenómeno del gótico en Norteamérica desde la perspectiva de lo monstruoso.

En principio, esto parece un mundo ideal y no presenta ningún inconveniente, debido a que el personaje sigue vigente. No obstante, trae consigo una desventaja muy grande y es que, con los años, se aleja cada vez más del modelo tradicional que protagonizó novelas góticas y de terror, es decir, su origen. *Drácula*, como sus antecesores, obtienen el tan buscado título de clásicos que lastimosamente terminan en algunos de los siguientes destinos: ser leídos por estudiantes (la mayoría obligados), debido a que se encuentran dentro de un plan lector; ser leídos por personas interesadas en el tema (que lo recordaron o encontraron),

ya sea por hobby o porque necesitan la información para una investigación relacionada con la academia; o quedan relegados a los estantes o las listas de autores como la de Harold Bloom en *El canon occidental*.

¿A qué se va con esto? De acuerdo con la época en la que se inscribió la novela de *Vampyr* (el mundo de la industria editorial), si se representa la novela como una balanza, el personaje de Adrien correspondería a lo moderno, puesto que es el enlace con la literatura de vampiros de la actualidad: un receptor de lo fantástico que ayuda a que lo clásico se compenetre con el hoy. Él es quien encarna los conflictos y pasiones del héroe maldito que busca redención y que apela a la oferta y demanda dirigida al lector joven hoy en día. En otras palabras, Almos es la cuota romántica del libro, que es furor entre los tópicos más populares de la literatura juvenil, como lo es el amor imposible o el conocido *enemies to lovers*, en el que se pasa de una relación de odio a una romántica. Por lo tanto, y como su contraparte Susana/Erzsébet, habita el plano más tradicional, lo que lo posiciona como una fiel descendiente de Drácula. Dicho esto, se llega al primer rescate.

El redentor de la historia

Hay un concepto que Barjau analizó que definía a los inconformes de la antigüedad:

La gente del mito está detrás de toda relación historiográfica de la lucha y de la guerra a escala universal, y probablemente lo esté indefinidamente. Es claro que son aquellos que protestan contra las inconsecuencias que genera todo “orden del mundo” resguardado con un determinado cuerpo legislativo en casi todas las culturas del orbe.

[...] La gente del mito son los contestatarios de las hegemonías, aun en el presente.
(27)

‘La gente del mito’ es un concepto global y que, según se entiende, está ligado en un inicio al campo político de las civilizaciones. Ahora, ¿qué pasa si se analiza este concepto desde la perspectiva del presente trabajo? Si se piensa que actualmente el vampiro moderno (los Adrien) representa ‘el orden’, Andújar pertenecería a esa ‘gente del mito’ que responde a la inconformidad de cómo evolucionó la literatura de vampiros a lo largo de los años. No es fortuito el hecho de que utilice las convenciones clásicas de la novela gótica y regrese a ese origen vampírico. Susana renace como la salvación de un pasado que se desvanece y cumple la primera función conservativa de la novela: ella, al igual que sus antecesores góticos como Carmilla o Drácula, preserva el mito original, que surge directamente de las tradiciones más antiguas de la humanidad.

Ellos cumplen una función muy importante a nivel social, debido a que, en vez de deconstruir y reconstruir el mito, ayudan a que perdure lo más fiel posible a su original. Lo que se percibe como el carácter fantástico de estos personajes no es más que un compendio de creencias culturales que pasaron de generación en generación y que gracias a estos autores no se ha olvidado o borrado de los registros históricos. En otras palabras, *Vampyr* es la novela actual que tomó el testigo de sus antecesores clásicos para perpetuar la tradición.

Si se imagina por un momento que *Drácula* y compañía desaparecieran de repente, junto a otro tipo de registros con respecto al tema, en la actualidad, donde el vampiro dejó de ser el monstruo al que temer y se abrazó su lado más humano; *Vampyr* serviría como respaldo de mucha de la información perdida. Pero más que información, también rescataría una visión

que resguarda en su interior discusiones y problemáticas interesantes que pueden surgir, es decir, restituye conocimiento.

Por otro lado, la historia del vampiro moderno no sería posible sin el vampiro tradicional. La historia de Adrien no se puede contar sin Susana, pero la de ella sí es posible sin necesidad de él. Y por alguna razón, se piensa en una situación más social, lo que hace Andújar es recordar que en esas historias aún hay algo que continúa vigente. La visión del monstruo que siempre ha sido un símbolo muy poderoso para reflexionar la naturaleza humana y los vampiros han formado parte de esa discusión, por ejemplo, para hablar de pecados que se repiten en la historia alrededor del poder, la sexualidad, la pasión, entre muchos otros. Quitarles eso sería sinónimo de amputar su potencial.

Siguiendo este hilo, es pertinente considerar por qué el hecho de hacer a Erzsébet un vampiro resulta en el modelo perfecto para que su historia resuene y sea recordada. Ella ya es reconocida como una de las mujeres más infames de la historia. Por lo tanto, la razón no puede ser por que necesite esa parte sobrenatural brindada por el vampirismo para generar algún tipo de impacto impulsado por el miedo o la sorpresa. La condesa es monstruosa por sí misma y si se quiere ese efecto, presentarla como una asesina en serie sería suficiente. Tampoco es el caso (pensado desde una perspectiva más simplista) de que lo que cuenta su parte histórica encaja perfectamente en las convenciones fantásticas del vampiro, en otras palabras, conceptualmente la condesa es una vampira real. Aunque esto último sí influye directamente en la masificación de una historia perdida como la de Erzsébet, debido a que esta contaría con una difusión diferente si se la vendiera como una asesina en serie (siguiendo el ejemplo) en una época en la que las historias que contengan vampiros (sea el tipo que sea) están en auge. En resumen, y según lo planteado por Martín-Barbero, a los que piden

vampiros, hay que darles vampiros. Pero como ya se mencionó, este no es el caso, no es el meollo del asunto. Entonces, es factible volver a preguntar ¿por qué una vampiresa?

La respuesta a este interrogante se encuentra en algo que se repitió constantemente en el presente trabajo: debido a sus acciones su historia intentó ser borrada y por esto es necesario un sistema mitológico. El hecho de que la condesa ya fuera un monstruo *per se*, la llevó a ser censurada. Dicho de otro modo, su historia no se puede contar desde el modelo netamente histórico, porque de entrada corre un riesgo muy grande de ser rechazada. Ella es una paria de la sociedad y la fantasía debe entrar en el juego. Es así como este mecanismo ayuda a perpetrar el segundo rescate: la historia de la condesa.

Visto a profundidad, si se analiza lo presentado en el capítulo anterior, es posible vislumbrar cómo el entretejido que realizó Andújar no se encarga únicamente de compenetrar el lado fantástico e histórico, si no que en su labor ayuda a camuflar la realidad de los hechos al cobijarlos bajo un manto fantasioso. Este dichoso poder adquiere fundamental relevancia cuando se recuerda que esta es una de las principales funciones que se le dio a la fantasía en sus inicios: hablar de lo que no se puede hablar o es tabú. Esta perspectiva hace que en este tipo de relatos haya un valor histórico intrínseco en su narrativa fantástica que no puede ser ignorada. No importa si este ejercicio se hace consciente o inconscientemente por el autor, hay un subtexto que habita en su interior y que requiere de una mirada más atenta si se desea conocer.

Varios años después, los más de seiscientos cincuenta asesinatos que la condesa había cometido fueron descubiertos y tuvo que comparecer ante la ley. Dada su posición, no fue sentenciada a la horca como el resto de sus cómplices sino condenada a pasar

el resto de sus días encerrada en su habitación del castillo de Csejthe. Erzsébet murió en la oscuridad de su celda sin que sus crímenes fuesen dados a conocer públicamente: todos los registros de la corte fueron escondidos y un edicto real prohibió la mención de su nombre (Andújar 378).

Con la muerte de Erzsébet se abrió la brecha que permite explotar su potencial fantástico y es ahí cuando nació la historia de Susana Strossner. Lo que quedó fuera de la historia encuentra su camino entre los brazos de la fantasía, puesto que también quiere que lo registren y ser reconocido. Además, desea generar conocimiento como las muchas historias que no fueron descartadas, quiere cumplir con su objetivo social que revive una y otra vez cada que una persona se sienta a analizar la historia. Así mismo, no quiere morir ni desvanecerse. Por eso adopta una forma que no es la de ella, una fuera de este mundo por la que será aceptada fácilmente.

No sabía que la condesa había hecho un pacto con el demonio antes de morir y que había regresado de la tumba convertida en una criatura infinitamente más poderosa de lo que jamás hubiese podido serlo en vida. Erzsébet Báthory se había transformado en un ser inmortal que se alimentaría de sangre de incontables víctimas a través de los siglos a partir de ese momento (Andújar 379).

En definitiva, el mito no es solo fábula como algunos antiguos pensaron el término, tampoco es solo mentira porque en él también se esconde verdad, y resulta ser la armadura perfecta para pensar y preservar memorias como las de Erzsébet. Finalmente, *Vampyr* está

diciendo: Yo creé a Susana, pero Erzsébet existió. No era un vampiro real, pero si se busca su historia se encontrará a una persona atroz.

Otros ejemplos: la Cruz Patriarcal

La cruz del Santo Sepulcro

te retiene en este lugar.

Por la cruz del Santo Sepulcro

no te podrás levantar.

La cruz del Santo Sepulcro

te da un sueño temporal,

basta que la cruz del Santo Sepulcro

te dé el descanso final (Andújar 95).

Erzsébet constituyó el ejemplo principal para abordar este debate, pero no significa que a lo largo de la novela no haya otros intertextos que colaboren con la explicación. De hecho, al ser una novela que trata el tema de lo maligno y que regresa (como se recalcó varias veces) al origen del momento de formación del fenómeno del vampiro, el tema religioso representa una parte esencial de la narrativa. Desde esa perspectiva, hay muchas alusiones que funcionan bajo el sistema que se propone, pero hay uno en especial que llama la atención y es lo que rodea la llamada cruz patriarcal.

¿Qué es eso? En sí, la cruz patriarcal es una variación de la cruz normal. La diferencia parte de que la primera, en vez de poseer dos travesaños, tiene tres: uno vertical y dos

horizontales, en la que el superior es más corto que el inferior. Una forma de reconocerla es viendo la cruz que decora las banderas de Hungría o Eslovaquia. En una definición más técnica Monreal afirmó lo siguiente:

La Cruz Patriarcal, llamada también Arzobispal, es la de doble traviesa, también llamada por eso cruz doble, o de cuatro brazos y conocida como cruz de Lorena en Francia y de Caravaca en España. La definiremos como una cruz latina de dos travesaños paralelos entre sí, menor el superior y perpendiculares al pie, palo o árbol, que dan origen a cuatro brazos, iguales entre sí dos a dos (Monreal 18).

Por otro lado, en *Vampyr* esta es la forma y el nombre que se le da al ‘arma’ destinada a acabar finalmente con la criatura demoniaca encarnada en el cuerpo de Susana Strossner (Erzsébet Báthory).

Algo curioso en este ejemplo es que el personaje que cumple la función de indicar por primera vez la importancia de esta cruz está encarnado en la figura del sacerdote del pueblo cercano al internado Sainte-Marie, el padre Anastasio. Esta figura es una referencia directa a ese legado literario, debido a que recuerda mucho a un viejo conocido en la novela de Stoker, Van Helsing. Ahora bien, estos dos hombres ancianos cumplen con el propósito de guiar inicialmente a los protagonistas por un sendero que en principio les es desconocido. Ellos, gracias a su recorrido y experiencia, resguardan el conocimiento necesario para orientar a los demás en cómo enfrentar los desafíos que se les presenten a lo largo de la aventura, en otras palabras, son como los expertos en el tema del vampirismo. Bajo este contexto, es así como en un episodio de la novela, Anastasio dijo: “La cruz del Santo Sepulcro

o cruz Patriarcal es un símbolo de gran poder contra el maligno, porque simboliza la cruz que recibió la sangre de Cristo cuando él murió por los pecados de toda la humanidad” (Andújar 96).

Esta cita da paso para retomar el tema de la cruz. La construcción y significado de la reliquia dentro de la novela de Andújar va más allá de solo describir una forma. Su creación narrativa es un entretejido entre la fantasía y la historia, intercedida por el mito. La propuesta en *Vampyr* es el resultado de una mezcla entre la creencia de la Vera Cruz, que es como se le conoce oficialmente a la cruz en la que fue crucificado Jesús por los romanos, y una continuación derivada de la leyenda de los Santos Clavos en la cultura gitana.

Con respecto a la Vera Cruz, no es coincidencia que Andújar sitúe la creación de la Cruz Patriarcal el mismo año en el que se dice que Elena, la madre del emperador Constantino, descubrió las tres cruces en donde crucificaron a Jesús junto a dos ladrones, como relata el evangelio de San Lucas 23, 32-34. Así mismo, la autora dató su desaparición en 1227, año en que se dice que ocurrió el milagro o aparición de la Cruz de Caravaca (uno de los relicarios de la Vera Cruz más importantes del cristianismo también con forma de Cruz Patriarcal).¹

Sé que la has visto mil veces antes, pero tenme paciencia, que no voy a hablarte de reyes húngaros sino del origen del símbolo. Como ya lo sabrás, la llaman la cruz Patriarcal y fue creada en el año 326 a partir de cinco trozos de madera pertenecientes

¹ Véase Monreal 40-4.

al madero de la crucifixión. Había sido colocada en la iglesia del Santo Sepulcro hasta 1227, año en que desapareció (Andújar 57).

Suponer que ella parte de estos relatos míticos para conformar su propia creencia de la Cruz Patriarcal no es un acto de locos, más aún si se tomó la molestia de fechar exactamente los hechos. Ahora bien, a este primer mito se le suma la creencia de que el exilio de los gitanos proviene de que son descendientes de un herrero (de su raza) que forjó los clavos con los que se crucificó a Jesús.

A partir de esta leyenda, Andújar construyó su propia versión, en la que, por el contrario, un gitano robó los clavos debido al dolor que sentían por lo que sucedió con Jesús y al mismo tiempo se le encomendó la misión de resguardarlos con el propósito de convertirlos en llaves para que el mal no pudiera hacerse con ellos. Por esto, siguiendo los designios de Dios, deciden vagar por el mundo mientras aguantan calumnias y desprecios. En pocas palabras, se encomendaron devotamente a su misión divina. Así mismo, se convirtieron en los guardianes de la Cruz Patriarcal, puesto que las llaves abren los cofres donde se esconden los maderos para armarla.

—Los tres clavos y la cruz deben estar juntos, pero no separados de ti. Yo fui un buen herrero y tú eres un buen carpintero. Te llevarás el madero y de este sacarás cinco piezas que, después de tallar, en tres cofres meterás. Las dividirás de esta forma: la pieza más grande irá sola en un cofre y, en cada uno de los otros dos cofres, meterás dos piezas.

El muchacho gitano tomó la cruz del Santo Sepulcro y salió corriendo del templo, llevando consigo los tres clavos y la cruz. [...]. A partir de ese momento los gitanos se convirtieron en los custodios de la dividida cruz Patriarcal. No sabían que, poco más de quinientos años después, los cofres tendrían que ser repartidos y escondidos para que el demonio, sediento de sangre, no los pudiese encontrar (312).

En este punto sucede lo que se trató en las secciones anteriores. Aunque a diferencia de lo que pasaba con Erzsébet, en el contexto religioso se debe tener en cuenta que no todos lo aceptan o muchas veces no es claro si lo que pasó fue un hecho verídico o no. En realidad, esto no es relevante para pensar en este fenómeno. A lo que se le debe poner atención es el modo en que Andújar toma esta historia o mito colectivo para explorar su propia propuesta fantástica/mitológica interna.

Considerando esto, el proceso de retomar la historia, procesarlo mediante el sistema mítico, para finalmente plasmarlo desde una concepción fantástica, sigue funcionando en igualdad de condiciones. En ese sentido, se aprecia como la novela de *Vampyr* genera una posición, por un lado, ante la reconstrucción histórica; en segundo lugar, hacia la referencia literaria (su relación intertextual con el pasado); en tercer lugar, hacia las referencias mitológicas; y, por último, la construcción de una mitología propia, como se mencionó anteriormente.

Novelas como la de Andújar invitan al lector a abrir su curiosidad y buscar estas referencias, lo ayudan a que se vuelva activo y descubra un mundo que a primera vista parece oculto, pero que solo requiere de un poco de dedicación para encontrarlo. Prestar atención a estos ‘pequeños’ detalles enriquecen el conocimiento y enseñan que hay diversos caminos

por los que conocer el mundo. La comprensión de la historia no es rígida y a veces (más en la actualidad) se necesita de un incentivo menos 'serio' y diferente a como lo puede ser un libro formal de historia para que las personas se interesen voluntariamente sobre él.

CONCLUSIONES: UN MUNDO MODERNO PARA LA FANTASÍA JUVENIL

Nunca he estado muy de acuerdo con las catalogaciones. Conuerdo en que normalmente cumplen el propósito de ayudar a organizar el mundo para que sea más fácil presentarlo, analizarlo, entre otras cosas; sin embargo, en ocasiones estas clasificaciones son jaulas que, en lugar de ayudarnos a entender lo que nos rodea, solo limitan nuestra comprensión sobre las cosas. Este es un fenómeno común en el mundo de la literatura, puesto que es diverso y cambiante. Ahora bien, a pesar de que la categoría en la que se inscribe *Vampyr* trae consigo una cantidad considerable de prejuicios y barreras impuestas (que contribuyen en gran manera en cómo se percibe superficialmente la novela), por esta vez, es necesario adentrarnos en ese organizador. En una de esas categorías se encuentra un archivo algo maltratado y no muy extenso, en el que se marcan con rotulador tres palabras: novela fantástica juvenil.

No es casualidad la referencia específica que se hace con respecto a la fantasía en este punto. En realidad, es un tema que impacta profundamente la comprensión de este trabajo y que resulta de carácter obligatorio reflexionar sobre él. El hecho de que la novela de Andújar se encasille en esta categoría es el componente final para darle un sentido completo al sistema que se propuso a lo largo de la investigación, debido a que ilumina la perspectiva de cómo la fantasía (en su variedad) encuentra caminos para explotar su potencial latente. En este caso, de la mano de la literatura juvenil (un género ambiguo subestimado desde su concepción) encontró un camino por el cual expresarse y difundirse a rienda suelta.

Fantasía para lectores escépticos

The modern fantastic, the form of literary fantasy within the secularized culture produced by capitalism, is a subversive literature. It exists alongside the 'real', on either side of the dominant cultural axis, as a muted presence, a silenced imaginary other. Structurally and semantically, the fantastic aims at dissolution of an order experienced as oppressive and insufficient [...]. By attempting to transform the relations between the imaginary and the symbolic, fantasy hollows out the 'real', revealing its absence, its 'great Other', its unspoken and its unseen (Jackson 105).

La fantasía es un género que siempre está en potencia y esa potencialidad se manifiesta en las diferentes subdivisiones que se crean a partir de la esencia de esta. Si iniciamos nuevamente desde los planteamientos de Jackson, es interesante cómo puntualiza la fantasía: *the modern fantastic*. Ella marca su origen dentro del mundo capitalista, es decir, se inscribe dentro de lo que se conoce como industria literaria. Lo anterior hace posible que trabaje su cualidad subversiva. Con esto claro, considero que los modos en como esta interactúa se pueden separar en dos: el primero en donde su capacidad transgresora actúa como respuesta directa a una situación social, en otras palabras, es una fantasía politizada hasta cierto punto; y el segundo en el que esta función no está planteada como su objetivo principal. Dentro de este segundo modelo, se encuentra la llamada fantasía juvenil.

Someramente, se podría plantear el análisis desde el pensamiento común y sesgado que se tiene sobre la literatura juvenil, el cual se centra en que su *target* de edad es precisamente el público joven. Si se define este 'género' como hecho exclusivamente para esa generación joven e inexperta en específico, se incurre a infantilizar dichas narrativas y

esta visión cargada de prejuicios ya le ocasionó bastantes problemas. La aproximación que se propone aquí nació precisamente de este pensamiento de dejar de lado esta mirada en términos de nicho (en especial de uno que se evalúa objetivamente con una mirada comercial) para poder ver otras cosas más allá. Teniendo esto en cuenta, volvamos a las subdivisiones planteadas.

Recordemos que la fantasía, en general, posee una característica invariable, que Jackson argumentó de la siguiente manera:

To introduce the fantastic is to replace familiarity, comfort, *das Heimlich*, with estrangement, unease, the uncanny. It is to introduce dark areas, of something completely other and unseen, the spaces outside the limiting frame of the 'human' and 'real', outside the control of the 'word' and of the 'look'. (104)

Esto se cumple por igual en los dos modelos planteados. Ambos trabajan con el mundo desconocido, con el sentimiento de desfamiliarización, con lo que está oculto a pesar de que se encuentre simple vista. Esta característica no varía, y si lo hiciera, ya no sería fantasía. En su naturaleza está el transgredir el mundo real o cotidiano, lo que cambia es la funcionalidad que se le da a este mecanismo.

Como tal la literatura juvenil no es un acto reflejo hacia una problemática social actual; es decir, la distinción que se hace al acompañarla del término juvenil sugiere un enfoque no político. Esto se puede ver en *Vampyr*, dado que, a pesar de que toque temas que resultan problemáticos socialmente (por ejemplo, la desigualdad de clases o la percepción de la sexualidad en general), no es una literatura reaccionaria en tanto su construcción fantástica

no tiene como objetivo responder a un determinado problema o situación que aqueja la sociedad en la que se inscribe.

En este orden de ideas, la fantasía juvenil, al ser propia de esa literatura, permanece con el mismo enfoque. Esto no la hace mala o ‘baja’, simplemente responde a otras necesidades del autor o del público lector al cual se dirige.

¿Qué se puede inferir de esta postura? Se podría pensar directamente en las posibilidades que surgen gracias a esta apertura conceptual. Por ejemplo, muchas de estas narraciones surgen de un amor por la escritura: “deseo compartir una historia, que la lean, que disfruten”. En otras palabras, no hay como tal una clave lectora preestablecida desde la que se deban acercar al texto. Esto conlleva a que la mayoría de las lecturas que nacen de estas narrativas sean muy variadas, debido a que ese desenfoque totalitario hacia una propuesta de lectura establecida hace de la experiencia el principal actante.

¿A qué me refiero con lo anterior? Retomemos a *Vampyr*, en ella se explota ese potencial fantástico; sin embargo, no lo hace con el acercamiento más tradicional o conservador en mente (entendiendo estos puntos como esa escritura politizada). Su autora brinda una historia, una narración en donde el propio lector elige el enfoque por el cual tener su acercamiento. Esta decisión es en parte consiente, puesto que está impulsada por experiencias, gustos, inferencias o lecturas pasadas. Dicho de otro modo, es una lectura abierta. No hay como tal una pretensión específica propuesta, se puede danzar libremente por los enfoques. Eso sí, se debe tener en cuenta que la novela en sí proporciona todas las herramientas que dan pie a la variedad de lecturas.

Cabe mencionar que este atributo no es excluyente de otras narrativas. La riqueza de la literatura está en su multiplicidad. Es importante notar que dentro de la literatura juvenil (y por tanto de la fantasía juvenil) esta cualidad es determinante a diferencia de otros géneros literarios, dado que busca apelar directamente a las preconcepciones de sus lectores para completar sentidos. Es así como, aunque todos leyeran el mismo libro, las numerosas interpretaciones que se le dan no son producto de una postura ya establecida.

Desde mi perspectiva, esta cualidad le da una libertad funcional muy interesante. Es una ventaja que precisamente permite el planteamiento de lecturas como la que rige este trabajo de grado, debido a que no se le debe rendir cuentas a nada, es decir, hay una gran brecha entre lo que se puede pensar que es interpretación y que puede ser sobreinterpretación. El enfoque es lo importante aquí.

La potencialidad fantástica sigue teniendo un papel principal, no más ahora está acompañada por el impulso 'libre' del lector. Por esto mismo, muchas veces este tipo de escritura termina siendo marginalizada, porque se le ve en términos de aporte y practicidad. Al no ser planteado en principio como una contribución colectiva con un objetivo social directo, muchas veces las opiniones o las lecturas individuales se tachan de 'poco serias' o inmaduras, cuando en realidad se le debería poner cuidado al porqué determinada persona encontró valor en una temática específica o porqué se sintió tan interesado por cierto apartado dentro de la narrativa. Estas conversaciones que muchas veces se tienen en ambientes no críticos y académicos ponen en evidencia (aunque no quieran) una necesidad o una realidad social que puede se esté ignorando.

Si esto no fuera así, ¿por qué en la gran mayoría de casos la fantasía termina enfrentada a la razón? y no precisamente desde una perspectiva equitativa. Por ejemplo, la ciencia se ha encargado de desmitificar la fantasía. Hay una necesidad latente en el ser humano moderno por demostrar si algo es real o no. Casi siempre se les determina bajo esta categoría: “pero si los vampiros no son reales”, “todos son cuentos, nadie ha podido demostrarlo”. Pero si este fuera el punto de todo, no habría una potencialidad dentro de la fantasía, mucho menos dentro de la juvenil. Desde mi experiencia, esta operación que se ha establecido y jactado de imprescindible no es obligatoria ni mucho menos necesaria. Si quitáramos como objetivo explorar si algo es comprobable o no, daríamos cuenta de lo que en verdad tiene que decir este tipo de narrativas sobre nuestra cotidianidad.

Con respecto a *Vampyr*, conceptualmente es hija de esta fantasía juvenil, por lo que disfruta de esa libertad funcional. Es por esto que podemos entender y analizar su potencialidad histórica/fantástica sin necesidad de buscar validación en planteamientos críticos o postulados establecidos por un intermediario social. Esta es una lectura que surge principalmente de un interés personal que se plasmó en la narración proporcionada por la autora Carolina Andújar. Es una visión que no es masiva, pero tampoco es única, es un análisis dado por la recepción del texto desde el pensamiento individual.

Desde este enfoque, pude descubrir en *Vampyr* una problemática que aquejaba mi subconsciente y que me hacía meditar profundamente. Esta nube empezó a manifestarse gracias a un refrán muy conocido: “Si no conoces tu historia, estás obligado a repetirla”. Esta frase que parece tan simple, siempre la vemos relacionada con hechos trágicos o caóticos que han puesto en peligro la sociedad en general. Recordar la historia es un acto intrínsecamente necesario para la supervivencia; sin embargo, no es cualquier hecho, dato o momento el que

es inexcusable aprender. Si no ha tenido peso o es algo aceptado bajo la premisa ‘sin importancia’, está bien olvidarlo, queda excluido al rincón más oscuro de nuestra mente o incluso nunca llegamos a saber que existe.

Gracias a estas circunstancias es que aparecen personas que crean puentes a esos mundos perdidos y transforman esa apocalíptica frase en una más alentadora: “Si no conoces la historia, haremos que la recuerdes y si no sabes, que la conozcas”. En este caso, la libertad que proporciona la fusión de la literatura juvenil y los mecanismos transgresores de la fantasía, crean el ambiente propicio para insertar en la actualidad estos escenarios, personajes y momentos desplazados. Es así como aparecen personas como Carolina Andújar que, ya sea consciente o inconscientemente, actúan como puentes de estos hilos olvidados en el manto de la historia.

Ya vimos cuál es el sistema por el que estos opuestos se compenetran dentro de la novela y los ejemplos más claros para explicarlo. Pero, ¿qué nos puede decir este ejercicio más allá de solo ser una propuesta interesante?

No es fácil pensar o repensar términos tan grandes como lo es la historia, no obstante, analizarlo desde la perspectiva fantástica me ha permitido encontrar propuestas interesantes que de otra manera no hubiera podido visualizar. En realidad, la historia es una criatura muy volátil y susceptible al paso del tiempo, los dragones sirven como un ejemplo perfecto para recalcarlo.

Desde la fantasía, un dragón es “un monstruo fabuloso, de talla gigantesca, cuyo aspecto deriva generalmente de los reptiles; cuerpo cubierto de escamas, mirada terrible, aliento venenoso y que lanza fuego por la boca. Se suele representar con alas y en ocasiones

varias cabezas” (Llaugé 124). Esta descripción puede variar de acuerdo con la cultura desde donde se posicione, el punto aquí es que está relacionada con el mundo mágico o irreal. Pero normalmente no somos conscientes de que en la actualidad existen estas criaturas, por ejemplo, está el Dragón de Komodo o el *Draco Volans*. Cabe resaltar que estas criaturas no tienen aparentemente nada que ver con el ser mitológico. Para nosotros son animales como lo puede ser un cocodrilo o un elefante, una criatura más de la naturaleza. Ahora bien, si retrocedemos nuestra perspectiva un par de siglos a una época como La Edad Media o mucho antes, estos seres que hoy vemos tan comunes y que conocemos gracias a lo que los avances tecnológicos nos han permitido, bien podrían ser esos mismos monstruos que parecen imposibles. Solo falta ver un bestiario para saber cómo se ilustraban las descripciones de criaturas que directamente no se conocían².

¿Qué llevó a que estas perspectivas terminaran siendo marginadas como puros cuentos fantásticos? Esto puede ser porque anteriormente había una conexión más directa con el mundo sobrenatural y si el mensaje que querían dar acerca de un tema se transmitía eficientemente, no había porqué poner en tela de duda su veracidad. Se sabe que de la realidad surgen los mitos, como lo hacían los antiguos griegos, no obstante, entre más pasa el tiempo, más fantasioso se convierte una situación, una criatura o hasta una persona. Mientras este no se consigne en una fuente ‘seria’, eso se quedará estancado en el maravilloso campo de la ficción o la fantasía (si es que no desaparece del todo). Tal vez necesitemos volver a revisar estos horizontes, recordar porqué tenían tanta fuerza y el propósito que los hacía tan importantes.

² p. ej. El bestiario de Aberdeen.

Si pensamos así, el trabajo que hace Andújar tiene más en común con ese ejercicio que hacían las culturas antiguas que con lo que hace la fantasía latinoamericana, y a pesar de esto, es solo la punta del iceberg. *Vampyr* nos recuerda en su desarrollo el valor intrínseco que se halla en el modo en cómo se plasma una determinada historia. Un poder tan contundente que le permite influenciar en los procesos con los que se construyen sociedades y culturas: la historia.

Desde mi experiencia este panorama se presenta muy hostil al lector. Actualmente, hay un precio que pagar si se desea ahondar en este mundo fantástico y más aún si es juvenil. Miradas y preguntas que se realizan con cierto deje de superioridad o desdén y que interpelan porqué alguien se sigue interesando por este tipo de historias. Es importante reconocer que una sombra se cierne sobre el lector de la fantasía y que lo juzga continuamente por el hecho de no leer ‘cosas serias’ o ‘algo que aporte’. Es por esto por lo que se nos obliga a dejar la fantasía atrás y pasar al mundo maduro de la ‘literatura alta’. Los monstruos, las hadas, las criaturas e historias míticas terminan siendo una etapa que se debe superar lo más pronto posible para ser aceptados en la sociedad.

Aunque el panorama se presente desolador, la realidad de ser tildado como el ‘bicho raro’ no debe ser un motivo de vergüenza y soledad. Personalmente, considero que leer fantasía es un acto de valientes y rebeldes. Finalmente, estos parias son los que terminan convirtiéndose en los guardianes del pasado exiliado, como Carolina Andújar con la Condesa y los vampiros. Quizá en un futuro en donde el rinoceronte blanco del norte, un animal declarado extinto funcionalmente debido a que el último macho de su especie murió y solo quedan dos hembras en el mundo, dejen de existir. Estos mismos paladines serán los encargados de rescatar su historia (en el caso hipotético que sean descartados y destinados al

olvido por algún motivo) para posteriormente mostrarla a esa nueva generación que no puedo verlos andar por las grandes llanuras de la sabana africana.

~~~~\*\*\*\*\*~~~~

Después del recorrido que realizamos a través de *Vampyr* y su propuesta fantástica, hemos llegado al aparente final de este camino.

Desde la carrera de estudios literarios, siempre nos han inculcado que más allá de ser únicamente un arte creativa, la literatura es parte del amplio mundo de las ciencias sociales. Esta muchas veces es un reflejo de la sociedad, puesto que avanza junto con ella. Por esto, es importante que los lectores y la academia se muevan al mismo ritmo de tales cambios. Hay narrativas que actualmente se están perdiendo o están se pasan por alto y sobre las que vale la pena reflexionar, no solo por el hecho de que se deba salir del molde o dejar de repensar desde las perspectivas de siempre, sino porque si algo caracteriza a la literatura es su multiplicidad y su capacidad de abrir fronteras que permiten plantear nuevos discursos. Así vimos cómo la fantasía, cuyo impulso nace de su potencialidad transgresora, se une a la libertad dada por el concepto de literatura juvenil para brindar un medio perfecto para estos discursos en *Vampyr*.

El fenómeno que ocurre en esta novela es producto de la fusión entre distintas herramientas de diversos géneros que se abordaron a lo largo del trabajo. Por último, este ejercicio sugiere la intención (consciente o inconsciente) de que ese tipo de narrativa puede servir como un mecanismo de rescate histórico. Llegado a este punto, si pensamos un poco más allá, no solo salvaguarda los hechos o personajes, sino que al mismo tiempo los resignifica. Esto no quiere decir que elimine su esencia, por el contrario, da una nueva luz

sobre ellos. Repensar a Erzsébet Báthory desde un panorama fantástico brinda una distancia flexible para acercarse a la historia del personaje sin los prejuicios preestablecidos que el discurso histórico tiene. Así, si el lector decide ampliar sus conocimientos sobre ella fuera de la novela, puede hacerlo con una mirada menos inquisidora. De igual manera, el ejercicio de actualizar sus raíces literarias al volver a ellas, en este caso toda la tradición literaria sobre vampiros con foco inicial en Drácula, nos recuerda que esas narrativas todavía siguen vigentes; y si este es su estado, es porque todavía tienen cosas por decir. Personalmente esta afirmación me hace meditar mucho acerca del concepto de canon, dado que muchas veces se nos repite que ya se dijo todo lo que se tenía que decir sobre él. *Vampyr* es un ejemplo de cómo esto no es del todo cierto. La sociedad avanza, la concepción de los géneros evoluciona y la mentalidad humana cambia, por lo tanto, el sentido de esas obras ‘especiales’ seguirán construyéndose con cada generación que las reciba. La belleza y comprensión de la literatura es, para mí, infinita.

Ahora, un libro no se lee solo, no solo es entender las palabras literales del texto, sino aprender a descifrar y construir significado alrededor de este. Para ello, es imperativo que se fomente una lectura atenta. En géneros, como la fantasía juvenil, se necesita de más lectores activos dispuestos a generar discursos y crear discusiones críticas a partir de esta. La lectura que les ofrezco de *Vampyr* en este análisis, es solo la punta del iceberg de todas las posibles interpretaciones que brinda el libro. Es una postura que se construye a partir de relecturas y aprendizajes que voy adquiriendo como individuo, pero en cualquier momento puedo adentrarme desde otro enfoque para descubrir otros temas y problemáticas.

Finalmente, espero que este trabajo fomente más la investigación académica sobre este tipo de narrativas, de esta manera se les daría el debido respeto que merecen dentro de

la rama de la literatura, además que su valor social y cultural tendría más relevancia que sus otras definiciones simplistas que se utilizan normalmente para desprestigiarlas. Igualmente, el aporte que dan autores como Carolina Andújar al fomento de la lectura y la construcción del universo de los libros sería reconocido aparte de su éxito en ventas, que según algunos artículos como “El club de los que viven de libros” publicado en la revista Arcadia, los convierten supuestamente en miembros del grupo exclusivo de autores que pueden vivir de sus regalías.

## REFERENCIAS

- Andújar, Carolina. *Vampyr*. Bogotá, D.C.: Norma, 2009.
- Barjau, Luis. “¿Qué es el mito?”. *La gente del mito*. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1988. 19-28.
- Bloom, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Carr, E. H. *¿Qué es la historia?* Barcelona: Editorial Seix Barral, 1978.
- Craft, Kimberly L. *Infamous lady: the true story of countess Erzsebet Bathory*. s.l.: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2009.
- Florescu, Radu R. y Raymond T. McNally. *Dracula, prince of many faces: his life and his times*. Nueva York: Back Bay Books, 1989.
- Goddu, Teresa A. “Vampire Gothic”. *American Literary History*, vol. 11, núm. 1, 1999, pp. 125-41.
- Hoffman, Mary. *Cuentos del sol, la luna y las estrellas. Mitos leyendas y tradiciones de todas las culturas*. Barcelona: Blume, 1998.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: the literature of subversion*. Londres: Routledge, 2009.
- Llaugé, Félix. *Diccionario universal de ángeles, demonios, monstruos y seres sobrenaturales*. Barcelona: Ediciones Obelisco, 2013.

Lovecraft, H. P. *Ensayos literarios*. Páginas de Espuma: Madrid, 2020.

Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá, D.C.: Convenio Andrés Bello, 2003.

Mata, Carlos. “La novela histórica: teoría y comentarios”. Editado por Spang, Kurt, Carlos Mata y Ignacio Arellano. *La novela histórica: teoría y comentarios*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, 1995. 13-63.

Monreal, Manuel. “La cruz: iniciación a un estudio tipológico”. *Emblemata*, vol. 3, 1997, pp. 9-44.

Morales, Nicolás. “El club de los que viven de libros”. *Arcadia*, núm. 131, 2016, p. 70.

“Nat Geo | Tabú Latinoamérica | Vampiro de Pies a Cabeza”. s.f. *YouTube*. subido por National Geographic Latinoamérica, 25 julio 2012, <https://youtu.be/9cunQEgWr8Q>.

Pizarnik, Alejandra. *La condesa sangrienta*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 2009.

Royle, Nicholas. *The uncanny*. Nueva York: Routledge, 2003.

Santos, Carlos, traductor. *Vampiros tomo 2. El Vurdalack y otros bebedores de sangre*. Barcelona: Del Nuevo Extremo, 2019.

Spang, Kurt. “Apuntes para una definición de la novela histórica”. Editado por Spang, Kurt, Carlos Mata y Ignacio Arellano. *La novela histórica: teoría y comentarios*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, 1995. 65-114.

Stoker, Bram. *Bram Stoker's notes for Dracula: a facsimile edition*. Jefferson: McFarland & Company, 2008.

—. *Drácula*. Gran Bretaña: Penguin, 2011.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México, D.F.: Premia Editora de Libros, 1980.

Tolkien, John Ronald Reuel. “Sobre los cuentos de hadas”. Editado por Tolkien, Christopher. *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*. Buenos Aires: Planeta DeAgostini, 2008. 87-121.