

# Los periplos eternos de Carlos Calderón Fajardo<sup>1</sup>

## The eternal wanderings of Carlos Calderón Fajardo

José Güich Rodríguez<sup>2</sup>

Universidad de Lima, Lima, Perú

jguich10@yahoo.es / jguich@ulima.edu.pe

### RESUMEN

Este ensayo tiene el propósito de estudiar los aportes del autor a la narrativa fantástica peruana contemporánea y, en particular, a la literatura sobre vampiros, tan cultivada en la actualidad por una serie de escritores de varias generaciones y estilos. En tal sentido, la influencia y protagonismo de Carlos Calderón Fajardo es de primera magnitud y ha abierto nuevas vías y sensibilidades en el tratamiento del género. El corpus elegido son dos textos: *El viaje que nunca termina*, novela corta (primera versión) y el cuento «Gyula». Ambos brindan pistas muy ilustrativas en cuanto a la poética del autor y su particular abordaje del tema dentro de las prácticas modernas en las letras peruanas.

### PALABRAS CLAVE

Vampirismo, romanticismo, intertextualidad, erotismo, modernidad

### ABSTRACT

This paper aims to study the contributions of this author to the contemporary Peruvian fantastic narrative and, in particular, to literature about vampires, so cultivated at present by a number of writers from different generations and styles. In this regard, the influence and role of Carlos

---

1 Este texto pertenece a una investigación sobre la narrativa fantástica peruana que el autor ha llevado a cabo junto con Carlos López Degregori y Alejandro Sustí en la Universidad de Lima. Formará parte del libro *Del otro lado del espejo*, de próxima aparición, editado por dicho centro de estudios.

2 Cursó estudios de Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es autor de los libros de relatos *Año sabático* (2000), *El mascarón de proa* (2006), *Los espectros nacionales* (2008), *El visitante* (2012), *Control terrestre* (2013) y de las novelas *El misterio de la Loma Amarilla* (2009) y *El misterio del Barrio Chino* (2013). Es coautor de textos sobre literatura peruana, como *Ciudades ocultas*, con Alejandro Sustí, publicados por la Universidad de Lima. Es crítico literario del diario *El Comercio*.

Calderón Fajardo is of prime importance and has opened new avenues and sensitivities in the treatment of gender. The corpus chosen are two texts: The journey that never ends, novella (first version) and the short story “Gyula”. Both provide very illustrative clues as to the poetics of the author and his particular approach to the issue within modern practices in the Peruvian literature.

## KEY WORDS

Vampirism, romance, intertextuality, erotica, modernity

### I. Introducción

La figura del vampiro ha gozado en la narrativa peruana de una existencia saludable desde el Modernismo. No se trata de un monstruo advenedizo o moldeado bajo modas imperantes y pasajeras, sino de digno desempeño a lo largo de casi un siglo. Es innegable, por otro lado, que las claves europeas que impulsaron su existencia en tales predios son, a su vez, más antiguas, y habría que remontarlas hasta la segunda mitad del siglo XVIII, cuando se gestaban los primeros indicios del movimiento prerromántico —como la novela gótica de Walpole o Maturin— y sus exploraciones del irracionalismo que bebía del acervo tradicional de distintos pueblos<sup>3</sup>.

El crítico y destacado especialista en la literatura fantástica nacional Elton Honores, quien junto al escritor Gonzalo Portals publicó el que hasta hoy es el más completo estudio antológico sobre el tema —*Los que moran en las sombras. Asedios al vampiro en la narrativa peruana*<sup>4</sup>—, ha demostrado que, al margen de las modas o las impostaciones, la criatura

---

3 Gonzalo Portals Zubiarte, en el nutrido estudio preliminar a *Los que moran en las sombras. Asedios al vampiro en la narrativa peruana*, titulado «V.», da cuenta de los orígenes del mito: «Un v. es v. en la medida en que los cuerpos de los otros, los que son atacados por él, quedan vaciados de su sangre, es decir, vaciados de su poderío y/o vehículo del alma. Luego, cuando el otro o los otros se convierten en v. se opera la circulación de la sangre y, por ende, del mito, un mito que has estado presente en casi todas las culturas del planeta desde tiempos inmemoriales. Lucio Apuleyo, filósofo que vivió entre los años 125 y 180, nos ofrece la primera referencia del v. en su obra *El asno de oro*. Pero ya antes, en la Mesopotamia antigua se había comenzado a operar la relación más estrecha y determinante entre vampirismo y enfermedad, cuando sus pobladores invocaban a sus dioses para que acabaran con unos seres similares a los v. Con el paso del tiempo, la relación v.-enfermedad (llámese *peste*, *carbunco*, *rabia* o *porfiria*) fue fructificándose y definiendo la condición del mito. Durante el siglo XIV, especialmente en Prusia oriental, Silesia y Bohemia, las víctimas de la peste eran enterradas sin constatar su muerte...» (p. 29).

4 El volumen reúne una nómina de autores que agrupa a voces canónicas de nuestras letras como Valdelomar, Herrera, C. Palma, Calderón Fajardo e Iwasaki, pero tiene además el enorme mérito de rescatar autores poco estudiados o casi desconocidos, como Mino Jolay, De la Jara o Isaac Felipe Montoro. Igualmente, incluye a jóvenes de obra emergente, como Nicoli o Saldívar. Esto permite un panorama amplísimo y, en muchos aspectos, aún por descubrir.

experimentó un proceso nutrido de desarrollo y afirmación en predios nacionales.

El libro al que aludimos líneas arriba —una antología con dos excelentes estudios preliminares a cargo de los autores mencionados— da cuenta de esa continuidad, tratada a partir de diversos enfoques y perspectivas. Según Honores (2011, p. 14), existe un periodo inicial en esta genealogía:

En su sentido popular, en el siglo XIX, la imagen del vampiro se utilizó frecuentemente como sinónimo de «explotador», es decir, hacía referencia a un sujeto que se aprovechaba del otro (*dixit*: como el usurero o médico). También se usó como diatriba feroz contra el oponente u enemigo, para descalificarlo, actualizando así su sentido negativo, como lo hizo el colombiano José María Samper contra el periodista Manuel Atanasio Fuentes, «El Murciélagos».

Es evidente que esta figura luciferina ya tenía un amplio desarrollo literario durante todo ese siglo. Los patrones básicos se encontraban establecidos, así como sus posibles variantes o tratamientos. Víctor Bravo (1993, p. 97) intenta caracterizar esas líneas dominantes: «El vampirismo, en la literatura, enraíza dos temáticas: el demonismo y la inmortalidad (o más exactamente: la inmortalidad como demonismo). En ningún lugar como en el vampirismo se expresa tan claramente la razón de lo «otro» que irrumpe y aniquila el «yo» para poder instalarse en la vida».

Será la asimilación del Romanticismo y su descendencia hispanoamericana, el Modernismo, la gran responsable de que el vampiro ingrese paulatinamente al sistema literario, gracias a autores que en nuestras letras son fundacionales. No resulta para nada gratuito, entonces, que Honores y Portals incluyan a figuras como Clemente Palma y Abraham Valdelomar, forjadas en la escena de fines del siglo XIX e inicios del XX. En este periodo se asienta una nueva identidad para la narrativa del continente y del Perú. Uno es el máximo representante de las tendencias modernistas en el género del relato; el otro es considerado un posmodernista que en cierta medida anticipa a las vanguardias. La posición de ambos autores respecto al ascenso del vampiro literario es innegable, y muy vinculada con los usos y sensibilidades del momento.

Sus relatos «Vampiras» (1913) y «La virgen de cera» (1910), respectivamente, abren un ciclo importante en nuestras letras, muy desatendido por décadas, pero rescatado por una nueva generación de investigadores que en estos momentos se dedica a brindar panoramas rigurosos y exhaustivos no solo en torno de esta creatura, sino de la narrativa fantástica como un fenómeno de silencioso perfil, eclipsado por la hegemonía del realismo como estética. Ambos textos inauguran vetas y comparan una vocación transgresora, así como una vuelta de tuerca sobre las

convenciones del género. En este largo periodo formativo, que se extiende hasta mediados del siglo XX, también destacan autores como Manuel Bedoya o Alejandro de la Jara Saco Lanfranco, el autor de *El castillo de los Bankheil* (1944), verdadero rescate publicado originalmente en Argentina, narración muy influida por el clásico inagotable del género: *Drácula*, de Bram Stoker.

De acuerdo con Honores (2011, p. 17), el segundo punto de inflexión se produce en la década de 1950. A diferencia de un tratamiento canónico alimentado por los usos de la novela gótica europea sobre el cual el Modernismo superpone algunos intentos de reformulación de la temática —sin que esta pierda su esencia original—, la Generación del 50, esencial para el desarrollo de la literatura peruana, optará por una visión paródica y humorística. Representantes de esta tendencia desacralizadora son Luis Felipe Angell (más conocido como Sofocleto), Carlos Mino Jolay (otro de esos autores recuperados del olvido) e Isaac Felipe Montoro.

La apertura que supone este grupo de narradores y la novedad de sus escrituras en torno del vampiro no queda cancelada o superada, sino que amplía su influencia en otras generaciones. De ahí que se tomen en cuenta para este periodo a Rodolfo Hinostroza (1941), cuya trayectoria poética no ha impedido reconocer las bondades de un relato como «Las memorias de Drácula»<sup>5</sup>, incursión que lleva a su punto más elevado el tratamiento paródico y festivo del personaje quien, relegado por la Modernidad implacable que ya no lo toma en serio, termina sus días al mando del circo Nosferatu All Stars, añorando los años de esplendor, cuando era temido y respetado.

También es autor relevante y prestigioso Carlos Herrera (1960), que prosigue la empresa iniciada por sus predecesores con el microrrelato «Interior con vampiro», incluido en unas de sus obras más importantes, *Crueldad del ajedrez* (1999). Herrera es miembro importante de la Generación del 80. Muchos integrantes de esta promoción cultivaron las ficciones de breve formato, en la ruta también establecida tres décadas antes por creadores de la talla de Luis Loayza.

Estamos, por lo tanto, ante un dominio con el que calza perfectamente el *animus jocandi* de los escritores respecto del recurso del humor: la ficción breve potencia el efecto desestabilizador de una propuesta basada en la neutralización del horror a partir no tanto de la risa desenfadada

---

5 Alejandro Sustí, como parte de la presente investigación, estudia la aproximación irónica y carnavalesca de Hinostroza al personaje creado por Bram Stoker a fines del siglo XIX y que se convirtió en el paradigma que el cine y la literatura recrearían una y otra vez a lo largo de la primera mitad del siglo XX.

(como en el cuento de Hinostroza y su desventurado Conde), sino más bien de la ironía intelectual no menos jocosa, pero nutrida de intertextualidad y todo tipo de referencias culturales.

Para cerrar el panorama, Honores (2011, p. 21) establece «un periodo de retorno a la figura del vampiro vinculado al terror». El crítico fecha esta nueva era hacia fines de la década de 1990 hasta la actualidad. La lista de autores seleccionados es también nutrida. Forman parte de ella figuras consagradas como Carlos Calderón Fajardo (1946), José Donayre Hoefken (1966) y Fernando Iwasaki (1961), a quienes se suman nuevos autores como Pablo Nicoli (1964) y Carlos Enrique Saldívar (1982), entre otros. Se trata de un supuesto giro hacia las convenciones clásicas pero con el riesgo de los advenedizos que pueblan todas las latitudes:

En términos generales, podemos hablar de un retorno a la figura del vampiro en su imagen trágica y maldita, lo cual no lo libra de ciertas «poses» o, mejor dicho, imposturas frente al motivo del vampiro, que terminan convirtiéndolo en mero adorno gótico por parte de escritores de plástico, sobre todo en el ámbito de la poesía, siendo la excepción el *Drácula de Bram Stoker y otros poemas* (1991), de Antonio Cisneros (Honores, 2011, p. 21).

Se inicia de este modo una recuperación de los usos más tradicionales en torno del elusivo ser, gracias a escritores que saben incorporar a sus trabajos un inevitable sesgo contemporáneo, que toma en cuenta como fuentes inspiradoras las referencias a la cultura de masas o bien la tensión entre la modernidad y el pasado ancestral que se resiste a morir, representado por el vampiro y su mundo, que invade la realidad cotidiana hasta amenazarla.

## II. *El viaje que nunca termina* (1993)

El creciente reconocimiento de Carlos Calderón Fajardo (Juliaca, 1946) lo ha situado entre los autores más importantes de la actualidad en el Perú. Sus incursiones en lo fantástico han dado frutos apreciables. Es uno de esos autores que las nuevas generaciones consideran empático, a pesar de que cronológicamente está más próximo a otros narradores citados como referencias para el género en los manuales o aún escasos estudios, como Harry Belevan y Eduardo González Viaña. No obstante, el hallazgo de su obra por parte de escritores y críticos jóvenes lo ubica en una situación de tránsito de los usos imperantes hasta la década de 1970 hacia otras prácticas textuales que reactualizan una serie de referentes en torno de la escritura fantástica.

En 1993 publicó *El viaje que nunca termina*, una *nouvelle* que nació como un audaz ejercicio colectivo<sup>6</sup>. La génesis del texto es interesante. Ese año se cumplía el plazo anunciado, como parte de un mito popular, para el retorno a la vida de un personaje conocido como Sarah Ellen, quien, según la tradición oral, fue una mujer acusada de hechicería que habría muerto enterrada viva en su país natal, Inglaterra, condenada por sus malas artes.

La leyenda concibe a un cuerpo itinerante que el esposo de la «ajusticiada» lleva de un lugar a otro en barco, sin que ninguna nación la reciba, hasta que recalca en la costa peruana y es enterrado en el puerto de Pisco. La noticia de que muchas personas acudirían a comprobar si Sarah Ellen volvería o no del más allá dio la vuelta al mundo. Las crónicas periódicas de la época dan cuenta de que la población del puerto no durmió, aterrada por la posibilidad de que el hecho ocurriera. Se vendían incluso equipos completos (crucifijos, agua bendita y collares de ajo) para enfrentar al temido y abominable ser.

Ya a esas alturas, Sarah Ellen ostentaba además el halo de mujer vampira; era evidente que con el paso del tiempo muchas creencias del folclore europeo, mezcladas con aportes locales, se habían trasvasado a la figura de esta mujer misteriosa que en realidad sí existió y que aparentemente murió del cólera durante un largo viaje por mar emprendido junto a John Roberts, su marido. Los escasos testimonios que existen sobre estos personajes, sumados a algunas condiciones particulares, dieron nacimiento al mito de una mujer-vampira y hechicera. Pese a que no ocurrió nada particular, salvo la voluntaria ebriedad del asustado guardián de cementerio, convencido de que al primero que Sarah Ellen atacaría sería a él<sup>7</sup>.

Unos meses antes del esperado retorno de Sarah Ellen, los escritores Iván Thays, Ricardo Sumalavia, José Donayre y Carlos Calderón Fajardo convinieron en elaborar sendos relatos sobre el personaje, en medio de la creciente ansiedad que sobrevenía, en círculos esotéricos, acerca del cumplimiento de la promesa. Del grupo mencionado, solo Calderón Fajardo culminó el proyecto, destinado a un texto grupal que jamás aparecería. Las fuentes utilizadas por el narrador fueron muy variadas, pero esencialmente

---

6 Años después, en 2009, Calderón Fajardo publicó otra versión, bajo el título *El viaje que nunca termina (la verdadera historia de Sarah Ellen)* —que no debe confundirse con la *nouvelle* materia de nuestro análisis—, a la que siguieron, en 2010 y 2011, como parte de un tritipico, *La novia de Corinto (El regreso de Sarah Ellen)* y *La ventana del diablo (Réquiem por Sarah Ellen)*, todas inspiradas en el mismo personaje que se ha incorporado al imaginario criollo.

7 Más allá de las anécdotas, queda clara la transformación de ciertos sucesos de base real o histórica en una narración de corte sobrenatural que se establece como dominio colectivo. La inexistencia de datos fidedignos o más confiables es compensada por la imaginación.

partió de la leyenda para incorporarle a esta primera «capa» referencias epocales y literarias. La más nítida de todas es la aparición de Bram Stoker como personaje vinculado al matrimonio Roberts en la ficción. El nexo intertextual con la novela clásica sobre vampiros, *Drácula*, es visible. A eso se le añade la identidad de Sarah Ellen: es una rabadomante, una adivina que utiliza varillas para encontrar manantiales subterráneos.

Calderón Fajardo recurre a un tono especulativo que le permite acentuar el misterio, no respecto al advenimiento de Sarah Ellen, sino a sus orígenes y destino. De ahí que la novela se inicie con una serie de suposiciones, tejidas desde la versión que un personaje–interlocutor (el abuelo, amigo de Roberts, quien murió en el puerto de Paita y supuestamente lo puso en autos de lo ocurrido con Sarah) le brinda a la voz narrativa responsable de la enunciación:

Yo necesitaba una respuesta racional a un hecho incontrovertible que pertenecía a la realidad: ¿cómo, por qué, el cadáver de una inglesa terminó sepultado en el cementerio del puerto peruano de Pisco de 1917. ¿Cómo fue a parar allí?

Santos Dioses me quedó mirando y dijo:

—Imagínate un pañuelo verde que cae sobre una alfombra (Calderón Fajardo, 1993, p. 11).

Es esta modalidad conjetural el eje sobre el cual se desarrollará toda la historia. Pero también es un anticipo de la conclusión, dentro de lo que se conoce como *manejo prospectivo del tiempo*. En otra secuencia, a cargo del sujeto enunciativo, Bram Stoker aparece escondido detrás de un árbol, bajo perfiles carnavalescos (Calderón Fajardo, 1993, p. 11). Está disfrazado de Nosferatu y disfruta de la reunión en Halifax, a pesar de su deceso el año anterior. Corre el año 1913 y, por lo tanto, no podría estar ahí, a no ser que según las convenciones y claves propias del género, él también se haya convertido en un «Inmortal».

La voz narrativa juega aquí con dos sentidos: uno, metafórico, el considerar como inmortales a los grandes autores de la literatura, cuyas obras constituyen un legado impercedero para la humanidad. Esta primera acepción contrasta con lo que sugiere la segunda, sustentada en el hecho de que el Stoker del relato personifique un muerto viviente, siendo él creador del más famoso de una serie de engendros de procedencia sobrenatural que modifican los límites entre lo real y aquello que lo contraviene. Esta es, sin duda, una referencia y claro tributo a un autor que contribuyó a forjar una narrativa fantástica de nuevo cuño y a superar los procedimientos en boga durante la mayor parte del siglo XIX. David Roas (2011, p. 92) describe este proceso:

La evolución de lo fantástico —desde sus lejanos orígenes en la novela gótica inglesa del siglo XVIII— se ha caracterizado no solo por una progresiva e incesante intensificación de la verosimilitud (que ha llevado a las historias fantásticas a instalarse en la simple y prosaica vida cotidiana), sino también por buscar nuevas formas de comunicar al lector esos miedos antes descritos.

Stoker, convertido en personaje, inscribe el libro de Carlos Calderón Fajardo dentro de un tipo de narrativa contemporánea preocupada por la intertextualidad, que es indispensable para completar la experiencia de lectura. Además, existe un componente metatextual: el narrador especula, cuestiona la calidad de los testimonios proporcionados por el abuelo y llena los intersticios o vacíos que la falta de datos fidedignos determina. Esto confiere a la narración un ángulo original, en tanto el lector es también constructor en grado sumo de esta verosimilitud a la que alude Roas, y que ha sido el mayor problema que debieron afrontar los escritores cuando el modelo decimonónico dejó de ser funcional a los propósitos de este género.

En la *nouvelle* de Calderón Fajardo, el carácter creíble de la historia se sustenta en el hecho de que quien decodifica también es testigo de cómo se hilvanan o activan los mecanismos secretos de la ficción a propósito de una temática asimilada por la cultura en sus manifestaciones más elevadas y, por supuesto, también las más vulgares o triviales.

También es llamativo el hecho de que la figura del vampiro (punto de partida de la narración) no se asocie directamente a Sarah Ellen, sino de modo oblicuo, gracias a las digresiones del narrador acerca de la inmortalidad:

¿Por qué digo que para John P. Roberts solo lo imaginario fue real? Porque John P. Roberts, Eduard Spacelack o Jonathan Harker y el nombre de Sarah son solo falsos rótulos para enfrentar al pequeño animalejo que es la vida si se piensa en la inmortalidad. Qué hay que hacer para lograr ser un inmortal era una pregunta en las *loges* de los teatros, en víspera de la primera gran guerra (Calderón Fajardo, 1993, p. 20).

Al ser Roberts la fuente más remota de los extraños sucesos que conduxeron a Sarah Ellen hasta Pisco —a través de él, Santos Dioses conoció la historia—, nos encontramos cara a cara ante un relato que se edifica sobre la base de otro, cuya veracidad es ya difícil de comprobar para el narrador innominado, quien cuenta su versión a una distancia temporal considerable. Personajes reales e inventados (Harker es uno de los protagonistas de

*Drácula*)<sup>8</sup> intercambian sus roles, igualados por el hecho de que la memoria humana es falible, imperfecta y debe remplazar las piezas faltantes con la idealización o la invención pura.

Lo que la novela construye es singular: desde los fueros de la literatura, imita, con evidentes transposiciones y disfraces, la génesis del mito de Sarah Ellen (no es gratuito, entonces, que Stoker aparezca con máscara de carnaval al inicio de la narración). Ella, de acuerdo con esta versión, no fue vampira ni una hechicera que murió sepultada viva, sino una mujer culta, ansiosa de aventuras al aire libre y que practicaba el antiguo arte de la rbdomancia; su tragedia (fallecer en altamar) la llevó para siempre a un lugar alejadísimo de su patria, donde no se sentía identificada con las costumbres ni con las aspiraciones de clase.

En la mirada popular, con la cual la novela dialoga, es un ser de origen demoníaco y perverso, aliada de fuerzas oscuras, que ha jurado vengarse del género humano con su anunciada resurrección; para otros, dentro de esa misma óptica, es más bien un ser angélico, un espíritu reconciliado consigo mismo que ahora intercede por los enamorados y amantes (en la actualidad, muchos visitantes dejan flores en su tumba a la manera de un rito propiciatorio en terrenos eróticos).

Por otro lado, como sugiere el propio Roas (2011, p. 93) en lo concerniente a lo fantástico, se lleva a cabo una «cotidianización» ante la dificultad cada vez más notoria de convencer a lectores a quienes la irrupción de la modernidad ha restado capacidad de asombro. En *El viaje que nunca termina*, los ambientes mórbidos y sepulcrales de la narrativa gótica son sustituidos por la rutina de un matrimonio excéntrico que no se adapta a las costumbres de su tiempo. Por eso la pareja alquila la goleta Estrella de Mar y parte a un periplo del cual jamás regresarán vivos físicamente, pero sí inmortalizados por sucesivas generaciones, quienes han alimentado una leyenda ambigua, polivalente. Las interpolaciones de la voz narrativa respecto del imaginario vampírico aluden a ritos ancestrales de impronta religiosa o, mejor dicho, una mitificación de estos:

En Inglaterra se decía que San Pablo y la iglesia de Jerusalén habían insistido en que era necesario que hasta los gentiles conversos se abstuvieran de comer animales estrangulados y provistos de sangre. La verdad es que había una intención detrás de estas admoniciones: se

---

8 En la novela de Stoker, Jonathan Harker será el primero de los personajes protagónicos en tomar contacto con el conde. Es a través de sus testimonios epistolares que el lector construirá la imagen arquetípica del diabólico ser. Harker, además, es el involuntario agente que permitirá, sin saberlo, el desplazamiento del conde hasta Inglaterra para desatar los horrores que han sacudido la imaginación de todos los lectores desde que el inquietante libro apareció.

intentaba contener la pasión por la ingesta de sangre que se decía lograba rejuvenecer. Roberts no estaba seguro de si Sarah había caído en esa trampa. Tenía que tomar providencias y era impostergable viajar. Él sospechaba que El Ausente se iba introduciendo en Sarah como un cuchillo que penetra en la niebla (Calderón Fajardo, 1993, p. 25).

Esta es una de las veladas alusiones al vampirismo en la novela. Roberts parece estar convencido de que Stoker (llamado El Ausente, un posible guiño a la condición del creador que comienza a mezclarse con sus propias figuraciones), metamorfoseado en el personaje de su creación son el mismo ser y que ahora persigue a Sarah para ejercer su control sobre ella. Esa es la otra cara de la inmortalidad: la eterna juventud a cambio de una necesidad casi imposible de saciar que es la apetencia por la sangre.

¿Podría haber surgido de esta época fundacional del cristianismo la idea del vampiro como un ser que requiere del fluido para alcanzar la vida eterna? ¿Los primeros ritos en torno de la memoria de Cristo no se habrán efectuado utilizando para esos efectos no el vino, sino auténtica sangre de animales? No es objetivo del presente trabajo comprobar hipótesis semejantes, pero lo cierto es que sería factible trazar una línea continua en el tiempo, surgida de un hecho real y comprensible, dadas las prácticas del judaísmo en torno del sacrificio en el templo. Y tampoco debería obviarse el hecho de que a los cristianos de los primeros siglos se les perseguía bajo acusaciones de sacrificios humanos.

El sondeo en el origen del mito, que es una preocupación constante en la novela, tiene al propio Roberts como su eje. Nuevamente el estilo conjetural de la narración principal, a cargo del nieto de Santos Dioses —una suerte de organizador de materiales dispersos—, contribuye a la idea de que el texto, en su conjunto, es una parodia cifrada de cómo se edifican los cimientos de una tradición oral que con el tiempo ya no guarda ningún parecido con los sucesos remotos que le dieron vida. Esto ocurre cuando Roberts confiesa, según el primer narrador, la gestación de la inmortalidad de Sarah. Luego de una serie de reflexiones sobre el nexo real o imaginado entre Stoker y Sarah, el sujeto enunciador busca explicaciones aceptables para el comienzo de todo:

¿El motivo para esa invención? El amor. Roberts quiso resolver a su manera el asunto de la inmortalidad. Crear una leyenda sobre la resurrección de Sarah establecía, en realidad, la fuerza de la esperanza, algo invencible, puro y por más disparatada que fuese la posibilidad —aunque Roberts ya estuviese muerto para asistir al regreso y a la quiebra del viaje interminable, Roberts sabía que para 1993 estaría ya enterrado—, al morir tuvo una esperanza, fue su respuesta a Bram Stoker y a los que piensan que la trascendencia se puede obtener por la succión de la sangre (Calderón Fajardo, 1993, pp. 26–27).

En la mirada de Roberts, el ficticio creador de un mito que colmara la terrible ausencia de Sarah, son las palabras (el lenguaje) el mecanismo de lo imperecedero. Es consciente de que solo a través de ellas los individuos pueden superar las limitaciones de la existencia física, como lo hacen quienes beben sangre humana para evitar la muerte. Gracias a la fuerza de la imaginación, Sarah habrá resucitado una y otra vez, en todos los momentos en que su historia sea evocada por la posteridad.

### III. «Gyula» (2006)

Un cuento en el cual Calderón Fajardo desarrolla otra particular visión del tema del vampiro femenino es «Gyula», que forma parte de su volumen de relatos *Historias de verdugos* (2006). El escenario principal de esta historia es el mismo de otras narraciones del autor: la ciudad de Viena, antigua capital imperial de Austria. Esta aparece, por ejemplo, en *La colina entre los árboles* (1979), cuyo protagonista, un peruano aquejado de una grave enfermedad, recalca en la urbe centroeuropea para un largo proceso de tratamiento y recuperación<sup>9</sup>.

Existe una semejanza en la ambientación de ambas narraciones, basada en el desarraigo que parece nutrir a ambos protagonistas, que no terminan de integrarse del todo a la sociedad en la que ahora habitan. Las diferencias, por otro lado, residen en las orientaciones de los textos: *La colina de los árboles* es una novela neorrealista, marcada por la exploración introspectiva, las referencias literarias y el juego metafictional; «Gyula» es un relato en principio vinculado en lo extraño, poco a poco derivado hacia lo fantástico, como lo sugiere el misterioso final, pleno de ambigüedades e incertidumbres. El inicio del relato evoca las convenciones discursivas del relato décimonico. El narrador, que experimenta una suerte de nostalgia, intenta trasvasar a las palabras una experiencia límite:

¿Con qué cuento? Con el color del río Danubio, famoso por azul cuando no es azul, y también dispongo de mi amistad contrariada con Gyula.

Hablar de Gyula me expone al reto de asumir la tarea de explicar un caso de malhadada y concupiscente corrupción de la pureza (Calderón Fajardo, 2010, p. 71).

---

9 Una de las características más notorias de la obra de Calderón Fajardo es la llamada «des-territorialización», proceso que él impulsa en la narrativa producida a comienzos de los años ochenta y se consolida durante la década siguiente. Al respecto, consúltese «La ciudad se-questrada: cuatro autores de la narrativa peruana de los noventa» (Lienzo 22/2001), de Carlos López Degregori y Jorge Eslava.

La frase irónica, referida al título de uno de los más famosos vales de Johan Strauss hijo<sup>10</sup>, casi un segundo himno para los vieneses, dan cuenta del desencanto en el que se halla inmerso el protagonista ante una «amistad contrariada» con una mujer que responde al nombre de Gyula y de quien sabemos, en algún momento, habitó en la misma casa del narrador-personaje (una mansión cuya propietaria es un baronesa venida a menos que vive de las rentas generadas por el alquiler de las habitaciones).

El microcosmos doméstico es, según el sujeto enunciador, «fantasmal». La habitación de Gyula es un territorio «deshabitado», pues la puerta permanece cerrada y no se manifiestan indicios de que alguien la ocupe. No obstante, esta situación termina pronto:

Hasta que un día la puerta se abrió. Me pareció ver a una joven de tez excesivamente blanca que contrastaba con su pelo negro, parada en el marco de la puerta. Fue una visión que duró apenas un segundo (Calderón Fajardo, 2010, p. 71).

Esta suerte de epifanía instantánea implica un anticipo de cómo se desarrollará la historia o qué ángulos recorrerá. Gyula muestra un rostro muy pálido, como si la luz del día jamás llegara a ella. Asimismo, evoca la imagen de la muerte, por la semejanza con la apariencia lívida de un cadáver. La fugacidad de la escena, repetida una y otra vez, también remite a lo espectral: seres que aparecen y desaparecen sin dejar huellas. Y en tercer lugar, como posibilidad de lectura también apoyada en el color del rostro —consecuencia de la no exposición a los rayos solares—, la naturaleza vampírica del personaje, acentuada progresivamente por la serie de indicios que el narrador deslizará a partir de ese momento en torno de la elusiva muchacha.

La misma escena (una puerta que se abre y cierra, dejando entrever apenas unos segundos a la vecina de piso) deviene prospectiva, es decir, anticipa lo que ocurrirá entre los protagonistas a medida que se inicie su interacción: Gyula, en algún momento, ya no estará al alcance de quien la ha descubierto. Se evidencia aquí la sensibilidad «gótica» que impregna la atmósfera del cuento, especialmente en torno de «la muerte en vida» asociada a los vampiros, un tema visitado por muchos autores desde la segunda mitad del siglo XVIII<sup>11</sup>.

---

10 *El Danubio azul*, o *El bello Danubio azul* (título original en alemán: *An der schönen blauen Donau*, op. 314, *Al bello Danubio azul*), fue compuesto en 1867.

11 Es de mucha utilidad, para el estudio de la narrativa fantástica de raigambre gótica, el libro de Gabriela Mora (2000) sobre la obra de Clemente Palma, a la que se ha hecho referencia en el estudio sobre este autor que también integra esta investigación. Mora (2000, p. 121)

Por otro lado, esta especie de juego entre Gyula y el narrador esboza una dimensión erótica a la que poco a poco ingresará el sujeto, víctima de un influjo inexplicable, seducido por ese ser que se apodera de su vida y afectos. Es visible ese entorno cuando se produce el primer ingreso del protagonista a la habitación de la mujer. Al principio, ella está cubierta hasta el cuello, acostada; se deduce una enfermedad que la obliga al reposo.

Una elipsis da cuenta de varios episodios similares, en los cuales el personaje ha descubierto, luego de sortear la barrera de los idiomas, que es húngara. En ese punto del relato, ella ya permite una visión parcial de su cuerpo, en ropa interior. No se hace esperar un mayor acercamiento entre ambos:

No recuerdo en qué momento ni cómo terminé metido en la cama de Gyula.

Recuerdo que un día sábado, mientras afuera nevaba, la despojé de su negligé. Salieron a relucir dos hermosísimos senos blancos, suaves como dos nutrias. Por su enfermedad —según me explicó ella—, no podíamos llegar más lejos que eso. Su salud le impedía hacer el amor.

Concluí que a Gyula lo le interesaba otro tipo de disfrute que verme echado junto a ella (Calderón Fajardo, 2010, p. 72).

La explicación de por qué a la muchacha le está vedada la práctica convencional del sexo queda apenas sugerida: sus escasas fuerzas no le permitirían sostener las exigencias físicas que una cópula exige. El nexos entre enfermedad, el vampirismo y la seducción ha estado presente en el mito desde sus orígenes, lo mismo que el poder ejercido por parte de la entidad monstruosa sobre su víctima. En el relato de Calderón Fajardo, el mal que afecta a Gyula se trasfiere progresivamente al narrador luego de que esta lo ha poseído «simbólicamente», a través de una estrategia hábilmente disimulada por el supuesto estado vulnerable. Es otro de los indicios o pistas —no falta la clásica referencia al hecho de que la mujer no puede ser vista desde la seis de la tarde— que el narrador brinda; este devela, engranaje por engranaje, la verdadera naturaleza de su vecina. Es una progresiva inversión del estado de cosas imperante al iniciarse el cuento. Esclavizado, el protagonista solo de casa para almorzar. Su existencia gira en torno de la necesidad de estar al lado de Gyula y el deseo sexual, insatisfecho. El primer punto de inflexión se produce cuando, como ya se ha dicho, ambos personajes adquieren los rasgos del otro:

---

sugiere: «De los rasgos que se dan como característicos del gótico, el que se cumple con más frecuencia en las narraciones de Palma, es el empleo de lo sobrenatural, representado en figuras popularizadas por el género, como son el vampiro y los muertos reaparecidos».

Cada día que pasaba, perdía peso. En cambio, Gyula florecía. Ni de mi parte ni de la suya había preguntas. Ningún comentario. Ningún reclamo ni exigencia alguna. Me había convertido en el que se introducía en la cama de Gyula. Eso era más que infinito.

Un día perdí el conocimiento en su habitación. Cuando volví en mí, estaba en mi cama. Tenía la sensación de haber muerto y resucitado (Calderón Fajardo, 2010, p. 72).

La debilidad extrema que experimenta el narrador lo lleva a un limbo entre la vida y la muerte, situación a que lo ha obligado esa dependencia psicológica y somática respecto de Gyula, sobre la cual otro vecino intenta advertirle. Racionalidad y superstición se entrecruzan, representadas por las perspectivas distintas que los interlocutores adoptan sobre la identidad de Gyula. Dentro de la estructura narrativa, las palabras de Volver, el compañero del narrador, constituyen una revelación irónica y son, asimismo, nuevas señales: la mujer de la habitación es una vampira, a pesar de que no cumple con las condiciones que el imaginario colectivo ha elaborado en torno de esas criaturas. Viena, la otrora capital austro-húngara, es una urbe que atrae a los vampiros:

Adoran Viena, la ciudad rebalsa de ellos. Llegan aquí de todos los rincones del mundo. Pero, sobre todo, abundan los que han huido de Europa del Este. Habitan las pensiones lúgubres, pero, más aún, pululan los vampiros húngaros. Algunos están aquí desde la época del Imperio austrohúngaro. No han dejado nunca de atravesar la frontera, sobre todo, desde que se implantó el comunismo (Calderón Fajardo, 2010, p. 73).

Según el testimonio de Volver, Gyula habría arribado en esas oleadas incesantes que han escapado —si nos atenemos al mito— de las encarnizadas persecuciones emprendidas por cazadores implacables, como el profesor Van Helsing de la novela de Stoker<sup>12</sup>, un hombre de canteras científicas que ha emprendido su batalla personal contra estos demonios. Buscan el anonimato y la tranquilidad de una ciudad cosmopolita, donde puedan confundirse fácilmente con el resto de los habitantes sin despertar sospechas. No pasa desapercibido el comentario de Volver en torno de que suelen refugiarse en «pensiones lúgubres» —como aquella donde

---

12 Van Helsing ha calado profundamente en la cultura de masas. Su figura, recreada en varias series de televisión y filmes, es tan sugerente y misteriosa como la de su poderoso antagonista. Encarna a una modernidad dispuesta a demoler cuanto rezago de los tiempos precientíficos aparezca en el horizonte y que amenace con desestabilizar el orden de la civilización. En el cine, son clásicas las interpretaciones de Peter Cushing y Anthony Hopkins en dos filmes de estéticas contraria: la neogótica *Drácula* (1958), de la productora inglesa Hammer, y *Drácula de Bram Stoker* (1993), de Ford Coppola, versión posmoderna impregnada de guiños literarios y artísticos, que une la historia de Vlad Tepes con la visión de Stoker.

ellos viven— y el hecho de que la migración se haya incrementado desde que los países de Europa del Este adoptaron el modelo comunista. De ello se inferiría que la libertad anárquica del vampiro en su búsqueda insaciable de aquello que le provee los insumos de la vida es lesiva contra el orden; por ello, a la manera de disidentes políticos, han decidido dejar sus países de origen, en pos de marcos más propicios a sus actividades: nada mejor para un vampiro que mimetizarse con ciudadanos librepensadores que no creen en su existencia.

El narrador, luego de las inquietantes revelaciones de Volver, transita por un periodo de negaciones desesperadas. Sobreviene un alejamiento forzoso y voluntario de Gyula, que mitiga con un vagabundeo cultural que alterna conciertos de música clásica, jazz y cine (Beethoven, Thelonious Monk). Neutraliza su ansiedad con la asimilación de los productos de la modernidad; en aquel afianzamiento y absorción de lo más emblemático de la cultura occidental, el sujeto lucha por liberarse de la atracción que ejerce sobre él su vecina de habitación. Las sombrías alusiones al hecho de que Freud y Wittgenstein, paradigmas del pensamiento del siglo XX, fundaran una escuadra de bomberos especializada en extraer cuerpos de suicidas del Danubio pone en autos al lector en cuanto al destino inevitable que enfrentará el narrador (Calderón Fajardo, 2010, p. 73). Remite al principio del relato, cuando el narrador enuncia ciertas características del río Danubio que no corresponden a la de los mitos populares sobre él, derivados de los últimos tiempos del poderío de los Habsburgo, pulverizados por la catástrofe de la Gran Guerra (1914–1918).

Una vez enfrentado con los miedos y las incertidumbres que han descentrado su visión de la realidad, decide emprender una misión: revelar el misterio de Gyula, con lo cual el relato adopta tópicos policiales y de viaje iniciático. Será un Helsing redivivo que no odia el objeto de sus obsesiones, sino que lo venera. Por ello, se reencontrará con Gyula. Este episodio constituye una línea divisoria en el relato, puesto que ambos abandonarán la pensión de la baronesa para instalarse juntos en la casa de *Frau Kraus*, quien, a pesar de su conservadurismo, aceptará que los dos jóvenes compartan la habitación.

El redescubrimiento mutuo, gracias a la convivencia, permite comprobar la circularidad de las circunstancias que los rodean, pues antes de dejar la otra pensión, Gyula es vista de cuerpo entero por el protagonista, a quien impresionan la transparencia de su piel y su extrema delgadez. Con el transcurrir de los días, los dos manifiestan cambios, descritos antes del episodio de la ducha compartida en ausencia de la dueña. El narrador anuncia que ya recuperó su peso y colores, mientras la chica ya es menos dependiente de la necesidad de permanecer en el lecho:

Olía a talco perfumado. Nos reímos cuando ella me contó que al principio había pensado que yo era árabe. Acababa de bañarse, cabellos negros, lacios y húmedos caían sobre sus hombros. Estaba envuelta en una batita de tela toalla.

Sus muslos habían engrosado ligeramente, lucían contorneados a pesar de la delgadez. Gyla se sonrojó. Con un gesto mecánico se cerró la bata (Calderón Fajardo, 2010, p. 74).

Redivivos los personajes luego de la crisis pasajera, inician un recorrido intenso por Viena, que incluye el intercambio de gustos personales y de aficiones, como parte del proceso de transferencia perfilado desde el comienzo de la narración. Ella, a quien parece apasionarle el piano, lo introduce en la ópera; él, por su parte, le enseña a jugar ajedrez. Pese a todo, la imposibilidad de la cópula persiste como un elemento perturbador que se constituye en un símbolo de la prohibición. El protagonista debe conformarse con la sensorialidad efímera que le depara la exposición fragmentaria del cuerpo de Gyula. Es una variante original del tópicos del doble, esencial en la narrativa fantástica desde sus manifestaciones iniciales. En este caso, Gyula y el narrador son «espejo del otro» en cuanto la urgencia irracional de estar juntos todo el tiempo que les sea posible sin llegar a la consumación erótica<sup>13</sup>. Desde Hoffmann hasta Borges, la dualidad se ha erigido como uno de los registros más importantes y sólidos de las inquietudes de los grandes autores en torno del género:

La importancia y predilección por dicho motivo se explican en función de su aspecto fundamental: el doble se relaciona directamente con lo más íntimo de nosotros mismos, con nuestra identidad. La idea de un ser duplicado nos hace dudar no ya solo de la coherencia de lo real (el desdoblamiento es algo imposible), sino que rompe la concepción que tenemos de nosotros mismos como algo único, como individuos (etimológicamente, lo que no puede ser dividido. Al postular la ruptura del principio de identidad, desaparece la percepción unificada del yo. Entonces el yo se vuelve extraño, desconocido, y, como tal, incomprensible y, sobre todo, incontrolable (Roas, 2011, pp. 88–89).

El sujeto–narrador afronta una desarticulación de su yo, que tiende a fusionarse con el de Gyula, quien permanece en un claroscuro, en un territorio marcado por las ambivalencias. Eso dota a la muchacha de un halo que impedirá conocerla plenamente, pese a la intimidad creciente. Esta ambigüedad es necesaria para acentuar los perfiles sobrenaturales que

---

13 Asoma aquí una reminiscencia del antiguo relato platónico citado en *El banquete* que explica la separación de los géneros, unidos en un solo ser en tiempo inmemoriales. Divididos, las partes se buscarán eternamente a través del ayuntamiento.

invaden la cotidianeidad del estudiante sin que él logre controlar la situación, como ocurrirá luego de la súbita emergencia del personaje apellidado Gabilondo; este acelerará el nuevo y —definitivo— alejamiento entre los protagonistas. Se trata de un limeño presentado a sí mismo como un viajero empedernido, escritor y rentista. Su ascendente influencia sobre Gyula, basada también en el deseo sexual, quiebra la relación entre el estudiante y la muchacha. Al comienzo se forja un singular triángulo, más o menos llevadero, pero la mudanza intempestiva de Gyula determinará que el narrador asuma un tono conjetural, deductivo en cuanto al real paradero de la chica, a quien imagina viviendo con Gabilondo o en un departamento alquilado por él (Calderón Fajardo, 2010, p. 79).

Los breves reencuentros con Gyula, en las calles de Viena, no hacen sino convencer al muchacho de que Gabilondo oculta algo. Su caracterización personal del limeño acaudalado es una referencia a toda una tradición dentro de la literatura fantástica:

El diablo habla todos los idiomas; posee todas las nacionalidades. Es escritor, *gourmet*, le gusta hablar de la arquitectura gótica, de marcas de vino y de clases de porcelana. Es el demonio y ha venido por el alma de Gyula (Calderón Fajardo, 2010, p. 80).

Pero esta construcción interna, sustentada en el hecho de que Gabilondo también es huidizo, rápidamente cederá su lugar a otra especulación en torno de la identidad del seductor: la de espía que se enmascara detrás de ese disfraz refinado y cosmopolita es más que una caricatura o un estereotipo; revela el desconcierto del protagonista, quien no puede optar con certeza por alguna de esas posibilidades, tanto irracional como racional. Sus últimos encuentros con Gyula, antes de su desaparición, sugieren que ella ha vuelto a mostrar el mismo aspecto pálido y débil. Pero lo que más impresiona al joven enamorado es la erudición enciclopédica de la muchacha, que abarca conocimientos vastos de filosofía, artes, literatura, música, especialmente de los años de la Segunda Guerra Mundial. Alberga la impresión de que es el misterioso Gabilondo quien habla a través de ella, como si la hubiese poseído por completo, anulando en ese acto la personalidad de la famélica mujer. Luego de su último paseo con Gyula, el narrador una vez más anuncia sus intenciones: ahora enfrentará a Gabilondo y le exigirá explicaciones. En este punto se lleva a cabo el giro decisivo de las acciones hacia un desenlace sorprendente. El tránsito o pasaje es imperceptible, hábilmente escamoteado en la trama. El protagonista y Gabilondo se encuentran otra vez, en el bar del hotel Sacher. Ahí, donde tantas veces los tres se reunieron, acontece la revelación final que incorpora al relato una serie de probables lecturas en torno de los acontecimientos. El escritor le confía al estudiante que ha estado en el pueblo de

Gyula, en la frontera entre Hungría y Rumania. El equívoco inicial se aclara; no obstante, no es sobre ese lugar que escribirá una historia, sino acerca de Gyula, la princesa entregada como esposa al príncipe Dracul<sup>14</sup>, quien, ante los horrendos crímenes de su marido, «decidió dormir para siempre y no despertar jamás». Este es el punto de partida del mito del vampiro moderno, más tarde convertido en icono de la cultura de masas. El correlato es evidente: la mujer que ha conocido el narrador es un presunto desdoblamiento de ese ser durmiente, semihistórico, que existe por testimonios de testimonios. La verosimilitud que otorga Gabilondo a su historia exige una reconsideración de todos los sucesos precedentes, aunque no resulte un interlocutor del todo confiable:

Estuve en Gyula para documentarme y allí conocí a la princesa. Estoy seguro de que era ella, una mujer que dormía sin que se supiese desde cuánto tiempo no despertaba. Los comunistas húngaros habían ocultado su historia por razones de Estado (Calderón Fajardo, 2010, p. 82).

El narrador se difumina en los terrenos de la confusión; nada es seguro y todas las vertientes que se abren en abanico son legítimas en cuanto a la factibilidad de su realización, desde el desdoblamiento de la durmiente o el engaño cuidadosamente preparado por el siempre escurridizo, Gabilondo, un demonio que ha vuelto para ratificar la condena. Incluso, el estudiante podría ser una encarnación del propio Dracul, condenado por sus acciones a perseguir inútilmente a la mujer a quien horrorizó con sus carnicerías sin cuento, como sugiere Honores:

El final del relato, abierto, poético, ambiguo, hace preguntar al lector si el personaje ya está muerto, en dos sentidos: como vampiro en sí, o muerto interiormente, por la pérdida del objeto del deseo (Honores, 2010, p. 24).

---

14 Nació en 1428 en Sighisoara. Era el primogénito del príncipe Vlad, apodado Dracul («diablo») por su crueldad y sangre fría, características que heredó su hijo junto con el alias de Draculea, que significa «hijo del diablo». En aquellos tiempos, el territorio rumano estaba acosado por el Imperio otomano y por los húngaros, y en el interior por nobles que luchaban entre sí con ferocidad. Vlad vivió una infancia traumática, pues fue entregado por su padre a los turcos, que eran sus aliados en contra de los húngaros, y fue criado por el sultán Murat II, padre de Mehmet II. Con el apoyo de estos, Vlad subió al trono de Valaquia en 1448 tras el asesinato de su padre a manos del noble húngaro Iancu de Hunedoara. Una vez en el trono, el joven pronto dio muestras de que no se casaba con nadie y decidió cambiar de bando al estrechar relaciones con Iancu y enfrentarse a los otomanos. Previamente se ocupó de los enemigos interiores y organizó un festín para los nobles boyardos, que entraron como invitados y acabaron formando parte del banquete: fueron atados, colocados boca abajo y empalados con estacas romas que penetraban más lentamente en su cuerpo para que el suplicio durara más. Algunos tardaron tres días en morir. Después, decidió alzarse contra los turcos y se negó a pagarles el tributo; finalmente, planteó a Mehmet II una guerra de guerrillas que trajo en jaque al Imperio otomano. Recuperado de <http://www.muyinteresante.es/historia/articulo/vlad-tepes-el-verdadero-dracula>

#### IV. Conclusiones

Desde fines del siglo XX e inicios del XXI, la presencia del vampiro en la narrativa fantástica peruana fue recurrente. Ha atravesado por varias etapas, que van desde los usos modernistas hasta los posmodernistas (hacia la década de 1980), que recuperan al ser en gran medida bajo la influencia de la cultura de masas y sus productos, con un punto intermedio —la Generación del 50—, caracterizado por el tratamiento paródico o humorístico del personaje y su universo.

Se inicia de este modo una recuperación de los usos más tradicionales en torno del elusivo ser, gracias a escritores que saben incorporar a sus trabajos un inevitable sesgo contemporáneo, que toma en cuenta como fuentes inspiradoras las referencias populares o bien la tensión entre la modernidad y el pasado ancestral que se resiste a morir, representado por el vampiro y su mundo, que invade la realidad cotidiana hasta amenazarla.

Un autor importante, como Carlos Calderón Fajardo, es autor de textos que no se apartan del todo de los modelos de terror clásico, pero a los cuales se les adicionan componentes tanto metatextuales y paródicos como citas a convenciones cinematográficas y del imaginario colectivo. Sus obras marcan las pautas de una tendencia cada vez más sólida en la narrativa reciente; ella explora el universo vampírico a partir de una mirada ecléctica o híbrida que fusiona lo culto y los productos de dominio masivo y globalizado.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bravo, V. (1993). *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Calderón Fajardo, C. (1993). *El viaje que nunca termina*. Lima: Ediciones Pernal.

\_\_\_\_\_ (2010). *La colina de los árboles*. Lima: Ediciones Altazor.

\_\_\_\_\_ (2010). Gyula. En E. Honores y G. Portals (Eds.), *Los que moran en las sombras. Asedios al vampiro en la narrativa peruana* (pp. 71-82). Lima: El Lamparero Alucinado.

Honores, E. (2010). Los que moran en las sombras. Introducción. En E. Honores y G. Portals (Eds.), *Los que moran en las sombras. Asedios al vampiro en la narrativa peruana* (pp. 11-28). Lima: El Lamparero Alucinado.

\_\_\_\_\_ (2011). Ortodoxos y heterodoxos: hacia un panorama de la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2010) desde el sistema literario. En E. Honores (Ed.), *Lo fantástico en Hispanoamérica* (pp. 11-35). Lima, Cuerpo de la Metáfora Editores.

Mora, G. (2000). *Clemente Palma. El modernismo en su versión decadente y gótica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Portals, G. (2010). V. En E. Honores y G. Portals (Eds.), *Los que moran en las sombras. Asedios al vampiro en la narrativa peruana* (pp. 29-48). Lima: El Lamparero Alucinado.

Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.

Stoker, B. (2012). *Drácula*. Madrid: Cátedra.

Recibido: diciembre de 2014

Aceptado: febrero de 2015