

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Facultad de Ciencias y Humanidades



Mito evidente y mitos latentes en la novela

***El vampiro*, de Froylán Turcios**

**Trabajo de graduación presentado por Zully Yadira de la
Roca Giralt, para optar al grado académico de Licenciada
en Comunicación y Letras**

Guatemala

2017

Mito evidente y mitos latentes en la novela
***El vampiro*, de Froylán Turcios**

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Facultad de Ciencias y Humanidades



Mito evidente y mitos latentes en la novela


***El vampiro*, de Froylán Turcios**

**Trabajo de graduación presentado por Zully Yadira de la
Roca Giralt, para optar al grado académico de Licenciada
en Comunicación y Letras**

Guatemala


2017

Vo. Bo.:

(f) 
M.A. Luna Mishaan de Jaschkowitz

Tribunal examinador:

(f) 
M.A. Luna Mishaan de Jaschkowitz

(f) 
Lcda. Denise Phe-Funchal

(f) 
Lic. Francisco Sapón

Fecha de aprobación: Guatemala, 19 de junio de 2017

PREFACIO

La primera película de terror que vi cuando era niña fue *Drácula*, con Bela Lugosi. En ese momento pensé que el conde era el personaje más fascinante que había visto. Posteriormente, me aficioné a la literatura y al cine de terror, por lo que analizar el mito del vampiro es para mí la oportunidad de profundizar en la mitología del terror y descubrir que debajo de un mito tan popular hay una serie de imágenes y símbolos que expresan emociones profundas del ser humano.

Conocí la obra de Froylán Turcios en el curso de Literatura Centroamericana, impartido por el Dr. Francisco Méndez. El argumento me pareció interesante, además de que el personaje del vampiro es diferente a los que se desarrollan en obras europeas anteriores. Seleccioné la novela *El vampiro*, puesto que es la única novela centroamericana que trata el mito del vampirismo con la estética del romanticismo gótico.

La idea de analizar un mito europeo en una obra centroamericana surgió de la lectura de un ensayo sobre la reescritura de los mitos. Busqué documentos sobre el tema y los autores que los han analizado y así decidí investigar la obra de Gilbert Durand, para aplicar la mitocrítica en la novela de Turcios. No ha sido tarea fácil, debido a la imposibilidad de conseguir la obra básica de Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Por ello, he tenido que basarme en estudios sobre Durand y su método.

Poco a poco he descubierto que el campo de investigación es sumamente amplio. Comprende desde la mitología antigua, especialmente la griega, el folclor de los pueblos de casi todo el mundo, los movimientos literarios del romanticismo y el modernismo; la psicología, la antropología y la teoría literaria.

A pesar de que el subgénero del terror no ha sido tomado en serio, existen estudios especializados en el tema, por el auge que ha cobrado no solo el vampiro, sino otras criaturas terroríficas como zombies y fantasmas. Ahí reside, para mí, la importancia de analizar una mínima parte de la mitología del terror e indagar por qué surgen, cuál es su naturaleza y su relación con los grandes mitos de los siglos XVIII, XIX y XX, que, según Durand, rigen el pensamiento y su expresión en el arte.

ÍNDICE

LISTA DE CUADROS Y ESQUEMAS	xiii
RESUMEN	xv
I. INTRODUCCIÓN	1
II. EL MITO	3
A. El problema de la definición	3
B. Composición del mito	4
C. Función, finalidad y tipos de mito	6
D. Interpretación del mito	7
E. Gilbert Durand y la mitocrítica	12
1. Regímenes diurno, nocturno y copulativo	15
F. El romanticismo: Prometeo, Dionisio y Hermes	20
G. La mitología y lo terrorífico	23
1. El terror, lo siniestro y lo sublime	25
H. El amor	26
I. El mito del vampiro	28
III. FROYLÁN TURCIOS	33
A. Biografía	33
B. Turcios y el decadentismo	36
IV. <i>EL VAMPIRO</i> , DE FROYLÁN TURCIOS	37
A. Contexto histórico	37
B. Contexto literario	39
C. Argumento	41
D. <i>El vampiro</i> como novela gótica y fantástico-maravillosa	42
E. Narrador, ámbito, ambiente, temporalidad y personajes	49
F. Rogerio, un héroe antigüeño	55
V. DE LA IMAGEN AL MITO	69
A. Imágenes redundantes	69
B. Clasificación por régimen	81
C. Lecciones del mito del vampiro	88
D. Mitos latentes y paralelos	92

VII. CONCLUSIONES	99
VIII. BIBLIOGRAFÍA	101

LISTA DE CUADROS Y ESQUEMAS

Cuadro	Página
1. Régimen diurno	16
2. Régimen nocturno	17
3. Régimen copulativo	18
4. Síntesis de los regímenes diurno, nocturno y copulativo	19
5. Imágenes redundantes	81
6. Imágenes del régimen diurno	84
7. Imágenes del régimen nocturno	85
8. Imágenes del régimen copulativo	86
9. Imágenes y regímenes	87
Esquema	
1. Identificación de Rogerio con su abuelo	63
2. Identificación de Rogerio con su padre	64

RESUMEN

La mitocrítica de Gilbert Durand indica que en la obra artística a pequeña y a gran escala se expresan varios mitos: el mito establecido de una época, los mitos latentes y paralelos que surgen y el mito personal del autor. De la exploración teórica del mito que se realizó para este ensayo se concluyó que existen múltiples definiciones y formas de interpretarlo, por ejemplo, racional, simbólica, alegórica, ritualística, psicológica. De las interpretaciones, se destacó la antropológica de Gilbert Durand, la cual analiza las imágenes, los complejos y los arquetipos, en conjunto con la biografía del autor. Asimismo, se determinó la estructura mínima de un mito: dos mitemas pertinentes en una combinación pertinente.

La aplicación del análisis mitocrítico, el método temático de Alfred Guerin y el camino del héroe, de Joseph Campbell, en la novela *El vampiro*, de Froylán Turcios, a pequeña escala, develó la coexistencia de los mitos del vampiro, de Hermes Trismegisto y de Teseo; además de la crítica a los mitos de Prometeo y de Dionisos. Se determinó que el mito del vampiro cumple con sus mitemas pertinentes y presenta variaciones, en comparación con *Carmilla*, *Drácula* y *El vampiro*, y se desarrolla en una novela con características góticas y fantástico-maravillosas. Se mostraron los mitemas de Hermes Trismegisto con los cuales se identifica el protagonista en su desarrollo como héroe de la novela. Además, se evidenció el éxito y el fracaso de Rogerio como héroe decadente. Con la identificación de los mitemas pertinentes y en crisis del mito de Teseo y Ariadna se reveló el mito personal, el cual, relacionado con la biografía del autor, permitió la interpretación de la obra como una expresión de inconformidad ante la situación imperante en Centroamérica.

Palabras clave: mitocrítica, Gilbert Durand, Froylán Turcios, mito del vampiro, mitos latentes

I. INTRODUCCIÓN

El mito del vampiro es muy antiguo y sus orígenes se pierden en el tiempo. Sin embargo, está presente en la imaginación de los pueblos de casi todo el mundo. A lo largo de la historia, la figura del vampiro ha tenido un cariz de horror. Ha habido crisis de vampirismo en diferentes países de Europa, las cuales han derivado en prácticas protectoras, incluso ejecuciones, para combatirlos.

No obstante, el vampiro es un personaje mediático. Durante la festividad de Halloween, uno de los disfraces más populares es el del conde Drácula, con capa negra, rostro pálido y dientes postizos de afilados colmillos superiores. Este personaje se ve hasta en la caja de cereal. En la actualidad, el vampirismo literario y cinematográfico sigue de moda, y se manifiesta cotidianamente en series de televisión, por ejemplo, *The Vampire Chronicles*, *True Blood* y *Being Human*. Películas como *Nosferatu*, *Drácula*, *The Moth Diaries*, *The Lost Boys*, *Van Helsing*, entre otras, reviven, reescriben y reestructuran constantemente el personaje del vampiro —femenino o masculino; individual o colectivo—, algunas veces en forma romántica, cómica, rebelde o heroica.

En la última década sobresale la serie de novelas de Stephenie Meyer *Twilight*, *New Moon*, *Eclipse* y *Breaking Dawn*, con sus correspondientes versiones cinematográficas, productos derivados y convenciones de fans disfrazados, que han desatado una fiebre juvenil por el vampirismo y el aura sentimental que rodea a los personajes. Esto es una muestra de la atracción que el mito sigue provocando y la identificación del público con sus temas. Cabe recalcar que los subgéneros literarios fantástico y de terror han sido considerados injustamente como menores y, si bien en épocas anteriores tenían un público reducido, la cantidad de lectores que gustan de lo fantástico y lo terrorífico ha aumentado exponencialmente.

¿Por qué estudiar el mito? El ser humano es el primer actor del mito y con este pretende responder a la experiencia de la muerte, la sexualidad y la carencia. Por eso se crean los mitos fundacionales (Duch, 1998:167). Según Geoffrey Kirk (Duch, 1998:156), el mito posee un poder narrativo excepcional y trata temas relevantes para la vida, más allá del simple entretenimiento. Un mito también es comunicación, su mensaje se refiere a verdaderas motivaciones para vivir o morir. Establece un nexo entre las personas y evidencia que todos tienen un pasado común. Por eso, la narración de un mito tiene una intención determinada que se relaciona con intereses existenciales, políticos, religiosos y sociales.

Como expresa Malinowski (Duch, 1998:178-179), el mito se refiere a relaciones que son las bases primarias de la existencia, las instituciones, la familia, la ciudad. En la actualidad se vive un filomitismo o pasión por el mito, porque este representa, a decir de Duch (1998:230) «una concepción y expresión de la realidad que, en principio, no puede ser reducida al pensamiento instrumental».

El objetivo general de este ensayo es aplicar la mitocrítica, en pequeña dimensión, para develar los mitos evidente, latente y personal en una sola novela de Froylán Turcios, *El vampiro*. Los objetivos específicos son reconocer las imágenes obsesivas y agruparlas, según pertenezcan al régimen diurno, al nocturno y al copulativo; identificar los mitemas de los mitos evidente del vampiro, latente hermético, como paralelo al dionisiaco del siglo XX, y de Teseo, como mito personal; determinar los arquetipos; identificar los complejos de Otelo, de sirena, de la Medusa y de Hipodamía, para relacionarlos con el mito personal; identificar el significado simbólico del conjunto de mitos y complejos de la novela.

Para alcanzar los objetivos, primero se expondrán algunas de las interpretaciones del mito a lo largo de la historia, sus características y componentes. De esas interpretaciones, se enfatizará la metodología de Gilbert Durand, la cual integra el análisis de las imágenes obsesivas, los arquetipos, las lecciones del mito y su relación con la biografía del autor de la obra artística. La novela se enmarcará dentro de un grupo de obras dedicadas al tema del vampirismo, tanto en Europa como en América. Asimismo, se aclararán los orígenes antropológicos y literarios del vampiro, y las características de las novelas góticas y fantástico-maravillosas que se identifican en *El vampiro*.

Posteriormente, se analizarán el ámbito, el ambiente y los personajes, especialmente Rogerio, como héroe antigüeño, romántico y decadente, que lleva a cabo un proceso de iniciación que culmina con la destrucción del monstruo. Se identificarán y se relacionarán las imágenes recurrentes que se agruparán en constelaciones. Luego, esas imágenes relevantes se clasificarán según el régimen diurno, nocturno o copulativo al cual pertenezcan.

Después, se identificarán los arquetipos que representan los personajes y se relacionarán con los mitos del vampiro, de Hermes Trismegisto, como paralelo al dionisiaco, y de Teseo, como personal. Se identificarán los mitemas pertinentes del vampiro y la crisis del mito de Teseo. Además, se reconocerán los complejos, según el comportamiento de los personajes, que son parte del análisis durandiano. Finalmente se valorará el conjunto de los mitos y los complejos, en relación con la obra y la biografía del autor, para confirmar la existencia de un mito personal.

El análisis de la novela devela la existencia de un mito vampírico que contiene los mitemas o lecciones pertinentes. Sin embargo, se descubre la coposición de otros mitos, representativos de los siglos XIX y XX, el mito hermético, que se contrapone al mito de Prometeo ya en declive, el cual critica el mito dionisiaco dominante. Asimismo, se identifica un mito de Teseo personal, motivado por la lucha patriótica en contra de la invasión estadounidense.

II. EL MITO

A. El problema de la definición

La novela *El vampiro* presenta un ser que oculta una faceta monstruosa, es un vampiro urbano, quien tiene nombre, apellido, profesión y goza del aprecio del pueblo. El vampiro es un personaje mítico, y la palabra *mito*, según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (2004), se deriva del griego. *μῦθος*, *mýthos*. Este término tiene varias acepciones:

«1. m. Narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico. // 2. m. Historia ficticia o personaje literario o artístico que encarna algún aspecto universal de la condición humana. // 3. m. Persona o cosa rodeada de extraordinaria admiración y estima. // 4. m. Persona o cosa a la que se atribuyen cualidades o excelencias que no tiene».

Para el análisis del mito del vampiro es adecuada, tentativamente, la segunda acepción: «Historia ficticia o personaje literario o artístico que encarna algún aspecto universal de la condición humana», porque el vampiro es un personaje de historias ficticias propias del folclore, cuya base antropológica se remonta al origen del ser humano. Pero existen otras definiciones de mito, según los estudiosos de este campo. Por ejemplo, Claude Lévi-Strauss (2002:40-41) considera que el mito, a diferencia de la ciencia, no puede proporcionarles a las personas el poder de dominar la naturaleza. El mito, para Lévi-Strauss es la ilusión del ser humano de que puede entender el universo, pero solo es eso, una ilusión.

Paul Ricoeur (Martín, 2009:s.p.) considera el mito como una especie de símbolo, «un símbolo desarrollado en forma de relato, y articulado en un tiempo y en un espacio imaginario, que es imposible coincidir con los de la geografía y de la historia críticas». El mito se traduce en palabras, y el símbolo toma la forma de un cuento. Para comprender el mito, Ricoeur indica que es necesario descubrir los símbolos primarios: la mancha, el pecado y la culpa. El mito (Martín, 2009:s.p), entonces, «constituye una función de segundo grado de los mitos primarios».

Alberto Bailey (2010:27) explica que, según Lucien Levy-Brühl, el mito es el principio de la realidad, y cita:

«Los sucesos del mundo actual, las características físicas y morales de los seres que viven en él, incluso los inanimados (piedras, mares, etc.), sus tendencias, sus modos de actividad, todo lo que constituye la experiencia diaria, es lo que es, gracias a su participación en los sucesos y los seres del período mítico».

Además, Bailey (2010:27) comenta que, a decir de Georges Gusdorf, el mito, para el pensamiento filosófico, es «el telón de fondo del espíritu objetivo, lastre del lenguaje establecido, inercia de las imágenes y del estilo de vida establecido y simultáneamente interviene como toma de posición activa del pensador, decisión inventora de su propio lirismo, afirmación de su genio».

Según Mircea Eliade (1984:59), el mito «relata una historia sagrada, es decir, un acontecimiento primordial que tuvo lugar en el comienzo del Tiempo, *ab initio*». Además, explica que el mito revela un misterio, porque sus personajes no son seres humanos; así, el mito es «la historia de lo acontecido in *illo tempore*, relato de lo que los dioses o los seres divinos hicieron al principio del Tiempo». Es siempre el relato de una creación.

Gilbert Durand (García, 2012:131) expresa que el mito es «un sistema dinámico de símbolos, arquetipos y esquemas; sistema dinámico que, bajo el impulso de un esquema, tiende a constituirse en relato». Además dice que el mito «es el “modelo” matricial de toda narración, estructurado con base en esquemas y arquetipos fundamentales de la psique del sapiens sapiens» (Chauvin, 1996:s.p.).

Es evidente que no es posible establecer una definición única de este término. Según el profesor y folclorista finlandés Lauri Olavi Honko, citado por Duch (1998:57), es difícil definir el mito por su complejidad. Honko propone cuatro niveles para enmarcar sus posibles definiciones: forma, contenido, función y contexto.

B. Composición del mito

Lévi-Strauss (2002:66-67) explica que los mitos pertenecen a un tiempo arcaico, por lo que los recopiladores pueden encontrar elementos desconexos y dispersos de lo que antes conformó un todo significativo. Los nativos sabios, los filósofos y, a partir de finales del siglo XIX, los antropólogos reunieron las historias mitológicas. Estos últimos, principalmente extranjeros, contaron con la ayuda de los nativos de la región, como es el caso de Canadá. Algunos nativos canadienses continuaron con la tarea de los antropólogos para que la mitología y la lengua se enseñaran de manera oficial y para fundamentar sus reivindicaciones contra los blancos por territorio, política, etcétera. Las historias reunidas en Canadá evidencian que, según quien las haya recopilado, existen variaciones de un mismo hecho, aunque este tenga una base histórica. Por ejemplo, la destrucción de la ciudad de Telaham y la peregrinación a lo largo del Skeena, debido a un adulterio. Al respecto, Lévi-Strauss indica que la célula explicativa es la misma en dos versiones (la del jefe Wright y la del jefe Harris), porque tienen la misma estructura (adulterio, destrucción de la ciudad, peregrinación), pero el contenido ya no es el mismo, puesto que las versiones tienen transformaciones: «el marido mata al amante de su mujer, los hermanos matan al amante de la hermana o el marido mata a su mujer porque ella tenía un amante» (Lévi-Strauss, 2002:71).

Prosigue Lévi-Strauss (2002:72) explicando que cuando se transforma un elemento, los demás deben adaptarse a ese cambio. Además las historias míticas son muy repetitivas; por eso, un mismo elemento se puede usar varias veces en la explicación de diversos hechos. Por ejemplo, en las versiones de los jefes Wright y Harris existen hechos semejantes, pero varían en cuanto al lugar y la época donde ocurren y los personajes que participan.

Acerca de la composición del mito, Lévi-Strauss (1995:233) indica que está conformado por unidades constitutivas o mitemas que implican la presencia de las unidades de la estructura del lenguaje (fonemas, morfemas

y semantemas). Cada unidad constitutiva del lenguaje se caracteriza porque es más compleja que la anterior. Por eso, los elementos propios del mito o mitemas (que son los más complejos de todos) son las unidades constitutivas mayores. Están en un nivel más elevado que los fonemas, los morfemas y los semantemas para distinguirse de otras formas del discurso. Se encuentran en el plano de la frase. El sentido del mito no depende de los elementos constitutivos en forma aislada, «sino de la manera en que estos elementos se encuentran combinados» (Lévi-Strauss, 1995:233).

El sentido del mito depende de la combinación de sus elementos, de los haces de relaciones, los cuales hacen que las unidades constitutivas tengan una función significativa. El método estructural de Lévi-Strauss (1995:239- 240) es diacrónico y sincrónico (como el habla y el lenguaje) y analiza cada mito tomando en cuenta el conjunto de todas sus versiones; las considera a todas por igual. Así se forma un conjunto tridimensional que puede ser «leído», como indica Lévi-Strauss (1995:40):

«[...] de tres maneras diferentes: de izquierda a derecha, de arriba abajo y de delante hacia atrás (o a la inversa). Estos cuadros no serán nunca exactamente idénticos. Pero la experiencia prueba que las variaciones diferenciales, que no han de pasar inadvertidas, ofrecen entre sí correlaciones significativas que permiten someter el conjunto a operaciones lógicas, por simplificaciones sucesivas, para arribar finalmente a la ley estructural del mito considerado».

Para Lévi-Strauss, no existe versión «verdadera» de un mito, de la cual las otras versiones serían solamente copias o ecos deformados. Por eso afirma que todas las versiones pertenecen al mito.

Por otra parte, José Manuel Losada (2015:35) explica que el mito es la combinación de mitemas (parte mínima, irreductible, que compone el mito) y para que exista como tal, debe tener como mínimo dos mitemas en una combinación determinada. Los mitos se componen de unos temas pertinentes (obligatorios) en una distribución de igual manera pertinente. Cuando un tema pertinente interviene en la configuración básica de un mito singular se convierte en mitema. Por ejemplo, en el mito de don Juan, un mitema pertinente es la seducción.

El mito es una conjunción mitémica. Según Losada (2015:38), lo que no es parte de esta conjunción son las variantes. Los mitemas compartidos en diferentes composiciones y distribuciones en los mitos conforman uno distinto. Cuando se dan las mismas composiciones y distribuciones se trata del mismo mito, pero con variantes añadidas. Es decir, en el mito de Don Juan, no es importante el nombre del personaje ni su oficio (estos serían variaciones), sino que se cumpla con el mitema de la seducción de la víctima.

Asimismo, Losada (2015:39-40) explica que, en la teoría, los mitemas son infinitos, pero en la práctica no, es decir, son limitados. Los mitemas pueden aparecer en varios mitos, ya que estos pueden compartir uno o más. Esto se denomina coposición de mitemas. Este fenómeno permite que se hagan paralelismos entre los mitos donde aparecen esos mitemas compartidos. También se pueden agrupar los mitos desde uno solo de sus mitemas; se trata del mitema común. Por ejemplo, Losada explica que Drácula y Don Juan comparten el mitema de ser depredadores de mujeres jóvenes, seductores diabólicos.

De igual manera, Lévi-Strauss (2002:72) asegura que la mitología es estática, porque se encuentran «los mismos elementos mitológicos combinados de infinitas maneras, pero en un sistema cerrado». Así, las células mitológicas que son comunes a todos los grupos humanos, en todos los lenguajes, pueden usarse y dar como resultado relatos originales. Además explica que dos relatos con variaciones sobre un mismo hecho se consideran válidos.

Sobre la función de los mitemas, en uno o varios mitos, Losada (2015:39) indica que «un mitema puede ser indispensable en un mito, y, consiguientemente, en sus versiones, pero solo facultativo en otro, donde apenas algunas versiones lo muestran. En el primer caso hablaremos de pertinencia, en el segundo de complementariedad».

En este punto, Losada (2015:41) ejemplifica con el mito fáustico, en el cual el pacto diabólico es absolutamente indispensable en las versiones fáusticas que se incluyen en otros mitos. Es indispensable, porque no hay Fausto sin Diablo. Sin embargo, solo por excepción aparece en las versiones donjuanescas, como *Don Juan*, de E. T. A. Hoffmann, donde es complementario.

Alfred Guerin (1974:136) explica que «los mitos son proyecciones simbólicas de los valores, esperanzas, temores y aspiraciones de un pueblo». En cambio, para Gilbert Durand, los mitemas o lecciones (pequeños elementos significativos de un mito que se caracterizan por su redundancia) cambian de un mito a otro, pero el mito sigue siendo el mismo. No hay mito modelo de origen —con lo que coincide con Lévi-Strauss— porque, indica Durand, cada época retiene el grupo de lecciones que le conviene. Además, de un mito a otro se pueden apreciar la variación, la conversión o la transformación (Chauvin, 1996:s.p.).

C. Función, finalidad y tipos de mito

El mito desempeña una función, más allá de lo recreativo y se relaciona con modelos de pensamiento y conducta. Duch (1998:58) explica que «la función más importante que asumen los mitos consiste en el hecho de que son los *modelos* de todo aquello que normativamente ha de pensar y ha de hacer el ser humano».

Acerca de la multifuncionalidad del mito, Duch (1998: 84), citando a Salustio, indica que «habla de aquello que nunca ha sucedido pero que, sin embargo, siempre está presente». Es parte de la conciencia humana. Sus funciones pueden clasificarse en cultural y religiosa, porque transmite verdades religiosas; histórico-social, ya que narra los orígenes del orden actual; política, porque expresa el narcisismo primario y colectivo para la autopresentación de la conciencia de identidad de las comunidades. Otras funciones de la narración mítica son distraer, provocar catarsis y reflexión moral, expresar deseos y sueños irrealizables en la vida diaria.

El mito desempeña una función vital en el ser humano; por lo tanto, tiene una finalidad trascendente. Duch (1998:59) indica que «su finalidad más propia consiste en la justificación de las relaciones y de las instituciones que regulan la vida humana en un determinado lugar y espacio».

Para Lévi-Strauss (2002:72-73), los antiguos relatos antropológicos se caracterizan, fundamentalmente, por explicar el destino desgraciado o triunfal de un determinado pueblo, y justificar sus derechos o privilegios, desaparecidos o existentes hasta la fecha. Sin embargo, esto se ha perdido de vista, ya que los relatos mezclan tradiciones y creencias de grupos sociales muy diversos.

Eliade (1984:60) subraya un aspecto particular en el mito: «el mito revela la sacralidad absoluta, porque relata la actividad creadora de los dioses, desvela la sacralidad de su obra. En otros términos: el mito describe las diversas y a veces dramáticas irrupciones de lo sagrado en el mundo». Continúa explicando que para los hombres religiosos de las sociedades arcaicas, el mundo estaba cargado de mensajes cifrados, y el mito estaba allí para ayudarlos a descifrarlos.

Meletinski (2000:186) expresa que hay varios tipos de mitos. Los creacionales se refieren al origen de todo lo que existe en el mundo y presuponen tres elementos «el objeto que se va a crear, el material o la fuente del que procede y el sujeto creador». Los cosmogónicos representan el origen del cosmos a partir del caos y la lucha de héroes mitológicos. Los estacionales son los que reproducen los ciclos de la naturaleza en forma simbólica. Los escatológicos tratan sobre el fin del mundo y también de su renovación. En el mito heroico se representa una estirpe, una tribu o la humanidad, asociada a la naturaleza; la transformación del caos en cosmos se realiza mediante ritos de paso, en los cuales los individuos deben atravesar una serie de pruebas.

D. Interpretaciones del mito

Para interpretar una narración mítica, se deben tomar en cuenta aspectos como el género en el cual se expone: poema, cuento, novela, teatro, y los cambios que el mito presenta. Pero, en esencia, el mito es el mismo. Duch (1998:57) argumenta sobre la apreciación de Honko:

«[...] hay que tener en cuenta cada caso, la narración concreta, el género literario, el tipo de información que emplea un mito determinado para exponer su contenido, sin olvidar las posibles variaciones que haya podido sufrir en las diversas culturas en las que se ha mostrado activo. Los contenidos circunstanciales de los mitos pueden ser distintos, pero, como subraya Honko, su substancia profunda es siempre la misma: *los orígenes*».

La valoración positiva o negativa de un mito también ha variado. Duch (1998:57) indica que la amplitud de sentidos de este término provoca reacciones que van desde el desagrado más profundo a una experiencia emocional y estética. Al respecto dice:

«Tanto en la antigüedad grecolatina como también en los tiempos modernos, el campo semántico de este término ha poseído unas dimensiones inalcanzables y sumamente móviles: algunos han encontrado en él la expresión de la mentira y de la falsificación más repugnantes; otros han visto reproducida en él la concreción más impresionante y plástica de la verdad de la existencia humana; otros, aún, han subrayado, primordialmente, los aspectos emocionales, que, por otra parte, nunca

están completamente ausentes de las expresiones más intensamente humanas (y, en el fondo, de cualquier clase de articulación poética)».

En la interpretación del mito, hay una relación entre la narración mítica y el receptor, con sus vivencias y su entorno. Duch (1998:54-55) lo explica de esta forma:

«[...] escogemos una determinada perspectiva para dar respuesta al qué del mito, que está en sintonía con nuestro entorno cultural y con nuestra configuración personal y biográfica. El mito, por lo tanto, no puede identificarse completamente con ningún tipo de definición porque una de sus características fundamentales consiste en establecer, en el sujeto humano, cierta anulación de las distancias respecto a las 'objetividades' de la existencia».

Acerca del sentido ontológico del mito, cabe mencionar que Eliade (1991:46) explica que en el tiempo mítico se decidió lo esencial para el *homo religiosus*. Además, el mito narra los acontecimientos del origen, le explican al ser humano «cómo y por qué fue constituido de esa manera». Entonces, para el *homo religiosus* «la existencia real, auténtica, comienza en el momento en que recibe la comunicación de esta historia primordial y asume las consecuencias». Pero el contenido mítico varía según la religión de los pueblos.

Eliade (1991:56) agrega que los mitos «revelan el origen de la condición actual del hombre, de las plantas alimenticias y de los animales, de la muerte, de las instituciones religiosas (iniciaciones de pubertad, sociedades secretas, sacrificios cruentos, etc.) y de las reglas de conducta y comportamientos humanos». Por ello, lo esencial es más solidario con lo histórico que con lo ontológico, porque es «una historia divina y humana a la vez [...] un drama representado por los Antepasados de los hombres y por Seres Sobrenaturales de otro tipo que los Dioses creadores, todopoderosos e inmortales» (Eliade, 1991:56).

Según Meletinski (2001:11), la percepción y el estudio del mito han cambiado a lo largo de la historia; asimismo, el origen de la filosofía antigua radica en el replanteamiento de la mitología. Para los sofistas, los mitos eran alegorías, y para los estoicos, los dioses eran la personificación de la función que se les atribuía, por ejemplo, Afrodita era el amor, el deseo y la belleza. Según los epicúreos, tenían la finalidad de servir al beneficio de los gobernantes y de los sacerdotes. Platón los interpretaba en forma filosófico-simbólica; Aristóteles, como fábula; y Evémero como la divinización de personajes históricos.

La interpretación de las narraciones míticas ha intrigado a los filósofos. Duch (1998:44) explica que los presocráticos, como Anaximandro, Jenófanes de Colofón, Heráclito, Parménides y Anaxágoras, fueron los primeros en plantearse la cuestión de la verdad o la mentira del mito.

El interés por el estudio de los mitos siguió en épocas posteriores. Meletinski (2000:11) contrasta el punto de vista medieval con el renacentista. En la Edad Media, los teólogos consideraban que los dioses antiguos eran demonios. En cambio, en el Renacimiento resurgió el mito como alegoría de verdades relacionadas con la filosofía, la ciencia y la religión; además de una manifestación de las pasiones humanas.

Duch (1998:122) indica que en el siglo XVII, el filósofo italiano Giambattista Vico consideró que los mitos contribuían al desarrollo de los pueblos y de las personas; además, tenían una base real y podían ser fuentes históricas. Así explicaba que a algunos personajes históricos se les hayan atribuido acciones y propiedades de la naturaleza. Como creaciones humanas, los mitos muestran un estado de conciencia que ha sido superada, por eso son comprensibles. También identificó las etapas de la vida con la historia de la humanidad, las cuales, según Duch (1998:124) son:

- Infancia: es la edad de los dioses que ampararon al hombre.
- Adolescencia: es la edad de los héroes con características sobrehumanas.
- Tercera edad: es la de la razón, que ordena y dirige la creatividad humana.

En el siglo XVIII, el misionero jesuita Joseph Lafitau desarrolló la etnología histórico-comparativa estudiando las culturas canadiense y griega antigua. Su obra, *Las costumbres de los salvajes americanos comparadas con las costumbres de los tiempos primitivos*, indica Meletinski (2000:12), fue duramente atacada por Voltaire. Este, junto con Diderot, consideraba que los mitos eran negativos y engañosos, resultado de la ignorancia. Ambos insistían en el engaño que llevaban a cabo los sacerdotes, por lo que la historia sagrada, a decir de Voltaire, era una serie de errores. El relato mítico no concordaba con el pensamiento moralizador y didáctico de la Ilustración, porque se consideraba que los pueblos se sumergieron, como indica Duch (1998:49) «en la oscuridad de los mitos, en la corrupción y en la ignorancia más abyecta».

En el siglo XIX, con Bernard le Bovier de Fontenelle, Karl Müller y Friedrich Müller, el estudio del mito entró al campo intelectual, como una ciencia de lo escandaloso, porque, como explica Duch (1998:49), solamente se trataban «de los crímenes, de los adulterios y de todas las abominaciones cometidas por los seres divinos». Fontenelle consideró que los hombres primitivos engrandecieron y justificaron los fenómenos naturales que no podían comprender y, de esta manera, les atribuyeron rasgos humanos.

Durante la segunda parte del siglo XIX, hubo dos escuelas estudiosas del mito. Meletinski (2000:21) describe brevemente ambas: por una parte, la escuela natural o mitológica que se inspiró en la mitología alemana de Jakob Grimm y las tradiciones románticas. Su objetivo era reconstruir la antigua mitología indoeuropea a partir de comparaciones lingüísticas. Entre estos estudiosos estuvieron Max Müller, Adalbert Kuhn y Alexander Afanasiev, quienes consideraron a los dioses como símbolos de la naturaleza.

Por otra parte, la escuela inglesa antropológica se basó en la etnografía comparada; además, estudió y contrastó las tribus arcaicas y los grupos civilizados. Su fundamento era que la psique humana es uniforme y la evolución cultural es lineal y progresiva. E. B. Taylor consideró que el mito nació como resultado de la reflexión sobre la muerte, los sueños y para resolver preguntas sobre los fenómenos que las personas no podían comprender.

Duch sintetiza los principales modelos de interpretación de los mitos. El primer modelo es el racionalista (Duch, 1998:243), que intentó anular los aspectos enigmáticos del mito con explicaciones dictadas por la razón. Los estudiosos de este modelo consideraban que el mito se había originado de la capacidad humana para la fantasía, pero esta era el punto de partida para la locura y el comportamiento irracional. Por ello, el mito era aberrante. Un representante fue Jenófanes de Colofón (ca. 570-480 a. C.), fundador de la escuela Elea, quien acusó a Homero y a Hesíodo de haberles atribuido hechos indignos a los dioses.

Una segunda interpretación que detalla Duch (1998:250) se basa en la alegoría. Representantes de este modelo, desde el siglo IV al I a. C. son Theágenes de Rhegium, Empédocles de Agrigento y Filón de Alejandría. Para los epicureístas y los estoicos, la narración mítica es una parábola, una personificación de las fuerzas naturales. En el siglo XVII, representantes de este modelo fueron Samuel Bochart, Pierre Daniel Huet y Gerard Vossius. En el siglo XVIII, Johann Joachim Winckelmann indicó que la narración fabulosa era el fundamento del mito.

La tercera interpretación se dio durante el romanticismo alemán, cuando se interpretó en forma simbólica y alegórica. En el siglo XVIII, se contrapuso el símbolo a la alegoría. Esta se convirtió en, como explica Duch (1998:258), «una mera ilustración de los atributos de las figuras míticas». Henry Corbin, citado por Duch, (1998:258), indicó acerca del símbolo que este «no puede ser “explicado” de una vez para siempre, sino que ha de ser descifrado continuamente».

El evemerismo (Evémero, ca. 311-ca. 298 a. C.) se refiere a una teoría racionalística muy aceptada en la Antigüedad y para el cristianismo, acerca del origen de la religión y la fe en los dioses. Consideraba que el mito se acomoda a la realidad del mundo. Los apologistas cristianos presentaron el evemerismo como una prueba concluyente del ateísmo de las religiones antiguas. Para ellos, la mitología era una falsa religión del príncipe de los demonios, y la perversidad de las hazañas heroicas míticas hicieron que se conservaran. Entre ellos estaban Lactancio, Tertuliano, Eusebio de Cesarea, Minucio Félix, Arnobio y Fírmico Materno (Duch, 1998:263).

En la Edad Media, Fabius Planciades Fulgentius buscó la edificación espiritual por medio de los mitos. En su obra, las diosas se convirtieron en símbolos de la vida activa, de la contemplativa y la amorosa. En esta época, otros evemeristas fueron Gregorio de Tours e Isidoro de Sevilla, quien predicaba que los dioses paganos no eran divinos, sino fueron hombres poderosos que sobresalieron por sus fechorías, su crueldad y su lujuria.

En el siglo XII, para Saxo Grammaticus, el mito era como una novela fabulosa, pero vacía de contenido. La explicación evemerista y genealógica de las religiones antiguas fue obra de Giovanni Boccaccio, en el siglo XIV, con *Genealogia deorum gentilium*. Boccaccio buscó las significaciones simbólicas de los mitos para descubrir «enseñanzas edificantes» (Duch, 1998:266). Asimismo, estableció parentescos entre los dioses, los semidioses, los héroes y los personajes relevantes de la Antigüedad.

Natalis Comes, en el siglo XVI, unió en su obra *Mythologiae sive explicationum fabularum libri X* los mitos antiguos y la tradición bíblica, porque «los mitos son misterios que ocultan pensamientos relacionados con la esencia de la divinidad» (Duch, 1998:266). El traspaso del comportamiento humano a las manifestaciones de la naturaleza en forma de alegorías fue una idea que se intentó demostrar en la Ilustración del siglo XVIII. Destacaron Bernard de Fontenelle, Charles de Brosses y David Hume. Durante el romanticismo, se diferenció entre símbolo y alegoría. Goethe revalorizó el símbolo. Mientras que en los siglos XIX y XX, Edward Burnett Tylor, Lewis Henry Morgan y Herbert Spencer indicaron que el mito expresa un tipo de pensamiento primitivo en forma alegórica.

Una cuarta interpretación nació en Oxford y Cambridge, en la década de 1950. Se trata de la interpretación ritualística basada en la concepción utilitarista de la realidad de la persona y el mundo. Sus representantes son William Robertson Smith, James Frazer, John Campbell, Northon Frye, Jane E. Harrison, Andrew Lang, Edward B. Tylor, Émile Durkheim y Marcel Mauss. Estuvieron influidos por la ideología colonial. Consideraban el mito como un proceso de aislamiento literario y social, derivado de los rituales interpretados desde el punto de vista mágico y racionalizador (Duch, 1998:267).

Bronislaw Malinowski negó una intención simbólica del mito y determinó que las narraciones míticas afectan a toda la sociedad y ejercen una influencia normativa. Sin embargo, a partir de 1922 se orientó al funcionalismo pragmático y, citado por Duch (1998:290), expresó:

«La función del mito consiste en fortalecer la tradición y dotarla de un valor y de un prestigio aún más grandes por el hecho de referirla a la realidad de los tiempos pasados, en los que era más elevada, mejor y más sobrenatural».

El quinto tipo de interpretación es el psicológico que se relaciona estrechamente con el evemerismo y lo alegórico. El desarrollo de la psicología en el siglo XIX favoreció la aproximación psicológica de la persona y su entorno. Esta explicación del mito es relevante en el descubrimiento de la subjetividad. Friedrich Nietzsche indicó las relaciones complejas de las disposiciones arquetípicas del alma con los términos confluentes y contrapuestos *dionisiaco* y *apolíneo*, que corresponden a la «*embriaguez y el sueño*», (Duch, 1998:292). Nietzsche compartió el pensamiento romántico acerca de la muerte de Dios —el *deus otiosus* de las tribus primitivas que, según Eliade (1991:47), es el Dios creador que se aleja del culto para ser olvidado—. Mientras Hölderlin sustituyó la mitología perdida por la poesía, Nietzsche la sustituyó por un carácter más religioso: Dionisio ocupó el lugar del Crucificado.

Sigmund Freud tomó como referencia la muerte del rey, planteada por James Frazer. En el psicoanálisis, el mito es la sublimación del deseo sexual y su función es terapéutica. Carl Gustav Jung adoptó una interpretación simbólica del mito. Según Jung, el mito y las imágenes simbólicas son expresiones de los arquetipos. En todas las culturas hay imágenes y arquetipos recurrentes, como el camino hacia luz o el descenso a las tinieblas. El arquetipo es una «estructura organizada de imágenes que supera las concreciones individuales, biográficas, regionales y sociales de la formación de imágenes» (Duch, 1998:131). Las imágenes se expresan en un gran número de figuras y diseños que están en el inconsciente y que irrumpen en los sueños.

La sexta interpretación es la estructuralista de Claude Lévi-Strauss (Duch, 1998:337). El método estructuralista busca los elementos invariables entre diferencias superficiales. Partió de la lingüística estructural y su intención es lógica. Por ello, la significación del mito se relaciona con su estructura, la cual realiza una función sintáctica. Destaca que, como unidad lingüística, el mito se compone de mitemas. Los mitemas tienen una configuración parecida a la estructura lingüística, pero más compleja. En el mito, no hay fonemas, los elementos básicos son las palabras. En la mitología destaca el sentido, el significado.

Según Lévi-Strauss (2012:55), los mitos no existen en forma aislada, sino que «surgen repetidamente en áreas intermedias». Por eso, los mitos de América del Norte explican los mitos sudamericanos. A esto se agrega que las poblaciones precolombinas eran numerosas y estaban al tanto de lo que pasaba en las comunidades vecinas. Asimismo, indica que los mitos no se pueden leer como una novela, línea por línea, porque deben aprehenderse como una totalidad y «descubrir que su significado básico no está ligado a la secuencia de acontecimientos, sino [...] a grupos de acontecimientos, aunque tales acontecimientos sucedan en distintos momentos de la historia».

Para la séptima interpretación, Duch (1998:345) indica que los griegos consideraban que la tarea de los poetas, como Homero o Hesíodo, era «confeccionar mitos». La interpretación poética fue prestigiosa en el siglo XIX. Autores importantes fueron Johann Wolfgang von Goethe, Johann Joachim Winckelmann, Karl Philip Moritz, Johann Gottfried Herder y August Wilhelm Schlegel. Estos coinciden en que el mito se relaciona con el sueño y la poesía, porque son actividades espirituales por las cuales el hombre caído en las trampas del mundo podría encontrar el camino de regreso del exilio. Para A. A. Potebnia, como indica Meletinski (2000:115), el mito solo puede concebirse con la palabra, por lo que pertenece a la literatura y a la poesía.

Como se ha visto, existen muchas formas de interpretar el mito, y gran cantidad de estudiosos. Entre estos, quien representa mayor interés para este ensayo es Gilbert Durand y su sistema de interpretación antropológica.

E. Gilbert Durand y la mitocrítica

Gilbert Durand (1921-2012) fue un filósofo, antropólogo, crítico de arte francés y profesor de la Universidad de Grenoble. En esa ciudad fundó y fue director del *Centre de Recherches sur L'Imaginaire*. También colaboró con el Círculo de Eranos, donde se reunían destacados representantes de varias disciplinas académicas y ciencias, desde 1933, en Ascona. Fue discípulo de Gaston Bachelard; su obra también fue influida por las teorías de Carl Jung y Joseph Campbell. Entre sus obras están *Las estructuras antropológicas del imaginario* (1960), *El decorado mítico de La cartuja de Parma* (1961), *La imaginación simbólica* (1964), *Lo imaginario* (1994), *De la mitocrítica al mitoanálisis* (1979).

En los años sesenta propuso una posición mediadora entre las tesis historicistas, herederas del existencialismo, y el estructuralismo, cuyos estudios se basan en la forma. En *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Durand

desarrolló el estructuralismo figurativo que integra esos planteamientos opuestos; además, presenta una metodología de investigación de los fenómenos socioculturales. En su obra, un estudio sistemático y de catalogación de los elementos que integran los símbolos, revela que en el caos aparente hay una articulación y ordenación interna.

Acercas de la mitocrítica, Durand, en texto reunidos por Daniel Chauvin (1996:s.p.), indica que, como se mencionó anteriormente, el mito «es el “modelo” matricial de toda narración, estructurado con base en esquemas y arquetipos fundamentales de la psiqué del sapiens sapiens». Asimismo, consideró que era necesario investigar los mitos explícitos y latentes, porque «una obra, un autor, una época —o al menos “un momento” de una época— está “obsesionado” (Ch. Mauron) de manera explícita o implícita por uno (o unos) mitos que dan cuenta de manera paradigmática de sus aspiraciones, de sus deseos, de sus miedos, de sus terrores...» (Chauvin, 1996:s.p.). También indica que el campo de aplicación es variable, pero da mejores resultados a gran escala, porque las redundancias serán más evidentes y los mitemas se podrán ordenar en enjambres.

El relato, según Durand (Chauvin, 1996:s.p.) tiene seis niveles en la escala de la información. Estos son:

1. El título es significativo, especialmente si se expresa en forma redundante.
2. La obra de pequeñas dimensiones, como un soneto, también indica sus intenciones.
3. La mitocrítica se usa con más eficacia en una obra de grandes dimensiones (ciclo de canciones, conjunto de poemas).
4. En la obra completa de un autor se pueden distinguir las redundancias, las épocas y las transformaciones del mito.
5. Una obra completa permite examinar las épocas históricas de una cultura, sus cuencas semánticas, sus fases y el declive del mito.
6. En tiempos que rozan lo inmemorial, se puede descubrir la dinámica del mito en todos sus matices. El mitoanálisis estudia la relación del mito con otros mitos presentes en la época.

Durand denomina su método como cualificativo. Toma los temas que deben llamar la atención en un conjunto de obras, que son los que se apartan de lo común, e intenta cualificarlos. Explica que la redundancia es la *metábola* (metáfora + parabólica), como en la música, el continuo detrás de las variaciones, un tema a través de los desarrollos. La cualificación otorga una valoración definida a un objeto o a un acto. El atributo o el epíteto cualificativo sobresalen ante el nombre. Ejemplos de estos atributos, en Stendhal, son los patios de naranjos, y la recámara elevada.

Según Durand (Chauvin, 1996:s.p.), «lo que hace el carácter “obsesivo” (Ch. Mauron) de “algunas” de esas imágenes es de cierta manera su fuerza insólita de coherencia “sincrónica” detrás de las peripecias de la narración diacrónica». Asimismo, explica que interpretar una lectura es un riesgo, porque hay muchas interpretaciones (Chauvin, 1996:s.p.):

«[...] es el “mito” el que descubre la interpretación, el mito con sus señalamientos metalépticos y sus redundancias diferenciales de los “algunos”, sea un “mito personal”, sea el mito de una época, sea el mito de una cultura, sea el mito eterno y universal».

El nombre del héroe del mito, explica Durand (Chauvin, 1996:s.p.), puede estar bloqueado por las ideologías o un ambiente imaginario desfavorable, entonces, está latente y se manifiesta en las tentativas de su apelación. La latencia es un fenómeno que obliga a observar con más atención las situaciones y la acción que a un nombre fugaz. El nombre del personaje no importa, lo que importa es el esquema verbal, el arquetipo. La interpretación consiste en revelar las tensiones y los reparos entre la estructura. Cuando se analiza la obra a lo largo de más de un siglo es más fácil ver cómo surge el mito latente sobre el mito establecido. Esto es parte del mitoanálisis.

En una obra se pueden buscar los motivos dirécticos, que se repiten con más frecuencia y que se dan en los momentos culminantes de la obra, como el deseo o la muerte. Como se indicó anteriormente, para Durand el mito sigue siendo el mismo, aunque sus mitemas o lecciones cambien de un mito a otro. Asimismo, afirma que un mito modelo de origen es inexistente, debido a que cada cada época retiene el grupo de lecciones que le conviene. Por esa razón, de un mito a otro se aprecian variaciones, conversiones y transformaciones.

Durand (2000:122-133) explica que un mito puede dominar durante 150 o 180 años, es la cuenca semántica. Esta integra una era y un área de lo imaginario, su estilo, sus mitos directores, sus motivos pictóricos, sus temáticas literarias. Además, explica que la cuenca tiene seis fases: arroyo (pequeñas corrientes no coordinadas, fluctuaciones dispares y a menudo antagónicas, por el desgaste de lo imaginario), partición de las aguas (oposición fuerte a algunas fluctuaciones ya reunidas), confluencias (apoyo al imaginario), «nombre del río» (un personaje real o ficticio tipifica la cuenca completa; Goethe es el nombre del río romántico), acondicionamiento de las orillas (consolidación teórica de los flujos imaginarios) y deltas y meandros (saturaciones del imaginario y anuncios de los dioses por venir). Solo los arroyos y los meandros, por ser los extremos que indican el inicio y el final, pueden intersectarse con una cuenca semántica precedente o una futura. En las superposiciones se da una tensión entre el mito manifiesto y el mito reprimido.

El mito cambia por situaciones distintas, por conflictos tópicos que se constituyen en códigos secundarios de cualificación. Entre estos cuadros temporales se desarrolla la transformación del mito. Durand explica el cambio de mitos de una época a otra (Chauvin, 1996:s.p.):

«Por ejemplo, los mitos románticos de la mujer élfica, de la redención, del progreso prometeico, lentamente surgidos a partir del siglo XVIII, son poco a poco desalojados —alrededor de los años 1860...— por los mitos “decadentistas” de la mujer fatal, de la condenación —¡así fuera de Fausto!—, de los bienes de la decadencia, del mal, de la enfermedad, de la muerte... De esta manera, la “cuenca semántica” romántica, que emerge hacia los años 1750-1770, y que perdura con fuerza más o menos hasta el siglo XX, es reemplazada progresivamente por los desencantamientos (*Entzauberung*) de una decadencia que, poco a poco, ha recubierto nuestro siglo XX, terminando...».

Durand (2000:57) afirma que todo imaginario humano se articula de estructuras irreductiblemente plurales, que giran en torno a tres esquemas matriciales: separar (heroico), incluir (místico) y dramatizar (diseminatorio). Asimismo, basándose en la reflexología de la escuela de Leningrado, afirma que las nociones de *gesto* y *reflejo dominante* determinan las matrices originarias donde se construyen los conjuntos simbólicos. W. Betcherev (Durand, 2000:57) clasificó las dominantes reflejas en *de posición* (verticalidad, horizontalidad), que provocan un reflejo postural dominante; *de nutrición* (reflejos de succión labial y orientación adecuada de la cabeza); y *dominante copulativa*. Así, los tres grandes gestos dominantes son postural, digestivo y copulativo.

1. Regímenes diurno, nocturno y copulativo. Las dominantes reflejas se pueden reunir en tres grupos o regímenes: diurno, nocturno y copulativo, según la clasificación isotópica de Durand. Martín (2016:11-16) resume y explica los regímenes de esta manera:

a. Régimen diurno. Es el de la antítesis. Su estructuración es la conquista. Su cronotopo es el tiempo y el espacio de la aventura, el aprovechamiento del tiempo y la ocupación espacial. Su afán es la conquista del tiempo. Se compone de dos grupos principales:

1) Los rostros del tiempo. Se relacionan con el terror ante la fugacidad de la vida, el poder destructor del tiempo. Estos símbolos sustituyen al tiempo y representan elementos terribles que provocan miedo. Comprende tres tipos de símbolos:

a) Teriomorfos. Son animales veloces, capaces de devorar, al igual que el tiempo. Algunos son caballo, dragón, fauces, jaguar, león, lobo, ogro, perro, tigre, toro, entre otros.

b) Nictomorfos. Se relacionan con la noche, con la oscuridad. Algunos son agua corriente, araña, cabellera, ciego, dragón, luna, mujer fatal, sangre menstrual, entre otros.

c) Catamorfos. Se relacionan con la caída y su consecuente fracaso. Estos son caída y carne (digestiva, sexual).

2) El cetro y la espada. Son la antítesis de los símbolos negativos, así que son representaciones simbólicas positivas que sirven para apaciguar el ánimo y disminuir las sensaciones de los símbolos del rostro del tiempo. Comprenden tres tipos de símbolos:

a) Ascensionales. Son lo opuesto a la caída catamorfa y se refieren a todo lo que es elevación. Algunos son: ángel, alas, caza, cráneo, cetro, cielo, cola, cornamenta, espada, flecha, gigantización, montaña sagrada, piedras erguidas, soberanía, entre otros.

b) Espectaculares. Se refieren al valor de la luz frente a la oscuridad nictiforma. Algunos son corona solar, luz, ojo, oriente, palabra-mantra, sol naciente, entre otros.

c) Diaréticos. Se refieren a los héroes que pueden matar con sus armas a los animales teriomorfos. También se relacionan con la purificación de los pecados catamorfos de la carne. Algunos son agua limpia, aire, armas cortantes y percutientes, fuego, héroe armado, herramientas aratorias, ritos de purificación, entre otros.

El régimen diurno se sintetiza de esta forma:

RÉGIMEN DIURNO CUADRO 1

Régimen diurno		
Rostros del tiempo Antítesis, conquista, aventura ocupación espacial, aprovechamiento del tiempo.	Teriomorfos: animales veloces y devoradores, como el tiempo.	
	Nictomorfos: la noche y la oscuridad.	
	Catamorfos: la caída y el fracaso.	
El cetro y la espada Representaciones simbólicas positivas. Antítesis de los símbolos negativos de los rostros del tiempo, apaciguan el ánimo.	Ascensionales: la elevación.	Opuesto a los catamorfos.
	Espectaculares: la luz.	Opuesto a los nictomorfos.
	Diaréticos: el heroísmo y la purificación.	Opuesto a los teriomorfos.

Fuente: Elaboración propia, a partir de la síntesis de Sara Martín Fernández, en *La poética de lo imaginario y el análisis de relatos tradicionales y modernos según Gilbert Durand*, 2016.

b. Régimen nocturno. Es la dominante digestiva, que busca el otro lado de los símbolos negativos y aterradores. Este régimen no supera obstáculos, como es el caso de los agrupados en el cetro y la espada. Su estructuración es de repliegue. Su cronotopo es la atemporalidad ajena al devenir real, su espacio son los refugios cerrados que protegen del mal. Su afán es la conquista del espacio. Comprende dos grupos de símbolos:

1) De la inversión. Este grupo invierte el valor negativo de los símbolos diurnos de los rostros del tiempo para transformarlos en positivo. Por ejemplo, la caída devastadora se convierte en caída placentera. Algunos son: colores, descenso, deglución, feminidad positiva, gulliverización, maternidad, mar, melodía, noche tranquila, reduplicación y encajonamientos, tierra, vaguedad e inefabilidad, entre otros.

2) De la intimidad. Se relaciona con los continentes que albergan la intimidad; así como con los símbolos de carácter digestivo. Algunos son alimento, bosque sagrado, casa, caverna, centro, coche, continentes y contenido, cuna y sepulcro, excremento, leche materna, miel, momia, morada sobre el agua (arca, barca...), ritos de enterramiento, entre otros.

El régimen nocturno se sintetiza de esta manera:

RÉGIMEN NOCTURNO CUADRO 2

Régimen nocturno	
<p>De la inversión Transforman en positivo el valor negativo de los símbolos diurnos.</p>	<p>Opuesto a los rostros del tiempo (teriomorfos, nictomorfos, catamorfos).</p>
<p>De la intimidad Continentes de la intimidad.</p>	

Fuente: Elaboración propia, a partir de la síntesis de Sara Martín Fernández, en *La poética de lo imaginario y el análisis de relatos tradicionales y modernos según Gilbert Durand*, 2016.

c. Régimen copulativo. Es el dominante sexual, llamado el denario y la rueda. Se refiere al renacer y la superación; a la muerte y la resurrección de la luna; al progreso y el resurgimiento. Su estructuración es el progreso. Su cronotopo se refiere al tiempo cíclico de la muerte y de la resurrección, de las pruebas de iniciación o del aprendizaje en un espacio comunitario. El paso del tiempo es provechoso. Es un aliado del tiempo y lo aprecia como un renacer. Se agrupan en dos tipos de símbolos:

1) Cíclicos. En este el tiempo es circular, por lo que nada muere, todo renace. Es el andrógino, año nuevo, bestiario cíclico (batracios, caracol, crustáceos, insectos, reptiles, osos), calendario, círculo, doble paternidad, eterno retorno, divinidades plurales, hijo, la descendencia, luna cíclica, tejido e hilado, entre otros.

2) Del progreso. Son la superación en el tiempo. El cronotopo de lo imaginario supera el destino. Estos son el árbol, cruz, danzas y cantos rítmicos, encendedor, utensilios del progreso, vela, entre otros.

El régimen copulativo se sintetiza así:

**RÉGIMEN COPULATIVO
CUADRO 3**

Régimen copulativo El denario y la rueda
Cíclicos Lo circular y la renovación.
Del progreso Superación en el tiempo.

Fuente: Elaboración propia, a partir de la síntesis de Sara Martín Fernández, en *La poética de lo imaginario y el análisis de relatos tradicionales y modernos según Gilbert Durand*, 2016.

**SÍNTESIS DE LOS REGÍMENES DIURNO, NOCTURNO Y COPULATIVO
CUADRO 4**

Régimen diurno			Régimen nocturno		Régimen copulativo	
Rostros del tiempo Antítesis, conquista, aventura, ocupación espacial, aprovechamiento del tiempo.	Teriomorfos: animales veloces y devoradores, como el tiempo.		De la inversión Transforman en positivo el valor negativo de los símbolos diurnos.	Opuesto a los rostros del tiempo (teriomorfos, nictomorfos, catamorfos).	El denario y la rueda	Cíclicos Lo circular y la renovación.
	Nictomorfos: la noche y la oscuridad.					
	Catamorfos: la caída y el fracaso.					
El cetro y la espada Representaciones simbólicas positivas. Antítesis de los símbolos negativos de los rostros del tiempo, apaciguan el ánimo.	Ascensionales: la elevación.	Opuesto a los catamorfos.	De la intimidad Continentes de la intimidad.			Del progreso Superación en el tiempo.
	Espectaculares: la luz.	Opuesto a los nictomorfos.				
	Diairéticos: el heroísmo y la purificación.	Opuesto a los teriomorfos.				

Fuente: Elaboración propia, a partir de la síntesis de Sara Martín Fernández, en *La poética de lo imaginario y el análisis de relatos tradicionales y modernos según Gilbert Durand*, 2016.

F. El romanticismo: Prometo, Dionisio y Hermes

De las interpretaciones del mito, para este ensayo es necesario retomar la importancia del símbolo para los románticos. El mito fue interpretado, como ya se indicó, en forma simbólica durante el romanticismo. Los autores enfocaron su atención en los fenómenos marginales que podían, según Duch (1998:125):

«ampliar los límites de lo empírico para poder alcanzar las inabarcadas regiones del infinito. En consecuencia, los aspectos ocultos del ser humano como, por ejemplo, la noche, el deseo, las fantasmagorías más variadas, los sueños, las premoniciones, recibieron una atención especial por parte de los románticos, ya que eran los trampolines hacia el más allá de las fronteras físicas».

Asimismo, Duch (1998:126) indica que esas son las razones por las cuales el romanticismo se asocia con palabras como mágico, sugestivo, nostálgico y con las que expresan estados de ánimo inefables o difíciles de describir.

Según Duch (1998:127), durante el romanticismo, los artistas regresaron a las fuentes míticas, porque liberan los sentimientos y la imaginación, los cuales habían sido reprimidos por la reflexión filosófica. Abandonaron la filosofía kantiana y crearon una nueva mitología, relacionada con lo político-social, la poesía y la religión. Se proponía una nueva religión, ya que la oficial había fracasado; Dios había muerto. La nueva religión poética estaría constituida por el arte de narrar y la tradición. El mito podría ofrecer una alternativa al ser humano para configurar su vida, después de la muerte de Dios.

Esta nueva mitología terminaría con el alejamiento de los dioses, expresado en la obra de Hölderlin y Schelling. La utopía del “dios que ha de venir” (*der kommende Gott*), explica Duch (1998:133), se articuló en una nueva mitología en la que se concretaría la concepción de la vida orgánica y globalizadora, que permitiera la presencia de fuerzas espirituales en la vida que combatieran los abusos de la razón. La razón ilustrada no había respondido a la necesidad de un lugar en el mundo.

Asimismo, se prepararía el retorno de Dionisio (considerado por Friedrich Creuzer como un dios misterioso, enigmático) para, como indica Duch (1998:132):

«superar definitivamente la crisis de sentido que, de acuerdo con el parecer de los románticos, había provocado la indiscriminada crítica a los dioses y las narraciones míticas por parte de los ilustrados».

Pero aquí se esconden los aspectos negativos de todo lo que se relaciona con el mito: la invocación demoníaca y los aspectos nocturnos de la existencia. Entonces, el mito para los románticos era un medio para liberar al ser humano, un vehículo que conduce a comprender y disfrutar el fundamento espiritual. Se alejaron de la interpretación ilustrada que consideraba al mito como una superstición, un elemento decorativo.

En cambio, los románticos interpretaron el mito en forma poética y lo asociaron con la sabiduría. También creían que la razón había alienado al hombre, por lo que había que volver a la perfección de la conciencia mítica. En el siglo XX, Hans Georg Gadamer, citado por Duch (1998:131), indicó:

«[...] frente a la creencia ilustrada en la perfección, que sueña con la liberación de toda ‘superstición’ y de cualquier prejuicio del pasado, [el romanticismo] otorga una preferencia de verdad a los primeros tiempos, al mundo mítico, a la vida no analizada ni quebrada por la conciencia».

En síntesis, a partir de la exposición de Duch, las diferencias entre la Ilustración y el romanticismo son:

Ilustración	Romanticismo
1. Se centró en el concepto de iluminación o la adquisición del conocimiento.	1. Prefirieron la oscuridad.
2. Su ideal era el mundo helénico.	2. Optaron por el mundo oriental.
3. Los aspectos de la existencia se reducen a principios simples y fundamentadores.	3. La realidad se comprendió en forma empática, se realzaron los detalles, las curiosidades y la diversidad. Se usaron términos como <i>visión</i> , <i>emoción</i> y <i>genio</i> .

Algunos mitos están actualizados, porque se expresan con evidencia; mientras otros están potenciados, se quedan en la sombra. Esto se refiere a un mito manifiesto y un mito latente. El mito manifiesto expresa las ideologías y los valores oficiales; en cambio, el latente expresa una ética prohibida y censurada.

En el siglo XIX, se dan varios antagonismos: el *Aufklärung*, de Voltaire y los enciclopedistas, el progresismo y el positivismo se oponen a los valores decadentes sociales, pedagógicos y culturales; el estilo neoclásico se contraponen al rococó. Esta época se caracteriza por sus antagonismos internos, el contraste de los valores y la redundancia, los cuales son esquemas nocturnos (Durand, 2013:250-251).

Durand (2013:253) afirma que en el siglo XIX, las dos series de mitemas son:

1. El fin de Satán (la caída y la ascunción, la redención) gnóstico y judeocristiano, el cual se instaura, debido a las aspiraciones humanísticas, como un mito titánico, el de Prometeo. Este mito se centra en Osiris y obsesiona al romanticismo. Hay una redención a partir de un pecado (Durand, 2013:277).
2. El mito centrado en Isis integra mitemas de la intimidad, de la mujer. Produjo novelas líricas de conversión, místicas.

El mito de Prometeo dominó gran parte del siglo XIX. Prometo era hijo de Japeto y Asia. Era uno de los Titanes y regaló a los mortales el fuego que robó de los dioses. Por esta acción, Zeus lo encadenó en la cima del Cáucaso, y su castigo consistió en que un águila constantemente le devoraría las entrañas, las cuales siempre se renovaban. Hércules lo liberó y Quimón le dio la inmortalidad. Prometeo simboliza la rebelión activa frente a lo tradicional.

El siglo romántico también es el siglo del alcoholismo (el alcohol como ritual, que permite resolver la contradicción entre ser un individuo social y no renegar de la fuerza del instinto), del ideal heroico, el del progreso y de la sociedad de consumo (Durand, 2013:269).

El mito prometeico se erosionó lentamente. A finales del siglo XIX, predominó la desilusión y se eligió a Dionisio y todo lo aniquilador que conllevó. Todos los antagonismos míticos del romanticismo se envilecieron en la decadencia. A partir de 1870, la literatura y la ideología se denominaron decadentes. En el siglo XX dominaron los paraísos artificiales toxicomaníacos, los mitos intimistas perdieron su encanto y el dionisismo se hundió en sus simas demeterianas (Durand, 2013:268-269).

El declive del mito prometeico tuvo consecuencias. Las decadencias dionisiacas permitieron el exceso, el orgullo, la desesperación, las perversiones; y ya no fue posible restablecer el mito unitario de Prometeo. El mito de Dionisio, el dios esperado por los románticos, comenzó en 1870. Según Michel Maffesoli, citado por Cassian (2006:8), lo dionisiaco se manifiesta en el deseo irreprimible de vivir y perdurar que el moralismo ya no puede canalizar; la vida es agitación, seducción, concentración en el cuerpo y sus necesidades, es la dedicación a las actividades frívolas, a lo orgiástico. Los valores se vuelven sociales. Dionisio es el dios del vino, entonces, también del alcohol.

A partir de 1860 surge, paralelamente, otro mito que sintetiza y cuestiona las categorías y divisiones de los mitos precedentes (Durand, 2013:271). En todos los momentos de una cultura, indica Durand (2000:116), se superponen mitos, por lo menos dos. En el postromanticismo se instaura el mito hermetista. El mito de Hermes Trismegisto, según Lizardo (2012:s.p.), sintetiza las figuras del dios griego Hermes y de la deidad egipcia Toth. Se originó en Grecia durante la dominación romana. Los primeros herméticos aseguraban que Hermes Trismegisto había sido un hombre, un mago y alquimista, y después de su muerte se convirtió en un dios. Sus enseñanzas fueron prohibidas durante el cristianismo, pero se preservaron en secreto, hasta el siglo XI. A partir de ese momento sus seguidores aumentaron. En 1604, Isaac Causabon demostró que este mago no había existido y sus enseñanzas eran falsas. Sin embargo, su filosofía se mantuvo en sociedades secretas. El romanticismo alemán lo revitalizó en forma literaria. También fue impulsado por los simbolistas franceses y el surrealismo. Hermes Trismegisto es el iniciador de los hombres en los secretos del mundo visible y del mundo invisible.

Lizardo (2012:s.p.) explica que la influencia del hermetismo en la literatura se puede resumir en cuatro aspectos. El primero es el principio de correspondencia, semejanza o analogía universal. Este indica que todos los seres y los signos se corresponden, por ejemplo, el macrocosmos y el microcosmos. Bretón, citado por Lizardo (2012:s.p.), explicó que esa analogía transgrede las leyes de la deducción para que el espíritu aprehenda la interdependencia de dos objetos de pensamiento situados en planos diferentes. El segundo es el principio de unión y desunión de los contrarios. Este expresa que el cosmos se compone por una cantidad infinita de opuestos, como el bien y el mal. La verdad se encuentra en la conjunción de los opuestos. La dualidad esconde un tercer elemento: el hermafrodita, que representa la verdad.

El tercer principio es el de sincretismo. Este dicta que la verdad no está en un texto ni en una religión. Se halla disuelta en todos los textos y todas las religiones, en las «analogías intertextuales que los conjuntan» (Lizardo, 2012:s.p.). El cuarto es el principio de revelación. Según este, el adepto puede llegar a conocer la verdad recorriendo el camino iniciático.

A estos cuatro principios se les puede agregar, los que Wirth (2005:5-8) explica como la iniciativa individual (formada por cualidades viriles, coraje, valor, ardor, audacia); el andrógino que une energía viril y sensibilidad femenina; el dominio del espíritu sobre la materia y el vencimiento de las apetencias básicas; y la muerte preliminar como la conquista de una vida más elevada.

Pijoan (1989:98-100) explica que hay tres mitemas configuradores del mito de Hermes Trismegisto: uno es el poder de lo ínfimo; el segundo es el mediador o conciliador de los contrarios en pugna, y el tercero es el iniciador o psicagogo.

En el régimen nocturno místico, el mito de Hermes se manifiesta por medio del predominio de dos mitemas: el del mediador o conciliador de los contrarios en pugna y el mitema del iniciador. Gilbert Durand (2015:278) reconoce en *Las flores del mal*, de Baudelaire, cuatro mitemas herméticos: la alteridad, la sombra inevitable, compañera de la luz; la dualidad o el doble tenebroso, por ejemplo, Mefistófeles; la transposición de la dualidad en encarnación modelo, fuente y ejemplo de quebranto; la interiorización de la dualidad en el acto poético, el Hermafrodita; y la Gran Obra, simbolizada por la copa mágica que mata o sana, por la iniciación o por el atamor.

Los dos primeros son parte del mito prometeico, pero con más propensión a Epimeteo; los dos últimos son parte de «las desgarradoras revisiones del optimismo prometeico, que será el de los “decadentes”» (Durand, 2013:278). Otra característica del mito es que el tiempo no se considera como progreso, sino como remordimiento. El artista no celebra el humanismo, la ciencia y el trabajo. Se refugia en la cripta del examen de conciencia, en la ética del siglo XX, para rehacerse. El artista también siente un desencanto por los valores, por eso el impulso del instinto y la pulsión de la pasión pudieron abismarse con facilidad. Los desbordamientos no son factores de felicidad, por lo que las obras también exponen la angustia.

G. La mitología y lo terrorífico

En la mitología existen personajes terroríficos. Mannoni (1984:4) cuenta que Tulio Hostilio, tercer rey de Roma en el siglo V a. C., dedicó sendos santuarios a las divinidades Pallor y Pavor, a quienes se les atribuía la derrota de los ejércitos, y para gozar de sus favores en el campo de batalla era necesario congraciarse con ellos. Heck (1851:372) expresa que Marte tenía dos hijos: Pallor (desmayo, desaliento) y Pavor (miedo, terror), y asegura que en las monedas de Hostilio, Pallor aparece con una trompeta detrás de él; mientras que Pavor, en los denarios de la misma época tiene un escudo. La hermana de Marte era Bellona. Esta diosa de la guerra manejaba el carro de Marte durante la

batalla. Era la estranguladora y desoladora de las ciudades. Ella infundía la furia en los soldados y despertaba su sed de cometer masacres. Se representa armada con escudo y casco.

Estas divinidades, según la página *Imago Mundi Encyclopédie gratuite en ligne*, se relacionan con Fauno y Silvano, que más tarde se identificaron con los demonios griegos Deimos y Fobos. Acerca de sus características, se indica:

«Pavor, c'est l'épouvante en tant que affection de l'âme; Pallor, sa manifestation extérieure, la pâleur. Leurs images nous sont parvenues sur des monnaies: Pavor est un homme à la barbe mince, aux cheveux hérissés; Pallor, un enfant dont, la figure est toute bouleversée par la frayeur»¹.

Así, Pavor es el terror que afecta al alma, mientras que Pallor se manifiesta por la palidez. En las monedas, Pavor se representa como un hombre con barba rala y cabellos erizados. Pavor es un niño que aparece totalmente trastornado por el espanto. Estas deidades del terror se vinculan con la guerra. Sin embargo, Antonucci (2005:s.p.) comenta que Silvano y Fauno eran parte de las divinidades dedicadas a la fecundación y la vegetación, junto con el cortejo de la Gran Madre (Gea o Gaya, la Tierra Madre), el séquito de Dionisio, Pan (semidiós de los pastores, identificado con Fauno) y los centauros² (criaturas mitad hombre y mitad caballo, eran salvajes, sin leyes y dominados por sus pasiones, a excepción de Quirón, Neso y Folo). Todos estos se caracterizaban por su lujuria y una actitud hacia el hombre que mezclaba bondad, agresividad y crueldad. Con el triunfo del cristianismo en Europa se realzaron solo los aspectos negativos y demoníacos de la conducta de estas divinidades y su aspecto físico, especialmente la característica de tener el cuerpo vellosa, lo cual se relacionaba con la conducta lasciva.

Antonucci (2005:s.p.) explica que las obras de San Jerónimo, San Isidoro de Sevilla y Bartolomé Anglico buscaron la correspondencia entre el aspecto velludo con el sátiro o sileno (ser mitad hombre mitad carnero, con cuernos, orejas puntiagudas, cola de cabra), el íncubo (demonio con apetito sexual desenfrenado), Pan y los faunos (parecidos a los sátiros); también por haber sido representados con cuernos, patas de cabra y cuerpo cubierto con vello animal. Estas características pasaron a identificar al diablo.

Los dioses Pavor y Pallor se refieren al miedo en el campo de batalla; los sátiros y los faunos aterrorizaban en los campos y los bosques; los íncubos y los súcubos, en la intimidad nocturna de la habitación; mientras que el diablo ha sido la figura terrorífica que puede aparecerse en una encrucijada de cuatro caminos, como en el relato *El joven Goodman Brown*, de Nathaniel Hawthorne; ser invocado por un hombre para lograr el conocimiento, como en *Fausto*, de Goethe; encarnar en un vampiro, como en *Drácula*, de Bram Stoker; o guiar una secta para la concepción de su hijo, como en *La semilla del mal*, de Ira Levin.

1. Pavor es el espanto, como afectación del alma. La manifestación exterior de Pallor es la palidez. Sus imágenes nos han llegado en la monedas: Pavor es un hombre de barba rala y cabellos erizados; Pallor es un niño cuyo rostro está completamente transformado por el espanto. (T. del A.)

2. Los centauros sostuvieron una pelea con los lápitas, por el intento de rapto de Hipodamía o Hipódame, el día de la boda con Pirítoo, hijo de Ixión.

1. El terror, lo siniestro y lo sublime. Las criaturas de la mitología del terror producen emociones como pánico y miedo. Acerca de estas emociones, el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (2004) define el *terror* como: «1. m. Miedo muy intenso. // 2. m. Persona o cosa que produce terror».

Además, define la expresión *de terror* como: «1. loc. adj. Dicho de una obra cinematográfica o literaria y del género al que pertenecen: Que buscan causar miedo o angustia en el espectador o en el lector».

En cuanto al *horror*, el DRAE lo define así: «1. m. Sentimiento intenso causado por algo terrible y espantoso. // 2. m. Aversión profunda hacia alguien o algo. // 3. m. Atrocidad, monstruosidad, enormidad».

El miedo, como angustia por un riesgo o daño real o imaginario, es una emoción que el ser humano ha experimentado ante lo desconocido o un peligro concreto. Bravo (2013:11) cita a Juan J. López Ibor, quien indica que la reacción de una persona con miedo puede ser tratar de dominar la situación, pero una persona con terror puede quedarse paralizada o huir. Los peligros pueden ser reales o imaginarios, físicos, espirituales o morales. La sensación de miedo ha acompañado al ser humano desde su infancia y ha sido importante para evitar las amenazas y lograr la supervivencia. Una persona con miedo puede experimentar náuseas, sudoración, dolor de estómago, taquicardia, dificultad para respirar, moverse y reaccionar, desmayo. El miedo continuo desencadena ataques de pánico y agresividad, dificultad para dormir y pesadillas.

Los motivos físicos por los cuales el ser humano siente miedo se relacionan con el rigor del clima, el dolor y los fenómenos que no puede explicarse. En cuanto a los psicológicos están el abandono, la separación, el incesto, la oscuridad, la violación de un tabú, los cambios, lo novedoso, el misterio de la muerte y lo relacionado con el cadáver y la sangre. Según Freud (s.f.:60) en *Totem y tabú*, el ser humano siente un horror instintivo «ante el cadáver y sus alteraciones anatómicas». Freud cita a R. Kleinpaul, quien concluye:

«[...] los muertos intentan atraer a los vivos con respecto a los cuales abrigan intenciones homicidas. Los muertos matan; nuestra actual representación de la muerte bajo la forma de un esqueleto muestra que la muerte misma no es sino un hombre muerto.

[...]

Pero primitivamente —piensa Kleinpaul— todos los muertos eran vampiros y todos perseguían, llenos de cólera, a los vivos, sin pensar más que en perjudicarlos y quitarles la vida. El cadáver es lo que ha proporcionado siempre la primera noción de un espíritu maléfico».

Freud (s.f.:60) explica que Westermarck cree que la muerte es la mayor desgracia que puede caer sobre el hombre. Los muertos podrían sentirse descontentos, ya que para los pueblos primitivos, la muerte solo puede ser violenta, causada por la mano del hombre o por un sortilegio; y por eso la víctima se siente encolerizada y sedienta de venganza.

Ricoeur (Martín, 2009:s.p.) añade que en el fondo de los pensamientos, los sentimientos y las conductas relacionadas con la culpa late «el miedo a lo impuro y los ritos de purificación». Con esa mancha se penetra el reino del terror. La mancha es el símbolo del mal.

Lo siniestro es un concepto acuñado por Freud «cercano a la emoción del miedo y a su campo semántico —lo espantable, angustiante, espeluznante, aterrorizante [...] aquella suerte de espanto que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás» (Bravo, 2013:17). La presencia de lo siniestro exige la incertidumbre intelectual, la sensación de estar perdido o desconcertado. Según Bravo (1984:18), lo siniestro es algo familiar que se vuelve extraño. Entre los temas siniestros están los muertos, los espectros, la demencia, la epilepsia y el terror a ser enterrado vivo.

La estética tradicional se basa en la armonía y la proporción de las formas; así, lo bello y la bondad (estética y ética) están relacionados. Sin embargo, González (2007:28-31) indica que en el siglo XVIII, el arte se liberó de la ética y buscó el placer estético; esa separación se logró hasta finales del siglo XIX. La redefinición del yo permitió el surgimiento de lo sublime, que legitima lo marginal, lo desproporcionado y la oscuridad.

El cambio en la estética hizo que el miedo se asociara con el placer y se usaron los términos *sublime* y *feo*. Bravo (1984:19-20) explica que en las obras que incluyen motivos terroríficos se usa el miedo ficcional. A pesar de que desde las tragedias griegas ya existía una fascinación por lo horrible, fue en el Siglo de las Luces cuando comienza a desarrollarse «una estética de lo horrible y de lo terrible, que descubre en el horror una fuente de deleite y belleza» y se integra en el gusto general de las personas en el romanticismo. Los *graveyards poets* y los autores del terror, expresa González (2007:31), usan elementos como dioses, milagros, infierno, demonios espíritus, prodigios, brujería, torrentes, erupciones volcánicas, entre otros.

Lo sublime se caracteriza por «provocar pasiones y mover los sentimientos [...] produce además placer estético y provoca sentimientos encontrados, favoreciendo la explosión de ese gusto aparentemente inusitado por lo horrible» (Bravo, 1984:21). Lo sublime y el terror producen atracción y repulsión. Joseph Addison indica, citado por González (2007:31-21), que el placer puede originarse de lo que produce terror.

H. El amor

Blanch (1996:195-196) explica que el ser humano puede sublimar sus instintos y racionalizar sus energías corporales y espirituales. El nivel más elevado de este proceso es la idealización del objeto de deseo. La imaginación actúa iluminando la presencia del otro y lo eleva a un estadio de pureza extraordinario. La felicidad del amor tiende a idealizar a la persona y se le adjudican una serie de valores reales o imaginarios. La idealización hace pensar que el amor es divino.

Platón expresa en el *Banquete*, que Eros es el impulso que los dioses generan en las personas para que, en el momento de contemplar la belleza, se remonten «de lo corporal a lo espiritual, hasta llegar a la misma idea divina de Belleza» (Blanch, 1996:197). Continúa explicando Blanch que este tránsito amoroso al ser superior no era fácil, menos aún para la juventud, y lo más frecuente sería la realización imperfecta del ideal. Esto era, para Platón, la acción del amor concupiscente (que solo apetece los cuerpos y las formas bellas, pero no aspira a un nivel superior).

El ser humano se libra de la materia corruptible y espiritualiza su deseo por medio de la razón iluminada, y establece una relación virtuosa con otra persona de alma bella y noble. Para Platón, según comenta Blanch (1996:197), ese amor ideal (platónico) no se le concedía a la mujer, porque ella estaba próxima a lo material biológico. Este amor era realizable solo homosexualmente, como han cultivado los artistas de todo los tiempos, por ejemplo, el argumento de *Muerte en Venecia*, de Thomas Mann, inspirado en *Fedro*, de Platón.

Blanch continúa explicando que esa interpretación homosexual se transformó en heterosexual (neoplatónico). En la Edad Media se unió a las idealizaciones eróticas cristianas, como la dignidad de la mujer, por la cual la contemplación de la amada era una virtud, e incluso, elevar hasta la visión mística de la Belleza. Este neoplatonismo se encuentra en Dante, Boscán y Garcilaso, entre otros.

El amor romántico es una muestra más, como indica Blanch (1996:207), de la tradición neoplatónica. La ensoñación romántica desmaterializa el amor y confirma que «un amor se vive tanto más intensamente cuanto más elevadamente se alcanza a concebirlo en la mente». Muestra de este amor son las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer. Blanch (1996:207) explica que esta negación de lo corporal y el deseo se debe a que un romántico aspira a aquello que siempre está más allá del mundo sensible. La nueva forma de lo real, lograda con la desmaterialización del ser amado, es más misteriosa, más satisfactoria y más emocionante en su contemplación.

Las ensoñaciones románticas se diferencian del sueño y las pesadillas porque «traducen directamente el ímpetu amoroso, insatisfecho siempre en los románticos ante lo real tangible, y ansioso de levantar el simulacro de una realidad superior que pueda anhelarse más intensamente» (Blanch, 1996:208).

En las civilizaciones más antiguas se encuentran dioses y, con más frecuencia, diosas del amor, como Isis y Afrodita. El ser humano que experimentaba el gozo y el placer del amor les atribuía a las deidades la inspiración de sus sentimientos.

I. El mito del vampiro

La mitología del terror y el horror o el imaginario de lo monstruoso está poblado por las criaturas que habitan en los pantanos, el hombre lobo, la momia resucitada mediante un conjuro, las brujas, los ogros, el ser fabricado con partes de cadáveres, los zombies y el vampiro, entre otros.

El vampiro es, según Melton (2011:xxx), «un cuerpo reanimado que se levanta de la tumba para succionar la sangre de gente viva y conservar así una apariencia de vida». Sin embargo, no todos los vampiros se ajustan a esa definición; por ejemplo, algunos no son cuerpos resucitados, otros son demonios incorpóreos, como los de la India y la *lamiai* de Grecia. También los vampiros pueden tener apariencia de espíritus incorpóreos de personas muertas en forma violenta, los cuales se confunden con los vivos.

Melton (2011:xxx) explica que tradicionalmente los vampiros tienen en común la necesidad de beber sangre humana. Sin embargo, en las mitologías de varios países, muchas criaturas se han etiquetado como vampiros solo porque succionan sangre, a pesar de que esta es solo una de sus características. Algunos vampiros no toman sangre, sino que roban la fuerza vital de la persona, por lo que son vampiros emocionales.

En varias culturas sí existe la tradición del vampiro. Melton (2011:xxx-xxxii) menciona el *camazotz* de Centroamérica que aparece en estatuas; la *lamiai* en Grecia, la *striges* en Rumania, el *strigoi* en Italia, la *strega* en la República Checa, y en Eslovaquia se conocen el *upir* y el *nelapsi*. De la tradición judía están la *estries* y Lilith. En Francia, hay poco vampirismo y las criaturas se parecen a la *lamiai*. Hungría tiene una fuerte tradición vampírica, según Montague Summers, citado por Melton (2011:359-360), por una parte unida a la figura de Vlad Tepes, y por otra, a la obra de Dom Augustin Calmet, *Dissertations sur les apparitions des anges, des démons et des esprits, et sur les revenants et vampires de Hongrie, de Bohême, de Moravie et de Silésie, Paris: de Bure l'aîné*, que mostró a Hungría como el hogar de los vampiros. Sin embargo, los estudiosos de ese país lo niegan y relacionan más la figura vampírica con el íncubo y el súcubo, el *lidérc*.

Otras regiones comparten solo algunas características de ese mito. En África no existen los vampiros, pero algunas criaturas parecidas son el *asabonsam* y el *obayifo*. También las brujas de su tradición practican un tipo de vampirismo (Melton, 2011, 5). Países que no tienen tradición vampírica son Australia y los países balcánicos, entre otros.

En el folclor de Europa del Este, explica Melton (2011:197-198), ante la sospecha de que una persona podía ser un vampiro, se desenterraba el cadáver y se buscaban las señales características: cuerpo incorrupto, sangre alrededor de la boca, por ejemplo. Luego se emprendían algunas acciones como ritos fúnebres o clavar la ropa a los lados del ataúd. La creencia de que una persona podía ser un vampiro se debía al desconocimiento de las causas naturales por las cuales un cuerpo no se corrompe (condiciones del suelo), el crecimiento aparente y sin explicación del cabello y

las uñas y otros cambios normales en el cadáver; la catalepsia, por la cual las personas eran enterradas vivas; las muertes consideradas no naturales y el suicidio, las plagas como la peste negra, cuyo origen era completamente desconocido para los pueblos medievales; y las enfermedades como la tuberculosis e infecciones de rabia. Debido a las epidemias de vampiros surgieron expertos en reconocer señales de su existencia y también se desempeñaron como cazadores de estas criaturas. El terror llegó a tales extremos que muchas personas fueron asesinadas durante la histeria vampírica en Europa.

Otras explicaciones de la creencia en vampiros, según el psicoanálisis, son los deseos asesinos inconscientes (el deseo de sobrevivir para mantener la propia existencia); la proyección de deseos sexuales reprimidos evidentes en las connotaciones sexuales que se le atribuyen al vampiro (la sensación orgásmica de la mordida del acto vampírico es un pecado mortal), según indica Rodríguez (2014:339-342), como el incesto, los sueños eróticos, el sadismo oral. Asimismo, acerca del simbolismo del vampiro, Rodríguez expresa:

«[...] simboliza la dicotomía entre la naturaleza animal y la esencia social del ser humano y representa el deseo de conquistar el secreto de la vida utilizando los medios del animal salvaje. El vampiro simboliza el deseo omnipresente de la conquista del secreto de la vida, a la vez que contiene elementos de renovación de la misma».

A finales del siglo XVIII, durante el romanticismo, el vampiro étnico, folclórico, se transformó en un personaje literario. La primera obra que trata este tema es *La novia de Corinto*, de Goethe, en 1797, en el que se aborda la necrofilia. Ballesteros (Herrero, 2008:530) indica que varios autores son la base del mito literario:

«[...]se fundamenta sobre todo sobre la escritura de grandes artífices alemanes (Tieck, Hoffmann...), franceses (Nodier, Mérimée, Gautier...), rusos (Gogol y Alexei Tolstoi) y, sobre todo, británicos, con la influencia precursora de Samuel Taylor Coleridge, Robert Southey y Georges Gordon, Lord Byron, en un proceso que culminaría con la publicación de “The Vampyre” (1818), el que sería el primer cuento de vampiros de la historia, una suerte de vendetta literaria [...]».

Ballesteros (Herrero, 2008:530) continúa explicando que, en una lectura social, *The Vampyre* sería una especie de vendetta, ya que Polidori, el autor, era el médico de Lord Byron, excesivo e hipocondríaco escritor retratado en el personaje de Lord Ruthven. Polidori sería, entonces, la víctima destruida por el aristócrata.

En la década de 1830; Edgar Allan Poe escribió relatos en los que plasmó fantasías vampíricas asociadas a lo femenino en *Ligeia*, *Morella* y *Berenice*. Otro autor que vinculó el vampirismo con la mujer fue Joseph Sheridan Le Fanu. Carmilla es una *femme fatale*, seductora de jóvenes adolescentes. Ballesteros (Herrero, 2008:531) indica que *Drácula*, de Bram Stoker, es la obra cumbre de este género.

El mito literario mantiene elementos fijos comunes, como la seducción-repulsión que inspira, su necesidad de beber sangre humana, su carácter maligno y la búsqueda de víctimas. Puede ser un habitante de la ciudad, un caballero, un guerrero o una doncella que tiene la capacidad presentarse a plena luz del día y con su gran poder de

seducción atrae a sus víctimas. Este mito conserva, en su esencia los elementos principales, y se acompaña de variaciones que lo modifican, lo invierten.

Para que exista un vampiro también es necesaria una víctima. Un vampiro tradicional succiona la sangre de una persona, quien luego muestra síntomas como fatiga, palidez, desgano, debilidad y desmotivación. Puede convertirse en vampiro, por corrupción, o morir por la falta de sangre. Glantz (2006:s.p.) indica que, simbólicamente, la muerte de la víctima puede indicar el traspaso a otra etapa del desarrollo, de la infancia a la vida adulta. Existe una relación entre el vampiro y la sexualidad. Relaciones lésbicas caracterizan a Christabel, de Samuel Taylor Coleridge, y a Carmilla, de Sheridan Le Fanu. Sin embargo, los vampiros masculinos en las novelas decimonónicas buscan siempre víctimas femeninas.

La iconografía característica del mito se relaciona con los murciélagos vampiro. No obstante, estos mamíferos succionan sangre de aves y vertebrados, pero raramente de los seres humanos. El murciélago ya aparecía en la literatura griega, vinculado a Proserpina; pero en el siglo XIX, con la novela *Drácula*, este mamífero se unió definitivamente al mito (Melton, 2011:52). El vampiro literario modifica su forma corpórea en ser humano, vampiro, lobo o niebla.

Los colmillos afilados para morder el cuello de la víctima son, asimismo, parte de esta imagen. La sangre es un símbolo en este mito; es la vida para el ser humano y mantiene con “vida” al vampiro cuando la bebe. Para una persona, perder la sangre en abundancia es anuncio de muerte. Su característico color rojo también se relaciona con el vino.

El vampiro literario puede ser destruido. Según la novela *Drácula*, se debe clavar una estaca en el corazón, cortarle la cabeza y colocar ajos en su tumba. Se usan elementos de la simbología cristiana como la hostia, el agua bendita y sobre todo el crucifijo, símbolo de la muerte por los otros que vence a la «tentativa de sobrevivir a costa de otros» y de la «posibilidad inequívoca de la muerte» (Dupetit; 2014:323).

El tema de la inmortalidad es indisoluble del mito del vampiro. Este personaje vive muerto entre los vivos, alimentándose de ellos y llamando a algunas víctimas a una nueva vida, «la vida eterna». El ser humano siente temor al final de la existencia, a la nada. Por ello pretende inmortalizar el tiempo. Glantz (2006:s.p.) comenta que «el vampirismo es uno de los símbolos tradicionales que el hombre ha construido para explicar su ansia de inmortalidad». Como otros mitos, el vampiro y el deseo de la inmortalidad proviene del inconsciente colectivo. Rodríguez (2014:327) indica que este mito universal no se origina en ninguna cultura en particular; además, muchos dioses tienen características vampíricas. Sobre la universalidad del mito, Rodríguez también explica:

«Esto indicaría la existencia de una representación psíquica necesaria para su proyección como mito, representación que había existido desde tiempos remotos y que podría ser considerada como una de las imágenes más arcaicas que conocemos».

El vampiro despierta terror, admiración y envidia, porque «posee poderes sobrenaturales de vida y juventud eternas y de dominio sobre los seres humanos, a quienes controla física y mentalmente» (Rodríguez, 2014:336). Esto explica la fascinación que despierta tanto en escritores como en lectores del género de terror vampírico.

Este personaje se asocia con el arquetipo de la sombra, el lado oscuro interior que repele, aterriza y atrae. Hay una sombra individual, relacionada con la crianza, la cultura, y otra colectiva, que contiene, como explica Glantz (2006:s.p.):

«[...] los elementos tabú de la humanidad, aquellas características que han sido dejadas en Sombra a través del tiempo y nos son comunes como especie, entre los que se pueden encontrar referencias al parricidio, el incesto, la antropofagia y características animales, entre las que se encuentra la sexualidad y la agresión, nos remonta al hombre primitivo».

No todo lo que está en la sombra es negativo, ya que también se encuentran allí algunas potencialidades positivas que no se habían descubierto. La sombra se manifiesta en los sueños y las pesadillas con formas animales o monstruosas. El licántropo y el vampiro son las proyecciones de la sombra en lo colectivo. La sombra se alimenta de los deseos inmorales negados y, al volcarse al exterior, adquiere la figura de un vampiro o un hombre lobo. Glantz (2006:s.p.) indica que en el vampiro se expresa la sexualidad lujuriosa o promiscua, la corrupción de la inocencia, el infanticidio y la depravación, entre otros. Estos símbolos se modifican y adaptan, de esa forma continúan vigentes.

La sombra no puede salir a la luz, por lo que se mantiene al acecho, como vía de escape de la seducción y el deseo sexual. Glantz (2006:s.p.) añade sobre este arquetipo que proyecta el temor y el deseo, la pérdida de la virginidad y el deseo sexual, la seducción y la manipulación. Es un recuerdo de que no hay la luz sin oscuridad, de que la dualidad existe y que los opuestos se juntan y forman el todo.

III. Froylán Turcios

A. Biografía

Como indica Becerra (Turcios, 2005:I-X), el nombre completo del autor es José Froylán de Jesús Turcios Canelas. Nació en Juticalpa, Olancho, Honduras, el 7 de julio de 1874 y falleció en San José de Costa Rica, el 19 de noviembre de 1943, a los 69 años. Sus padres fueron Froylán Turcios y Trinidad Canelas de Turcios. Su padre era hacendado y con la exportación de ganado a Cuba había obtenido ganancias, por lo que la situación económica de la familia era buena. También era aficionado a la lectura y poseía una biblioteca. La madre falleció a los 36 años, en 1886. Había tenido 12 hijos. Este fallecimiento le causó gran dolor al padre y murió cuatro años después, en 1890. La familia quedó en la ruina económica.

Froylán Turcios fue muy estudioso y gran lector, desde temprana edad, de autores como Julio Verne, Honoré de Balzac, Alejandro Dumas y Víctor Hugo. Escribió sus primeros versos a los once años, en 1885, y los publicó un año después. En 1893, trabajó como encargado de la correspondencia del abogado Pedro J. Bustillo, ministro de Instrucción Pública, para continuar estudiando, pero no llegó a cursar los estudios superiores. Ese mismo año, comenzó a publicar poemas y cuentos breves, en el *Diario de Honduras*.

Turcios desempeñó varios cargos oficiales y viajó a otros países. En 1894, fue nombrado corrector de pruebas en la Tipografía Nacional cuando triunfó el movimiento liberal de Policarpo Bonilla (electo como presidente de 1895-1899). En 1895, el presidente lo nombró Secretario de la Legación hondureña en las conmemoraciones del triunfo ante William Walker, en Costa Rica. Dos años después, el presidente Bonilla le asignó el cargo de Subsecretario de Gobernación.

Durante la presidencia de Manuel Bonilla, en 1904, fue Ministro de Gobernación. Viajó en 1906 a Río de Janeiro para asistir, junto con Juan Ramón Molina; a la III Conferencia Panamericana. De este viaje escribió unas memorias, el cuento *Elysabeth* y un diario. De 1908 a 1909 residió en Guatemala, donde escribió la novela *El vampiro*. En 1911, fue nombrado por cuarta vez como Subsecretario de Gobernación por el presidente Bonilla, en su segundo período en el cargo. Fue electo diputado por sorteo, en representación de Intibucá, en 1918, como parte del partido de Francisco Bertrand.

La guerra civil de 1924 se originó por la negativa del Congreso a nombrar como presidente a Tiburcio Carías Andino. Los generales Gregorio Ferrera y Vicente Tosta apoyaron a Carías y sitiaron la capital el 14 de marzo. Cinco días después desembarcaron en el golfo de Fonseca 200 *marines* del buque *Milwaukee* por orden del embajador estadounidense en Honduras, para resguardar la seguridad de los ciudadanos de Estados Unidos. Ante esta acción, el gobierno hondureño protestó y Froylán Turcios participó promoviendo el repudio popular ante la ocupación estadounidense. Becerra (Turcios, 2005: IV) cita un texto de Turcios:

«al día siguiente ingresó a la capital la tropa invasora y, por primera vez, sentí, convertida en hecho, la afrenta con que se humillara a mi patria. Lancé una candente hoja suelta protestando de aquel incalificable abuso de la fuerza bruta».

Este hecho lo motivó a publicar, a partir del 21 de marzo, artículos en el *Boletín de la Defensa Nacional*. Años después, el escritor comentó sobre la importancia de sus acciones patrióticas, el amor por Honduras y la huella que dejó la lucha en su vida (Turcios, 2005:IV):

«[...] las semanas mejor empleadas de mi existencia fueron aquellas en que, sin perder un minuto, sin medir los peligros y las conveniencias, con plena renuncia de mi vida trabajé intensamente, con el cerebro y el corazón —como nadie jamás lo hiciera— por la dignidad, por la gloria y por la soberanía de Honduras».

Sin embargo, Turcios fue apresado durante 48 horas acusado de favorecer a Gregorio Ferrara, quien se había levantado contra el presidente interino Vicente Tosta. Este había llegado a un acuerdo con el gobierno estadounidense. Turcios fue liberado gracias a la intervención del Ministro de México en Honduras. Temiendo por su vida, el escritor pidió asilo en la embajada mexicana donde permaneció más de dos meses.

Posteriormente, apoyó a Augusto César Sandino en su lucha contra el ejército estadounidense que había ocupado, en 1926, territorio nicaragüense. Sandino luchaba en forma independiente de los partidos liberal y conservador, con los que negociaba Estados Unidos y atacó Ocotal, ciudad resguardada por los *marines*, en 1927. Turcios se dedicó a dar a conocer internacionalmente la lucha sandinista; usó sus publicaciones en la *Revista Ariel*, en diarios extranjeros y una numerosa correspondencia con personas importantes e instituciones de otros países. Además, Sandino lo nombró su representante personal en América Latina. En 1928, un desacuerdo entre Turcios y Sandino provocó que el escritor abandonara la causa. La gran diferencia de ideas y el malestar entre ambos persistió incluso después del asesinato de Sandino; Turcios no vengó su muerte con sus escritos, solo se limitó a condenar a los asesinos.

El último cargo que ocupó fue Encargado de Negocios en Francia, de 1929 a 1933, durante el gobierno de Vicente Mejía Colindres. Vivió en Costa Rica desde 1933 hasta su fallecimiento, diez años después. Decidió dejar Honduras por la dictadura de Tiburcio Carías Andino.

Turcios fundó varias revistas como *El Herald*, *La Revista*, *El Ferrocarril*, *Boletín de la Revolución*, *Esfinge* y la *Revista Ariel*. Su labor como funcionario se combinó con la dirección del diario *El Nuevo Tiempo* y la revista *El Ateneo de Honduras*.

Su producción literaria publicada abarca poesía, ensayo, novela y cuento:

1895, *Mariposas*, reunión de poesía y prosa juvenil

1903, *Renglones*, obra de juventud

1904, *Hojas de otoño*
 1910, *El vampiro*
 1911, *El fantasma blanco*
 1914, *Prosas nuevas*
 1915, *Floresta sonora y Tierra maternal*
 1929, *Cuentos del amor y de la muerte*
 1930, *El vampiro* (segunda edición)
 1931, *Flores de almendro*
 1932, *Páginas de ayer*

También existen obras que Turcios anunció, pero no se publicaron. Entre ellas están *Annabel Lee*, *Biografía de un amigo*, *Anecdotario centroamericano*, *Los dictadores Rosas y Francia*.

B. Turcios y el decadentismo

El decadentismo fue una corriente artística que surgió entre la burguesía francesa de finales del siglo XIX y se extendió por Europa. Según indica Núñez (1997:s.p.), el decadentismo se consideraba solo como una época transitoria. Sin embargo, se convirtió en una etapa literaria con criterios estéticos renovados. Kronic (2010:s.p.) agrega estas características:

«El término se deriva de un grupo de jóvenes que fundaron en París una revista de corta vida llamada *Le Décadent*, a la cual se asociaron esporádicamente el gran poeta Paul Verlaine y otros. En su acepción más estrecha, se trata de un simbolismo intensificado, rebuscado, que cultiva los sentidos, sacude al lector y, a la sombra de Baudelaire y los “poetas malditos”, convierte en arte los bajos mundos de lo erótico y lo satánico».

La influencia de los decadentistas, como explica Núñez (1997:s.p.), era muy variada, por ejemplo, la obra de los poetas malditos, el parnasianismo, el realismo, el naturalismo, el versolibrismo, el simbolismo, el orientalismo de Omar Khayam y las drogas que estimulaban la creación. Esta mezcla confusa era el reflejo de la crisis espiritual ante la llegada del nuevo siglo, el XX.

Froylán Turcios comenzó a escribir su obra a finales del siglo XIX, época en la cual el romanticismo literario había decaído y los autores habían enfocado su atención a las corrientes europeas del naturalismo, el simbolismo y el parnasianismo. Eran los últimos años del modernismo, como expresa Torres-Pou (2014:11), pero en algún momento, según Dussaillant (2012:103), el modernismo y el decadentismo fueron considerados sinónimos.

Torres-Pou (2014:2-3) explica que un rasgo característico de los decadentistas es el interés por la psicología y los trastornos psíquicos. Estos autores estuvieron influenciados por estudios psicológicos de Jean Martin Charcot, criminológicos de Cesare Lombroso y psiquiátricos de Benedict Morel. Asimismo, señala que ya en el cuento

«Salomé», de Turcios, publicado en 1904, el escritor se aleja del preciosismo de la prosa modernista y se preocupa más del proceso mental del personaje.

Sigue explicando Torres-Pou (2014:4) que la obra *Degeneración*, del escritor Max Nordau, fue muy popular e influyó decisivamente en los artistas. Entre sus ideas, denunciaba que el arte ejercía una influencia perniciosa en las mentes sensibles, ya que, a partir de las obras, un individuo y también toda una generación podían tomar los ideales de moral y belleza, aunque fueran absurdos y antisociales. Asimismo, criticó las historias de fantasmas, la telepatía, el sonambulismo y los temas esotéricos en las novelas que intoxicaban al lector. Los autores también consideraron que el decadentismo era pernicioso «que promovía la alienación del escritor de la realidad y producía solamente casos de estéril egocentrismo» (Torres-Pou, 2014:11).

La modernidad se caracterizó por sus contradicciones. Por ello, las obras expresaron las inquietudes de la sociedad de la época y «los temas se superponen en un implícito y constante cuestionamiento» (Torres-Pou, 2014:12).

IV. *El vampiro*, de Froylán Turcios

A. Contexto histórico

El escritor hondureño Froylán Turcios comenzó a escribir la novela *El vampiro* durante su estancia de dos años en Guatemala, de 1908 a 1909. En esta época, Guatemala vivía la dictadura del presidente Manuel Estrada Cabrera, quien gobernó durante 22 años, respaldado por la *United Fruit Company*. El presidente Estrada Cabrera sobrevivió a un atentado en 1907; se salvó de un intento de secuestro y a una segunda amenaza de asesinato en 1908. Como consecuencia, el dictador emprendió una persecución contra sus enemigos, reales e imaginarios.

El siglo XX comenzó en Honduras con conflictos políticos y económicos. Por un lado, se otorgaron concesiones de grandes territorios para el cultivo del banano a empresas como las de los hermanos Vaccaro y la *Cuyamel Fruit Company*, a cambio de la construcción de la vía férrea. También la política tuvo sus problemas. La elección presidencial de 1902 fue motivo de inconformidades. Se presentaron tres candidatos: Manuel Bonilla, Juan Ángel Arias y Marco Aurelio Soto. Como no se logró la mayoría absoluta para ninguno, fue designado Juan Ángel Arias para la presidencia.

Sin embargo, Manuel Bonilla no estuvo de acuerdo, lo derrocó y fue nombrado presidente. Dos años después, Bonilla se convirtió en un dictador y favoreció a las bananeras, con exenciones de impuestos y permisos para construir carreteras, muelles y cauces para transportar el banano. En 1906, se dieron disputas con Nicaragua y Manuel Bonilla fue derrocado. Otra nación que intervino en el conflicto nicaragüense fue Estados Unidos, para defender sus intereses en las bananeras. El próximo gobierno, de Miguel Dávila Cuéllar, ex vicepresidente de Bonilla, también fue provisional. Nuevamente se dieron conflictos con Nicaragua en los que intervino Estados Unidos para lograr la paz.

La Conferencia de Paz Centroamericana, de 1907, obtuvo algunos logros, como el acuerdo de no reconocer los gobiernos de facto. Sin embargo, al año siguiente, oponentes del presidente Dávila, apoyados por Guatemala y El Salvador, invadieron el país. Nicaragua apoyaba a Dávila y la guerra era inminente. Entonces, las partes acudieron a una corte centroamericana para zanjar la disputa. La corte no apoyó las peticiones de Honduras ni de Nicaragua. Así, la revuelta se apagó y Honduras vivió un corto período de paz.

El presidente Dávila, a pesar de la persecución y los intentos de derrocamiento, trató de modernizar Honduras y alentó a las compañías bananeras, que dominaban la economía, pero estas calificaban su administración como ineficiente. Asimismo, se dio una rivalidad entre las compañías, por ejemplo, entre la *Cuyamel Fruit Company* y los hermanos Vaccaro, por el dominio de la vía férrea.

La época de creación de la novela coincide con conflictos políticos y económicos entre Centroamérica y Estados Unidos; además, con la lucha entre liberales y conservadores y el anhelo de una conciliación nacional. De regreso a su país natal, en 1910, Froylán Turcios concluyó la obra en octubre, mismo mes en el que fue publicada. Poco después viajó a Managua para formar parte del ejército convocado por Manuel Bonilla, ex presidente de Honduras, para derrocar a Miguel R. Dávila.

Dussailant (2012:107) señala que Turcios participó activamente en el movimiento unionista centroamericano; además, en la novela expresa ideas liberales, compartidas por las sociedades teosóficas y espiritualistas de la época. El esoterismo ya estaba presente en Centroamérica a finales del siglo XIX, por lo que Turcios no fue ajeno a su atractivo y la posibilidad que ofrecía para enfrentar los excesos de las dictaduras y del imperialismo y promover la democracia. La teosofía fue una opción filosófica, educativa y a la vez política fundamental para Centroamérica. Según sus postulados, los derechos, las virtudes y los principios luchan contra la degeneración del hombre en la sociedad. Las ideas de la teósofa Annie Besant indicaban que todas las razas y los géneros son iguales, la equidad social se podía lograr con la educación igualitaria para hombres y mujeres; así se podría regenerar la sociedad. Poseer tierra y educación conduciría al progreso y la libertad (Casasús, 2009:115-116). El *mínimum vital*, según explica Casasús (2009:117), fue planteado por Masferrer y se refería al «derecho a la vida, al trabajo, a la alimentación, a la tierra y a un aire puro y sano que respete la naturaleza».

Los intelectuales teósofos y espiritualistas denunciaron la injusticia y la opresión. Froylán Turcios perteneció al grupo de intelectuales relacionados con la política y la opinión pública, para quienes el hombre nuevo debía ser un intelectual comprometido con su pueblo, el que lo regenerará por medio del estudio (Casasús, 2009:121).

Casasús (2009:122-123) señala que a principios del siglo XX se da una contradicción entre «la raza latina y la raza sajona». Así, lo sajón era «el materialismo, el egoísmo y el imperialismo, mientras que lo latino representaba los ideales, la sabiduría, la belleza y la defensa de una lengua, una cultura y de la soberanía nacional frente al Calibán, el invasor». La presencia estadounidense especialmente en Honduras y Nicaragua intensificó esa oposición y la lucha por defender la soberanía nacional. Turcios fue uno de los personajes destacados en la lucha contra el imperialismo en Centroamérica, junto con Sandino (Nicaragua), Máximo Soto Hall (Guatemala) y Joaquín García Monge (Costa Rica).

Turcios expresa en *El vampiro* sus ideas sociales y políticas acerca de la intervención imperialista en Centroamérica. Por ello, Becerra y Dussailant consideran que la novela y su argumento son pretextos para que el escritor manifieste sus ideas. En su estudio preliminar, Becerra (Turcios, 2005:XVII) sí reconoce la poeticidad del texto; sin embargo, expresa:

«[...] En Turcios los temas sentimentales no son tratados por sí mismos, es decir, no constituyen la razón de ser del trabajo literario. Para Turcios esos temas solamente representan un motivo que le permite expresar opiniones respecto a los conflictos del hombre frente al mundo».

Asimismo, Dussailant (2012:103), en su análisis de la novela dice:

«[...] me interesa abordar la novela *El vampiro* (1910), del modernista hondureño Froylán Turcios (1874-1943). Me propongo mostrar que el uso que este hace de la retórica decadentista, articulada principalmente a través del gótico, cumple una función política antes que estética».

Por lo tanto, para ambos gran parte del valor de la obra reside en la transmisión de un pensamiento político. Sin embargo, esas ideas políticas y sociales son parte, como indica Mijaíl Bajtín, de su componente referencial. La obra tiene un contenido artístico, en el cual las «ideas son representadas y enunciadas por personajes, ficcionales o históricos, que constituyen el componente ético del contenido literario». Mientras que la habilidad estética de la obra se manifiesta en la «eficacia artística de los personajes». Esta habilidad estética permite que el lector reconozca en las ideas, en las acciones y en los discursos de los personajes «las voces representativas (discursos-roles sociales característicos: el político, el funcionario, el sacerdote...) de un determinado cronotopo» (García y Hernández; 2012:18-19).

El emisor del mensaje es un autor literario y la función del lenguaje de su obra es la poética, identificada por Roman Jakobson como los constituyentes expresivos del contenido de los mensajes artísticos. *El vampiro*, como texto literario, utiliza recursos expresivos y artísticos. Turcios profundiza en el subconsciente de los personajes y de ellos afloran símbolos y representaciones temáticas y míticas, fruto de su capacidad, su habilidad psicológica e impulso creativo.

B. Contexto literario

La influencia de Edgar Allan Poe y de la novela gótica en Turcios se evidencia en varios aspectos. Por una parte, los títulos de algunas obras como *Cuentos de amor y muerte* y la desaparecida *Annabel Lee*. Por otra, la inclusión del tema del vampirismo, poco frecuente en la literatura hispanoamericana, que el decadentismo retomó de la novela gótica. Para la novela decadente, el vampirismo es la expresión de ansiedades sexuales ocultas, estudiadas por la psicología.

García y Nieto (2000:133-134) indican que en el siglo XVIII se dio un interés por lo orientalista medievalista y lo gótico. La novela gótica sirvió de escenario para confrontar ideas conservadoras (lo sobrenatural explicado de Ann Radcliffe y Sophia Lee) y progresistas (el horror inexplicado más allá de toda comprensión de Horace Walpole, William Beckford y Mathew Gregory Lewis). Ambos tipos de novela expresan la muerte de Dios, pero al final lo resucitan.

Este tipo de novela atrae, continúan explicando García y Nieto (2000:136), porque presenta hechos extraordinarios, terribles, incomprensibles y sensacionales del *uncanny* (horror sobrenatural), y lo sublime —que

también participa en la muerte de Dios— se relaciona con esa ansia de sensacionalismo. A este concepto, Edmund Burke le añadió la grandeza, la vastedad, el terror, el asombro, el sobrecogimiento y la infinitud.

La novela gótica, aseguran García y Nieto (2000:138), surgió en una época en la que predominaban la razón y el sentido común. Las historias góticas se desarrollan en contextos alejados de la realidad, en el tiempo y el espacio. Rompen las normas narrativas y prefieren los aspectos transgresores. Una característica peculiar es que atacan a fondo los postulados del catolicismo.

García y Nieto (2000:141) identifican cuatro características importantes de la novela gótica:

1. Atrae el interés por la trama, pero genera desagrado y rechazo.
2. La trama gótica se compone de episodios centrales unidos a la trama principal y otras secundarias. Esto hace que el lector olvide la trama central.
3. La casualidad rige el destino de los personajes.
4. Incluye elementos cultistas y efectistas.

Olivares (2000:159) agrega que en la literatura de horror se retoma la amenaza de los espacios infinitos. Además, se enfoca en la interioridad del ser, los desórdenes de la vida afectiva y las ilusiones desbocadas. Es de notar que surgen los monstruos, como la criatura fruto del loco encantamiento, el demonio consagrado y el vampiro corruptor. Novelas góticas son *Frankenstein*, de Mary Shelley; *Letters on Demonology and Witchcraft*, de Walter Scott; *The German Student*, de Washington Irving. A finales del siglo XIX, se da una corriente semigótica (Olivares, 2000:161), *The English Ghost Story*, cuyo representante es Sheridan Le Fanu. Los autores expresan una pasión desmedida por el tema tenebroso, los estados alterados de la conciencia, la irrealidad, el abismo, el caos, lo apocalíptico, las visiones y la sensación de una catástrofe inminente. Algunos autores son Théophile Gautier, Guy de Maupassant, Baudelaire y H. P. Lovecraft, entre otros.

La novela *El vampiro*, de Froylán Turcios es parte de un grupo de obras de terror latinoamericanas publicadas a partir de 1890, cuando se editó *Botas y sangre*, de Rubén Darío. Este cuento se considera el primer relato de terror centroamericano, y también la acción se desarrolla en Guatemala. El terror latinoamericano es heredero de las novelas y relatos del romanticismo gótico estadounidense y europeo. Es evidente la influencia de la obra de Edgar Allan Poe, Sheridan Le Fanu, Bram Stoker, entre otros. Cuentos que abordan temas del vampirismo son *La granja blanca*, de Clemente Palma, en 1900; *Thanathopia*, de Rubén Darío, en 1903; *El almohadón de plumas*, de Horacio Quiroga, en 1907; y *El vampiro*, de Horacio Quiroga, en 1927.

Dentro del subgénero del terror vampírico europeo, la novela de Turcios pertenece a un conjunto de obras literarias que se clasifican en:

- Poemas: *La novia de Corinto*, de Goethe, en 1797; *Christabel*, de Samuel Taylor Coleridge, de 1798 a 1800; *Thalaba*, de Robert Southey, en 1801; *The Giaour*, de Lord Byron, en 1813; *The Lamia*, de John Keats, en 1819.
- Novelas: *The Vampyre*, de John Polidori, en 1819; *Lord Ruthwen, ou Les vampires*, de Cyprien Berard, en 1820; *Varney the Vampire*, novela por entregas de James Malcolm Ryner y Thomas Peckett Prest, de 1845 a 1847; *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu, en 1872; *Drácula*, de Bram Stoker, en 1897; *Dracula's Guest*, de Bram Stoker, en 1913.
- Relatos cortos: *Upyr*, de Alexéi Konstantínovich Tolstói, en 1841; *The Flowering of the Strange Orchid*, de H. G. Wells, en 1894.
- Teatro: *Le Vampire*, de Charles Nodier, en 1820, y su traducción al inglés, *The Vampire, or The Bride of the Isles*; *Le Vampire*, de Alexandre Dumas, en 1851.
- Óperas: *I Vampiri*, de Silvestro de Palma, en 1800; *Der Vampyr*, en 1829, basada en la novela de Nodier.

En el siglo XIX, se gestaron las grandes ideas que orientan el pensamiento moderno y estas se reflejaron en la literatura. Por eso, los mitos de terror y horror gótico continúan influyendo en la literatura de este subgénero en siglo XXI. El vampiro decimonónico es diferente al del siglo XXI, pero en esencia, ambos expresan las inconformidades del ser humano ante la sociedad, lo desconocido y la muerte.

C. Argumento

La novela cuenta los recuerdos de Rogerio de Mendoza, en forma de episodios o anécdotas, acerca de los hechos felices y trágicos sucedidos con anterioridad, pero sin especificar cuándo. Se resumen así:

Rogerio Mendoza, joven de trece años, vive con su madre viuda, Francisca Marroquín, y su prima huérfana Luz en una casona señorial de La Antigua Guatemala. Su vida transcurre con tranquilidad, hasta que el padre Félix, asiduo visitante de la casa, pretende aprovecharse de la inocencia de la joven. Bajo el dominio del sacerdote, doña Francisca obliga a Luz a confesarse continuamente con él. La joven cambia su actitud y, gravemente, enferma le confiesa a su primo el acoso del sacerdote. Rogerio impone su derecho como hombre de la casa y prohíbe la presencia del padre Félix, quien huye como un fantasma. Rogerio lo compara con un vampiro.

Pasan los años sin que, por el cura, vuelvan a producirse problemas en la casa. Mientras, la relación entre Rogerio y Luz se fortalece, se comprometen en matrimonio, pero los celos de Rogerio provocan problemas con sus amistades. Sin embargo, la aparente felicidad y tranquilidad de Rogerio se perturba secretamente por la maldición de la familia, resguardada en una habitación prohibida por el abuelo, a la cual no se atreve a entrar por la

advertencia de doña Francisca y la locura que este secreto le provocó a su difunto padre. Una noche, Rogerio entra a la habitación y no ve nada sospechoso; pero el perro Bravonel le señala que debajo de un tapiz hay algo escondido. Entonces, el joven penetra a una habitación oculta donde encuentra una tumba abierta con el cadáver de quien puede ser la novia raptada hace casi medio siglo por el abuelo. Un enorme vampiro se arroja sobre él, pero Rogerio logra esquivarlo. El vampiro sale de la habitación y al volver ataca a Rogerio. Este le destroza la cabeza con ayuda del perro Bravonel. Finalmente se desmaya. Cuando recobra el conocimiento, se entera de que el padre Félix ha muerto en Alta Verapaz, a la misma hora en que mató al vampiro. Luego descubre que el monstruo atacó y mató a Luz.

D. *El vampiro* como novela gótica y fantástico-maravillosa

Froylán Turcios escribió *El vampiro* de 1908 a 1910, en Guatemala y Honduras. Para esa época, Rubén Darío ya había publicado *Azul*, en 1888, obra considerada como una de las más importantes del modernismo literario. En Europa, el romanticismo había quedado atrás y, para la segunda mitad del siglo XIX, los escritores publicaban obras realistas; este movimiento también llegó a América.

No obstante, la novela *El vampiro* comparte características románticas y modernistas. Este último, por el lenguaje utilizado. Por ejemplo, abundan los adjetivos antepuestos y las descripciones en las que utiliza vocabulario culto y refinado, como se evidencia en la descripción de Genaro (Turcios, 2005:7):

«Con frecuencia pasábase horas enteras trazando signos cabalísticos sobre la parda arena de las avenidas y repitiendo monótonamente siniestras palabras macabras».

Asimismo, abundan las imágenes y las sensaciones visuales, táctiles, olfativas y auditivas en las descripciones. Esto se evidencia en la descripción de doña Francisca. El autor da relevancia al color y la textura, a las sensaciones auditivas (Turcios, 2005:8):

«Su frente parecía de alabastro, y sus cabellos cortos, de un castaño casi negro, formaban sobre su nuca ricitos oscuros que yo gustaba de enredar sobre mis dedos. De mediana estatura, su andar era lánguido y muy lento: su voz débil y velada, llegaba siempre a mis oídos como una música».

Por su estructura y su contenido, es heredera de la novela gótica romántica. Como se explicó anteriormente, una de las características de este tipo de novela es que la trama se compone de episodios centrales unidos a la trama principal y otras secundarias. Esto hace que el lector olvide la trama central.

La novela se compone de varias tramas:

1. La relación sentimental entre Rogerio y Luz, que se extiende por toda la obra.

2. La admiración por el abuelo, por el héroe familiar, a quien Rogerio imita en varias ocasiones.
3. Los hechos sobrenaturales y la maldición familiar, que se menciona en algunos capítulos, pero incide en el comportamiento de los jóvenes, y la tortura interior de Rogerio.
4. El acecho del demoníaco padre Félix, que se evidencia del capítulo VI al XIII, y luego en el LXIII, cuando se da el enfrentamiento final.
5. La vida familiar, la historia de algunos personajes, como Elsa Olivares y Laura Menéndez, y las costumbres que ocupan gran parte de la obra.
6. Los viajes familiares, las visitas y las salidas al teatro, al puerto, a la capital.
7. El estudio, las lecturas y la música, cuyas referencias se dan a lo largo de la obra, indicadas en canciones, libros y conversaciones sobre las materias estudiadas.
8. La enfermedad, el accidente con el arma, la agonía y las pesadillas, que se conforman por la extraña enfermedad de Luz provocada por el padre Félix, el accidente con el arma que hiere a Rogerio y su agonía, el ataque del vampiro por el cual el joven vuelve a estar entre la vida y la muerte; las pesadillas de la agonía.
9. La historia del rapto de la novia y las hazañas del abuelo que cuenta Genaro y que no se sabe si en realidad sucedieron.

La trama central son los hechos sobrenaturales y la maldición familiar, que se relaciona estrechamente con el acecho de un sacerdote demoníaco y vampírico a una pareja de jóvenes enamorados; así como con la historia heroica y trágica del abuelo. Adicionalmente, se incluyen escenas de la vida familiar y reflexiones sobre la situación social. Por esto, entre el principio y el final de los hechos sobrenaturales hay una serie de acontecimientos que hacen olvidar temporalmente la trama central.

Por su contenido, de la novela romántica gótica también presenta estas características, según Sánchez-Verdejo (s.f.:s.p.):

1. Lo lúgubre y lo macabro. Los episodios sombríos, relacionados con la muerte y los hechos desagradables, están presentes en estas situaciones:

- a. Sonidos y hechos extraños. Se escuchaban extraños sollozos de mujer mientras el abuelo estaba en Asia y la casa estaba vacía. Además, la muerte del abuelo en los jardines de la casa, cuando también murió en una cacería de leones en Indostán (Turcios, 2005:29-30):

«Pero, ¡vean qué cosas tan raras...! Una noche, dos años transcurridos de lo que dejo relatado, oí un murmullo de voces en el cuarto de mi señor. Toda la casa estaba vacía. [...] La cerradura estaba intacta, llena de telarañas. ¿Había soñado? ¿Fue todo una pesadilla? Lo ignoro».

b. Comportamiento siniestro del padre Félix, al cual Rogerio compara con un vampiro (Turcios, 2005:16):

«[...] y el Padre Félix apareció en el umbral. El viento inflaba su capa negra, que hacia los costados se extendía como dos alas siniestras; [...]».

c. Sonidos sobrenaturales, espectrales y sin explicación en la habitación prohibida (Turcios, 2005:137):

«En las ondas del viento se dilató un aullido lúgubre y subterráneo que heló mi sangre. Era uno de esos lamentos angustiosos que lanzan los perros en las tétricas noches, envueltos en las tinieblas».

2. Predilección por el pasado, por una época donde el misterio era mayor y real, en un lugar diferente. Rogerio expresa que cuando él nació, La Antigua estaba mejor que en la época en la que narra la historia (Turcios, 2005:5):

«Nací en La Antigua, cuando la mágica Ciudad del Recuerdo conservaba, mejor que ahora, su recóndito prestigio legendario».

Asimismo, la historia se desarrolla en Guatemala, en un lugar diferente del país de origen del escritor, Honduras.

3. Arquitectura antigua. En el caso de la novela, la arquitectura colonial profusamente adornada es la que sobresale en la casa (Turcios, 2005:5):

«Era una cómoda vivienda de la última época de la Colonia, que mi padre, don Luis de Mendoza, heredó de un abuelo aventurero».

Los autores románticos góticos sentían fascinación por las ruinas de castillos y abadías. Rogerio ama las ruinas de La Antigua, desea con fervor que se conserven y está en contra de su destrucción y de quienes consideran que solo son «castillos aéreos, leyendas, pedruscos» (Turcios, 2005:104).

Un dato importante para Rogerio es conocer que su padre, don Luis de Mendoza, también fue un apasionado amante y arduo defensor de las ruinas y las imágenes antiguas, al punto de que fue víctima de un ataque con una piedra. Según doña Francisca, este fue el punto de quiebre para la cordura y la vida de su esposo (Turcios, 2005:57):

«—Hizo él lo que humanamente era posible para que el Gobierno emitiera una orden protectora de las ruinas y para que las autoridades civiles y militares la cumplieran estrictamente.

[...] Una noche en que él rondaba por el interior del templo de la Concepción para impedir que robaran una hermosa imagen de granito, de gran valer arqueológico, que él descubriera hacía pocas horas en un subterráneo [...] recibió, traídoramente, una pedrada en el cráneo que le hizo rodar moribundo. [...] Creo que tal desgraciado incidente fue, en parte, motivo para su desastroso fin».

El exalcalde quiso nombrar al joven como Defensor de la Poesía de las Ruinas, porque Rogerio considera que la poesía está en el pasado y que es necesario proteger las ruinas de los avances tecnológicos. Las ruinas representan la vuelta al pasado y la fragilidad de lo terrenal (Turcios, 2005:103):

«La Antigua [...] vale por su Leyenda maravillosa, por sus ruinas, por su antaño de sueño».

4. Expresión de los sentimientos, la emoción, la pasión y el miedo, además de los aspectos sociales. Rogerio expresa sus intensos sentimientos de amor por su prima. De igual manera, confiesa sus miedos ante lo desconocido (Turcios, 2005:11):

«Luz y yo nos queríamos profundamente. Amábala sobre todas las cosas de la tierra; y ella me decía que me adoraba más que a su propia alma».

«Seguí meditando sobre muchas cosas vagas y extrañas; y de nuevo se abismó mi alma en su trémula angustia y en su ignota pesadumbre». (Turcios, 2005:132)

Rogerio no duda en expresar su inconformidad ante los cambios sociales, las conductas licenciosas de los jóvenes y el ingreso del ferrocarril que desapruueba, porque arruinaría la belleza antigüena (Turcios, 2005:104):

«Pero, al llegar a nuestras puertas el ferrocarril, desaparecería su aspecto de gloriosa vejez en breves años».

5. Existencia y destrucción de un monstruo. El monstruo aparece por la pérdida de los valores en la sociedad. En la novela, el padre Félix se muestra como un monstruo, como un ser demoníaco parecido a un vampiro, cuya apariencia y movimientos son sobrenaturales. Rogerio al fin ingresa a la habitación prohibida, donde, detrás de un tapiz, encuentra el escondite del vampiro. Con ayuda del perro Bravonel logra destruirlo. De esta forma, el victimario se vuelve una víctima. (Turcios, 2005:139-140):

«Del hueco sombrío escapose súbitamente un gigantesco murciélago, que se arrojó sobre mí. Luché con él agitando con violencia la linterna [...] Entonces busqué en la tiniebla la boca del perro y puse en ella la horrible presa».

6. Perturbación del orden y final abierto. A diferencia de la novela gótica dieciochesca, en la cual se restablece el orden, en los siglos posteriores, la nueva novela gótica presenta un final abierto. Luego de matar al vampiro, Rogerio agoniza por su herida, pero se recupera y cuenta la historia. Según la tradición vampírica, si Rogerio fue mordido por el vampiro, entonces él también se convertirá en uno. El terror permanece, solo se espera que vuelva a surgir. De esta forma se perpetúa el terror. (Turcios, 2005:141):

«En el corredor pude advertir que de mi cuello manaba un hilo de sangre. Una debilidad mortal invadía mis miembros».

Asimismo, el final abierto, como indica Sánchez-Verdejo (s.f.:s.p.), plantea la posibilidad de que el relato sea sobrenatural o una alucinación.

7. Traición y asesinato. El abuelo de Rogerio, Humberto de Mendoza, había raptado a Leonor, la esposa recién casada del licenciado Santisteban, movido por su pasión desenfrenada. Dos años después, Genaro asegura que se batieron en duelo y ambos murieron en el jardín de la casa familiar, pero don Humberto estaba en Asia. Incluso, ambos caballeros se presentaron con sus testigos (Turcios, 2005:30):

«Este, en pago del acto hidalgo, vilmente le atravesó el pecho, antes de que recobrarla la posición que perdiera para recoger la espada».

En la habitación oculta, Rogerio descubre el cadáver de una mujer, quien podría ser la novia raptada y asesinada por su abuelo, evidencia de la conducta criminal y la violencia, indicio del crimen cometido en la oscuridad, en la propia patria, en la casa familiar y contra la mujer que aseguraba que amaba. Esta relación terminó con una absoluta atrocidad (Turcios, 2005:139):

«Tocó mi mano un objeto duro y redondo: una calavera de escaso volumen, de la que salió un polvillo color de ruibarbo [...] En el interior del hoyo deberían encontrarse los otros huesos».

Es de notar que la calavera era de escaso volumen, porque era de la joven Leonor.

8. Transgresión de lo sagrado. El padre Félix es un sacerdote querido y admirado en su comunidad, pero ante Luz y Rogerio se presenta como un ser lujurioso y perverso, que irrespeta los votos sagrados del sacerdocio y el carácter sacrosanto de la iglesia donde se lleva a cabo el requerimiento impuro (Turcios, 2005:17):

«—Ese Padre Félix... desde la primera confesión está hundiéndome en el infierno. Ayer me horrorizó con sus ruegos viles y bestiales».

9. Terror que amenaza el honor, la estabilidad, la propiedad y la sociedad. Mediante la exposición de los hechos terroríficos se reafirman los valores de la sociedad. En este caso, la conducta correcta que deberían mantener los miembros de la Iglesia Católica, a la cual el autor lanza una dura crítica por el poder político y social que ejercía en esa época. Esto se evidencia en la gran influencia que tenían los sacerdotes sobre doña Francisca. Así, la novela alerta sobre el peligro de esta injerencia (Turcios, 2005:9):

«Frecuentemente veíase en casa gran número de sacerdotes de toda edad y tamaño. Me infundían pavoroso respeto».

10. Crítica al catolicismo. Está presente en el continuo malestar que Rogerio siente ante la presencia de los sacerdotes que llegan a su casa y la familiaridad que tienen con él. Otras críticas son evidentes en las conversaciones que sostiene Rogerio con sus amistades sobre la Iglesia Católica, su conservadurismo, frente al liberalismo que predicó Jesús; los sacerdotes malvados y la decadencia del cristianismo debido a que se han desvirtuado las enseñanzas de Jesús (Turcios, 2005:65):

«[...] creo, en verdad, en Cristo, con una sinceridad absoluta. La forma, la ampliación ilógica y anormal que se ha dado a la dulce prédica galilea, a eso es a lo que yo llamo una mentira».

11. Imágenes de luz y oscuridad, razón e irracionalidad, bondad y maldad, virtud y vicio, el yo y el otro. Estas dualidades conforman una unidad. Luz es la luz de la casa y la virtud; el padre Félix es la oscuridad y el vicio (Turcios, 2005:9):

«Luz era un ser encantador, y —como decía mi madre— la celeste luz de la casa».

«El fraile se rio de una manera espantosa, y, retrocediendo, salió del umbral».
(Turcios, 2005:126)

12. Deseo de controlar a las mujeres. En otras novelas góticas esto se evidencia en el diagnóstico de la locura, que obligaba al internamiento o el aislamiento de la mujer. En este caso, Rogerio desea controlar toda la vida de Luz para mantenerla a salvo del sacerdote, también de la perversión de la sociedad y por el amor controlador que siente por ella (Turcios, 2005:19):

«—Oíd bien: Luz, contra su voluntad, no volverá jamás a las iglesias, profanadas vilmente por algunos clérigos infames. Y puesta, por la voluntad de Dios, bajo mi amparo, en lo sucesivo solo dependerá de mí».

«—[...]Yo no podría amarte con la noble ternura que eternamente perfuma mi corazón, no podría ver en ti el ángel antes que la mujer, si hubieras saltado, como una locuela, en los brazos de alguno. Sufro con solo imaginarlo». (Turcios, 2005:90).

13. Ambiente tétrico, con sótanos misteriosos, pasillos oscuros, criptas, cementerios. En la novela, la casa oculta una habitación siniestra. De igual manera los pasillos oscuros son también los de la mente del protagonista. Los símbolos buscan crear un efecto siniestro y tétrico; por ejemplo, las tinieblas de la habitación simbolizan el temor, la soledad y el miedo que siente Rogerio ante lo desconocido (Turcios, 2005:134):

«Ya en mi cuarto, una emoción extraordinaria me asaltó de pronto. Parecíame que, minuto a minuto, iba acercándome a un tenebroso abismo, y que, después de verlo, mi alma quedaría pavorosamente triste para siempre».

La novela *El vampiro*, además de que es una novela gótica, se clasifica dentro del género fantástico-maravilloso de terror sobrenatural. Es novela fantástica porque, según Todorov (1981:18-19), los sucesos sobrenaturales no

tienen explicación racional, pero se conserva la duda, en el personaje de Genaro, por ejemplo, y en el lector, de si los hechos que presencié fueron reales o producto de una pesadilla o una alucinación (Turcios, 2005:32):

«¿Cómo explicarme tales cosas, atormentadoras y extrañísimas? ¿Qué hay de verdad en todo esto? ¿Estaré loco?»

[...] al romper con el azadón un pedrusco que obstruía las raíces de un peral, saltó de una hendedura un objeto sonoro que me hizo estremecer y que vino a confirmar mi creencia de que estaba en pleno juicio cuando presencié el desafío».

Sin embargo, Todorov (1981:31) explica que lo fantástico se sitúa entre lo maravilloso y lo extraño. La novela gótica lo confirma, ya que se da lo sobrenatural explicado (lo extraño) y lo sobrenatural aceptado (lo maravilloso). Todorov indica que el efecto fantástico puede durar solo una parte de la obra en algunos casos o, por lo contrario, la ambigüedad persiste incluso al finalizar la lectura. La novela *El vampiro* se puede clasificar como fantástico-maravillosa, porque, con las dudas de Genaro, de Rogerio y las posibles del lector, la ambigüedad se mantiene hasta el fin. Además, Rogerio está seguro de haberse enfrentado a un vampiro: (Turcios, 2005:140):

«Y oí, aun inmovilizado en el fúnebre antro, el hórrido crujir espeluznante de las mandíbulas de *Bravonel* despedazando la peluda alimaña, que exhalaba, más que antes, su nauseabundo olor cadavérico».

Sobre algunos hechos que pueden relacionarse con lo sobrenatural que se esconde en la habitación, queda la duda de que si la locura del padre, Luis de Mendoza, y su muerte fueron causados por el golpe con una piedra, si vio el cadáver oculto en la habitación y se dio cuenta de que el abuelo era un asesino y se volvió loco de dolor, o advirtió la presencia de un vampiro y ese descubrimiento lo llevó a la locura.

Asimismo, no se sabe a ciencia cierta si el vampiro era o no el padre Félix con poder de bilocación, el abuelo convertido en monstruo o un ser sobrenatural sin explicación alguna. El lector bien podría unir el hecho de que el abuelo prohibió entrar a la habitación donde posiblemente asesinó a Leonor y escondió el cadáver y, por el temor de ser descubierto, también prohibió vender la casa. Por ello, el vampiro podría ser el abuelo, pero no hay una clara relación entre Humberto y el padre Félix. Sin embargo, nuevamente, es necesario recordar que la novela gótica presenta situaciones sobrenaturales a las cuales no les da ninguna explicación racional.

El terror en esta novela es sobrenatural, porque como se explicó anteriormente, no hay ausencia de Dios (lo cual lo convertiría en horror), pero los elementos que buscan crear angustia, temor y miedo ficcional en el lector están presentes: relatos de historias misteriosas, encuentro, descripción y lucha con una criatura monstruosa, un cadáver y manchas de sangre, evidencias de un crimen. Además es sobrenatural, ya que se relatan hechos que suceden aparentemente en un plano fuera de lo físico, donde las criaturas demoníacas, como los vampiros, acechan en la oscuridad y han atacado a sus víctimas.

Esta novela presenta una reescritura del mito del vampiro, pero antes de identificar los mitemas que contiene, se analizarán, en forma general, el narrador, el ámbito, el ambiente y los personajes. Como se ha visto ya en el argumento, Rogerio es el héroe que se enfrenta a un monstruo y Luz es la víctima.

E. Narrador, ámbito, ambiente, temporalidad y personajes

La historia está narrada en primera persona, el narrador es protagonista. Rogerio de Mendoza narra desde su perspectiva los hechos sucedidos. Debido a que el lector ve a través de los ojos del personaje lo que sucedió, debe atenerse a lo que el personaje quiere contar y la manera en la que lo narrará. La forma de contar la historia, como anécdotas de las cuales se desconoce su cronología exacta y las circunstancias que rodearon a las acciones, determina que el lector no pueda afirmar o negar categóricamente si los hechos fueron reales, sobrenaturales o producto de un delirio o locura pasajera.

Rogerio es un narrador subjetivo, respecto de sí mismo y de las personas que lo rodean. Expresa al inicio desencanto y resignación tranquila y mesurada. Cabe destacar que la mención de su nacimiento cuando comienza la novela no es idéntica, pero sí paralela a *David Copperfield*, de Charles Dickens.

Mientras se desarrolla la obra, el narrador protagonista censura las costumbres de la época que considera inmorales y depravadas, además del progreso, la modernización y la consecuente destrucción de la ciudad. Según Rogerio, sus acciones, su pensamiento y su forma de proceder con Luz son completamente correctos y justificables, por lo que en algunas ocasiones expresa las excusas de su proceder. La justificación de los celos heredados del abuelo o de algún otro antepasado son clara influencia del determinismo de la novela naturalista (Turcios, 2005:90):

«—¿Cómo remediarlo? —murmuré—. ¿Ni qué culpa tengo yo de ello? Debes recordar el análisis hecho por un psicólogo italiano acerca de este horrible mal, y que leímos hace poco tiempo. Lo considera como una imperiosa ley atávica, y esa es la verdad. ¿Qué antepasado me legó ese tormento? ¿Fue acaso don Humberto de Mendoza? Seguramente fue él, que poseyó un alma tan sombría y complicada. O quizá fue otro».

Como narrador no es deshonesto (o así lo hace creer) ni depravado ni religioso ni sociable. Se considera una persona afortunada, respetable, capaz de actos misericordiosos y valientes, con gran amor por su familia. El punto de vista se mantiene en toda la obra con opiniones sobre lo que al narrador le agrada y lo que le desagrada; sus sentimientos sobre lo que ama y odia; lo que respeta y desprecia. También revela sus dudas, sus temores y las acciones que esconde de los demás, por ejemplo, la tortura interior que siente por su deseo de entrar a la habitación prohibida (Turcios, 2005:131):

«¡El secreto! Sí, aquella herrumbrosa llave que arranqué violentamente a mi madre. ¡La llave de la estancia del abuelo! ¡Solo Dios sabe cuántos crueles insomnios me causó!».

Su expresión es clara y tajante, altanera y orgullosa, con una reprimida violencia en ocasiones y desencadenada en otras. El lector es libre de creer lo que cuenta o poner en duda sus afirmaciones. Nadie interviene para confirmar o desmentir los hechos.

El movimiento de la novela se orienta a relatar los hechos felices y trágicos por los cuales Rogerio ha perdido a la joven que era el amor de su vida, ha vuelto a la vida y ha tomado las riendas del hogar como un adulto. La trama, a pesar de abundar en detalles y episodios secundarios, culmina con el terrorífico momento del descubrimiento de la amada muerta. Por lo tanto, solo se puede inferir que, desde ese descubrimiento hasta que él cuenta la historia, ha pasado una cantidad de años no determinada. Rogerio tenía trece años cuando se iniciaron los hechos y finalizan con la muerte de Luz, a los veinte. En total pasan siete años en ese relato.

Los episodios se estructuran para confirmar la existencia del mal y de sus efectos. En el inicio del relato de Rogerio, Luz es la representación de la belleza y la bondad. Esta luz se opaca por la lujuria del padre Félix, pero vuelve a brillar con gran esplendor cuando el monstruo es bloqueado y reprimido. El mal se cierne sobre la pareja y se dan varios anuncios de tragedia expresados en canciones, lecturas y relatos de la vida de otras personas. También, el secreto opaca el futuro feliz de Rogerio y Luz. La historia finaliza con la confirmación de que el mal existe y su efecto es la muerte de la joven; el mal está oculto y su destrucción acarrea consecuencias.

La estructura del libro está ligada a la casa, porque gran parte transcurre en el hogar, en la parte visible: las lecciones, las escenas familiares, los relatos de Genaro, las visitas; y finalmente en la invisible: el enfrentamiento con el vampiro. El marco de la trama es la vida en la casona de la Antigua Guatemala. El protagonista nació en una casa familiar antigua, de la última época de la Colonia, heredada de Humberto de Mendoza, el abuelo aventurero. Según la descripción que Rogerio hace de la casa, es «tétrica y secular», pero a la vez cómoda (Turcios, 2005:5). Su ornamentación incluye gárgolas extravagantes; en el zaguán, pilastras de granito gris adornadas con símbolos quiméricos, sombrías imágenes eclesiásticas y escudos viejos con coronas y puñales; un enorme portón metálico; doce balcones negros de hierro con complicados dibujos, óvalos, rosetones y líneas de lanzas que se abren como un gran abanico. La ornamentación simboliza, en gran medida, la protección del hogar.

El jardín es extenso y circulado por un muro de piedra. Contiene árboles centenarios y frondosos que con su sombra le dan un aire tristón de cementerio de aldea. También hay rosales, arbustos, árboles frutales, eucaliptos, cipreses y pinos. Entre un grupo de pinos está la caseta del jardinero (Turcios, 2005:7).

El interior tiene largos corredores, altas estancias y salones abovedados. La decoración es recargada, con tapices, alfombras, cortinajes, espejos, cuadros, sillas, mesas, extraños candelabros de plata. Es una decoración magnífica para una casa de familia acomodada, pero de una época muerta. Rogerio considera que parece un museo, llena de objetos extraños de Europa y Asia, llevados por el abuelo (Turcios, 2005:6). El exterior y el interior de la casa refuerzan el ambiente gótico de la novela. La casa es, según Campbell (1972:47), el ombligo del mundo, lugar donde las almas regresan a la eternidad. El hogar es tumba y cuna. Su jardín es un santuario, allí hay

dos tumbas resultado de una lucha sobrenatural. Es el lugar donde nació Rogerio, el héroe; el lugar donde llevará a cabo su mayor hazaña; es la fuente de todo bien y de todo mal; es el marco de su amor por Luz y del descubrimiento de la eternidad.

La vida familiar transcurre tranquila entre el estudio con la institutriz y los paseos por el jardín. Las situaciones que provocan crisis en los personajes son, por una parte, las historias de terror que les cuenta Genaro, acerca del abuelo (el llanto de una mujer, los gritos, la muerte en el jardín después de un duelo); por otra, la presencia de los sacerdotes en la casa, especialmente el padre Félix y su condición demoníaca para los jóvenes. En este caso, se crea un clima de terror en varias ocasiones, porque Luz se siente acosada por el sacerdote y teme que la lleve a la condenación de su alma. Un tercer elemento se suma para Rogerio: la maldición que pesa sobre la familia y su indecisión para develarlo; a pesar de que desea entrar a la habitación, se reprime y solo lo logrará hasta el final.

Debido a la unión sentimental de los primos, otros momentos de crisis son los celos terribles que Rogerio siente cuando otros jóvenes, mayores que él, pretenden a Luz. Sin embargo, la calma vuelve al corazón del protagonista, porque Luz le corresponde con un amor incondicional.

Los personajes de la novela son varios y se pueden considerar como tipos. Se expondrán siguiendo un orden de secundarios a protagonistas para finalizar con el héroe de la novela.

1. Genaro. Es el antiguo criado de confianza y jardinero. Su tipo es el supersticioso, amable, fiel y consejero. Vive con su perro Bravonel. Es un viejecillo seco, color aceituna, su rostro está lleno de pecas y arrugas, sus ojos son claros, tiene cejas blancas y pobladas, cabello blanco enredado y mirada bondadosa. Fuma una pipa de barro. Es muy supersticioso y sincero, sabe mil cuentos fúnebres y aterradores. Habla solo. Se encierra al anochecer con su perro y se levanta con el alba. Cree en aparecidos, brujerías y condenaciones, por eso, antes de salir de su cabaña hace tres veces la señal de la cruz. También hace signos cabalísticos sobre la arena y repite palabras siniestras. Sus acciones demuestran que sabía controlar los maleficios. Una de sus rarezas es trotar y llama la atención porque «trotaba, en ocasiones, bajo los árboles, con los brazos abiertos, para evitar un oculto maleficio» (Turcios, 2005:7).

A pesar de sus cuidados, siente terror por las mariposas negras. Es neurasténico y temeroso de lo desconocido. Es tan solitario que muchas personas ignoran su existencia. En la casa es amado con piedad. No le agradan los clérigos y cuenta siniestras historias de ellos.

Genaro sabe un grave secreto y teme que guardarlo sea un pecado. Nació en 1794, igual que don Humberto (devorado por un león en Asia hace más de medio siglo, cuando él tenía 46 años). La noticia de la muerte llegó mucho tiempo después. Fue compañero de las audaces aventuras de don Humberto y varias veces le salvó la vida, por su carácter burlón, pendenciero y sus amoríos con doncellas, viudas y casadas. Les relata a los jóvenes la historia de Leonorcita Moreira, joven raptada por Humberto de Mendoza el día de su boda.

2. Edwig Schoffen. Es la institutriz, nacida en Heidelberg (centro del romanticismo alemán). Su tipo es la educada, preparada, silenciosa y afectuosa institutriz. Ama la poesía y la música. Enseña varias materias, pero no idiomas. Es una excelente maestra, les enseña más en comparación de otros niños de sus edades. También les enseña a los jóvenes canciones de Goethe, Uhland y Heine. Los inicia en el estudio de los poetas y abre sus pensamientos a extraños mundos de misterioso amor. Es además la maestra de piano, dibujo, guitarra y canto (Turcios, 2005:12):

«Dirigidos hábilmente por ella, el piano, recién llegado de la capital, empezó a vibrar bajo nuestros dedos, y Edwig se sorprendió de las excepcionales aptitudes que desarrollamos en breve tiempo».

El repertorio incluye romanzas húngaras y aires ligeros de la antigua Germania. Considera que Rogerio es un niño extraordinario que conmueve con su voz y sus versos. Cree que será un gran hombre. Los jóvenes corresponden a su amabilidad con diligencia, cariño y respeto.

3. Humberto de Mendoza. Es el más interesante y trágico antepasado. Su tipo es el héroe pendenciero del pasado, admirado, odiado y temido. Era altivo, galán, con porte y alma de héroe, ingenioso, generoso, audaz, de espíritu inquieto, insolente camorrista, enamorado tenaz; de la cepa de los bravos hidalgos castellanos. Participó en empresas grandiosas dignas de ser perpetuadas en estatuas o en la literatura; también en lances de amor y de honor. Venció en duelo a más de una docena de hombres. Físicamente tenía el pecho vigoroso como el de un atleta griego y lleno de cicatrices. Tocaba la vihuela y enamoraba con sus serenatas a las mujeres. Vestía una capa, espada, sombrero con plumas y espolines de plata. Murió oficialmente en una cacería de leones en Indostán. Sin embargo, Genaro asegura que lo vio morir en el jardín de la casa. Su retrato de cuerpo entero adorna un espacio de la casa. En él aparece como un joven arrogante, de cabellos y ojos de negrura alucinadora; de labios finos y carnosos, bajo un bigote fino; mentón irregular, frente amplia y serena, aire altanero, felino encanto, pero con cierta lánguida gracia femenina.

Es viudo y siempre ha estado enamorado de Leonor, a quien secuestra el día de su boda. Se presenta con cincuenta jinetes y después de retar al esposo se lleva a Leonor, rumbo desconocido. No se sabe más de ella, hasta que Rogerio descubre el cadáver. Esta historia se conoce por confidencias de Genaro (Turcios, 2005:29):

«—¿Y Leonor, Genaro? ¿Qué fue de ella?
—No sé, no sé... —murmuró confuso, como arrepentido de haber hablado».

4. Luis de Mendoza. Era el padre de Rogerio, fue un excelente caballero. Su tipo es el loco. Se cree que perdió la razón al entrar en la habitación, y gritó durante tres días y tres noches. Sus gritos espantaban a la gente y solo el padre Gregorio logró que se calmara. Permaneció una semana lívido, con los ojos abiertos y murió en plena juventud. Anteriormente se había salvado de morir de un golpe con una piedra cuando trató de impedir que se

robaran una imagen de granito. Desde esa vez quedó enfermo con vértigos e ideas extrañas y obsesivas, según la madre, fue el motivo de su desastroso fin (Turcios, 2005:23):

«Una tarde, en que tu padre se disgustó conmigo, por contrariarme penetró en ella, y se volvió loco».

5. Francisca Marroquín. Es la madre de Rogerio, una dama de linaje, casada por amor con Luis de Mendoza. Su tipo es la madre viuda, devota, a veces invisible en la casa. Era muy blanca, muy dulce, muy tímida, una beldad pálida y melancólica, como surgida de las pálidas bóvedas de los bosques de los claustros o de la penumbra de una catedral saturada de incienso. Sus manos son suaves, usa sortijas de rubíes y grandes aros de oro en sus orejas de nácar. Sus ojos son aterciopelados, su boca infantil y graciosa, usa el cabello corto, es castaño oscuro y rizado sobre la nuca. Su estatura es mediana y su andar es lánguido y lento; su voz es débil y velada, como música para Rogerio. Su alma es encantadora, soñadora, errante, indecisa, purísima y piadosa. Es caritativa, un poco mística, casi fanática; asiste a las fiestas de las iglesias y las congregaciones religiosas. También es virtuosa y generosa, le conmueven las desgracias que se exteriorizaban en lamentaciones y súplicas. No castiga a Rogerio por sus faltas, sino lo abraza y por eso él siente que su ropa huele como a santa. Se enorgullece de que Rogerio se parezca a su abuelo.

A pesar de las virtudes con que la adorna Rogerio, es altanera y orgullosa, porque no deja que Luz y Rogerio vayan al colegio para evitar el roce igualitario, las maneras vulgares y las costumbres plebeyas. Reza con el rosario de oro bendito por el Papa y una calavera amarilla sobre el paño de la mesa de noche. Es la calavera de su difunto esposo. Bajo el influjo del padre Félix obliga a Luz a ir a confesarse, pero su actitud cambia cuando Rogerio expulsa al sacerdote (Turcios, 2005:19):

«Con placer observé que mi madre abandonaba, poco a poco, sus prácticas místicas. Ya no pasaba horas enteras en los templos y los eclesiásticos dejaron de circular por nuestros salones».

Desde pequeña conoce el peligro de la habitación y presiente desgracias terribles para su hijo si este entra allí. Por eso no quiere darle la llave. Durante la enfermedad de Rogerio se siente muy afectada. Sospecha que la causa de la desgracia es algo que Rogerio vio en la habitación del abuelo, pero él niega haber entrado.

6. Padre Félix. Su tipo es el sacerdote-demonio, el malvado. Según Rogerio, tiene rostro agudo y negro. Tiene reflejo en el espejo, ya que Rogerio ve su rostro descompuesto. Sus ojos son pequeños, amarillentos, hundidos en las cuencas. Devora a Luz con ardor maléfico y bestial y mira con odio a Rogerio. Critica la cercanía de los jóvenes y aumenta sus visitas a dos diarias a la casa. Actúa con prepotencia al acusar a Rogerio de crímenes inexistentes y exigir su confesión inmediata. El padre Félix usa la confesión como arma para atacar a los jóvenes (Turcios, 2005:13):

«Una vez, en el oratorio, me amenazó con un fuerte castigo por no sé qué crimen imaginario y me ordenó, con voz ronca y agrio gesto, que fuera a confesarme, obligando a mi madre a que me enviara a la iglesia al día siguiente».

Cuando ve a los jóvenes corriendo en el jardín, su rostro se vuelve de color ceniza, le sale espuma amarilla por la boca, llena de pústulas y grietas violáceas en sus labios delgados.

Su primera aparición relacionada con lo sobrenatural es cuando ingresa al zaguán después de que Rogerio escucha los golpes. El viento mueve su capa negra como dos alas siniestras, su sombrero peludo parece una membrana repugnante sobre el cráneo. Se ríe de forma espantosa cuando Rogerio trata de ahuyentarlo con un crucifijo. Luego retrocede dando saltos hacia atrás, que a Rogerio le parecen increíbles; además, sus movimientos y su risa son fuera de lo normal. Cuando huye, parece que vuela.

La segunda aparición relacionada con lo sobrenatural se da cuando Luz relata que el padre Félix la atacó. En ese momento el sacerdote tenía los ojos casi fuera de las órbitas y la lengua colgante. Luchó con ella y hacía ruidos como de gato. Según el relato de Luz, el padre sintió temor ante un crucifijo, entonces arrojó todo lo sagrado y pateó las hostias, saltaba y revolaba tenebrosamente. En este momento hay una contradicción entre su investidura sacerdotal y las armas cristianas que tradicionalmente se usan para repeler o matar a un vampiro. La tercera aparición relacionada con lo sobrenatural es cuando Rogerio expulsa al padre Félix de la casa a latigazos. La apariencia del padre es horrible, tiene los ojos como dos brasas. Huye de un salto y da un ronquido subterráneo.

Rogerio ve al padre en el templo de San José y la descripción que hace de él es horrorosa, como de un monstruo: su rostro es a la vez amarillo y negro, flaco hasta el límite lo creíble, los pómulos agudos rompen su piel árida, las manos son como garras, parece una enorme alimaña venenosa cubierta con un trapo de luto. Su nariz es larga como una línea maléfica que se desprende de la frente llena de arrugas, como el pico de las aves rapaces. Sus labios se ven descoloridos y sanguinolentos. No obstante, el padre Félix tiene fama de santo y desempeña un curato en un pueblo de Alta Verapaz, lugar donde muere a la medianoche, estrangulado. Su aparente santidad solo se explica por el poder de atracción y manipulación que posee un vampiro.

La cuarta aparición sobrenatural, según Rogerio, es cuando entra a la habitación prohibida y en el cuarto oculto se arroja sobre él un horrible y enorme vampiro. Rogerio está seguro de que es el padre Félix (Turcios, 2005:139):

«[...] ¿En dónde oyera otra vez, hace muchos años, aquel infernal murmullo, *aquel rumor áspero y tenebroso como un estertor de agonizante?* ¿En dónde? ¡Ah...! Sí. ¡Lo recordaba al fin!

Retrocedí entonces con las sienes febriles y el corazón iracundo.

—¡Maldito clérigo impuro!—grité—. ¡Maldito! ¡Maldito!

Del hueco sombrío escapose súbitamente un gigantesco murciélago, que se arrojó sobre mí».

7. Luz. Es la celeste luz de la casa. Su tipo es la doncella virginal, inocente, fiel y víctima. Es la última hija de un tío paterno, Manuel de Mendoza (médico y periodista) y Luz Figueroa (mujer muy hermosa que falleció de un

mal desconocido cuando Luz tenía cuatro años). Se queda huérfana y por eso vive con Rogerio y su mamá. Por lo tanto, la relación que la une con Rogerio es que son primos. Destaca esta relación incestuosa, común en la novela gótica y permitida en otras épocas.

Rogerio la describe en forma embellecida, con lenguaje poético en el que mezcla elementos luminosos y tenebrosos e imágenes sensoriales. Luz es un ser encantador, con abundante cabellera negra, de reflejos azulados, ojos pensativos de sol y de tinieblas; tristes y bellos como los plenilunios, hacían soñar con paraísos sobrenaturales desconocidos. Su boca era pura y roja, su cuello grácil, sus manos blancas y finas, el rostro angelical, con piel de flor, aire grave de silencio y de misterio, una criatura excepcional y casi divina, de sonrisa encantadora. Tiene 15 años al comienzo de la historia y al finalizar tendría 22. Es esbelta, sonrosada y de inteligencia extraordinaria. Era admirada por Luis de Mendoza, su tío. Luz lloró mucho cuando murió su tío y por eso doña Francisca se encariñó más con ella.

Luz ama profundamente a Rogerio y él es su salvación del acoso del padre Félix. El amor por el joven es incondicional, por lo que no acepta los halagos y los regalos de algún otro pretendiente. En ese sentido, es muy cuidadosa de no provocarle disgustos a Rogerio (Turcios, 2005:78):

«Yo sabía cuánta importancia daba ella a una mirada o una sonrisa de afecto, para no temer que ningún otro hombre pudiera envanecerse jamás de haber obtenido de sus ojos o de sus labios uno de esos ligeros favores».

La joven se siente preocupada por el paso del tiempo y qué será de ellos al finalizar la niñez, porque si envejece, cree que Rogerio ya no la amaré igual. También sabe que la madre puede oponerse a que se casen. Ignora el secreto que guarda Rogerio y muere atacada por el vampiro.

F. Rogerio, un héroe antigüeño

Rogerio de Mendoza es el protagonista y el héroe de la novela. Su tipo es el del joven atractivo, rico, letrado, curioso, celoso e iracundo. Siente una profunda obsesión por su abuelo, el héroe de la familia. Esa identificación es más evidente cuando compara su propio físico con el de Humberto de Mendoza, según el retrato de cuerpo entero que tanto observa y que le inspira amor y temor, ya que parece que el abuelo saldrá del cuadro para atacarlo o abrazarlo (Turcios, 2005:7):

«[...]Amábale y temíale a la vez; y, en más de una ocasión, al mirarle fijamente, pareciome que iba a saltar de su marco amarillo para tirarme del pelo, encolerizado, o para estrecharme familiarmente contra su brillante jubón de terciopelo azul».

Desea parecerse en todo al abuelo, incluso prefiere la guitarra porque era el instrumento que tocaba Humberto en las serenatas a las mujeres que enamoraba. Sin embargo, Rogerio es contrario a la vida licenciosa de su abuelo y de la juventud contemporánea, porque guarda su amor solo para una mujer: Luz.

Rogerio se remonta en sus recuerdos a la época en la que tenía 13 años, cuando a la par de su admiración por el abuelo, siente un pavoroso respeto por los sacerdotes de toda edad y tamaño que llegan a su casa. No le gustaban sus caricias y ni que lo sentaran en sus rodillas, por eso huía y se escondía de ellos, como Genaro de las mariposas negras. Ese desagrado fue aumentado con el tiempo y sentía repugnancia por el padre Félix. Otro aspecto que le infunde temor, pero a la vez fascinación, es todo lo que se refiere a lo sobrenatural de las historias que narra Genaro sobre los fantasmas, el abuelo héroe, la novia raptada y las dos muertes de Humberto de Mendoza.

El joven se describe, según la imagen de sí mismo que ve reflejada en el espejo: tenía 13 años, era pálido y de rizos rubios, mirada altanera, frente amplia, labios rojos, esbelto, con un traje de paño negro, medias de seda y gorra de terciopelo, zapatos con hebillas de oro, anillo de diamante en la mano izquierda pequeña y regordeta, el rostro de una seriedad prematura con sello de fiero desdén. Así era en una edad feliz, en la que se sentía un poco orgulloso y con cierto parecido con Humberto de Mendoza, a quien fue dejando de temer.

Es de notar que toma una distancia entre él y la madre, la llama doña Francisca, la señora, a veces se refiere a ella como *mi madre*. Si bien, reconoce sus grandes cualidades y su benévolo corazón, ella ocupa un segundo lugar para Rogerio (Turcios, 2005:11):

«Nuestra madre, siendo tan buena, ocupaba un lugar secundario en nuestros corazones».

Es por su madre que conoce el amor de su padre, Luis de Mendoza, por las ruinas y por el pasado de la ciudad, pasión que los une a pesar del tiempo y la muerte.

Ante todo, destaca su amor por Luz: la amaba sobre todas las cosas de la Tierra. Ambos jóvenes se tenían confianza absoluta, eran inseparables y adivinaban mutuamente sus deseos para complacerlos. Aunado a este amor, desea controlar toda la vida de la joven, alentar su educación y su formación intelectual acorde a la de él; evitar que otros jóvenes la pretendan como novia y futura esposa y aislarla del contacto dañino de la sociedad, con lo cual se reafirma el sentido de orgullo de su madre.

La madre y Genaro están ligados al secreto sobrenatural de la familia y de la casa, pero solo Rogerio es capaz de buscar la verdad y afrontar el hecho de que el mal triunfa, porque es el héroe de la novela. Según Joseph Campbell (1972:29), el héroe puede ser ridículo, sublime, griego, bárbaro, gentil o judío, pero su jornada varía poco. Rogerio es el héroe que se pregunta por su identidad, tiene conciencia de su cuerpo, de su crecimiento, su educación y su importancia en la sociedad, pero no está plenamente consciente de su papel en la revelación del misterio (Turcios, 2005:41):

«Yo, que cumpliera recientemente diez y seis años, era robusto y más alto que ella, y sentíame lleno de orgullo a su lado. Usaba pantalones largos desde la víspera del último corpus».

El héroe literario, según Blanch (1996:73), es el que reúne las virtudes humanas más elevadas que se representan en acciones concretas, en su esfuerzo por vencer las pruebas que le permiten demostrar fuerza física, talento y excelencia moral. Su origen puede ser divino y desde su nacimiento es aureolado con grandes virtudes, por lo que su actuación en una gesta será extraordinaria.

Blanch (1996:82) indica también que el héroe se transforma en un prototipo de valores, mientras que el antihéroe es el portador de los valores negativos:

«El héroe es un ser representativo del grupo o sociedad en los que está encuadrado. Superados sus propios dramas individuales, tales protagonistas pasan entonces a ser prototipos de algo más genérico o universal, portadores de los valores o contravalores que caracterizan el sistema social o cultural que la obra reproduce».

A partir de la explicación anterior, Rogerio, aunque su origen no es divino, es el héroe que encarna los valores de la sociedad en la que vive (honestidad, valor, orgullo de casta, respeto y moralidad). El padre Félix representa los contravalores como abuso de poder, lujuria, deshonestidad y pecado (Turcios, 2005:14):

«Cuando nos encontraba a Luz y a mí corriendo por el hermoso jardín, poníase color de ceniza, y una espuma amarilla manchaba su boca de labios delgados, llenos de pústulas y grietas violáceas. Por mi parte, también le odiaba, viéndole tan hostil y despótico, y meditaba contra él feroces venganzas».

La novela *El vampiro* presenta una ficción trágica, en la cual los personajes aparentemente felices, como dice Blanch (1996:84-85), se someten de golpe a la prueba de una terrible calamidad, el ataque de un vampiro y la muerte de Luz. Esta acción trágica produce un impacto profundo, porque es inexplicablemente cruel, sin proporción ante cualquier falta del héroe, esta se puede relacionar con la entrada a la habitación prohibida. Además, esta acción demuestra la presencia de fuerzas sobrenaturales que actúan para destruir al ser humano, encarnadas en el vampiro-sacerdote. Se produce un dolor intenso y el comportamiento posterior es una amarga resignación, evidente al inicio de la novela, cuando el dolor solo ha dejado un recuerdo.

En Rogerio se identifican algunas características del héroe romántico y del decadente. Blanch (1996: 100-101) explica que el héroe romántico está dotado de una «densa y profunda subjetividad». Representa una fuerte individualidad, porque el héroe explora su interioridad para aprender a sentir sus anhelos sorprendentes y sus dolorosas contradicciones. Para el yo heroico romántico, el heroísmo se mide por «la grandeza de sus afanes y la sublime radicalidad de sus fracasos». Rogerio se siente capaz de grandes hazañas, pero ese sentimiento, luego de matar al vampiro, se ve opacado por la muerte de Luz.

Rogelio participa de las características del yo apasionado (Blanch, 1996:105), del cual el modelo es el personaje Werther, de la novela conocida por el autor y por el personaje (Turcios, 2005:93):

«Ahora sentía yo el alma como una fuente clara en la que cayeran continuamente rosas de colores. Una absoluta confianza en la vida, una inmutable seguridad en el porvenir dirigían mis actos y mis palabras. Considerábame bueno y generoso, capaz de las mayores abnegaciones y de las proezas preclaras y heroicas».

Su hazaña, continúa explicando Blanch, es enfrentarse a la terrible contradicción del interior de su yo solitario, entre los infinitos del anhelo y las limitaciones de sus fuerzas. Esta contradicción causa un dolor, porque su hazaña no es épica, sino psicológica y espiritual. Para Rogelio, la lucha interna consiste en mantener sus convicciones y lo que considera como valores positivos firmes ante la descomposición social a su alrededor. (Turcios, 2005:87):

«—Es inútil luchar contra esas corrientes —exclamé—. Por eso los que tenemos conceptos propios acerca de las cosas guardamos silencio ante algunas manifestaciones inmorales, no por cobardía, sino porque cualquier protesta resultaría absolutamente estéril y ridícula ante el criterio plebeyo de la generalidad».

En la novela se evidencia que su lucha no es épica, no se enfrenta a grandes peligros y personajes con un enorme poder sobrenatural; tampoco su hazaña cambiará la historia de La Antigua Guatemala. Con los límites de sus fuerzas debe vencer sus propios temores y dudas sobre el amor y el secreto familiar.

Por otro lado, el héroe decadente es el que surge con el mundo moderno. Santiáñez (2002:170) indica que Thomas Carlyle consideraba que el poeta, el hombre de letras es «el tipo de héroe más genuinamente moderno». Según expresa Santiáñez (2002:172-173), el héroe decadente es el hombre de letras, el intelectual, el preocupado por el arte y la literatura, el bohemio y el artista en estricto sentido y el individuo reflexivo. Con la edad moderna, se consolidó la novela de artista, que muestra «el antagonismo entre el artista y determinados valores de la sociedad moderna». Rogelio es un intelectual; lee autores europeos, toca varios instrumentos, reflexiona sobre textos psicológicos y filosóficos. Siente amor por el arte, por la literatura y la historia. A pesar de que no es bohemio, puede considerarse como artista, ya que compone la letra de una canción que es muy elogiada por su amistades, aunque el joven, modestamente, considera que no valen nada. En cambio don Otto se siente verdaderamente entusiasmado por la canción que canta Luz (Turcios, 2005:110):

«—¡Qué cosa más bella! —exclamaba, entornando los párpados arrugados—. ¡Así deben de cantar los ángeles! ¡Y qué versos tan lindos! Deseo vivamente poseer esa poesía y esa música para enviarlas a una sobrina que vive en Quetzaltenango y que adora estos inocentes placeres. Con toda mi alma estrecharía la mano de los autores de esa música y de esa letra. ¿Son italianos o alemanes? ¡Indudablemente, son dos grandes artistas!».

Con los modernistas aparece por primera vez este tipo de héroe, el intelectual cobra importancia como personaje literario; pero, a decir de Rafael Altamira, citado por Santiáñez (2002:174), «es un refinado, tiene su orgullo, no tolera roces ni imposiciones, ni comunidad de vida con los que valen menos que él». Estas

características se evidencian en la forma en que Rogerio fue criado y vive, ya que no asiste a la escuela para evitar que se «desarrollara en nosotros, con el continuo roce igualitario, maneras vulgares y costumbres plebeyas» (Turcios, 2005:12).

Santiáñez (2002:175) explica que las novelas de artista manifiestan la estructura «de la modernidad, la reflexividad, la cual hace que los artistas y escritores mediten ideas literarias, filosóficas y artísticas». Rogerio y Luz conversan sobre el arte de la poesía y el poeta, ante el cual se confiesa admirado (Turcios, 2005:59):

«—Un Poeta, Luz, un verdadero poeta, es un ser omnipotente, en el vasto dominio de las Ideas, de las Palabras y de los Símbolos. Transforma en flores y músicas la materia inerte del idioma. [...] Es, en fin, la más asombrosa manifestación de las energías eternas, porque la Gloria prolonga su poder y su personalidad a través de las edades. ¡Es un hombre, y más que un hombre, o, por lo menos, el que está más cerca de Dios!».

Asimismo, Santiáñez (2002:177) comenta que el héroe decadente es un personaje que se siente desgarrado por las «escisiones propias de una conciencia desventurada», que según Hegel, es «la conciencia de sí mismo con la esencia duplicada y solamente contradictoria». En el alma del héroe se manifiestan los anhelos trascendentales y religiosos en un mundo donde la divinidad se ha perdido. Don Diego Corrales y Rogerio reflexionan y concuerdan sobre aspectos de la religión y de la Iglesia Católica que han contradicho las enseñanzas primarias de Jesús, tema delicado y desgarrador para Rogerio, porque siente que la sociedad moderna ha desvirtuado completamente la religión (Turcios, 2005:66):

«Si sus principios, plenos de trascendental sabiduría, hubieran sido aplicados literalmente, sin cambios ni mutilaciones, en esta hora el cristianismo sería la religión universal. Desgraciadamente sus intérpretes falsearon su doctrina, y de error en error, ha llegado a los tiempos actuales, en que su decadencia salta a la vista».

La conciencia desventurada contiene una sensación de destierro que se compensa con los ideales del arte o el ascetismo. Siguiendo esta idea, Rogerio busca el asilamiento en su propio hogar, no se siente parte del grupo de hombres jóvenes de su sociedad, rehúye las fiestas, a las cuales ha asistido solo para escuchar la música, pero jamás para bailar. Va a la playa a contemplar el mar, pero jamás a bañarse donde la multitud exhibe sus cuerpos y se comporta en forma indecorosa. Para Rogerio no hay mejor refugio que su amada Luz y el arte literario que ambos aprecian (Turcios, 2005:86):

«No me atraían las urbes lejanas, las alegres metrópolis populosas, sino las tierras desconocidas, las comarcas vírgenes, las islas sin nombre en las soledades del océano, en que nadie jamás hubiera puesto la planta».

«—A esa clase de hombres ni siquiera los tomo en cuenta. Un caballo árabe o un perro de pura sangre inglesa valen más que ellos». (Turcios, 2005:87)

Como héroe decadente, Rogerio ha creado para sí y su familia una vida dedicada al estudio, sin vicios, con un sistema de vida ordenado y metódico, dentro de su hogar, en el cual las amistades son recibidas con cortesía, pero sin deseos de establecer una relación más cercana. Además, persigue el conocimiento reflexivo de su propia existencia. Esto se evidencia en el interés por adquirir libros de ciencia y de otras materias; por ejemplo, un volumen sobre los sueños que leía y analizaba con Luz y su madre, para descifrar «el secreto de las ocultas cosas y los extraños fenómenos de la existencia física y del alma» (Turcios, 2005:63). La vida moral y espiritual también es objeto de su interés, porque considera la vida social, política y económica una banalidad (Turcios, 2005:62):

«Habría querido socorrer a todos los pobres y abrazar a todos los desgraciados. Me reproché entonces que, siendo tan rico, no fuera pródigo con los infelices».

Otro aspecto del héroe decadente que comparte Rogerio es la intelectualización del amor. Su pasión y desmedida admiración por su prima también es parte de sus reflexiones. El amor entre los jóvenes no es sexual, ya que él se considera muy joven y estima la pureza e inocencia de Luz. El único contacto que se permiten son los besos (Turcios, 2005:45):

«Cada día confirmaba mi juicio del extraordinario valer moral e intelectual de mi prima. Adorábala más a medida que, ahondando en el arcano conocimiento de su espíritu, sorprendía nuevos tesoros inestimables».

Santiáñez declara que el fracaso espera al héroe decadente (2002:189). Para confirmarlo o contradecirlo, se seguirán algunos pasos sugeridos por Campbell para analizar al héroe de esta novela y, luego, relacionarlo con los mitos que le corresponden.

1. La llamada de la aventura. La prohibición de entrar al cuarto cerrado herméticamente por el abuelo era ya muy conocida por los primos. Rogerio y Luz, por curiosidad, se acercaban a la puerta, se quedaban muy quietos junto a la cerradura y escuchaban ruidos extraños. Se puede afirmar que el llamado de la aventura surge de las historias sobrenaturales de Rogerio y de la casualidad, la curiosidad y el deseo de probar la audacia del joven. Rogerio va solo un mediodía de junio para observar por el ojo de la llave. Lo que ve lo conmociona: un león de melena oscura y ojos sangrientos. A partir de ese momento y creyéndose una persona enérgica y audaz aumenta su obsesión por entrar a la habitación. Entonces, le pide la llave a su madre (Turcios; 2005:22):

«[...] asaltome, con mayor vehemencia que antes, el deseo de entrar al cuarto alucinador. Con tan obsesora tenacidad me perseguía esta idea, que me privaba del sueño».

«Levantose, y con su paso lánguido se dirigió a un extremo de la habitación. Extrajo de una antigua cómoda de ébano una llave larga y negra cubierta de herrumbre, que temblando puso en mis manos». (Turcios, 2005:24)

Las dos citas anteriores expresan puntos importantes: el deseo de entrar a la habitación prohibida para Rogerio es obsesivo; la llave da muestra de que nadie la ha usado después de la aventura desgraciada de su padre, porque se

ha respetado la prohibición; y la madre siente verdadero terror al entregarla. Ese miedo ha sido paralizante para ella.

La entrega de la llave va acompañada de una sentencia: no se debe entrar sino hasta después de la medianoche, antes que de aparezca el alba. También se acompaña de una culpa: el pesar que le provoca a su madre. Estos elementos influyen en la decisión de Rogerio. Él rechaza internamente la llamada de la aventura y la posterga, a pesar de que le causa grandes tormentos. Hacía tiempo que el joven no pensaba en esa habitación, hasta que ese angustioso deseo de penetrar el misterio se centra en su pensamiento. Para este momento, ya han pasado años de la entrega de la llave, Rogerio está a punto de cumplir 20 y ya se comprometió con Luz en matrimonio.

Varios hechos han pasado en la vida del joven, por lo que se puede afirmar que hay dos aventuras, dos llamados. El primero, como ya se ha explicado, es cruzar el umbral de la habitación prohibida, lo cual posterga por temor. Aquí se da una negativa al llamado, Rogerio se dedica al estudio y la vida familiar, pero a la vez es una víctima de su deseo de entrar a la habitación, el cual, como se indicó, lo atormenta.

El segundo es emprender la aventura de pasar de niño a adulto. Rogerio debe tomar la decisión de dejar ser niño cuando ve que Luz corre un grave peligro por el acoso del padre Félix. La aventura puede, como expresa Campbell (1997:54-55), comenzar con un mensajero, que llama para la vida o para la muerte.

El mensajero en este caso fue el padre Félix, quien con su acoso y deseos lujuriosos por Luz, despierta el ímpetu heroico en Rogerio. El joven castiga con ferocidad al sacerdote y se yergue como figura patriarcal del hogar, ya que el patrón de su vida relacionado con la obediencia y sumisión a la madre ya no es útil para Rogerio. Las circunstancias de la llamada son los momentos angustiosos que motiva el padre Félix con sus miradas iracundas para Rogerio y lascivas para Luz, las órdenes de separación de los jóvenes y el requerimiento de ver a Luz todos los días. A esto se suma la confesión que Luz le hace a su primo sobre el acoso del sacerdote. Este conjunto de circunstancias provocan que la religiosidad pierda su significado y se transforme en transgresión y agresión. En el momento de la expulsión del sacerdote, Rogerio adopta la voz de su padre difunto, lo cual demuestra que el valor de Rogerio va en aumento (Turcios, 2005:19):

«Y no fue sino muchos años después cuando supe que la voz ronca y extraña con que pronuncié las palabras vengadoras era la de mi padre».

2. Cruce del primer umbral. Rogerio expulsa al sacerdote y prohíbe su entrada en la casa. Se siente satisfecho de sí mismo y de la postura adoptada como patriarca de la familia (Turcios, 2005:19):

«Desde aquel memorable día todo cambió en la vieja casa. El odioso fray Félix no volvió a aparecer, mi madre recobró su dulce carácter».

3. La iniciación. El camino de las pruebas. Para llegar a asumir el rol de padre, Rogerio había tenido que atravesar pruebas para contrarrestar al sacerdote. A los 14 años tuvo su primer encuentro con lo desconocido. Después de una fiesta sintió un tirón en la oreja, vio una sombra rápida, escuchó un aletear como de alas de un buitre y el golpe en el zaguán al cerrarse. La prueba consiste en no amedrentarse por el miedo, y la supera.

La segunda prueba, de la que también sale victorioso, sucede la noche que vela a Luz gravemente enferma. Se oyen dos golpes en la puerta y el terror de Luz lo impulsa a salvarla (Turcios, 2005:16):

«—¡Es él! —exclamó junto a mi oído, con voz sorda—. Toma el crucifijo de marfil que está sobre la mesa y no dejes entrar. ¡Échale, Rogerio! ¡Eres inocente y puro y puedes hacerlo! ¡Arrójale para siempre de esta casa!».

La tercera prueba consiste en sobrevivir a la caída. Luz recibe con Rogerio clases de tiro y accidentalmente acciona el arma y la bala se aloja en el pecho de su primo. El joven, presa de delirios, en sus pesadillas vaga por lugares sombríos. La herida se complica con tuberculosis y su recuperación es lenta y difícil. El médico le asegura que ha regresado de la muerte (Turcios, 2005:49):

«—Puede muy bien decirse que usted ha resucitado —exclamó—. Ahora tendrá que cuidarse para que el balazo no tenga fatales consecuencias. Creo que mi deber es indicarle que, si no observa toda clase de precauciones... la tisis permanecerá en acecho...».

4. El encuentro con la diosa. Luz es vital en la existencia de Rogerio, es su prima, su amiga, su hermana, su novia, su modelo ideal de compañera de juegos y estudios. Como ya se ha dicho, Rogerio toma la determinación de asumir el rol patriarcal en la casa. En los años que siguen de tranquilidad, vuelve a ser un niño, pero con una secreta potencia interna. Además, en estos días felices, los primos fortalecen su relación, no exenta de angustias para Rogerio, debido a los celos que siente por Luz. Ella es para Rogerio, como indica Campbell (1972:105), «el modelo de todos los modelos de belleza, la réplica de todo deseo, la meta que otorga la dicha a la búsqueda terrena y no terrena de todos los héroes. Es madre, hermana, amante, esposa».

El amor y los celos lo impulsan a llevar a cabo algunos actos heroicos por su amada: defiende a Luz del acoso de Hermann, un joven mayor. Rogerio siente que una fuerza superior para su edad lo ayudó a vencerlo en una pelea (Turcios, 2005:20):

«Comprendiendo que mi fuerza y agilidad eran superiores a mis años, no intentó otro ataque. Recogió su gorra y se fue en silencio, con la cabeza baja».

Asimismo, se enfrenta exitosamente a Federico, otro pretendiente de Luz, también de mayor edad, con un puñalito recién comprado (Turcios, 2005:39):

«—¡Cumpla su palabra, cobarde! —grité, asestándole un violento golpe en la cara con el puño cerrado sobre el pomo de marfil».

5. La reconciliación con el padre. Campbell (1972:128) indica que el padre representa el bien y el mal. El hijo se enfrenta al padre por el dominio del universo. El hijo nace dos veces, se convierte en el padre. En varias ocasiones, Rogerio se siente plenamente identificado con la figura paterna, cuando expulsa de la casa a fray Félix, su voz, al pronunciar palabras vengadoras, se transforma en la de su padre (Turcios, 2005:19):

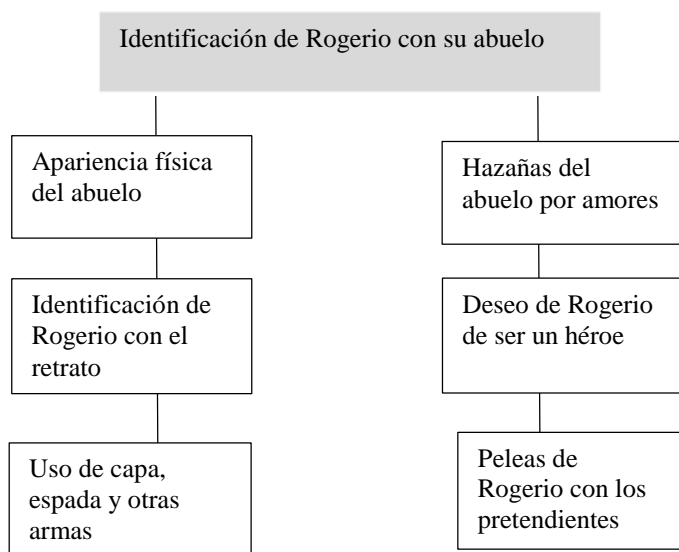
«Y no fue sino muchos años después cuando supe que la voz ronca y extraña con que pronuncié las palabras vengadoras era la de mi padre».

El niño que hay en Rogerio va muriendo para transformarse en un adulto protector que será la cabeza de la familia. Ya a punto de cumplir los veinte años, debe tomar decisiones, hacer negocios y valerse por sí mismo en la capital (Turcios, 2005:118):

«En los primeros días me aturdí un poco con el alegre rumor de las calles y los menudos incidentes de mi nueva vida. Inicé el negocio que me alejara de casa y, enterado de la forma en que debía concluirlo, emplee mis horas en recorrer las ventas de libros [...]».

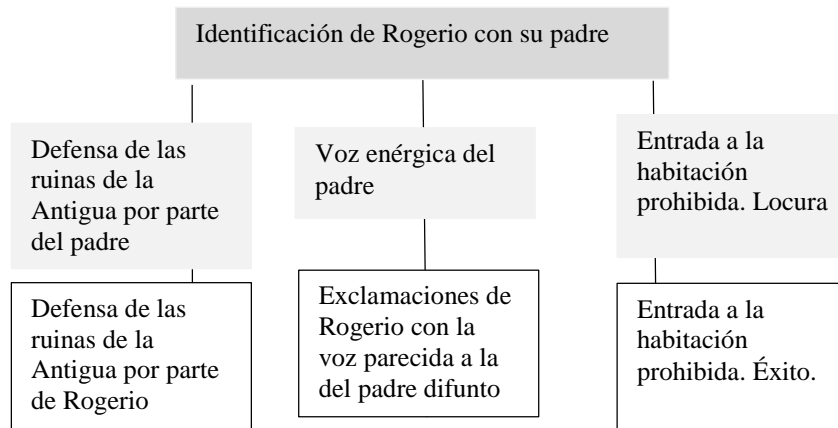
Las relaciones de identificación entre Rogerio, el padre y el abuelo se muestran en los esquemas.

ESQUEMA 1



Fuente: Elaboración propia a partir de la novela *El vampiro*, de Froylán Turcios, 2005.

ESQUEMA 2



Fuente: Elaboración propia a partir de la novela *El vampiro*, de Froylán Turcios, 2005.

6. El vientre de la ballena. Representa el cruce del umbral mágico, una forma de autoaniquilación. Es el momento de retomar el primer llamado a la aventura que Rogerio rechazó. La entrada a la habitación sucede años después de haber conseguido la llave. Una noche siente que una mano poderosa e invisible lo mueve y llega hasta la puerta (Turcios, 2005:135):

«Con mano firme introduje la llave en la cerradura. Di tres vueltas hacia la izquierda y empujé fuertemente con la rodilla.
[...] —Es una cámara abandonada— pensé. Eso es todo».

La habitación está tapizada de rojo y el ambiente está saturado de un olor acre, espeso y penetrante, que le «hacía recordar el *elemento que lo constituía* [...]» (Turcios, 2005:135). El olor es tan horrible que le crea angustia y malestar capaz de matarlo. La habitación está llena de objetos como atriles, partituras, armas blancas antiguas, sillones, libros, una guitarra envuelta en una raída capa, un león disecado; todo rojo o negro. Pero no hay nada que Rogerio considerara digno de inspirar temor, por lo que no puede entender por qué esa habitación es un tabú, un lugar prohibido y condenado. En ese momento siente decepción y una especie de humillación que lo impulsan a lanzar un terrible reto (Turcios, 2005:136):

«—¿Qué es esto, abuelo? —exclamé, con voz vibrante—. ¿Así engañas, con una broma de medio siglo, a tu más sincero admirador?».

Rogerio sigue reclamando al abuelo muerto la falta de terror y misterio de la habitación. Incluso menciona la posibilidad de que Humberto haya asesinado a Leonor y a su desventurado esposo. Expresa su profunda decepción ante lo que creía que era un secreto por el cual podría haber muerto de espanto, ya que en su lugar solo encontró un pueril embuste. Durante todos sus reproches y sus febriles carcajadas, su voz sonaba extraña, como la de un loco. Freud, en *Totem y tabú*, explica que hay una relación entre el tabú, el peligro y la sobrevivencia (Freud, s.f.:24-25):

«Determinados tabús nos parecen racionales, pues tienden a imponer abstenciones y privaciones. En cambio, otros recaen sobre nimiedades exentas de toda significación, y no podemos considerarlos sino como una especie de ceremonial. Todas estas prohibiciones parecen reposar sobre una teoría, según la cual dependería su necesidad de la existencia de determinadas personas o cosas que entrañarían una fuerza peligrosa, transmisible por el contacto como un contagio. Algunas de ellas poseerían dicha fuerza en un grado mayor que otras, y el peligro sería directamente proporcional a la diferencia de tales cargas. Lo más singular de todo esto es que aquellos que tienen la desgracia de violar una de tales prohibiciones se convierten, a su vez, en prohibidos e interdictos, como si hubieran recibido la totalidad de la carga peligrosa. Esta fuerza es inherente a todas las personas que presentan alguna particularidad —los reyes, los sacerdotes, los recién nacidos—, y también a todos los estados excepcionales —la menstruación, el parto, la pubertad— o misteriosos —la enfermedad y la muerte— y a todo aquello que por la facultad de difusión y contagio queda relacionado con ellos».

La cita anterior explica los temores de doña Francisca. La madre creía que si Rogerio entraba a la habitación considerada un tabú o solamente veía algo, podría contagiarse del mismo mal que el difunto padre. Freud indica que las fuentes verdaderas del tabú radican en el lugar de origen de los instintos más primitivos y duraderos del ser humano: en el temor a la acción de fuerzas demoníacas que se ocultan en el objeto tabú. Rogerio entra a la habitación, con esta acción viola el tabú y, como consecuencia de su reto, se espera un castigo por parte de las fuerzas del mal ocultas en la habitación (Freud, s.f.:27):

«No siendo, originariamente, sino una objetivación del temor al poder demoníaco que suponía oculto en el objeto tabú, prohíbe el tabú irritar a dicha potencia y ordena apaciguar la cólera del demonio y evitar su venganza siempre que se ha llevado a cabo una violación, intencionada o no».

Al terminar de reírse y retar el secreto del abuelo, se escucha un grito, un aullido lúgubre que anuncia maléficas consecuencias para Rogerio, debido a la irritación que le provocó al vampiro, al poder demoníaco (Turcios, 2005:138):

«Brotó maléficamente de la sombra como una respuesta a mis frases y a mis carcajadas irónicas; y yo recordé, como en una pesadilla pavorosa, las fúnebres palabras de Genaro: “Cuando los perros aúllan, de esta manera, en la oscuridad, es porque ven pasar a la Muerte o al Diablo”».

7. Ayuda sobrenatural. Campbell (1972:70) explica que la ayuda que recibe el héroe representa la fuerza sobreprotectora y benigna. En el caso de su aventura del crecimiento, del paso de la niñez a la vida adulta, cuando se enfrentó al padre y a los pretendientes, Rogerio actuó solo y venció con sus propias fuerzas humanas.

En cambio, cuando está dentro de la habitación prohibida llega intempestivamente, saltando enloquecido, el perro Bravonel. Continúa explicando Campbell que el héroe tiene que saber y confiar en que los guardianes eternos aparecerán. Después de responder a la llamada y aceptar con valor las consecuencias, el héroe es poseedor de las fuerzas del inconsciente (Campbell, 1972:73). La ayuda puede llegar en forma de una persona, un dios, una viejecilla, la Virgen, una doncella o un animal. En esta ocasión es un perro fiel, cuya mirada «humana y

espantosa» (Turcios, 2005:138) es capaz de presentir y descubrir el peligro que acechaba a Rogerio. Sin embargo, el joven no esperaba ayuda de nadie, ya que todavía desconocía la existencia material del peligro oculto.

Es precisamente el perro el que descubre que debajo de un pesado damasco se esconde la entrada a otra habitación. Allí Rogerio encuentra la verdad: una alcoba sombría, un lecho negro enorme y antiguo, extrañamente desordenado, sábanas desteñidas con manchones negruzcos, manchas que el joven no duda en identificar como de sangre. Además hay un traje de mujer casi deshecho, pero ensangrentado, y otros objetos femeninos como un zapato, una cinta, una peineta de oro y carey. El olor es nauseabundo, asfixiante. Con horror descubre que la fetidez proviene del agujero en el suelo donde hay huesos humanos. La ayuda de Bravonel es valiosa en ese momento. De la oscuridad sale un enorme vampiro que ataca a Rogerio (Turcios, 2005:139):

«El perro saltaba en mi defensa, lanzando rápidos mordiscos al negro mamífero. Pero este, revolando en lo alto, atacábame furiosamente».

El vampiro sale de la habitación, pero Rogerio no puede seguirlo, siente que un poder extraño y maléfico lo retiene. Esta parálisis que por naturaleza producen el miedo y el terror tendrá posteriormente consecuencias fatales. Suenan las doce campanadas, son el fatídico anuncio para el lector de que Rogerio no siguió las recomendaciones de su madre: él entró a la habitación antes de la medianoche. Esta acción refuerza el problema que significa irritar a las fuerzas ocultas por el tabú, como ya se ha mencionado.

8. Apoteosis. Campbell (1972:150) indica que «el héroe en sí mismo es aquello que ha venido a encontrar». El vampiro regresa, el lector puede adivinar qué estuvo haciendo afuera, mientras Rogerio estaba paralizado por el terror y era incapaz de actuar. Además puede darse cuenta de que Rogerio siente angustia, un dolor más grande que la muerte, porque él también sospecha qué hace el vampiro.

A pesar de que el vampiro lo hiere en el cuello, Rogerio encuentra lo que buscaba: el valor de enfrentar la verdad y el misterio. Con la ayuda del perro, da muerte a la bestia (Turcios, 2005:140-141):

«Trituré, con rabia implacable, su cabeza, que exhaló, por última vez, el ronco estertor. Entonces busqué en la tiniebla la boca del perro y puse en ella la horrible presa. Y oí, aún inmovilizado en el fúnebre antro, el hórrido crujir espeluznante de las mandíbulas de *Bravonel* despedazando la peluda alimaña [...]».

Rogerio huye de la habitación, está herido y se desangra. Cae desmayado.

9. La gracia. Rogerio se debate entre la vida y la muerte, una segunda muerte, pues ya había pasado por un trance similar. De nuevo vuelven los delirios y las pesadillas en mundos fantásticos y abismos oscuros. En esos sueños caóticos ve a «una virgen angélica, envuelta en una blancura espectral, con el cuello rodeado por un collar de gotas de sangre» (Turcios, 2005:142). El lector puede inferir a qué se refiere esa imagen, el vampiro ha tomado

a su apetejada víctima. No es una premonición, es un mensaje que el inconsciente de Rogerio guarda y lo expresa en una pesadilla.

En este tema también se encuentra la gracia última. Rogerio sale de peligro y recobra la conciencia; sobrevive. Demuestra que es un héroe que superó sus pruebas. La confirmación de la aniquilación del monstruo le llega por una conversación que escucha por casualidad (Turcios, 2005:142-143):

«—Es la hora del entierro del Padre —dijo una de las voces extrañas—. ¿Averiguaste cómo fue su muerte?

—Sí, llegó un telegrama para el párroco. En él se le comunica que anoche, a las doce, en la Alta Verapaz, murió estrangulado el Padre Félix.

¿Qué sentí al escuchar estas frases? ¿Cómo es posible explicar todas las amargas sensaciones que surgieron en mi ser oyendo tales palabras?».

10. El regreso. Rogerio se levanta y va hacia el oratorio, donde encuentra el cadáver de su amada Luz. Tal como la vio en su pesadilla, con el rostro pálido y una mancha de sangre en el cuello. El dolor es intenso ante la tragedia. Por una parte, venció al vampiro; por otra, recibió el castigo de la transgresión del tabú. El castigo no podía recibirlo él, en sí mismo, por eso Luz cayó víctima del vampiro.

11. El rescate del mundo exterior. Campbell indica que el héroe pudo haber caído, pero se salva, renace mediante la gracia (1972:200):

«Aunque la conciencia del elegido haya sucumbido, el inconsciente le da su equilibrio propio y renace en el mundo del que partió. En vez de aferrarse a su ego y salvarlo, como en el caso de la huida mágica, lo pierde, pero le es devuelto por medio de la gracia».

Rogerio cuenta la historia, pero no se sabe cuánto tiempo después, pueden ser años. El joven continuó con su vida, tuvo que enfrentar al dolor y la soledad. Todo el sentido de su hazaña se encierra en explorar la dimensión que era prohibida. Es, como indica Campbell (1972:222), campeón de las cosas que son, no de las que fueron. Vencedor de la muerte y del monstruo, restaura su vida.

En síntesis, Rogerio como héroe se enfrenta a dos llamados: uno sobrenatural que posterga, y el otro completamente humano. En cada llamado lleva a cabo hazañas que lo conducen al éxito sobre su propio crecimiento y rol en la sociedad, y como vencedor del vampiro. Sin embargo, al lado del éxito se da un fracaso, por la muerte de Luz, a quien al final es incapaz de proteger. Santiáñez está en la razón.

V. DE LA IMAGEN AL MITO

Alfred Guerin (1974:136) explica que «los mitos son proyecciones simbólicas de los valores, esperanzas, temores y aspiraciones de un pueblo». Por ser colectivos, son parte del patrimonio de la comunidad. Toman su forma según la cultura a la que pertenezcan; sin embargo, Guerin (1974:137) indica que existen temas, imágenes y motivos parecidos entre diferentes culturas. Estas imágenes que pueden tener un significado común y producir respuestas iguales a nivel psicológico son los arquetipos o símbolos universales.

Según Philip Wheelwright, citado por Guerin (1974:138), los símbolos son «elementos que encierran un significado igual o muy parecido para casi todos los seres humanos, porque muchos de esos símbolos se repiten». Por ejemplo, algunos de estos símbolos universales son el agua (mar, ríos), el sol (naciente y poniente), el viento, el jardín, el desierto, los colores, el círculo, la mujer como gran madre, madre terrible o alma gemela. Entre los motivos o modelos arquetípicos están la creación, la inmortalidad, el héroe, la iniciación y la víctima propiciatoria.

De la obra se analizarán las imágenes redundantes, los regímenes, los mitos y los complejos, según cinco fases de la mitocrítica: primero, identificación de imágenes redundantes; segundo, análisis de imágenes; tercero, clasificación en regímenes; cuarto, reconocimiento y análisis de las lecciones de los mitos y de los complejos; y quinto, identificación del simbolismo de la novela.

A. Imágenes redundantes

En la novela *El vampiro* se pueden identificar varios temas obsesivos o imágenes redundantes, que constituyen la primera fase de la mitocrítica. El análisis de sus relaciones es la segunda fase. He aquí las dos integradas:

1. El tiempo. El paso del tiempo significa para los personajes el olvido de la existencia, del amor y de la historia simbolizada en las ruinas de La Antigua Guatemala. El tiempo también es la pérdida de la capacidad de asombrarse ante la belleza de la naturaleza; la vista continua de los paisajes y las ruinas provocan que, como reflexiona Luz, hasta la admiración de un extranjero sea motivo de burla (Turcios, 2005:42).

El paso veloz del tiempo y la llegada de la vejez son temas sobre los que reflexionan Luz y Rogerio. En sus conversaciones se menciona el crecimiento (particularmente el uso de los pantalones largos, en lugar de los cortos), el cambio de la niñez a la juventud y cómo afectará sus vidas. Luz expresa la angustia que siente porque el crecimiento puede destruir la relación sentimental que los une. Considera que es una pérdida (Turcios, 2005:40):

«—¿Qué será de nosotros cuando tú ya no seas un niño? —preguntome una vez, con los ojos fijos en los míos.

[...]

—Soy un año mayor que tú. Envejeceré y dejarás de quererme.

—¡Cómo! ¿Puedes imaginarte semejante cosa, Lucita? Te prometo que, al cumplir veinte años, me casaré contigo».

En la cita es evidente que el punto de vista de Rogerio es distinto, porque espera con ansias crecer y llegar a ser adulto para casarse con Luz. Significaría para él una ganancia, la liberación del dominio materno y así podría emprender el camino de su vida como un adulto responsable.

En las dos visiones sobre el tiempo se expresa la dualidad pérdida-ganancia. Esta misma dualidad se evidencia en los planes de modernización de La Antigua Guatemala. Rogerio quiere preservar las ruinas de la destrucción del tiempo, conservar lo legendario y el pasado de una ciudad antigua. Por lo tanto, la modernización es una pérdida. Mientras que para el exalcalde, la velocidad de un ferrocarril es ganancia para todos.

7

El tiempo puede detenerse mediante el arte, la escultura, la poesía, la música, la narración oral y la escritura como tal. La apariencia del abuelo se perpetúa en el retrato y podría conservarse en el mármol si se le hiciera una estatua. Esta misma piedra ha conservado la frase: «Aquí fue donde el poeta Armando Malivert lloró de amor por la linda Laura Menéndez» (Turcios, 2005:81). Los versos y las canciones que cantan los primos immortalizan a sus autores, de igual manera los libros de grandes escritores que suelen leer. El relato que Rogerio hace de sus desventurados amores fija en el tiempo su historia con Luz. Asimismo, las historias que cuenta Genaro ayudan a que perviva en la memoria la trágica historia del abuelo; lo mismo sucede con la historia de Luis de Mendoza que relata la madre.

Otra forma de detener el tiempo es por medio de los recuerdos. Cabe destacar que *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, se publicó en 1913, y *El vampiro* en 1910. En la novela, Turcios plantea una idea básica de la monumental obra proustiana: las sensaciones son el vehículo de la evocación de los recuerdos. Doña Francisca expresa cómo siente que revive un hecho del pasado cuando escucha el sonido del reloj, una sensación auditiva (Turcios, 2005:108):

«—Hay ocasiones en que vuelve una a vivir una hora de su antigua vida. Ese reloj, resonando en esa estancia cerrada, hace surgir un dulce recuerdo de mi juventud. La noche en que tu padre, Rogerio, fue a pedirme en matrimonio [...]».

Entonces, las imágenes del tiempo se orientan a lo dinámico y destructor (pérdida), y como oportunidad de libertad y modernización (ganancia). De igual manera, el tiempo puede ser estático mediante el arte y la memoria. El tiempo que se valora en toda la obra es el pasado, el de la ciudad gloriosa y del amor feliz. El corazón humano no puede desprenderse del pasado, porque es una corriente vital íntima. Es una experiencia subjetiva, a la que se le otorgan matices, como la conciencia de lo histórico (ruinas) y el envejecimiento. La valoración del tiempo logra expresar un sentimiento profundo de pérdida irreparable, porque su voracidad destruye la vida y el amor.

2. El amor. A lo largo de la novela se evidencian diferentes imágenes del amor:

a. Maternal. Doña Francisca expresa su amor de madre hacia Rogerio y Luz. La señora es la Gran Madre, cobijadora de la sobrina huérfana, consoladora de los niños. Cuando se está convirtiendo en Madre perversa por influjo de padre Félix, también es salvada por el héroe (Turcios, 2005: 11):

«En ocasiones, el horror de su narración era tan espeluznante que, interrumpiéndolo, echábamos a correr enloquecidos, en busca de mamá; [...]».

b. Neoplatónico. El amor entre Rogerio y Luz es ideal, devoto e inocente. Como ya lo ha indicado Blanch (1996:207), el amor romántico es una muestra más de la tradición neoplatónica. La amada adquiere características religiosas, porque es angelical, pura, virtuosa, generosa e inmaculada. Es la doncella virginal que adora Rogerio. Pero ese amor también es controlador y, por el deseo de que nadie se acerque a Luz, es fuente de celos violentos. Durand identifica en las imágenes obsesivas algunos complejos. Debido a los celos terribles que siente Rogerio, se trata de un complejo de Otelo (Turcios, 2005:51):

«Mis ojos se humedecían mirándola tan pura y tan linda y tan llena de mi amor. Yo levantaba un poco la cabeza para verla dormir y su aliento infantil perfumaba mi rostro».

«Enfurecido el muchacho, quiso besarla, y corrió tras ella. Yo entonces me puse frenético, y a mi vez fui en pos de él, alcanzándolo cuando intentaba detenerla por un brazo. Lo agarré del cuello y lo sacudí tan rudamente que cayó de bruces dos pasos más adelante».
(Turcios, 2005: 20)

c. Trágico. Todos los amores que se narran en la novela (Humberto-Leonor, Luis-Francisca, Armando-Laura, Horacio-Elsa, Rogerio-Luz) son trágicos, debido a que terminan en la desgracia. Leonor es asesinada y Humberto muere dos veces. Luis muere loco y Francisca debe hacerse cargo de su hijo y la sobrina. Armando abandona a Laura. Horacio deshonor a una jovencita y huye, dejando a su novia Elsa sola para siempre. Rogerio mata al vampiro, pero Luz muere.

La oposición y los obstáculos también son parte del amor trágico. La familia se oponía al casamiento de Francisca con Luis de Mendoza. Los jóvenes habían acordado una consigna: Francisca debía esperar las diez campanadas de la noche para saber cuál sería su destino: «“A las diez nuestra suerte se habrá definido”» (Turcios, 2005:108). Esta frase romántica evoca *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, publicada en 1856: «—Cuando den las doce de la noche —le decía — pensarás en mí».

Después de escuchar las diez campanadas, Francisca expresa: «¡Mi destino se ha resuelto!» (Turcios, 2005:108). Esta exclamación recuerda el *Consummatum est*, «todo está cumplido», últimas palabras de Cristo en la cruz. Esta frase sella su destino trágico como esposa de Luis de Mendoza.

Además de las historias de amores malogrados, los poemas y las novelas que leen tratan los temas del amor romántico en lugares exóticos, también los amores trágicos e historias sobrenaturales. Las canciones son dulces romanzas germanas que tratan de amores desgraciados, como en una ocasión en que una serenata húngara sobre dos jóvenes amantes que deben separarse les causó una profunda impresión, una inquietud atormentadora (Turcios, 2005:107):

«—¿Por qué será que me emociona hasta al angustia esa serenata? Yo siento que materialmente me duele el corazón cuando canto».

La redundancia del tema del amor trágico anuncia el desenlace fatal de la obra (Turcios, 2005:92-93):

«Impulsado por una de esas curiosidades amargas que la triste alma no puede dominar, la interrogué:
—¿Y tú qué harías si yo muriera?
—¡Yo! No lo sé. No me lo preguntes.
—Dime qué harías, Lucita.
—Pues bien, Rogerio, es horrible que así me interrogues. Sabes que odio la mentira. Quizá hago mal en decírtelo; pero si tú murieras, me mataría».

3. Lo siniestro. El ser humano experimenta una inquietud por la extrañeza que siente ante una realidad desconocida, lo *umheimlich*, realidad caótica y sombría, a la que se le atribuye la causa de fenómenos desgraciados (Blanch, 1996:282). Este tema presenta redundancias en diferentes momentos:

a. Las historias sobrenaturales. Estas son sobre Humberto de Mendoza. Las narra Genaro en el jardín, con lujo de detalles. El anciano duda de lo que vio, por momentos considera que fue una pesadilla, pero hay evidencia física, la punta de la espada y las dos tumbas que aún se aprecian en el jardín. Es posible que todo haya sido una alucinación, pero la duda permanece. Estas historias cautivan la atención de los jóvenes, que cada vez quieren saber más detalles. Ambos están convencidos de la veracidad de esos hechos sobrenaturales (Turcios, 2005:32):

«Y nos entregó la punta de acero de una espada, brillante como un trozo de espejo. Los dos, con un leve temblor en los dedos, retuvimos el misterioso fragmento metálico.
Luz dijo:
—¡Qué frío está!».

b. La habitación prohibida. La muerte de Luis de Mendoza y la razón de su locura se relacionan con la habitación prohibida. La madre narra la historia a los jóvenes, y despierta en Rogerio el interés por entrar a ese lugar. La madre considera que la locura está unida a la entrada a la habitación sellada por el abuelo, lo cual significa también la transgresión del tabú. Además, doña Francisca cree que la prohibición se cierne sobre la familia como una maldición, como un mal contagioso. Dentro de la habitación se halla otro lugar que guarda el crimen secreto y el monstruo, la materialización de lo siniestro (Turcios, 2005:139):

«Ya retrocedía de nuevo, envenenado por la atmósfera pútrida, cuando un ruido horrible, hermano de aquellos hálitos fétidos, resonó en la alcoba».

c. Los presentimientos y los presagios. Representados por la mariposa negra y las corazonadas que hacen que los personajes sientan que un mal demoníaco y desconocido los acecha. Este sentimiento se acentúa cuando Genaro cuenta que atrapó y mató a una mariposa negra que revoloteaba sobre la tumba de Luis de Mendoza. Pero esa misma noche le azotó la cara cuando pasó frente a la habitación del difunto (Turcios, 2005:113):

«Un frío soplo de lo desconocido azotó nuestras almas, escuchando esta fúnebre remembranza. Entre el radiante esplendor primaveral agitábase ahora aquella trémula mancha negra».

d. El monstruo. Está representado por el padre Félix y su aberrante acoso hacia Luz. En sus enfrentamientos con Rogerio se manifiestan sus transformaciones en un vampiro. Por la descripción de su físico, se muestra como un ser horrible, con colores anormales en el rostro, una apariencia repugnante. Sin embargo, ni la madre ni los demás sacerdotes ni el pueblo en general ven esa apariencia, no se indica nada de eso, al contrario, lo consideran un santo (Turcios, 2005:33):

«Poco después supe que aquel clérigo carnívoro tenía fama de santo y que desempeñaba un curato en un pueblo de la Alta Verapaz».

Por lo tanto, solo Luz y Rogerio ven su lado siniestro; es la sombra. Cuando Rogerio al fin entra hasta la habitación oculta, sale el enorme murciélago, que relaciona sin lugar a dudas con el padre Félix. Sin embargo, no hay una relación evidente entre el padre Félix, el abuelo y su crimen. Si el padre Félix es un murciélago oculto en la casa, es también un sacerdote activo en Alta Verapaz.

e. El miedo y el terror. En diferentes ocasiones, el miedo se presenta en la novela. Lo sienten los jóvenes al escuchar las historias de Genaro, también experimentan terror cuando tienen encuentros con el padre Félix. La madre siente miedo por la seguridad y la vida de Rogerio si entra a la habitación. El miedo de Rogerio que le impide entrar a la habitación se convierte en terror y temor cuando descubre el cadáver y al vampiro. El terror lo paraliza, es incapaz de moverse y salir de la habitación. Esa paralización tiene consecuencias funestas y se identifica con un complejo. Durand expresa que los complejos son «la configuración y la constitución en series existenciales de las imágenes obsesivas». La paralización por el miedo es el equivalente a la petrificación, correspondiente al complejo de la Medusa (Turcios, 2005:140):

«Quise correr tras él en un ímpetu de toda mi alma; pero el poder extraño y maléfico retúvome inmóvil».

f. Las pesadillas. Blanch (1996:282-284) indica que lo siniestro surge durante el sueño en las imágenes del miedo, como tinieblas, sombras, selvas, bruma, suciedad, deformación animal. En dos ocasiones, Rogerio está al borde de la muerte y sufre pesadillas. Las imágenes del miedo que se proyectan en la primera etapa de pesadillas,

mientas agoniza por la herida de bala, se relacionan con el miedo que siente Rogerio por lo siniestro que oculta la casa, el padre Félix y la muerte. Estas son (Turcios, 2005:48):

«Parecíame vagar impelido por un hórrido viento de pesadilla, por países áridos y blanquecinos, cubiertos de cavernas y de escarpes. Maléficas visiones obsesionantes cruzaban mi cerebro. Satánicos ensueños me torturaban. Vi cosas monstruosas».

En la segunda etapa de pesadillas, el joven sueña con un viaje en un lugar horrendo y pestilente. Ente las imágenes del miedo están un árido sendero, una comarca de fría blancura, una huella de sangre, sensación de sed y fatiga, una senda de mandrágoras, espantables abismos, árboles nudosos sin hojas y cubiertos de horribles parásitas que se transforman en animales como víboras, arañas enormes y escorpiones. Destacan en esta fase de pesadillas las alas húmedas y pestilentes que le azotan el rostro. Esta es la repetición del episodio de la mariposa negra que aleteó en la cara de Genaro cuando murió don Luis. También sobresale la figura blanca de una virgen angélica, a quien se identifica con Luz, con el cuello rodeado de un collar de gotas de sangre. En estos sueños, Rogerio proyecta el miedo al monstruo y la muerte de su amada.

4. La pureza. Luz representa la pureza absoluta e intacta. Ella tiene el alma inmaculada. Jamás actúa con maldad o crueldad, no conoce la bajeza de acción y de pensamiento. Como contraparte, la pureza aparece mancillada en la historia de Leonor. Una noche antes de la boda, Humberto vela en su ventana, la cual se ve abierta. Al día siguiente, al encaminarse los recién desposados a su casa, Humberto llega con cincuenta jinetes y reta al esposo de Leonor. La joven acepta que lo ama y se va con él, montada en el caballo de Humberto. Leonor está vestida de novia, con su velo blanco en el rostro. Los jinetes parten con la fantástica velocidad del relámpago. Aquí, Turcios presenta la que es quizás la imagen más bella de la obra (Turcios, 2005:29):

«El viento arrebató el velo de la novia, que, después de revolar a gran altura sobre los tejados, fue a prenderse en la cruz de hierro de la torre de La Merced. Allí estuvo durante mucho tiempo, hasta que, en una tenebrosa noche de borrasca, un rayo, que no hizo daño alguno a la iglesia lo convirtió en cenizas».

El velo blanco de la novia simboliza la pureza y es una protección contra los espíritus malignos. En la cita anterior, el velo es arrebatado por el viento, lo que significa que la pureza de la novia fue mancillada y fue arrebatada por los espíritus malignos, encabezados por Humberto. El velo queda prendido de una cruz, símbolo del sacrificio, para pedir perdón por el pecado. Un tiempo después un rayo lo hace cenizas; el lector solo puede suponer que simboliza su asesinato. El velo también es una máscara. Cuando el viento le arrebató el velo, es como si la máscara de virtud de Leonor cayera y se descubriera su verdadera identidad, como amante de Humberto.

El rapto de la novia se identifica con el complejo de Hipodamía. El centauro Éurito intentó raptar a la recién casada Hipodamía. Teseo, testigo del hecho, ayudó a Pirítoo a vencerlos y recuperar a su esposa. Humberto y los jinetes se identifican con los centauros salvajes que, luego de la boda, intentan llevarse a la recién desposada.

La historia de Horacio y Elsa también contiene un episodio de pureza mancillada. Humberto deshonra a la hija del mejor amigo de su padre y huye. Poco tiempo después de llegar a la Antigua, el secreto se revela y vuelve a huir.

Luz es pura, es como una virgen sagrada para Rogerio. El padre Félix amenaza con arrebatarse su pureza, pero Rogerio lo impide. Sin embargo, años después, el vampiro sale de la habitación y ataca a Luz. La joven muere esa misma noche. La tradición vampírica indica que una joven mordida por un vampiro también ha cedido a la unión sexual con el demonio. Por lo tanto, se puede deducir que su pureza fue mancillada. Entonces, la dualidad está en la pureza intacta y la pureza mancillada por lo maligno.

La pureza de Luz sobresale por contraste. Rogerio compara las actitudes y el comportamiento de Luz con el de las jóvenes de su edad y su misma condición social. Para el joven, el baile, el licor y la forma indecorosa de comportarse en la playa son actitudes reprobables; mientras que eleva a su prima por encima del vulgo. Ella misma se siente ajena a todo contacto social decadente (Turcios, 2005:86):

«Con asombro, Luz miraba la escena.
—¿Cómo podrán hacer eso? —exclamó—. [...] Verdaderamente no puedo creer que entre esas jóvenes que ahí exhiben su impudor, y yo, exista —fuera de los detalles de la existencia normal— algo de común».

5. La muerte. El tema de la muerte se presenta de diferentes maneras y afecta a varios personajes:

a. La cadena de acontecimientos fatídicos en la vida de Luis de Mendoza. El padre de Rogerio entró a la habitación prohibida, recibió una pedrada en la cabeza, sufrió ataques de locura y murió.

b. La doble muerte de Humberto de Mendoza. El abuelo héroe, como se indica al inicio de la novela, murió durante una tremenda cacería de leones en Indostán. Luego, Genaro narra que lo vio batirse en duelo con el licenciado Santisteban, ante la presencia de varios testigos que los acompañaban. Ambos murieron y fueron enterrados en el jardín. Las tumbas todavía pueden verse debajo de la grama y las flores.

c. La enfermedad. Destaca la enfermedad romántica, la tisis o tuberculosis. Rogerio sufre complicaciones con su herida y adquiere tuberculosis, enfermedad que lo lleva al borde de la muerte. Además, el joven visita y protege a varias personas: Mariano, quien está parálítico; dos ciegos y dos mujeres, una de ellas casi centenaria y la otra, Juanita, una jovencita tuberculosa. Ella ya tenía el horrible sello de la tétrica muerte en el rostro, por lo que su destino se deduce desde el primer momento. Juanita amaba la vida, pero murió diez días después. Su ataúd es blanco, símbolo de su inocencia.

El amor a la vida y la irrupción de la muerte conforman otra dualidad, expresada en el amor por la vida que siente Juanita y su muerte prematura. Así como en la forma en la que el autor encadena los capítulos L y LI. El

capítulo L trata de la enfermedad, la muerte y el viaje al cementerio. El capítulo LI comienza con una expresión de amor y gozo por la vida (Turcios, 2005:96):

«Cubrimos de flores su pequeño ataúd blanco, y la acompañamos, en silencio, en sus travesía al cementerio de San Lázaro.

LI

Gozábamos intensamente de la vida, en lo que esta tiene de más elevado y más puro».

Esta cita demuestra que la muerte es el fin del sufrimiento y la enfermedad, pero la vida sigue y quienes se quedan son libres para disfrutarla.

d. La resurrección. Rogerio, según su médico, regresa de la muerte, después de la herida de bala. En este caso, la muerte no vence, sino la vida. Posteriormente, cuando es herido por el vampiro, también agoniza, pero nuevamente la vida triunfa. Se puede concluir que Rogerio es un vencedor de la muerte, pero solo de la propia. A pesar de que ayuda a Juanita con las medicinas y la atención médica, ella muere. Tampoco puede defender a Luz del ataque del vampiro. Su amada también muere.

Después de su resurrección, Rogerio siente una nueva vida, en la que desea compartir parte de su dinero con los desprotegidos y desposeídos. Se siente generoso y pródigo. Es el eterno retorno. Por ello, según la importancia que Durand hace de los complejos, Rogerio presenta un complejo mesiánico (Turcios, 2005:62):

«Por primera vez surgía aquella idea en mi cerebro, y estaba ya dispuesto a practicarla. Sí, haría mucho bien. Daría de comer al hambriento, vestiría al desnudo, según el divino mandato».

e. La tumba. La casa de La Antigua es a la vez cuna de Rogerio y tumba del abuelo y del licenciado Santisteban. Posteriormente se sabe que también es tumba de Leonor, la novia raptada. Finalmente, es tumba para Luz. El tema del cementerio se aborda desde el inicio, en la descripción del jardín porque los árboles centenarios le daban un «aspecto tristón de cementerio de aldea» (Turcios, 2005:7).

Otra tumba podría ser el volcán de Agua. Rogerio desea subir ese volcán con su amada, y Luz, recordando la trágica historia de doña Fernanda Berger de Vasseaux, quien murió en la cima, desea también morir en los brazos de Rogerio. A esto, su primo responde así (Turcios, 2005:100):

«—Pues te diré a mi vez, con toda sinceridad, que si tan terrible cosa sucediera tendríamos, por lo menos, una tumba digna de nosotros. Allí, en la parte sur del cráter, existe un tremendo abismo de seiscientos metros de profundidad. En él desapareceríamos para siempre».

f. Las bellas muertas. Eetessam (2014:85) indica que para Edgar Allan Poe la muerte de una mujer bella es el mejor tema poético e incluye esta cita:

«cuando se halla más estrechamente ligado a la Belleza: la muerte, por tanto, de una mujer hermosa es, sin ningún género de dudas, el tema más poético del mundo; y del mismo modo tampoco cabe dudar que los labios más aptos para expresar este tema son los de un amante despojado de su amada».

El texto anterior se relaciona con la novela en estos aspectos: se sabe de la muerte de dos jóvenes bellas, Leonor, en forma trágica, y Elsa Olivares, de muerte natural, pero sola y entristecida. El protagonista narra la historia de la muerte de su amada Luz, y los hechos se cuentan después de los terribles sucesos. En forma poética, Rogerio evoca la vida de la joven, quien era sumamente bella y angelical. Entonces, la dualidad vida-muerte se expresa en gozo, belleza y amor como contraparte del sufrimiento, fealdad y desamor.

g. La inmortalidad. Rogerio y Luz conversan sobre la muerte, como fin del amor, de la belleza y del recuerdo. También menciona sus inquietudes acerca de lo que sucede después de la muerte, del destino de las almas y la posibilidad de que la sensación del éxtasis espiritual que es el sueño sea el paso de las almas de los antepasados. Para los jóvenes puede haber una relación entre lo onírico y la inmortalidad (Turcios, 2005:97):

«—¿Volverán a la tierra las almas de los muertos? En un cementerio he sentido la impresión de que quizá no morimos del todo, de que un átomo inmortal puede cruzar en un segundo la vida. ¿No serán los sueños, a veces, reveladores del paso de esas almas? Esos éxtasis en que, de improviso, cae el espíritu, ¿no serán los instantes en que pasan por nosotros las almas de nuestros antepasados en su eterna rotación inmutable por los misterios infinitos?».

6. Heroísmo. Desde las primeras páginas de la novela, Rogerio expresa su admiración por el heroísmo de su abuelo, quien fue todo un caballero de capa y espada, capaz de las más temerarias aventuras y lances amorosos. Rogerio desea parecerse lo más posible a Humberto de Mendoza, no solo en lo físico, sino en el carácter valiente.

Su primera decisión de tomar una actitud valiente surge cuando su madre reconoce, delante de Luz, el gran parecido físico con su abuelo, pero lo contrasta con la actitud temerosa del joven hacia los espectros y los curas. A partir de ese momento, Rogerio demuestra valor cuando se enfrenta al padre Félix y asume el papel patriarcal en la casa. Sin embargo, no es capaz durante varios años de enfrentar el miedo que siente por la habitación prohibida.

Anteriormente se explicó el camino recorrido por Rogerio como héroe de la novela. Cabe agregar que algunas imágenes de heroísmo aparecen reduplicadas de esta forma, unidas al complejo mesiánico ya mencionado.

<p>Jesús arroja a latigazos a los mercaderes del templo. - El abuelo rapta a la novia, y sus jinetes dispersan a la multitud a cintarazos. - Rogerio expulsa de la casa al padre Félix a latigazos.</p>

Fuente: Elaboración propia a partir de la novela *El vampiro*, de Froylán Turcios, 2005.

Son tres imágenes heroicas cuya unión es el látigo y el cinturón, usados por diferentes motivos. Jesús lo usó para castigar a los que profanaban el templo; Humberto para raptar a una novia y profanar el matrimonio sagrado; y Rogerio para expulsar al sacerdote demoníaco que profanaba el hogar sagrado y atentaba contra la pureza de la prima.

7. La belleza. Se expresa de varias formas unidas a la mujer, la naturaleza, el arte y la ciudad:

a. La mujer. Doña Francisca aparece descrita como una mujer hermosa, una beldad de ojos aterciopelados y boca infantil. Rogerio la admira por su belleza física y espiritual, ya que es generosa y de buen corazón. Otras mujeres que se mencionan en la novela, como Elsa Olivares y Laura Menéndez, también son bellas. Sin embargo, la mujer más hermosa, de físico perfecto, alma pura y angelical es Luz. Abundan las descripciones y alabanzas a su belleza física, espiritual y a su voz. Ella era capaz de leer un pasaje de *Ligeia* con una interpretación arrebatadora, como se evidencia en este fragmento (Turcios, 2005:44):

«A veces su acento semejaba un rumor cristalino, y de pronto volvíase sordo y opaco, o frenético y áspero. Era, ya un cántico de oro, ya un solemne son taciturno, ya una gélida elegía torturante».

Para el canto, la voz de Luz es dulce y emotiva, por lo que los invitados a la casa se sintieron profundamente conmovidos (Turcios, 2005:110):

«—¡Qué cosa más bella! —exclamaba, entornando los párpados arrugados—. ¡Así deben de cantar los ángeles!».

La voz encantadora, de una belleza sorprendente y capaz de provocar estados de éxtasis estético en sus oyentes, se puede identificar con el complejo de la sirena.

b. La naturaleza. Constantemente se alaba la belleza de la naturaleza, de los árboles y las flores; el imponente volcán de Agua y el mar inmenso. Este último le causa una impresión de serenidad a Luz, que contrasta con la admiración por su palpitante inmensidad y su eterno rumor. Rogerio considera el mar como un compañero familiar, de maravillosa hermosura y terrible voz (Turcios, 2005:77):

«—Para mí fue como un compañero familiar a quien hallara después de largos años de vivir alejados el uno del otro. Había soñado tanto con él que ya no deseaba encontrarlo. ¡El mar! Conocía sus murmullos y sus cóleras, sus matices y hasta los múltiples secretos de sus abismos. [...]».

c. Las ruinas de La Antigua. Rogerio constantemente alaba las ruinas antiguas por su belleza histórica y legendaria. Van unidas a un amor por el pasado y el deseo de su conservación. Para el joven, esta ciudad está unida a la poesía (Turcios, 2005:104):

«—[...] Nuestra poesía está en el Pasado; y esa poesía tiene, en ocasiones, tal fuerza, se impone de tal modo, que constituye la vida misma de una localidad. Esto sucede en La Antigua».

d. El arte. Los jóvenes han cultivado su amor por la lectura de novelas y poemas de grandes autores. Leen e interpretan las obras, analizan su contenido y aprecian la belleza de las palabras. A la vez, son diestros en la guitarra, el piano y el canto. Viven inmersos en un mundo de belleza artística que su maestra ayuda a cultivar. Rogerio se encarga de adquirir novelas, poemas y partituras para Luz (Turcios, 2005:128):

«—Son las seis poesías que nos han impresionado más profundamente —murmuré.
Ella leyó: *Lucía, Tus cartas, Ulalume, Días que fueron, Hortus larvarum, Aniversario*; de Musset, Byron, Poe, Tennyson, D'Annunzio y Stefan George».

8. La sangre. Estas imágenes aparecen unidas a situaciones trágicas:

a. Las heridas y la enfermedad. Luz accidentalmente hiere a Rogerio y de su boca mana sangre. De las heridas que al final tienen los jóvenes en el cuello, también se derrama sangre. Para Luz, la sangre perdida es la muerte; para Rogerio, la agonía. La sangre expulsada de los pulmones es un síntoma de tuberculosis. Esta enfermedad lleva a Juanita a la muerte. Cuando Rogerio ve la sangre, sabe que la jovencita morirá.

Para un vampiro, la sangre es vida, porque se alimenta de ella; para las personas, la sangre también es vida, pero perderla es la muerte. En la novela, Rogerio pierde mucha sangre por la herida de bala (Turcios, 2005:48):

«—¡Gracias a Dios! —pude exclamar—. Creí que la bala te había tocado.
Y me recosté en el escaño, pues la sangre salía por mi boca en abundancia».

b. El color rojo. Este color, relacionado con la sangre, aparece en la capa de Luis de Mendoza. La capa recuerda el color de la sangre, por lo que Luz se siente atemorizada y Rogerio decide cambiarla por otra vestimenta más amigable (Turcios, 2005:54):

«[...] Un frío pertinaz me inmovilizaba sobre un alto sofá, en el que pasaba las horas arrebujado en una gruesa capa escarlata que fue de mi padre.
—Me da horror esa capa —dijo Luz—. Envuelto en ella parece que estuvieras bañado en sangre.
Ahora la sangre le causaba un terror indecible
Para evitarle ese tormento cambié mi abrigo por un gabán gris».

La habitación prohibida también está llena de color rojo, como símbolo de la sangre que se derramó allí (Turcios, 2005:135):

«Crujieron las maderas, y luego me vi en una gran estancia tapizada de rojo, con alfombra y colgadura del mismo color de sangre».

En otro momento, Rogerio cita de memoria unas palabras que Armando Malivert dedicó a Laura Menéndez, ante la admiración de Luz, por la fidelidad de la memoria y del retrato. En esas palabras, Malivert plasmó la

belleza de la joven y se destacan y contrastan los colores de los dientes y de las encías de Laura (Turcios, 2005:82):

«[...] y como una flor de amor y muerte, el tesoro inaudito de la boca, rosada y voluptuosa y espiritual, soberana seducción de su divina persona. Boca de dientes pálidos y de encías de un claro matiz sangriento, vaso de placeres únicos y sobrehumanos».

Como puede apreciarse en la cita anterior, la belleza con que se describen los colores de la boca de Laura también se refieren al amor y a la muerte.

c. La mancha. Cuando Rogerio entra a la habitación oculta, encuentra un lecho nupcial, desordenado y un vestido con manchas secas de sangre. Estas manchas son el testimonio del crimen que se ha ocultado por más de medio siglo. Es una ofensa, un pecado; es la mancha de la familia (Turcios, 2005:138):

«En extraño desorden había sobre él sábanas desteñidas llenas de manchones negruzcos, en los que fácilmente identifiqué la sangre».

Las imágenes obsesivas descritas se pueden agrupar en constelaciones, según su relación. En este caso, se agrupan de esta forma:

1. Muerte - lo siniestro - sangre - tiempo. Estas imágenes obsesivas se relacionan por su carga trágica de enfermedad, pesadillas, sangre, crimen y destrucción.
2. Amor - belleza - heroísmo - pureza. Estas imágenes obsesivas se relacionan por su carga sentimental, amorosa, estética y de ascensión del héroe en su camino hacia la superación personal y la destrucción del héroe.

En síntesis, las imágenes redundantes se agrupan en constelaciones por su relación. A continuación se detallan en el cuadro.

**IMÁGENES REDUNDANTES
CUADRO 5**

Imágenes redundantes	
La muerte	La cadena de acontecimientos fatídicos en la vida de Luis de Mendoza, la doble muerte de Humberto de Mendoza, la enfermedad, la resurrección, la tumba, las bellas muertas, la inmortalidad
Lo siniestro	Historias sobrenaturales, la habitación prohibida, los presentimientos y los presagios, el monstruo, el miedo y el terror, las pesadillas
El tiempo	Dinámico y estático
La sangre	Las heridas y la enfermedad, el color rojo, la mancha
El amor	Maternal, neoplatónico y trágico
La belleza	La mujer, la naturaleza, las ruinas de la Antigua
La pureza	Absoluta y mancillada
El heroísmo	El abuelo, el padre, el nieto

Fuente: Elaboración propia a partir de la novela *El vampiro*, de Froylán Turcios, 2005.

B. Clasificación por régimen

Todo mito tiene un lenguaje simbólico. Se debe recordar que para Durand (García, 2012:131) el mito es «un sistema dinámico de símbolos, arquetipos y esquemas; sistema dinámico que, bajo el impulso de un esquema, tiende a constituirse en relato». El esquema es «una generalización dinámica y afectiva de la imagen», la cual se «encarna en una representación concreta como el esquema de la verticalización ascendente o el esquema del descenso».

Así, las imágenes que siguen un esquema de verticalización ascendente se refieren, por ejemplo, a hechos que hacen progresar al personaje; en cambio, el esquema del descenso se compone por hechos en los cuales el personaje cae, por enfermedades, accidentes o muerte.

El tercer paso es la clasificación de las imágenes redundantes, según el régimen diurno, nocturno y copulativo. Se reúnen de esta forma:

Las imágenes del régimen diurno se refieren a la antítesis. Se caracterizan porque su cronotopo es el tiempo y el espacio de la aventura; también son el aprovechamiento y la conquista del tiempo y la ocupación espacial. Se dividen en los rostros del tiempo y la copa y la espada.

1. Los rostros del tiempo. Contienen imágenes que se relacionan con el terror ante la fugacidad de la vida y el poder destructor del tiempo. Estos símbolos sustituyen al tiempo y representan elementos terribles que provocan miedo. Son imágenes de caída y fracaso, de agresividad y terror, de muerte.

a. Imágenes teriomorfas. Se refieren a los animales rápidos y agresivos que con su vuelo, su carrera o su ataque simbolizan que el tiempo es devorador, que destruye la vida, el amor y la historia. En la novela las imágenes teriomorfas unidas a lo siniestro son el león disecado en la habitación del abuelo, el vampiro en el que se transforma el sacerdote, la mariposa negra que aterra a Genaro, las arañas, las víboras y los escorpiones que aparecen en las pesadillas de Rogerio.

Las imágenes que se relacionan con la pureza y la belleza son la venadita que Genaro le regala a Luz y las aves con las que Rogerio compara a su prima. Los caballos de Humberto de Mendoza se relacionan con la pureza mancillada de la novia raptada. Todos estos animales se caracterizan por la velocidad de su vuelo o su carrera y por su capacidad devoradora y de provocar daño.

b. Imágenes nictomorfas. Se relacionan con la noche, la oscuridad, la sangre y la Madre perversa. En la novela estas imágenes aparecen en momentos en los cuales la noche favorece lo siniestro oculto en la habitación prohibida. En la medianoche se escuchan campanadas. También es la sangre de las heridas provocadas por la enfermedad, por la tuberculosis, por las armas y por el ataque del vampiro. Además, aparece en la sangre de Leonor en su vestido. Estas imágenes también se refieren a la madre terrible en la que estaba convirtiéndose doña Francisca por influencia del padre Félix.

c. Imágenes catamorfas. Son imágenes de la caída y del fracaso, porque se refieren a un esquema de descenso. En la novela son las imágenes de la muerte del héroe Humberto de Mendoza durante la cacería de leones y luego en un duelo. Asimismo, son las imágenes del asesinato de Leonor en la habitación prohibida y es la muerte de Luis de Mendoza debido a la locura y la agresión. Finalmente es la muerte de Luz, atacada por el vampiro, pero también es el fracaso de Rogerio, quien no puede mantenerla a salvo del monstruo.

2. El cetro y la espada. Estas imágenes son la antítesis de los símbolos negativos. Son representaciones simbólicas positivas que sirven para apaciguar el ánimo y disminuir las sensaciones negativas de los símbolos del rostro del tiempo. En la novela, las sensaciones negativas están dadas por el monstruo, el peligro, la muerte, la

enfermedad y la noche amenazadora. Pero como contraparte, se pueden identificar algunos símbolos que apaciguan el ánimo. Estos son:

a. Ascensionales. Estas imágenes se oponen a la caída catamorfa, como la muerte y el fracaso, y se refieren a todo lo que es elevación y superación de los personajes. En la novela son el ángel, imagen asociada a Luz, quien es considerada un ángel por Juanita y por Rogerio, debido a su belleza, gracia e inocencia. Otra imagen ascensional unida al heroísmo es la actividad de cacería, que se manifiesta en las excursiones de Rogerio, en las cuales caza conejos y lleva orgullosamente alimento a su hogar. Asimismo, la espada que usó el abuelo y es muestra de valor.

Otras manifestaciones ascensionales son el rol patriarcal que asume Rogerio en su casa, el cual marca su paso de la niñez a la vida adulta y son parte de las imágenes del heroísmo. También su elevada condición económica y social provoca episodios de gigantización, marcados por el heroísmo del joven.

b. Espectaculares. Se refieren al valor de la luz frente a la oscuridad nocturna. En la novela son imágenes relacionadas con la belleza y la pureza. Es el sol, son los días soleados en los que se pasean los jóvenes. Al mediodía se escuchan las campanadas del ángel.

La imagen espectacular más importante es Luz, la luz celeste de la casa, cuya hermosura opaca a todas las demás jóvenes. Ella es luz de la casa y de la vida de Rogerio. También es la belleza de las ruinas que Rogerio ama y desea proteger de la destrucción de los pobladores de esa ciudad. Además es la radiante belleza interior de Luz, aparte de su hermosura física y su virginal pureza.

c. Diaréticos. Estas imágenes se relacionan con el heroísmo y la purificación de los pecados. En la novela consisten en el héroe, Rogerio, que mató al animal teriomorfo, el vampiro. También la imagen de Genaro, quien clavaba punzones en las mariposas negras, las cuales simbolizan la muerte. Además, se relacionan con la purificación de los pecados; por lo que el descubrimiento del asesinato de Leonor, el gran pecado del abuelo, es otra imagen importante del héroe.

El agua limpia, otra imagen diarética, se relaciona con la fuente clara que Rogerio siente en su alma después de su resurrección por la herida de arma de fuego. También es la espada, el arma que mató a Humberto de Mendoza por el crimen de robarse a la novia.

Como se explicó antes, el régimen diurno se caracteriza por la antítesis de sus propias imágenes. Así, el conjunto de imágenes de los rostros del tiempo se contraponen a las del cetro y la espada, de esta forma: las imágenes teriomorfas se contrastan con las diaréticas; las nocturnas con las espectaculares; y las catamorfias con las ascensionales.

Las antítesis de este régimen, en la novela, se evidencian así:

**IMÁGENES DEL RÉGIMEN DIURNO
CUADRO 6**

Régimen diurno	
Rostros del tiempo	El cetro y la espada
Teriomorfos: vampiro, mariposa negra, león. El vampiro con su presencia y sus actos siniestros. Pecado del rapto de la novia.	Diiréticos: Rogerio mata al vampiro. Éxito del héroe. El Lic. Santisteban mata a Humberto y lava su honor.
Nictomorfos: la noche que representa el peligro del vampiro, las campanadas de la medianoche.	Espectaculares: Luz, el sol, el día radiante mientras los jóvenes pasean, las campanadas del ángelus.
Catamorfos: la caída o las muertes de Humberto, Leonor, Luis y Luz. Fracaso de Rogerio.	Ascensionales: Luz es un ángel, éxito en la cacería, rol patriarcal de Rogerio. Diiréticos: Rogerio siente una fuente clara en el alma.

Fuente: Elaboración propia a partir de la novela *El vampiro*, de Froylán Turcios, 2005.

2. Régimen nocturno. Estas imágenes buscan el otro lado de los símbolos negativos y aterradores, pero estas imágenes no se refieren a la superación de obstáculos, como es el caso de los agrupados en el cetro y la espada. Su estructuración es de repliegue y de exorcización del tiempo. Su cronotopo es la atemporalidad ajena al devenir real, su espacio son los refugios cerrados que protegen del mal. Su afán es la conquista del espacio. Entre estas imágenes están:

a. De la inversión. Estas imágenes invierten el valor negativo de los símbolos diurnos de los rostros del tiempo para transformarlos en positivo. Por ejemplo, la caída devastadora o la muerte se convierte en caída placentera. Ante la muerte de varios personajes (Humberto, Luis, el padre Félix, Luz, Juanita) está la enfermedad que casi mata a Rogerio. Pero su madre y Luz lo cuidan con amor.

Luego del ataque del vampiro, Rogerio agoniza, pero sobrevive con los cuidados de su madre. Entonces, la caída de Rogerio se suaviza por la enfermedad y la recuperación. Por lo tanto, estas imágenes se relacionan con lo siniestro y la muerte, pero con sus valores invertidos.

Estas imágenes también se vinculan con la belleza de los colores de los paisajes y de las flores del jardín; del mar inmenso y terrible. También son imágenes de la feminidad positiva y la maternidad, encarnadas en la belleza, la pureza y el talento de Luz y el amor de doña Francisca.

Parte de estas imágenes son la gulliverización y la importancia de lo pequeño, que se evidencia en la figura de Rogerio como el menor de la familia, quien guarda una fuerza interior; además son las delicadas flores japonesas, las libélulas y las mariposas que parecen flores con alas y causan la admiración de Luz.

También se refieren a la melodía de las canciones tristes de amores desgraciados que su institutriz le ha enseñado y que despiertan la admiración entre sus amistades. Además, es la noche tranquila junto al mar y en el jardín bajo un cielo estrellado, en el silencio, cuando se sienten unidos por el amor. Es la reduplicación de acciones de abuelo a padre y a hijo y el arquetipo de la Madre-Tierra.

b. De la intimidad. Se refiere a las imágenes del continente que alberga la intimidad, por lo que una de estas es la casa antigua con sus balcones, su portón, sus murallas y su jardín. Los símbolos de carácter digestivo son el reposo acariciador en la casa, los momentos en los que juegan y conversan en el jardín, el descanso junto al mar cuando pasean como si fueran una joven pareja recién casada, la ensoñación íntima del amor de los jóvenes, el beso de la madre y los besos de los jóvenes novios, que representan la única forma de contacto físico amoroso que tienen, ya que esperan el día de su boda.

La casa es el centro, las habitaciones donde conviven; además, es cuna de Rogerio y sepulcro de los que allí han muerto. Las imágenes de la intimidad también incluyen los ritos de enterramiento, es decir, las tumbas hechas improvisadamente para los caballeros muertos en duelo. De estas tumbas queda la evidencia de los montículos que Genaro ha cubierto de césped y flores.

Estos símbolos se sintetizan en el cuadro de esta manera:

IMÁGENES DEL RÉGIMEN NOCTURNO CUADRO 7

Régimen nocturno
De la inversión: enfermedad de Rogerio, convalecencia y recuperación. Belleza de los colores, belleza y talento de Luz, amor de madre, Rogerio como el más joven de la familia, las flores y los insectos, las canciones tristes, el tiempo junto al mar y en el jardín, el silencio, la reduplicación de acciones abuelo-hijo-padre.
De la intimidad: la casa como reposo y protección, como cuna y tumba, el descanso junto al mar, la ensoñación íntima, los besos.

Fuente: Elaboración propia a partir de la novela *El vampiro*, de Froylán Turcios, 2005.

3. Régimen copulativo. Es el dominante sexual, llamado el denario y la rueda, porque se refiere a imágenes relacionadas con el renacer, la estructuración y el progreso. Por eso su cronotopo es el tiempo cíclico de la muerte y de la resurrección, de las pruebas de iniciación o del aprendizaje en un espacio comunitario. El paso del tiempo es provechoso. Es un aliado del tiempo y lo aprecia como un renacer.

a. Cíclicos. El tiempo es circular, por lo que nada muere, todo renace. En la novela, esta imagen se relaciona con la muerte y el heroísmo. Rogerio resucita, se convierte en un hombre que desea hacer el bien y ser generoso. Es la imagen del eterno retorno. Además, la muerte del vampiro puede ser el nacimiento de otro vampiro.

b. Del progreso. Estas imágenes se vinculan con la superación en el tiempo. El cronotopo de lo imaginario supera el destino. En la novela, Rogerio supera sus pruebas, se convierte en un adulto y mata al vampiro. Hay un progreso personal como héroe romántico.

IMÁGENES DEL RÉGIMEN COPULATIVO CUADRO 8

Régimen copulativo
Cíclicos: resurrección de Rogerio.
Del progreso: superación de las pruebas del héroe, paso de la niñez a la vida adulta, destrucción del vampiro, progreso personal.

Fuente: Elaboración propia a partir de la novela *El vampiro*, de Froylán Turcios, 2005.

Las imágenes obsesivas identificadas y reunidas se relacionan con los regímenes de esta manera:

IMÁGENES Y REGÍMENES
CUADRO 9

Imágenes redundantes		Regímenes
La muerte	La cadena de acontecimientos fatídicos en la vida de Luis de Mendoza, la doble muerte de Humberto de Mendoza, la enfermedad, la resurrección, la tumba, las bellas muertas, la inmortalidad.	Contienen imágenes teriomorfas, catamorfias y nictomorfias del régimen diurno, debido al temor al paso del tiempo, el monstruo siniestro, la sangre, el crimen y todas las muertes de los personajes. Además se clasifican en imágenes ascensionales del cetro y la espada, del régimen diurno, por la resurrección del héroe y la caída suave de la enfermedad.
Lo siniestro	Historias sobrenaturales, la habitación prohibida, los presentimientos y los presagios, el monstruo, el miedo y el terror, las pesadillas.	
El tiempo	Dinámico y estático.	
La sangre	Las heridas y la enfermedad, el color rojo, la mancha.	
El amor	Maternal, neoplatónico y trágico.	Contienen imágenes de la intimidad del régimen diurno, por la importancia de la ciudad con sus ruinas, que contiene a su vez la casa donde Rogerio vive su amor y admira la belleza y la pureza de Luz. El heroísmo de Rogerio está conformado por imágenes diurnas de régimen diarético por su resurrección y purificación. También imágenes cíclicas y del progreso, del régimen copulativo, porque el héroe renace y progresa.
La belleza	La mujer, la naturaleza, las ruinas de la Antigua.	
La pureza	Absoluta y mancillada.	
El heroísmo	El abuelo, el padre, el nieto.	

C. Lecciones del mito del vampiro

La cuarta fase de la mitocrítica es identificar las lecciones del mito y los complejos presentes. Como el título de la novela indica, existe un vampiro, el cual es el mito evidente. Losada clasifica los mitemas en pertinentes y facultativos. Como se indicó antes, Losada explica que para que haya mito debe haber al menos dos mitemas en una combinación determinada.

Los mitemas del mito clásico del vampiro son la antropohematofagia (alimentarse de sangre humana), el mal, la aversión, la seducción, la dimensión sobrenatural diabólica y la víctima que se convierte en vampiro. En la novela se identifican los mitemas pertinentes del vampiro en el padre Félix. Estos son:

1. La antropohematofagia. El ansia de beber la sangre humana del padre Félix se evidencia cuando ataca el cuello de Luz y lo deja ensangrentado. También hiere a Rogerio en el cuello y de igual manera sale sangre de esa parte de su cuerpo. Sin embargo, Rogerio sobrevive; mientras que Luz muere (Turcios, 2005:140):

«Palpé la cortina, intentando pasar. Mas sentí en el acto como una violenta puñalada en el cuello.
[...]
En el corredor pude advertir que de mi cuello manaba un hilo de sangre».

La sangre humana debe ser la única fuente de subsistencia para un vampiro, explica Losada (2015:36). En la novela no se describen los hábitos alimenticios del padre Félix, por lo que no puede asegurarse que es un ser humano normal.

2. El mal. El padre Félix es un ser maligno y siniestro. La maldad que encarna se contrapone a su cargo eclesiástico. Desde la primera vez, observa a Luz con ardor maléfico y bestial, y a Rogerio con odio. El padre Félix es confesor e intenta usar el arma de la confesión para aprovecharse de su víctima. Por una parte, su maldad se manifiesta en el comportamiento lascivo, lujurioso y sacrílego con el que acosa y aterroriza a Luz (Turcios, 2005:17):

«—[...] Él salió de repente del confesionario con los ojos casi fuera de las órbitas y la lengua colgante. Hui llena de terror, lanzando agudos gritos».

Por otro lado, también se evidencia en el aspecto físico y repugnante que describe Rogerio, sus movimientos son anormales y de su garganta sale un ruido extraño (Turcios, 2005:19):

«Luego, dando un salto, y emitiendo de la convulsa boca una especie de ronquido subterráneo, escapó como un fantasma por la puerta entreabierta».

3. La aversión. El sacerdote, en su repugnante forma humana, inspira en Rogerio y Luz una gran aversión y odio, debido a su comportamiento siniestro. Sin embargo, son las dos únicas personas que sienten rechazo por el sacerdote. Rogerio lo considera como su «tenaz enemigo» (Turcios, 2005:13):

4. La seducción. El tipo de seducción que ejerce el padre Félix es religioso. Doña Francisca está bajo su influjo, porque permite que llegue a su casa dos veces al día, por la mañana y por la noche. Se comporta en forma autoritaria y exige que los jóvenes duerman en habitaciones muy separadas. Otra de sus exigencias es que Luz se confiese dos veces por semana con él. El influjo que ejerce sobre la madre es muy fuerte, puesto que, a pesar de que la joven llora y no quiere cumplir con esa obligación, doña Francisca la rechaza y la obliga a ir a la iglesia. De esta forma, la envía al monstruo (Turcios, 2005:14):

«[...] yo sufría atrozmente cuando oía a mi madre levantar la voz alterada para obligar a Luz a que fuera a la iglesia».

Asimismo, el sacerdote ejerce una seducción religiosa colectiva, ya que en la comunidad de Alta Verapaz es considerado como un santo. En cambio, el tema de la seducción sexual no se evidencia en la novela. El padre Félix tiene una apariencia física desagradable y, en sus apariciones, no provoca deseo sexual en las mujeres. Incluso, cuando trata de aprovecharse de Luz, dentro de la iglesia, la joven lo rechaza con firmeza.

5. La dimensión sobrenatural diabólica. El comportamiento del padre Félix no es enteramente humano. Sus movimientos son extraños, puede dar increíbles saltos hacia atrás, revuela, emite sonidos anormales, como gruñidos. A pesar de que es un miembro de la iglesia, un sacerdote confesor y tiene un curato en Alta Verapaz, es siniestro y demoníaco, porque se transforma en vampiro y puede estar en dos lugares a la vez, en la habitación secreta y en Alta Verapaz. Además, alberga oscuras intenciones con Luz y siente odio por Rogerio. Estos sentimientos son contrarios completamente a lo que debería ser un verdadero sacerdote católico. Rogerio, cuando expulsa al sacerdote de la casa, indica que es un ser abominable que debe estar en el infierno (Turcios, 2005:19):

«—[...] fray Félix Aguilar, sacerdote impuro, condenado desde en vida en el más lóbrego infierno, en donde su alma de podredumbre se debatirá en terribles angustias por los siglos de los siglos».

6. La víctima. El vampiro busca una víctima joven, bella, pura e inocente. El padre Félix elige a Luz como su víctima para saciar sus deseos lujuriosos. Luz se ve obligada a presentarse ante el acosador, cuando su tía está bajo el influjo del maligno. Rogerio la salva de ese peligro y la protege durante unos años. Sin embargo, cuando Rogerio entra a la habitación prohibida, el vampiro sale e inmediatamente busca a Luz para atacarla. También Rogerio es víctima del vampiro, porque lo hiere en el cuello. La joven muere, porque esta vez Rogerio, paralizado por el terror, es incapaz de salvarla (Turcios, 2005:140):

«Quise correr tras él en un ímpetu de toda mi alma; pero el poder extraño y maléfico retúvome inmóvil».

Cuando Rogerio recobra el sentido, Luz yace muerta en el oratorio de la casa, con una «ligera mancha de sangre» en su cuello desnudo (Turcios, 2005:143).

Como puede observarse, los mitemas básicos o pertinentes del vampiro se encuentran en la obra, por lo que se afirma que se trata del mito vampírico, pero con variaciones. Anteriormente se indicó que según Durand, los mitemas o lecciones cambian de un mito a otro, pero el mito sigue siendo el mismo. Además, no existe un mito modelo de origen, porque cada época retiene el grupo de lecciones que le conviene. Por eso, de un mito a otro se pueden apreciar la variación, la conversión o la transformación

En la reescritura del mito en esta novela se identifican variaciones en sus mitemas facultativos: el vampiro es un sacerdote, del cual no se conocen detalles de su familia ni su origen ni del lugar donde vive; sí puede ser visto a plena luz del día. Asimismo, su imagen se refleja en un espejo, tal como lo constató Rogerio el primer día. Además, como se trata de un sacerdote local, acostumbrado a los símbolos cristianos, estos no siempre son armas efectivas para combatirlo.

El mito del vampiro que reescribe Turcios en su novela comparte los mitemas pertinentes de otros vampiros literarios, Carmilla, Lord Ruthven y el Conde Drácula, pero con algunas variaciones. El primero es la antropohematofagia. El padre Félix ataca el cuello de los jóvenes para beber su sangre. Carmilla bebe sangre de sus víctimas, solo mujeres. Lord Ruthven bebe la sangre de las mujeres, como la hermana de Aubrey, su víctima final antes de desaparecer. Drácula bebe la sangre de Lucy y se ve rejuvenecido.

En segundo lugar está la maldad. El padre Félix es siniestro, por sus acciones lujuriosas. Carmilla es una joven bella, pero maligna y también siniestra, descendiente de la estirpe malvada de los Karstein que eran vampiros y mataron a muchas personas de la aldea. Lord Ruthven es un ser perverso. Se dedica a fomentar los vicios, a corromper a las jóvenes puras e inocentes y a destruir las herencias que gana en el juego. Es el asesino de Ianthe y de la hermana de Aubrey. Drácula también es un ser maligno, mata a la tripulación del Demeter y a Lucy.

En tercer lugar está la aversión que inspira. El padre Félix es odiado por Luz y por Rogerio, debido a su comportamiento lascivo. Carmilla es muy bella y cariñosa con Laura, pero la jovencita siente por momentos que la conducta de Carmilla le desagrada. Aubrey es testigo de las maldades de Lord Ruthven y siente un profundo desagrado por él, incluso, odio por el asesinato de Ianthe. Drácula despierta en Jonathan sentimientos de peligro y aversión por su conducta extraña. Después, ese sentimiento se vuelve colectivo entre Mina, Van Helsing y sus amigos.

Un cuarto aspecto es la seducción. El padre Félix seduce a la población por medio de la religión. Carmilla ejerce una seducción sexual hacia sus víctimas mujeres. Lord Ruthven también seduce a muchas mujeres y las lleva a la perdición. Drácula ejerce una seducción hipnótica en Lucy para hacerla su víctima.

El quinto aspecto es la dimensión diabólica. El padre Félix es un demonio lujurioso que se transforma en un vampiro y su aspecto humano es repugnante. No siempre le afectan los objetos sagrados. Para matarlo, le arrancan la cabeza. Carmilla es bella, seductora y dulce, pero como es un vampiro, se puede convertir en un animal negro y peludo y salir de una habitación cerrada para regresar a la tumba donde fue enterrada hace 150 años. Además, es una no muerta, que conserva aliento y latidos del corazón en su cuerpo incorrupto. Para matarla, le arrancan la cabeza y la queman. Lord Ruthven muere y vuelve a la vida para seguir matando jovencitas inocentes. No es destruido al final. Drácula tiene una dimensión diabólica, se convierte en lobo, en vampiro, en niebla; también tiene poder sobre los lobos. Le afectan los ajos, las cruces, el agua bendita y las hostias. Para matarlo le cortan la cabeza, pero se convierte en polvo.

El sexto aspecto es la víctima. El padre Félix solo busca una jovencita bella e inocente a la cual acosa. Luz cambia su actitud, se vuelve sombría, callada y taciturna. Finalmente muere, pero no se indica si se convierte en vampiro. Carmilla busca jovencitas bellas e inocentes a las cuales seduce primero en sueños y luego como huésped de sus casas y amiga. Luego las ataca, les bebe la sangre hasta que mueren. Las víctimas palidecen, pierden sangre y mueren. Entre las víctimas de Lord Ruthven están hombres y mujeres a los que les arruina la vida, porque es un vampiro emocional; también hay mujeres que mueren atacadas con una daga y con mordidas en el cuello. Las víctimas se acercan a Lord Ruthven, la mayoría de mujeres se siente complacida de estar con él. Las víctimas de Drácula son hombres y mujeres, a los cuales mata y les bebe su sangre. Sobre ellas puede ejercer un dominio telepático y llevarlas a la locura, como a Renfield.

Los mitemas facultativos entre estos cuatro vampiros son los que evidencian sus diferencias. Por ejemplo, el padre Félix es un sacerdote, Carmilla es una joven noble, Lord Ruthven es un noble menor y Drácula es un conde de una familia guerrera. Drácula no tiene espejos; mientras que el padre Félix sí tiene imagen en un espejo. Las armas cristianas afectan a Drácula, pero no al padre Félix ni a Carmilla. Lord Ruthven muere y vuelve a la vida, pero al final desaparece sin que le hagan daño. Drácula es destruido y se convierte en polvo; Carmilla es destruida y reducida a cenizas; el padre Félix muere como vampiro en la casa, y en Alta Verapaz, muere y es enterrado como humano.

Con el análisis anterior se confirman las palabras de Durand, acerca de que el mito permanece aunque cada historia tome los mitemas o lecciones que le convengan. En el caso de la novela *El vampiro*, el personaje, como ya se ha expuesto, es un sacerdote, siniestro, demoníaco y lujurioso, que se convierte en vampiro, puede ingresar a lo más profundo de la habitación prohibida y consigue a su víctima. Las imágenes de este mito son lo siniestro, la sangre, la muerte, la pureza angelical y mancillada de la víctima. El arquetipo del vampiro es la sombra, la personalidad oculta y reprimida, los deseos sexuales reprimidos y perversos, y en la obra es la fuente de todos los males, como puede verse por su relación con las imágenes del régimen diurno, catamorfos (muerte, heridas, la pureza mancillada) y nictomorfos (peligro que acecha en la noche). Su relación con las imágenes teriomorfos (animales como el vampiro) lo vinculan con el tiempo devorador y el deseo de inmortalidad.

Estas imágenes del mito se refuerzan por la presencia de la sangre de la novia, de la herida de bala y la tuberculosis. Lo siniestro también se apoya en las historias de Genaro, el miedo a los sacerdotes, a las mariposas y a los espectros. Así como en la inversión de las imágenes espectaculares que caracterizan a Luz y la felicidad de los jóvenes por la destrucción de la pureza y la inocencia. El temor al tiempo devorador se refuerza con el deseo de que las ruinas permanezcan y su historia se salve del olvido. El deseo de la inmortalidad subyace en el inconsciente colectivo, por el temor a la muerte y el olvido, a la corrupción del cadáver y la ignorancia de lo que sucede después de que una persona muere.

D. Mitos latentes y paralelos

Tanto Losada como Durand afirman que no debe estudiarse solo un mito, porque en un relato pueden aparecer varios mitos que pueden ser interpretados en su conjunto. Así, Rogerio y su aventura con el vampiro contiene los mitemas de Teseo. Sin embargo, como indica Losada (2015:60), aunque los mitemas se modifiquen o se inviertan, el mito permanece, pero distorsionado. Entonces, cuando se suprimen uno o varios mitemas básicos, el mito entra en crisis, y puede volverse irreconocible. Como continuación de la cuarta fase, se analizan otros mitos presentes en la novela.

El mito de Teseo consiste en esta historia básica: Egeo, el rey de Atenas, mató al hijo de Minos, rey de Creta. Este rey sitió Atenas, por lo que Egeo aceptó las condiciones que impuso Minos: ofrecer a la bestia encerrada en el laberinto siete mancebos y siete doncellas para aplacarlo. La bestia era el Minotauro, hombre con cabeza de toro, hijo de la reina de Creta, Pasifae, y el toro de Creta.

Teseo, el hijo del rey de Creta, se ofreció destruir a la bestia y terminar con el tributo. Si vencía regresaría en su barco con las velas blancas izadas; si fracasaba, el barco tendría velas negras. En Minos, conoció a la hija del rey, Ariadna, quien se enamoró de él y ofreció ayudarlo. Además, le pidió que la llevara con él y la hiciera su esposa. Para que se orientara hasta la salida, le dio una madeja de hilo. Teseo mató a la bestia, pero abandonó a Ariadna. Teseo olvidó cambiar las velas negras y su padre, al ver la embarcación, se suicidó, se arrojó al mar, que ahora lleva su nombre.

Otra de las hazañas de Teseo, según *Las metamorfosis*, de Ovidio, es haber ayudado a Pirítoo en la lucha contra los centauros. Esta lucha se originó por el intento de raptó de Hipodamía, por parte del centauro Éurito, llevado por la pasión y la bebida, durante el banquete de la boda de la joven con Pirítoo.

Los mitemas de Teseo y el minotauro son la juventud y la valentía, el conocimiento del peligro de una bestia, el deseo de destruir al Minotauro, la ayuda de la joven Ariadna, la destrucción del Minotauro, la salida triunfante del laberinto y la huida con Ariadna.

Los mitemas de Teseo que se identifican en la novela, en el personaje de Rogerio, son juventud y valentía, conocimiento del peligro de la bestia encerrada en la habitación, deseo de enfrentarse a la bestia, ayuda para vencer, destrucción de la bestia y sobrevivencia. A Rogerio, ya que comparte algunos mitemas de Teseo, le corresponde el arquetipo del héroe, quien mata a la bestia, lo cual se demuestra así:

1. Juventud y valentía. Rogerio es joven, el más pequeño de la familia, y también es valiente. Se enfrenta al padre Félix, a los pretendientes y al vampiro oculto en las profundidades de la casa.

2. Conocimiento del peligro de un misterio que guarda una habitación cerrada. Rogerio sabe que hay un secreto oculto y siniestro en la casa, la cual es un mitema de laberinto modificado. La casa puede considerarse como si estuviera formada por círculos concéntricos, en la cual hay un jardín que contiene una casa; una casa que contiene una habitación prohibida; una habitación prohibida que contiene una habitación oculta.

3. Ayuda para destruir a la bestia. Para ingresar, a la habitación, Rogerio cuenta primero con la ayuda de su madre, quien le dio las llaves. Luego, el perro Bravonel llega en su auxilio, le muestra la habitación oculta y permanece a su lado todo el tiempo.

4. Destrucción de la bestia. Rogerio se enfrenta al vampiro y lo mata en el segundo ataque, cuando el vampiro regresa. Le destroza la cabeza y Bravonel la tritura con sus mandíbulas.

5. Sobrevivencia. Rogerio sobrevive, a pesar de la grave herida en el cuello y la pérdida de sangre.

El arquetipo de Rogerio es el del héroe, como se evidencia en sus mitemas relacionados con las imágenes diáiréticas del régimen diurno, y sus imágenes cíclicas y del progreso, del régimen copulativo. Todas estas se refieren a su éxito en las pruebas como héroe y su progreso personal de niño a adulto que cumple un rol patriarcal.

Este mito se acompaña de los mitemas de Ariadna en crisis, porque Luz es la joven enamorada de Rogerio, pero no lo ayuda a destruir a la bestia; en cambio, es la víctima mortal. Sus mitemas se relacionan con las imágenes espectaculares (por su belleza y pureza) y catamorfias (por su muerte) del régimen diurno. El arquetipo de Luz es el de la doncella, porque es pura y virginal, víctima, porque era ofrecida al monstruoso fraile, por su tía, con el pretexto de la confesión, y finalmente muere. El mito es irreconocible, debido a la crisis con el que se presenta.

Durand indica que el mito prometeico terminó en 1870. Este mito era el del progreso, el consumismo, el utilitarismo. Estos aspectos se mencionan en forma crítica en la obra. Como los mitos se superponen, se puede afirmar que esta obra se ubica en el meandro (saturaciones del imaginario y anuncios de los dioses por venir). Aunque en Europa el meandro podría haber pasado ya, en América todos los movimientos artísticos europeos llegan con retraso. Por esa razón, Rogerio considera que en La Antigua no deberían enriquecerse los comerciantes de ropa y licores; en cambio deberían vivir allí personas que respeten las ruinas (Turcios, 2005:55):

«¿Cómo han podido venderse a individuos dominados por el sórdido utilitarismo algunas de esas ruinas maravillosas que resumen las más brillantes riquezas de nuestra Historia [...]».

También el progreso que significaría la entrada del ferrocarril a la ciudad colonial es motivo de críticas severas por parte de Rogerio en sus conversaciones con el exalcalde, quien desea llevar la prosperidad a la ciudad. Este aspecto se muestra en la siguiente cita (Turcios, 2005:101):

«—No hay como los ferrocarriles para hacer prosperar rápidamente a las naciones —insistió don Otto—».

El dios esperado y anunciado por los románticos es el mito de Dionisio, el cual fue analizado por Johann Jakob Bachofen, como indica Blanch (1996:404-406). Dionisio es el símbolo de la potencia sin límites de la naturaleza representada por el falo generador y la fuerza de lo erótico del cual surge el mundo animal. Es un dios de las mujeres por su profunda sensualidad.

Lo erótico y lo sensual también es duramente criticado en la novela. Rogerio y Luz van al puerto de San José. Allí observan a los bañistas, jóvenes de su edad y su misma condición social. Lo que ven les desagrada profundamente por la conducta indecorosa y sensual mostrada en público. Cabe recordar que la relación entre Luz y Rogerio es neoplatónica, por lo que el componente erótico se limita a los besos y la contemplación casi mística de la amada. Este fragmento demuestra un rechazo a las costumbres degeneradas de Dionisio y sus bacantes (Turcios, 2005:86):

«Sonoras carcajadas nos hicieron volver la cabeza. Grupos alegres de bañistas corrían por la playa. Frente a nosotros, hombres y mujeres semi-desnudos hundíanse en las ondas entre risas y exclamaciones. Con las cabelleras destrenzadas y las piernas y los brazos al aire, corriendo locamente sobre la arena bajo la llama solar, ellas semejabán turbas de bacantes. Ya todos dentro del agua agarrábanse por la cintura en bulliciosas parejas y sumergíanse con los cuerpos juntos».

Luz es la primera en criticar esas conductas (Turcios, 2005:86):

«—[...] Verdaderamente, no puedo creer que entre esas jóvenes que ahí exhiben su impudor, y yo, exista —fuera de los detalles de la existencia normal— algo de común».

Rogerio también hace una crítica dura a las jóvenes de la alta sociedad que solo piensan en fiestas, bailes, amores, seducción y vestidos. Su crítica, aparentemente es misógina, pero cuando en la novela gótica se critica un aspecto de la sociedad es para afianzar los valores contrarios: el respeto hacia la mujer, la valorización de su formación académica y la igualdad que merece. Rogerio culpa a la sociedad hipócrita que las ha formado como frívolas e incapaces de discernir entre lo bueno y lo malo de su conducta (Turcios, 2005:89):

«Pero, ¿cuál es la muchacha que confiesa que en los bailes se le ha faltado al respeto?».

En cada época se superponen los mitos. Así, el mito de Hermes Trismegisto también se desarrolló, como una partición de las aguas o la oposición fuerte a algunas fluctuaciones ya reunidas; es decir, la confrontación con el mito dionisiaco dominante. Los mitemas del mito hermético que se encuentran en la novela son:

1. Principio de unión y desunión de los contrarios. El cosmos se compone por una cantidad infinita de opuestos, como el bien y el mal. En su conjunción se encuentra la verdad. En la novela se identifican estos opuestos: la vida que gozan Luz y Rogerio y la muerte de varios personajes; lo bello, representado por Luz, y lo monstruoso, representado por el padre Félix; el amor de los jóvenes y el odio por el sacerdote; el conservadurismo del catolicismo y el liberalismo de Luis y de Jesús; el temor de Rogerio y la valentía de sus hazañas; la felicidad que les produce el amor a los jóvenes y el dolor por la muerte de Luz; la riqueza de la que goza la familia y la pobreza de las personas que los rodean; la tranquilidad del amor correspondido y los celos que despiertan los pretendientes; el deseo del excalcalde de ver hacia el futuro y el amor por el pasado que siente Rogerio. La exaltación de la mujer ideal y la crítica hacia la mujer que solo piensa en fiestas y placeres y es incapaz de reconocer el valor del arte.

2. Principio de sincretismo. Este dicta que la verdad no está en un texto ni en una religión. Se halla disuelta en todos los textos y todas las religiones, en las «analogías intertextuales que los conjuntan» (Lizardo, 2012). Rogerio expresa que sus ideas y teorías sobre las religiones y otros asuntos «son muy personales, que no se avienen con los criterios predominantes» y en su exposición asegura que la religión católica es decadente.

3. El hermafrodita une los contrarios. Luz y Rogerio sienten que son una misma alma. Tienen una completa comunicación espiritual, concuerdan en sus opiniones, sus gustos y deseos (Turcios, 2005:90):

«—Siento como tú esas cosas, y te oigo como un eco de mis propias convicciones».

«—[...] Pero nuestras almas son como dos límpidos espejos: íntimamente podemos ver en ellas reflejada toda nuestra vida, serena y pura, palpitando con los mismos sueños y con las mismas esperanzas».

4. Principio de revelación. El adepto puede llegar a conocer la verdad recorriendo el camino iniciático. Rogerio ha seguido una serie de pruebas iniciáticas, como ya se ha explicado. Estas lo llevaron a madurar como adulto y destruir a la bestia escondida en el interior de su casa.

5. Iniciativa individual. Rogerio emprende solo la aventura de descubrir el secreto familiar. En ese momento demuestra cualidades viriles, coraje, valor, ardor y audacia.

6. El andrógino une energía viril y sensibilidad femenina. Humberto de Mendoza mezclaba «cierto felino encanto, con cierta lánguida gracia de mujer» (Turcios, 2005:6). Asimismo, Rogerio demuestra valentía en varios momentos y expresa sensibilidad ante la belleza del arte y la naturaleza, como se aprecia en este fragmento que se refiere a una ópera a la que asistió (Turcios, 2005:37):

«—¡Tosca! La primera vez que la oí, en un absoluto recogimiento de ánimo, estuve en peligro de caer enfermo!».

7. Dominio del espíritu sobre la materia y vencimiento de las apetencias básicas. Rogerio siente por Luz un amor neoplatónico por el cual contempla su belleza física y su alma pura como si fueran parte de una divinidad. Por ello, el amor de ambos es puro e inocente (Turcios, 2005:99):

«¿Merecía yo el inefable amor de aquella joven divina? ¿Era digno de su alma de sobrenatural hermosura?
Ella, en verdad, era única en la tierra, por la perfecta comprensión de las cosas más hondas y sutiles [...]».

8. La muerte preliminar como la conquista de una vida más elevada. Rogerio sobrevive a una herida grave y a la complicación de una enfermedad, la tuberculosis. El médico expresa que el joven ha resucitado. Después de ese trance, Rogerio siente que puede ser pródigo con los menos afortunados, por lo que su espíritu se siente elevado. Su generosidad con los necesitados le produce sentimientos encontrados (Turcios, 2005:93):

«El torturado estirábase angustiosamente sobre la dura madera, levantando, imploradoras, hacia mí, sus manos ásperas y negras. Yo estrechaba en las mías aquellas manos míseras, selladas por el dolor, y un placer profundo invadía todo mi ser».

9. El valor de lo pequeño. Rogerio es el héroe y es el personaje de menor edad. Supera pruebas naturales y sobrenaturales de iniciación y de la destrucción del monstruo. Reta y se enfrenta a los pretendientes de Luz, aun siendo menor en edad y tamaño que ellos. Sale victorioso de esos lances de amor. A los veinte años, se enfrenta al vampiro. Anteriormente, su padre ya había entrado a la habitación, pero fracasó. Rogerio es el único que logra encontrar y destruir la bestia que se esconde en el lugar prohibido de la casa.

Esta característica se vincula con la gulliverización, por la cual Rogerio, después de expulsar al sacerdote, vuelve a ser un niño (Turcios, 2005:19):

«Yo volví a ser el niño dócil a quien un suave gesto materno imponía una orden [...]».

La importancia de lo pequeño se manifiesta también en la defensa que hace Luz por la vida de seres pequeños como las luciérnagas y las mariposas que son víctimas de personas que las martirizan. Son tan indefensas como los niños.

A la par de la gulliverización también existe el gigantismo. Rogerio y Luz se sienten por encima de los demás jóvenes de su edad que disfrutan del baño en el puerto, el baile, el gusto por el licor y el comportamiento indecoroso. Los jóvenes ven toda la escena desde un lugar ubicado arriba de los jóvenes bañistas, lo cual refuerza la idea de superioridad que expresan sus comentarios (Turcios, 2005:87):

«[...]—Tal como las veo, ligeras y frívolas, me parecen seres inferiores, seres de una especie inferior».

Como puede verse, son varios los mitemas que confirman que en la obra se conjugan el mito vampírico, el hermético, la crítica hacia el mito dionisiaco del siglo XX y el abandono del mito prometeico. El conjunto de estos mitos guarda una simbología que puede interpretarse de esta manera: Luz es la doncella virgen que simboliza la patria y a Centroamérica acosada por políticos sin escrúpulos (los pretendientes) y mancillada por el enemigo, el vampiro, el minotauro (Estados Unidos), que se alimenta de sangre (el imperio estadounidense que se apropia de los recursos naturales e invade los países centroamericanos). Rogerio es el héroe, el patriota que armado de valor lucha contra el monstruo, pero la patria queda herida de muerte, porque se ha mancillado y profanado su soberanía. El ferrocarril estaba bajo dominio de las compañías fruteras y de las de energía eléctrica, por esa razón, Rogerio rechaza el progreso que conllevaría su entrada a La Antigua y la destrucción de lo nacional.

Finaliza la cuarta fase con la identificación de los complejos que también refuerzan las ideas patrióticas y políticas que el autor plasma en la obra: el complejo de sirena del canto de Luz es la atracción que ejerce la patria en Estados Unidos, por la cual explota sus recursos naturales y se apropia de la materia prima que extraen. El complejo de Otelo, expresado en los celos violentos de Rogerio, es el celo del patriota por su país, el deseo que su nación sea verdaderamente propia, sin injerencia extranjera. El complejo de la Medusa es la impotencia del patriota que desea enfrentarse al imperio y se siente paralizado. El héroe es el verdadero patriota que se enfrenta al enemigo y lo destruye. El complejo de Hipodamía, la novia que intentó raptar el centauro, simboliza que Leonor, como novia robada el día de su boda, es la patria, que debe recuperarse aunque cueste la vida.

Por otro lado, Durand indica que es necesario relacionar la biografía del autor con los mitos desarrollados en la obra para encontrar el complejo personal. La quinta fase es, precisamente, analizar la época, el autor y la novela. Como ya se ha explicado, la novela fue escrita en una época de conflictos políticos y de dominio estadounidense por las compañías fruteras, en varios países centroamericanos. Turcios estaba consciente de ese problema. Si se toma en cuenta que posteriormente Turcios escribió manifiestos políticos en contra de Estados Unidos y de lo que él denominó «la soldadesca yanqui», y a favor de la soberanía centroamericana, se puede asegurar que su complejo es el del Teseo, el héroe que se enfrentará al monstruo (Estados Unidos) para destruirlo.

Tanto Becerra como Dussaillant insisten en las ideas políticas expresadas en la novela, pero indican que sobresalen antes que lo estético. En este ensayo se ha demostrado que lo estético de la novela se conjuga con las ideas políticas del autor, para expresarlas artísticamente y en forma simbólica. Asimismo, se expresa una inquietud profundamente humana: el deseo de retener el tiempo que destruye y devora a su paso todo rastro de amor e identidad.

Froylán Turcios reescribe el mito antiguo del vampiro en una era moderna y lo integra a su complejo personal. Sus ideas políticas, liberales y anticlericales están plasmadas estéticamente mediante imágenes, símbolos,

arquetipos, mitos y complejos, los cuales se conjugan en la narración de la aventura de un héroe romántico y decadente, en el marco de una novela gótica fantástico-maravillosa. Adicionalmente, la narración cuenta con un lenguaje culto y preciosista, en cual abundan las descripciones, la adjetivación y las imágenes sensoriales, que le otorgan belleza y elegancia a la novela.

VI. Conclusiones

Por medio de la mitocrítica, aplicada en pequeña dimensión, se desvelaron los mitos evidente (el vampiro), latente (hermético) y personal (Teseo) en una sola novela de Froylán Turcios, *El vampiro*.

Se evidenció que los mitemas del mito evidente del vampiro son la antropohematofagia, el mal, la aversión, la seducción, la dimensión sobrenatural diabólica y la víctima. Los mitemas del mito latente hermético son los principios de unión y desunión de los contrarios, de sincretismo, del hermafrodita, de revelación, de iniciativa individual, del andrógino, del dominio del espíritu sobre la materia, de la muerte preliminar y del valor de lo pequeño. Los mitemas del mito personal de Teseo son juventud y valentía, conocimiento de la bestia, ayuda para destruir al vampiro, destrucción de la bestia y sobrevivencia.

Las imágenes de la novela son la muerte, lo siniestro, la sangre, el tiempo, el amor, la belleza, el heroísmo y la pureza. Agrupadas según su régimen diurno son la muerte, el tiempo, lo siniestro; según su régimen nocturno son el amor, la belleza y la pureza, y según su régimen copulativo son el renacer y el heroísmo.

Los arquetipos encontrados son la sombra (el vampiro), el héroe (Rogerio) y la doncella (Luz). Los complejos de Otelo se representan en los celos; el de sirena, en la voz encantadora: el de la Medusa, en la paralización y la impotencia de ayudar, y de Hipodamía en el rapto de la novia. Estos se relacionan con el mito personal de Teseo en cuanto a la defensa de la patria y la destrucción del imperio invasor.

El mito hermético se reconoce como paralelo al mito dionisiaco del siglo XX y se identifica en la crítica al comportamiento indecoroso de la alta sociedad guatemalteca de principios del siglo XX. El significado simbólico del conjunto de mitos y complejos de la novela se identifica en la ideas políticas antiimperialistas del autor, por el cual se expresa la lucha patriótica por terminar con la dominación estadounidense en Centroamérica.

VIII. BIBLIOGRAFÍA

- Antonucci, Fausta. 2005. *El hombre salvaje en la Comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Extraído el 18 de abril de 2017 desde www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-salvaje-en-la-comedia-del-siglo-de-oro-historia-de-un-tema-de-lope-a-caldern-0/html/00016632-82b2-11df-acc7-002185ce6064.html
- Bailey G. Alberto K. 2010. *Franz Tamayo: mito y tragedia*. Bolivia: Plural editores. 232 págs. Recuperado el 9 de julio de 2017 de <https://books.google.com.gt/books?id=vigY5Q7Www0C&pg=PA28&dq=ontolog%C3%ADa+del+mito&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjMiILuP3UAhVL6SYKHXAwBg4Q6AEIKzAC#v=onepage&q=ontolog%C3%ADa%20del%20mito&f=false>
- Blanch, Antonio. 1996. *El hombre imaginario. Una antropología literaria*. 2ª. edición. Madrid, PPC. Universidad Pontificia Comillas. 446 págs.
- Bravo, Cristina. 2013. *La narrativa del miedo. Terror y horror en el cuento de Puerto Rico*. Madrid, Verbum. 238 págs.
- Campbell, Joseph. 1972. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Traducción de Luisa Josefina Hernández. México D. F., Fondo de Cultura Económica. 240 págs.
- Casián, N. et al. 2006. *Imaginario Social: Una aproximación desde la obra de Michel Maffesoli*. Universidad Autónoma de Barcelona, Athenea Digital - núm. 9. Extraído el 15 de enero de 2017 desde www.raco.cat/index.php/Athenea/article/download/40400/40876
- Casasús, Marta. 2009. *El binomio degeneración-regeneración en las élites intelectuales espiritualistas de principios del siglo XX en Centroamérica*. Universidad Autónoma de Madrid. Extraído el 15 de enero de 2017 desde <http://revistas.ucm.es/index.php/RCHA/article/view/RCHA0909110109A>
- Castro, Francisco. 2011. «Gilbert Durand y el método arquetipológico», *Acta Sociológica*. Portal de revistas científicas y arbitrarias de la UNAM. Extraído el 22 de enero de 2017 desde <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ras>
- Chauvin, Daniele. 1996. *Champs de l'imaginaire*. Traducción de Blanca Solares Altamirano. Francia: Université de Grenoble. pp.229-242.
- Diccionario de la lengua española. 2014. Real Academia Española de la Lengua. 23ª. ed. Madrid. URL: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>
- Duch, Lluís. 1998. *Mito, interpretación y cultura*. Traducción de Francesca Babí i Poca y Domingo Cía Laman. Barcelona, Herder. 542 págs.
- Dupetit, Susana. 2014. «Drácula: acerca de la reconsideración de lo siniestro y la mitología literaria». En *Entendiendo los mitos*. Moisés Lemlij (Ed.). Lima, Cauces Editores. 384 págs. Extraído el 2 de febrero de 2017 desde <https://books.google.com/books?isbn=6124250004>
- Durand, Gilbert. 2000. *Lo imaginario*. Prólogo de Jean-Jacques Wunenburger. Traducción y epílogo de Carme València. Barcelona, Ediciones del Bronce. 165 págs.
- _____; 2013. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Prefacio de Blanca

- Solares. Introducción, traducción y notas de Alan Verjat. Barcelona, Anthropos Editorial. 366 págs.
- Dussaillant, Chantal. «El decadentismo visto desde Centroamérica: “El vampiro” (1910) de Froylán Turcios». En *Hispanérica* Año 41 No. 123 (Diciembre 2012). 103-109 pp. Extraído el 15 de enero de 2017 desde <http://www.jstor.org/stable/43684203>
- Eetessam, Golrokh. 2014. *La seducción del mal: la mujer vampiro en la literatura romántica*. Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica. Vol. 32. Universidad Complutense de Madrid. pp. 83-93. Extraído el 28 de diciembre de 2016 desde <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/viewFile/47140/44198>
- Eliade, Mircea. 1984. *Lo sagrado y lo profano*. Traducción Luis Gil. 4ª. Edición. Barcelona: Labor/Punto Omega. 131 págs.
- _____; 1991. *Mito y realidad*. Traducción de Luis Gil. Barcelona: Editorial Labor, S. A. 94 págs.
- Freud, Sigmund. *Tótem y tabú*. Extraído el 20 de enero de 2017 desde <http://biblioteca.salamandra.edu.co/libros/Freud,%20Sigmund%20-%20Totem%20y%20Tabu.pdf>
- Garagalzaga, Luis. *Gilbert Durand, filósofo del simbolismo*. Extraído el 4 de febrero de 2017 desde http://cultura.elpais.com/cultura/2012/12/22/actualidad/1356208475_567854.html
- García, Antonio; T. Hernández. 2012. *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. 4ª. ed. Madrid, Ediciones Cátedra. 389 págs.
- García P. Lilia L. 2012. *Nociones esenciales para el análisis de símbolos en los textos literarios*. 452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada, 6. págs. 124-138. Extraído el 4 de febrero de 2017 desde http://www.452f.com/pdf/numero06/06_452f-mis-lilia-leticia-garcia-peña-orgnl.pdf
- García, Luciano; J. Nieto. 2000. «La literatura y el horror entre dos mundos: del teocentrismo al racionalismo». En *Literatura y estudios culturales. III Jornadas de Estudios Ingleses*, de López-Peláez, Jesús, C. Soto (Ed.). Jaén, Publicaciones de la Universidad de Jaén. págs. 129-147.
- Glantz, Margo. 2006. *Las metamorfosis del vampiro*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. pp. 73-78. Extraído el 28 de diciembre de 2016 desde www.cervantesvirtual.com/obra/las-metamorfosis-del-vampiro-0
- González, Beatriz. 2007. *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: La experiencia estética en el romanticismo inglés*. Colección Monografías No. 52. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 301 págs.
- Guerin, Wilfred, et al. 1974. *Introducción a la crítica literaria*. Traducción de Daniela Di Segni de Sagel. Buenos Aires, Ediciones Marymar. 267 págs.
- Gutiérrez, Fátima. 2011. *La mitocrítica de Gilbert Durand: teoría fundadora y recorridos metodológicos*. Universidad Autónoma de Barcelona. Extraído el 28 de diciembre de 2016 desde revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/download/38931/37566
- Heck, Johann G. (1851). *Iconographic Encyclopaedia of Science, Literature, an Art*. Translated from the german, with additions, and edited by Spencer F. Baird. Vol. IV. 778 págs. Extraído el 22 de febrero de 2017 desde <https://books.google.com.gt>
- Herrero, Juan; M. Morales (Comp.). 2008. *Reescrituras de los mitos en la literatura. Estudios de mitocrítica y de literatura comparada*. Colección Estudios No. 115. Castilla La-Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla La-Mancha. 602 págs.

- Imago Mundi Encyclopédie gratuite en ligne. Recuperado el 2 de febrero de 2017 desde http://www.cosmovisions.com/cgi-bin/search.cgi?zoom_query=Pavor+y+Pallor
- Jung, Carl. 1970. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona, Paidós Ibérica, S. A. 182 págs.
- Kronic, John. 2010. *Entre la ética y la estética: Pardo Bazán ante el decadentismo francés*. Extraído el 18 de febrero de 2017 desde www.cervantesvirtual.com/...pardo...ante-el-decadentismo-francs.../ff9ec6d0-82b1-11
- Lévi-Strauss, Claude. 2002. *Mito y significado*. Prólogo y notas de Héctor Arruabarrena. Madrid: Alianza Editorial. 102 págs.
- _____. 1995. *Antropología estructural*. 2ª. reimpresión. Barcelona: Editorial Paidós. 428 págs.
- Lizardo, Gonzalo. (2012). *Ficcionario de teoría literaria. Hermetismo y literatura: el caso de Thomas Mann*. México. Extraído el 22 de marzo de 2017 desde <http://hiperficcionario.blogspot.com/2012/02/hermetismo-y-literatura-el-caso-de.html>
- Losada, José. 2015. «Estructura del mito y tipología de su crisis». En *Myths in Crisis: The Crisis of Myth*. Cambridge Scholars Publishing. Extraído el 25 de marzo de 2017 desde <https://books.google.com.gt>
- Mannoni, Pierre. 1984. *El miedo*. Traducción Marcos Lara. México D. F., Fondo de Cultura Económica. 159 págs.
- Martín Fernández, Sara. 2016. *La poética de lo imaginario y el análisis de relatos tradicionales y modernos según Gilbert Durand*. Universidad de Valladolid. 45 págs.
- Martín Huete, Felipe. 2009. *El lenguaje del símbolo sagrado. La simbólica del mal en Paul Ricoeur*. Extraído el 6 de julio de 2017 desde <http://hdl.handle.net/10481/6859>
- Meletinski, Eleazar. 2001. *El mito. Literatura y folclore*. Traducción Pedro López Barja de Quiroga. Madrid, Akal Ediciones. 357 págs.
- Melton, J. Gordon. 2011. *The Vampire Book*. 3ª. ed. Visible Ink Press. Extraído el 27 de diciembre de 2016 desde <https://books.google.com/books?isbn=1578593506>
- Núñez, Estuardo. 1997. «La crisis llamada decadentismo». En *Las Letras de Francia y el Perú: apuntaciones de literatura comparada*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 267 págs. Extraído el 10 de enero de 2017 de http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/literatura/LetrasFranciaPeru/cap_16.htm
- Olivares, Julio. 2000. «Melancolía, hiel y hojarasca sobre la cripta de los tiempos: encabalgamientos de espanto y letargos de aliteración horrida en la literatura de horror en los siglos XIX y XX». En *Literatura y estudios culturales. III Jornadas de Estudios Ingleses*, de López-Peláez, Jesús, C. Soto (Ed.). Jaén, Publicaciones de la Universidad de Jaén. págs. 159-173.
- Pijoan, María I. 1989. «Joan Vinyoli o El hermetismo de un alquimista de la palabra (Introducción mitocrítica a la poesía de Joan Vinyoli)». En *El Retorno de Hermes. Hermenéutica y ciencias humanas*. Alan Verjat (Ed.). Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre. 301 págs. Extraído el 18 de marzo de 2017 desde <https://books.google.com/books?isbn=8476581289>
- Pulido, José. *El horror: un motivo literario en el cuento latinoamericano y del Caribe*. Extraído el 24 de enero de 2017 desde www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/18912/1/articulo16.pdf
- Rodríguez de la Sierra, Luis. «El vampiro». En *Entendiendo los mitos*. Moisés Lemilj (Ed.). Lima, Cauces Editores. 384 págs. Extraído el 2 de febrero de 2017 desde <https://books.google.com/books?isbn=6124250004>

- Santiáñez, Nil. *Modernidad, historia de la literatura y modernismos*. 2002. Barcelona, Editorial Crítica. 425 págs.
- Sánchez-Verdejo, Francisco. (s.f). *Fundamentos teóricos-formales del gótico literario*. Madrid, UNED. 20 págs.
Recuperado el 12 de diciembre de 2016 desde <https://www.apsu.edu/sites/apsu.edu/files/polifonia/e1.pdf>
- Sardiñas, José. *El vampirismo en relatos modernistas*. Extraído el 12 de diciembre de 2016 desde zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/2387/El_vampirismo_35_04.pdf
- Todorov, Tzvetan. 1981. *Introducción a la literatura fantástica*. México, Premia editora de libros, S. A. 131 págs. Extraído el 15 de marzo de 2017 desde http://iesliteratura.ftp.catedu.es/lectura/cuarto_atras/imagenes/Todorov.pdf
- Torres-Pou, Joan. 2014. *Degeneración y decadentismo: Salomé en la pluma de Enrique Gómez Carrillo y Froylán Turcios*. University of Florida International, EE.UU. Extraído el 15 de diciembre de 2016 desde <http://istmo.denison.edu/n29-30/articulos/13.html>
- Turcios, Froylán. 2005. *El vampiro*. Estudio preliminar de Longino Becerra. 12ª. ed. Tegucigalpa, D. C. Baktún Editorial. 144 págs.
- Wirth, Oswald. 2005. *Teoría y símbolos de la filosofía hermética*. Traducción del francés y resumen de Ismael Berroeta. Recuperado el 22 de febrero de 2017 desde eruzf.com/martinismo/martinista44.html

