



**El uso de estereotipos en la construcción de narraciones literarias:
vampiros románticos de la Inglaterra decimonónica y caribeños del siglo XX**

Manuela Velásquez Botero

Trabajo de grado presentado para optar al título de Antropóloga

Asesor

Simón Puerta Domínguez, Doctor (PhD) en Filosofía

Universidad de Antioquia
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Antropología
Medellín, Antioquia, Colombia
2023

Cita	(Velásquez Botero, 2023)
Referencia Estilo APA 7 (2020)	Velásquez Botero, M. (2023). <i>El uso de estereotipos en la construcción de narraciones literarias: vampiros románticos de la Inglaterra decimonónica y caribeños del siglo XX</i> [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.



CRAI María Teresa Uribe (Facultad de Ciencias Sociales y Humanas)

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda.

Decano/Director: Alba Nelly Gómez García.

Jefe departamento: Javier Rosique Gracia.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

*A quienes dijeron “interesante” cuando dije
que haría un trabajo de grado sobre vampiros literarios.*

Agradecimientos

En primer lugar, agradezco a mi padre, Raúl, y a mi madre, Luz Stella, quienes me han impulsado a perseguir mis metas y no abandonarlas ante las adversidades.

Le agradezco profundamente a mi asesor, Simón Puerta Domínguez, por su dedicación, apoyo y paciencia durante la escritura de este trabajo. Sin sus correcciones y explicaciones este no hubiese sido posible; sus consejos y conocimiento me han ayudado profundamente como estudiante.

Agradezco también a los diversos docentes que hicieron parte de este recorrido académico, que me dotaron de los conocimientos necesarios para plantear y alcanzar mis objetivos con el trabajo, además de darme las herramientas necesarias para hallar el material en el cual apoyo mis ideas.

También quisiera agradecer a mis amigos y a Laura, mi hermana, quienes se entusiasmaron con mi trabajo cuando este no me entusiasmaba, hicieron que escribirlo no fuera un proceso solitario, y que compartir mis hallazgos fuera tanto emocionante como enriquecedor.

Este trabajo fue posible gracias al apoyo incondicional de todos ustedes.

Tabla de contenido

Resumen.....	5
Abstract	6
Introducción	7
Capítulo 1: Vampiros románticos y Drácula, de Bram Stoker	11
1.1 Introducción a (algunos de) los predecesores de Drácula.....	11
1.2 1897 y la publicación del <i>magnum opus</i> de Stoker.....	22
Capítulo 2: Soucouyants, la mujer caribeña y el vampirismo en <i>Brown Girl in the Ring</i> , de Nalo Hopkinson.....	28
Capítulo 3: Los vampiros en la literatura: una representación del yo y el <i>otro</i>	50
3.1 Comparación formal	50
3.2 Análisis de contenido	55
Conclusiones.....	67
Referencias.....	70

Resumen

La literatura permite, entre otras cosas, expresar, formular y entender la identidad de las personas, a la vez que es un vehículo para la presentación y transformación de realidades diversas. El presente trabajo, basado en las novelas *Drácula* de Bram Stoker y *Brown Girl in the Ring* de Nalo Hopkinson, se centra en las distintas formas en las cuales los vampiros son utilizados como representaciones de la otredad de dos contextos: el Caribe anglosajón contemporáneo de Hopkinson y la Europa decimonónica de Stoker. Esto se logra atendiendo a imaginarios y técnicas narrativas de las que se sirven las novelas para hallar puntos de encuentro y de separación entre ambas, a fin de comprender las redes de significados que dan origen a las representaciones concretas del vampirismo y permiten una aproximación a diferentes estereotipos y a cómo se da el encuentro con estos como forma de construcción de las sociedades, algunas de sus configuraciones identitarias contextuales y diferentes decisiones sobre la construcción de la identidad y de la diferencia.

El propósito de este trabajo es indagar por el posicionamiento de *Drácula* como el vampiro hegemónico, considerando sus antecedentes y una obra diaspórica, para derivar en cómo la presentación de los diferentes estereotipos utilizados en las dos novelas estudiadas permiten entender realidades sociales e históricas que trascienden la narración ficcional para dar una explicación concreta a los “vampiros simbólicos” y proponer una comparación ambas novelas presentan clases diferentes de no-Occidente.

Palabras clave: literatura de ficción, literatura caribeña, literatura europea, vampirismo, el otro, narración simbólica.

Abstract

Literature allows, amongst other things, to express, formulate and understand the identity of people, whilst being a vehicle for the presentation and transformation of diverse realities. This dissertation, centered on the novels *Dracula* by Bram Stoker and *Brown Girl in the Ring* by Nalo Hopkinson, focuses on how vampires are used as representations of otherness in two contexts: Hopkinson's Anglo-Saxon Caribbean and Stoker's 19th-century Europe. This is achieved by attending to imaginaries and narrative techniques used in both works, with the purpose of finding connection and separation points between the two, to understand the symbolic networks of meanings that rise concrete representations of vampirism, how they allow an approach to different stereotypes and how the encounter with these occurs as a form of construction of societies, some of its contextual identity configurations and decisions over the construction of identity and otherness.

The purpose of this work is to inquire how *Dracula* came to be positioned as the hegemonic vampire, considering its background and a diasporic work that allows for a different approach to the phenomenon, to derive on how different stereotypes used in the two novels allow us to understand social and historical realities that transcend the fictional narration in order to give a concrete explanation to "symbolic vampires" and propose how both novels present different classes of non-occident.

Key words: fiction, Caribbean literature, European literature, vampirism, the other, symbolic narration.

Introducción

La literatura permite, entre otras cosas, expresar, formular y entender la identidad de las personas, a la vez que es un vehículo para la presentación y transformación de realidades diversas. El presente trabajo se basa en el estudio de dos novelas –*Drácula* de Bram Stoker y *Brown Girl in the Ring* de Nalo Hopkinson– dentro de sus contextos de publicación concretos y un posterior contraste entre ambas, donde los vampiros no son los narradores, sino personajes que se relacionan con otros –en un contexto donde son un *otro*¹–, lo cual no solo significa una distancia en la clase de personaje, sino con sus pensamientos y sentires también. Dicho esto, los vampiros, como los narradores, permiten una aproximación a los estereotipos sobre estas criaturas y a cómo se da el encuentro con estos como forma de construcción simbólica de sociedades.

La investigación se centra, entonces, en la utilización de los vampiros como representaciones de la otredad de dos contextos: el Caribe anglosajón de Hopkinson y la Europa decimonónica de Stoker, atendiendo a los imaginarios y técnicas narrativas de las que se sirven las narraciones, para encontrar puntos de encuentro y separación entre estos. Entender los contextos de ambas narraciones permite comprender mejor las redes simbólicas de significados que le dan origen a las representaciones concretas del vampirismo, para llegar a lo que pueden enseñar sobre sociedades concretas y cómo se integran a sociedades diversas.

Existen muchos pueblos y muchas formas de nombrar a los vampiros; el propósito de este trabajo es indagar cómo se posiciona *Drácula* como el vampiro hegemónico, considerando sus antecedentes y una obra diaspórica, que permite un acercamiento distinto al fenómeno, para derivar en la presentación de los diferentes estereotipos utilizados en las dos novelas estudiadas permiten entender realidades sociales e históricas que trascienden la narración ficcional; esto reconociendo al estereotipo como un modo ambivalente de conocimiento y poder, y uno de representación complejo que exige el entendimiento de objetivos críticos y políticos (Bhabha, 2002).

¹ El *otro* se entiende como parte del proceso de autoidentificación y formación de la identidad donde se opone la visión esencialista y eurocéntrica de occidente en contraste al no-occidental (Khaoula, 2019).

Con la publicación de *Drácula* en 1897 y el paso a la gran pantalla de su adaptación no autorizada, *Nosferatu*, en 1922, la figura del vampiro se ha popularizado y adaptado en diversas formas de arte. No es secreto que, si bien la obra de Stoker marcó un antes y un después en la aproximación literaria al vampiro y sentó diversos estereotipos que, aún en la actualidad, son presentados en los chupasangre, esta obra se posicionó sobre un legado vasto de obras poéticas y en prosa, principalmente de corriente romántica. Estas narraciones, a su vez, se envuelven en historias populares occidentales desde los tiempos de Elizabeth Báthory o Vald Țepeș.

Entre 1720 y 1730, el Reino de Serbia se vio arrollado por una epidemia que causó que historias sobre muertos ya enterrados que aparecían con sangre fresca en sus bocas y ataques de presuntos muertos permearan el tejido social de la época y generasen lo que podría denominarse la primera «locura por los vampiros». Estas historias, que culminaron con la exhumación de dos presuntos vampiros, pronto se convirtieron en supersticiones populares e inspiraron trabajos tempranos sobre vampiros de acuerdo con los estereotipos modernos (Southey, 1995; Buckley, 2016). La palabra vampiro proviene, justamente, del serbio *vampir*. Esta forma lingüística tiene paralelos en vastas lenguas eslavas y es utilizado para referirse a criaturas –nótese que no se especifica “humanoides”– de la noche que consumen sangre.

Así, en medio de historias con diversas criaturas vampíricas que se alimentan de sangre, no es extraño llegar a la pregunta de qué sucede con esos vampiros *otros*, los que se alejan de la imagen hegemónica de Stoker, pero, a la vez, preguntarse también qué es lo que hace de la imagen de Stoker, justamente, la hegemónica en la actualidad.

Múltiples formas de vampiros han existido. En el Caribe, por ejemplo, existen criaturas como el *loogaroo* o la *soucouyant*, una clase de criatura maligna del folklore regional que equivale a una mujer vampiro, que ha inspirado narraciones como *Brown Girl in the Ring*, donde la criatura folclórica caribeña se inscribe como personaje de una historia que acaece en Toronto después de un colapso económico, teniendo en cuenta que el uso de la *soucouyant* en Hopkinson “(...) might be regarded as an attempt to recover the stolen cultural legacy, to claim an independent identity and to denounce historical abuse”, pues “(...) writers belonging to the Caribbean Diaspora use

folklore as a tool to investigate their past. This is done in order to reconcile themselves with a history that in many cases haunts them (...)" (Alonso Alonso, 2011, p. 15).²

Los fenómenos sociales pueden ser entendidos desde sus particularidades gracias al uso de la narrativa, que permite, desde historias concretas, entrever realidades sociales vastas. Este trabajo busca hallar cómo se logran cimentar e inspirar formas de entender el mundo desde la novela ficcional, pues el vampiro se ha transformado en una figura altamente difundida y trabajada en distintos contextos. Pretende entonces, a partir de las novelas *Drácula* y *Brown Girl in the Ring*, indagar sobre los imaginarios del vampiro presentados en ambas novelas, de manera individual en un primer momento, analizando los contextos concretos en los cuales se llevan a cabo las historias. Esto mientras se detallan las técnicas narrativas que permiten, desde figuras del vampiro como aspecto simbólico, hablar de contextos más vastos que la novela misma, con el fin de analizar, ya de forma conjunta, cómo se traducen figuras simbólicas a realidades sociales concretas.

La investigación parte del supuesto de que la imagen del vampiro es una forma de representar el *otro* extraño y temido, tanto en la literatura victoriana como en la caribeña contemporánea, atendiendo a las particularidades sociales de cada contexto a fin de analizar, en las novelas *Drácula* y *Brown Girl in the Ring*, las estrategias de representación de los contextos culturales a partir de las figuras del vampiro.

El trabajo se organiza en tres capítulos. El primero, "Vampiros románticos y *Drácula*, de Bram Stoker", comienza con la introducción a algunos predecesores del *magnum opus* de Stoker, donde se retoman algunos vampiros literarios de los siglos XVII a XIX, enfocándose en algunos estereotipos que son retomados y transformados para dar paso a la idea de vampiro romántico más retomada en la actualidad. Se revisa en este capítulo la creación del fenómeno en la literatura inglesa y sus predecesores, con un énfasis en la poética como primer medio de aparición y la narrativa corta para la consolidación del vampiro romántico, donde se entiende a *Drácula* como un catalizador del fenómeno. Se revisan asuntos como las relaciones de poder, la violencia y la identidad a partir de un resumen general de la obra y un análisis de las particularidades del vampiro

² "(...) podría ser visto como un intento de recuperar el legado cultural robado, de reivindicar una identidad independiente y de denunciar el abuso histórico", pues "(...) los escritores pertenecientes a la diáspora caribeña utilizan el folklore como herramienta para investigar su pasado. Esto lo hacen para reconciliarse con una historia que en muchos casos los acecha (...)" (Alonso Alonso, 2011, p. 15, traducción propia).

en Stoker, así como su unión y separación con otros vampiros románticos. Esto a fin de visualizar los estereotipos, las relaciones de poder y la carga simbólica de los vampiros en Stoker.

El segundo capítulo, “*Soucouyants*, la mujer caribeña y el vampirismo en *Brown Girl in the Ring*, de Nalo Hopkinson”, explora el salto del fenómeno de Europa a América, enfatizando cómo se usan y transforman estereotipos y personajes para crear narrativas que ayuden a entender otros contextos con necesidades distintas a las de *Drácula*. Esto se logra bajo la revisión de asuntos como la crítica social, el simbolismo, imaginarios y creencias sobre las *soucouyant*, la identidad y la otredad. A partir de un resumen general de la obra, se presentan las particularidades de la *soucouyant* en dos narraciones de Hopkinson, *Brown Girl in the Ring* y el cuento “Greedy Choke Puppy”, para hablar de la otredad, los estereotipos y la subordinación, teniendo en cuenta el carácter de vulnerabilidad y resistencia/autonomía femenina desafiados y presentados en la novela.

El tercer capítulo, “Los vampiros en la literatura: una representación del yo y el *otro* en la literatura de ficción”, busca presentar diferencias y continuidades del fenómeno del vampiro en ambos contextos, enfocándose en el *otro* en la ficción, con miras a estereotipos, a la estética y la creación, a la diáspora vampírica y a un análisis de imágenes y símbolos que se relacionan con ambas acepciones de la criatura. Para esto se contrastan las formas de presentación los vampiros, las dinámicas sociales de colonialidad y poder, el control versus el ser controlado, el rol de la mujer en ambas novelas y las conexiones existentes entre el vampiro y sus víctimas. Se da, además, una explicación concreta a los “vampiros simbólicos” que se presentan brevemente en los capítulos anteriores, para arribar en cómo ambas novelas presentan clases diferentes de no-Occidente. Se observa, también, si los estereotipos establecidos en la literatura europea de los siglos XVIII y XIX tienen similitudes relevantes con los estereotipos del vampiro caribeño presentados en Hopkinson.

Capítulo 1: Vampiros románticos y Drácula, de Bram Stoker

1.1 Introducción a (algunos de) los predecesores de Drácula

La relación con el otro siempre será, de alguna manera, un área gris. Al no existir una clara línea divisoria entre un *yo* y un *otro*, esta relación parece darse con base a supuestos y estereotipos que marcan como distinta a un grupo o persona, alejado al que uno pertenece y, por tanto, inferior de alguna forma. En el libro *Human Universals*, Donald E. Brown realiza una recopilación sobre los llamados “universales de la cultura”, preceptos antropológicos que diversos pensadores habían utilizado con anterioridad. Uno de estos universales, el etnocentrismo (1991), hace que no sea descabellado pensar que, cuando se habla del otro, no se le considera como un igual. Pero, ¿qué sucede cuando ese *otro* es ficcionalizado?, ¿qué sucede si dichas narraciones se basan en saberes populares sobre un *otro* maligno?

La respuesta a estos interrogantes puede ser encontrada dentro de diversas teorías y, también, en casos literarios concretos que permiten, por ejemplo, transformar la realidad en una narrativa que permite hacer historias abiertamente subjetivas de hechos o saberes cotidianos. Así, el etnocentrismo, la visión del grupo cultural propio como el centro de todo, que sirve de punto de referencia para todo lo demás (Sumner, 2008), puede servirse de narrativizar realidades para dejar de lado creencias objetivas y crear historias cuyos personajes –incluso cuando sean criaturas ficticias pertenecientes inicialmente al folklore– puedan tomar rasgos específicos de un grupo humano determinado para describir el *otro*³ a partir de un *yo*. Esta ficcionalización no es algo extraño, pues la narración, la poética, el lenguaje simbólico, los mitos y las creencias en lo sobrenatural son también universales culturales (Brown, 1991).

El problema del *otro* es importante para las ciencias sociales, pues permite identificar, sin importar las diferencias culturales e históricas, cierto nivel de pertenencia en otras personas, que

³Se debe tener en cuenta que, en ciencias sociales y humanas, el otro, problema central de este trabajo, es denominado también *alteridad*, su definición precede a esta nota. La alteridad permite el rompimiento de la mismidad al generar la división binaria de nosotros/yo y ellos/los otros.

atiende al contacto entre culturas diferentes (Krotz, 2006). La idea del *otro*, de la otredad, no es meramente una experiencia sobre la diferencia, sino sobre el entendimiento de lo extraño, de lo inquietante, lo cual se evidencia en la narración de Stoker, al tener un personaje que no tiene posición narrativa dentro de la historia, que es rechazado y encarna características de esas personas *otras* para Europa occidental que resultan “peligrosas” en su misma diferencia. El otro “...projects the imaginary figure of an alien... [that is] ‘reified’ as object of domination and knowledge, and becomes ‘fantastic’ as a threatening double, or an essential enemy (...)” (Balibar, 2005, p. 25).⁴

El *otro* es un entonces un ente, esencialmente imaginario (Balibar, 2005), resultado de una larga tradición intelectual que no solo reafirma la identidad propia, sino que, desde la literatura, permite a un escritor establecer un dibujo del otro en el cual los valores de la originalidad, a partir de un tópico, se asientan como definición de este y sirven como elemento para la descripción y del retrato de aquel que se ve como diferente (Fernández Mosquera, 2010). Esto obliga al escritor a atribuir a elementos preexistentes, valores o giros que lo distingan de obras anteriores, sin alejarse de la continuidad de los tópicos preexistentes, prejuicios o estereotipos asociados con un tema concreto en la época y el lugar desde los cuales se enuncia su obra.

En la literatura, la relación entre personajes, contextos e, incluso, los autores mismos, no es ajena a esta dinámica. A la luz de una breve selección de poética vampírica, se presenta que el contacto con el vampiro en la literatura anglosajona implica un área gris donde la moralidad del personaje, que se halla en presencia de la criatura, se pone en jaque. Pero, para esto, es necesario primero hacer un recuento sobre el estado de las creencias en torno al vampirismo para la publicación en 1774 del primer poema de la selección, *Lenore*, de Gottfried August Bürger.

En pleno Siglo de las Luces, entre 1723 y 1736, Serbia y Hungría se vieron arrolladas por una epidemia de *vampirismo* que se expandió por el sudeste europeo. La epidemia vampírica partió del este de Prusia en 1710 –donde reapareció en 1721–, siguió por Hungría, la Serbia austríaca, nuevamente Prusia, Silesia en 1755, Valaquia en 1756 y Rusia en 1772 (Chaves, 1999). Esta enfermedad, que afectaba al cerebro, generó historias sobre personas enterradas que, al ser

⁴ “... proyecta la figura imaginaria de un alien... [que es] ‘reificado’ como objeto de dominación y conocimiento que se torna ‘fantástico’ como un doble de riesgo o enemigo esencial, cuando el yo recibe su identidad de la relación establecida con el otro o, simplemente, se constituye a sí mismo como el otro del otro” (Balibar, 2005, p. 25, traducción propia).

exhumadas, aparecían con sangre fresca en las comisuras de sus bocas, así como supersticiones sobre ataques de aquellos presuntos *no-muertos*. Estas narraciones permearon el tejido social de la época y generaron lo que podría entenderse como una etapa de «locura por los vampiros», la cual tuvo como consecuencia, posiblemente, que la imagen del *otro* en textos vampíricos del siglo XVIII fuera la de un monstruo irredimible, enfermo, que debía ser evitado. Las historias sobre muertos por vampirismo, que culminaron con la exhumación de dos presuntos vampiros y su respectiva erradicación (Southey, 1995), así como diversas formas de prevención, como fueron apuñalar el cuerpo con una estaca –común en Inglaterra hasta 1823–, cortar cabezas, arrancar corazones o quemar cuerpos (Southey, 1995), pronto se convirtieron en supersticiones populares que se expandieron por África y el resto de Europa, donde terminaron por inspirar los primeros poemas occidentales sobre vampiros, que siguen estereotipos todavía difundidos.

Tradicionalmente, los pueblos de Europa del este transmitían sus leyendas a través del lenguaje oral. La figura del vampiro en estos lugares derivaba de supersticiones como las anteriormente mencionadas, con historias de cómo estas criaturas eran rebeldes de la Iglesia; fuerzas disidentes no-muertas, culpables de situaciones inusuales, muertes o plagas que destruían los pueblos (Buckley, 2016), entre otros. Esto llevó a que, en la primera mitad del siglo XVIII, al hallar muertos con sangre en las comisuras de sus bocas –consecuencia de la muerte por *vampirismo*–, se utilizasen herramientas y formas de protección que luego fueron popularizadas en el folklore y la literatura; estas son, entre otras, el uso de ajo –popularizado por Stoker– y crucifijos para alejarlas. Esta imagen cambió radicalmente en Occidente, donde, en contraste con este vampiro folclórico, se presenta una criatura aristocrática –sin dejar de ser sangrienta–, cuyo interés y miedo radica en su desviación de conductas socialmente aceptadas, en tanto se alejan de subjetividades relativas a aspectos como raza y sexualidad (Buckley, 2016).

Resolver, entonces, la cuestión de qué es un vampiro en una definición única y universal es, ciertamente, una tarea imposible. Incluso entre una y otra cultura no hay solo formas diferentes de definirlos, sino de nombrarlos. Desde los *chupasangre* mesoamericanos hasta los *strigoi* rumanos, las palabras más usuales en Occidente son, posiblemente, aquellas semánticamente cercanas a *vampiro*, en parte gracias a la difusión de esta denominación en la literatura y, eventualmente, en el cine.

Desde la publicación y masificación de la figura de Drácula con la película *Nosferatu* (1922), el vampiro se ha popularizado y adaptado en diversas formas de representación artística. No es secreto que, si bien la publicación de la obra de Stoker marcó un antes y un después en la aproximación literaria al vampiro y sentó diversos estereotipos que, aún en la actualidad, son presentados en estas criaturas, esta obra fue precedida por otras grandes obras románticas en prosa como lo fueron *El Vampiro* (1819) de John William Polidori, *Carmilla* (1872) de Joseph Sheridan Le Fanu y *Varney el vampiro* (1847) de James Malcolm Rymer.

De lo que poco se habla es de las raíces de la prosa sobre vampiros, más allá de las historias populares occidentales que envolvían los chupasangres desde los tiempos de Erzsébet Báthory⁵ o Vlad Țepeș⁶. Uno de estos trabajos tempranos es el poema alemán “Der Vampir” (publicado en la edición del 25 de mayo de 1748 del folletín *Der Naturforscher*⁷), escrito por Heinrich August Ossenfelder. Este poema, donde un hombre rechazado por una doncella jura visitarla noche tras noche y beber su sangre, trata algunos de los temas que serán popularizados por la eventual prosa vampírica, como son las insinuaciones eróticas y los vampiros como criaturas de la noche que chupan sangre de sus compañeros, debilitándolos.

A este poema le siguieron otros con estructura similar que narraban historias de muertos vivientes que durante las noches visitaban a quienes quisieron en vida, debilitándolos y trayéndoles lentamente la muerte. Poemas posteriores, que retomaban tradiciones anteriores a la epidemia del vampiro, combinaban elementos cristianos y paganos, míticos y folclóricos, hasta llegar a la literatura inglesa con dos obras lakistas: el poema épico de Robert Southey, *Thalaba the Destroyer*, publicado en 1801 y el poema inconcluso de Samuel Taylor Coleridge, “Christabel” (publicado en

⁵ La condesa sangrienta, Erzsébet Báthory (1540-1614), es recordada por sus crímenes de sangre, donde asesinó, junto a su criada, Anna Darvulia, a 650 jóvenes para bañarse en su sangre. Es fuente de inspiración de diversas obras sobre vampiros, pues su obsesión se desplegó de la idea que la sangre humana era sustento para la vida eterna. Según la historia popular, una criada fue herida accidentalmente en presencia de la condesa y, al caer sangre de la nariz de la criada en su rostro, sintió como esta se volvía más bella y comenzó así a bañarse en sangre humana para realzar su belleza, lo cual siguió haciendo hasta 1604, cuando falleció su marido (Skal, 2006).

⁶ Vlad Țepeș, conocido Vlad el empalador o Vlad Drăculea (literalmente hijo de Drăcul, el dragón), fue príncipe de Valaquia en el siglo XV, que recibió su apodo por su método favorito de venganza: empalar a sus enemigos. Si bien fue un ser sangriento, eso no lo hace menos relevante para la historia de Rumania, pues protegió su imperio a pesar de sus métodos sádicos (Skal, 2006).

Así pues, tanto Erzsébet como Țepeș son vampiros históricos, pero agradecen su reputación de vampiros al folklore y a la literatura. Esto permite evidenciar cómo diferentes interpretaciones de acontecimientos históricos permean y modifican la perspectiva de un otro malvado y su adaptación como símbolo en la ficción de una época.

⁷ El naturalista.

originalmente en la antología de 1816, *Christabel, Kubla Khan y Los dolores del sueño*), el cual inspiró aspectos de *Carmilla*.

Dos poemas de Charles Baudelaire, pertenecientes a *Las Flores del Mal* (1857), “El Vampiro” y “La Metamorfosis del Vampiro” (2018), están parcialmente basados en el poema épico *The Giaour*, de Lord Byron (s.f.); por ejemplo, se hacen alusiones más a la figura que al consumo de sangre, como es también el caso de *Lenore* (1774). En “El Vampiro”, la figura se utiliza como metáfora a una mujer que causa, de cierta forma, la muerte de su amado pero, a su vez, posibilita su existencia, su revivir. En “La metamorfosis del vampiro”, si bien no se usa explícitamente la sangre, se mencionan “...los labios húmedos” (2018, p. 245), forma de implicar el consumo de esta sustancia, presente también en otras de las narraciones. Se ha de tener en cuenta, claro, que esta, tal como otros vampiros, no lo es tanto en un sentido literal, sino que posee una connotación simbólica, siguiendo algunas creencias populares de la época, como es el repudio por ciertas figuras religiosas o la presentación de motivos que permiten la clasificación de un personaje como tal.

A partir de lo anterior, se puede ver que las criaturas son predominantemente femeninas, puesto que el vampiro femenino “(...) appears in the folklore (...) and will reappear in later vampire literature as a symbol of female deviance from normative social concepts of femininity” (Buckley, 2016, p. 12).⁸ Por esto se hacen más relevantes las concepciones de la vampiresa que la de un vampiro masculino, pues el énfasis en los poemas que contienen exclusivamente vampiros masculinos no es tanto en la desviación de normativas de género, sino un ataque a las creencias religiosas –como es visto en *The Giaour* y “Der Vampir”– o hace referencia a cómo un vampiro puede afectar la volición de una persona –como se ve en “The Vampyre” de John Stagg–.

El *otro* como irredimible es un punto adicional en común de los poemas decimonónicos, que hace referencia al entendimiento del vampiro como un otro que encarna espíritus amenazadores para las culturas en las que se originan (Buckley, 2016), seres que se desvían de lo aceptado socialmente hasta punto tal que, usualmente, ni rezar por ellos –muy importante en contextos predominantemente religiosos– puede liberarlos de su estado profano, además de ser criaturas generalmente asociadas con lo demoníaco.

⁸ “(...) aparece en el folklore (...) y reaparecerá en literatura vampírica posterior como un símbolo de desviación femenina de los conceptos sociales normativos de feminidad” (Buckley, 2016, p. 12, traducción propia).

La debilitación y condena de la novia o dama, otro punto común, permite visibilizar la naturaleza de la mayoría de relaciones de una persona con el otro vampiro. En general, hay implicaciones de atracción sexual en las narraciones que cumplen alguno de estos dos puntos, con excepción de la narración de Stagg, quien narra la historia de un hombre cuyo amigo más querido vuelve por las noches a consumir su sangre. Aquí se evidencia, además, el carácter lésbico de varias de las obras, que hacen aún más latente la perversión de estereotipos asociados con la feminidad en la época de su publicación.

Algunos otros puntos en común, como que el contacto con el vampiro deriva en la inmoralidad, la religión predominante de los personajes y la zona de origen tanto de narradores como de las criaturas, permiten ubicar el paradigma social, geográfico e identitario en los cuales se inscriben las narraciones, pues, incluso cuando todos los autores son europeos, se ven dos historias que tratan lugares no occidentales, pero que siguen sin ser del todo lejanos, son un otro con el cual se comparten muchas características, un no-Occidente occidentalizado, si se quiere. Esto se ve también con la introducción del paganismo, dada en los poemas por el culto a los antiguos dioses griegos.

En general, la religión y el origen juegan roles determinantes para entender al otro, pero este nunca se enajena del lugar de enunciación. El miedo y el descenso a la inmoralidad son presentados por el temor a que, al entrar en contacto con el vampiro, sus almas se volverían también irredimibles. Así, *Drácula*, la publicación de *Drácula*, se inscribe en un contexto vasto de publicaciones donde los vampiros ocupan un lugar central, principalmente en la poética. A continuación se presentan brevemente algunos de estos poemas, señalando características de las criaturas antes o alrededor de la fecha de publicación del *magnum opus* de Stoker:

En “Christabel”, de Samuel Taylor Coleridge, el nombre del poema hace referencia a la víctima del vampiro, Geraldine. Este poema presenta características de lesbianismo que serán rescatadas en obras como *Carmilla*. Además, al Christabel querer sustituir a su madre con la vampiresa, se evidencia un poco el complejo edípico. La figura de la vampiresa, a pesar de estar protegida por espíritus, es condenada por sus deseos impuros y su maldad, a pesar de ser una figura bastante humana.

En “Der Vampir”, de Heinrich August Ossenfelder, el vampiro se presenta como un seductor agresivo que amenaza la fe cristiana a la vez que, al alimentarse de sangre, tiene gestos románticos con su novia, jugando con la atracción por lo prohibido y por la muerte. Cuando se niegan eventualmente sus deseos de consumir sangre, amenaza con convertirla en una criatura como él.

En “El vampiro”, Charles Baudelaire hace latente la obsesión y humillación que sufre el poeta de la mano de su amada, quien, a pesar de no tener alma, lo condena. Por otro lado, “La Metamorfosis del vampiro”, la estética irónica en medio de la paradójica imagen del vampiro, representa una “‘voracious irony’ which is both ‘the knife and the wound it deals’” (Eastham, 2020, p. 85)⁹, escapando de los cuerpos de dos amantes. El amor toma, en este poema, la forma de un culto infernal a la mujer, sacrificio donde el poeta es condenado y aprisionado. Sugiere Wilde que esta imagen de la ironía, representada por el vampiro, es integral en los cimientos de la decadencia francesa, con creaciones conscientes que parten de creaciones previas que son un fin teleológico en sí mismas (Eastham, 2020; Wilde, 1986).

En “La Bella Dama sin piedad” (publicado en la edición del 10 de mayo de 1820 de *Indicator*), de John Keats, una mujer muy bella condena a un caballero a una fe no placentera, siguiendo características del tropo de la femme fatale.

En “La novia de Corinto” (publicado en el almanaque *Musen-Almanach für das Jahr* de 1798), de Johann Wolfgang Goethe, un cristiano que se enamora de una vampiresa termina por convertirse al paganismo; se lamenta la idea de un único dios. Ella, que revive sedienta cada noche, es un producto de sus pesadillas. A pesar de ser mala, es descrita como *maiden*, doncella, lo cual, tradicionalmente, indica inocencia en estas narraciones. Ambos personajes son unidos por la eventual muerte, lo cual distancia este poema de la separación con el vampiro, pues la condena sí se consume.

En “Lamia” (publicado en *Lamia, Isabella, the Eve of St Agnes and Other Poems* en julio de 1820), de John Keats, la protagonista –solo nombrada Lamia– es lo suficientemente humana para destruir el objeto de su deseo, ‘vampirizando’ su amado y transformándolo no en uno real, sino uno metafórico, sentido en el cual se une al poema anterior. La lamia es descrita por Keats como “Keen, cruel, perçant, stinging...” (2013).¹⁰

⁹ “‘una ironía voraz’ la cual es tanto ‘el cuchillo como la herida con la que lidia’” (Eastham, 2020, p. 85, traducción propia).

¹⁰ “Entusiasta, cruel, penetrante, picada...” (Keats, 2013, traducción propia).

En *Lenore*, de Gottfried August Bürger, la joven Lenore se preocupa por su prometido, quien muere sin que ella lo sepa. Un espíritu que se le asemeja llega a medianoche y, en la mañana, ya un esqueleto, condena a Lenore al infierno por la consumación de su deseo. En este poema se perturba, además, el lugar de descanso del amado y es predominante la idea de que los muertos viajan rápido, idea retomada por *Drácula*.

En *Thalaba the Destroyer*, de Robert Southey, Thalaba debe afrontar muchas malas experiencias en su odisea –en el sentido de la épica griega– y la posesión de su amada, Oneiza, por un espíritu vampírico en su noche de bodas, es solo una de estas. Thalaba es acompañado de elementos de protección, como lo es un anillo de poder. Al liberar el cuerpo de su amada de la posesión, esta se va al paraíso, donde esperará a su amado en muerte. El aprisionamiento del alma de Oneiza es insinuado por diversas menciones a Azrael, el ángel de la muerte, culminando con la aparición de este en la cámara matrimonial al final del libro 8 (Southey, 1995), reclamando a Oneiza, quien será poseída inmediatamente después, en el libro 9.

De este poema épico, inspirado en *Lenore*, se rescatan dos asuntos que serán retomados por *Drácula*: la criatura vive en la tumba de día y es fuerte en general, pero es debilitada por objetos sagrados.

En *The Giaour*, de Lord Byron, se traicionan algunas características culturales del vampiro decimonónico, puesto que cambia no solo el lugar de enunciación, sino la religión, al igual que en *Thalaba the Destroyer*. El otro es, en este poema, un presunto cristiano –evidenciado en el nombre que le es dado, palabra turca que designa, con connotación negativa, a un infiel o no creyente en Alá, utilizado principalmente para referirse a cristianos–. Al giaour se le niega un nombre (Byron, s.f.), pues lo permitiría pertenecer, y es un otro, innombrable, malo, definido como “worse than faithless...” (s.f., p. 21),¹¹ lo cual explicita el repudio que se muestra ante su aparición.

En “The Rime of the Ancient Mariner” (publicado como parte de la colección *Sibylline Leaves. A collection of poems* de 1817), de Samuel Taylor Coleridge, la acción del marinero se halla dentro del sujeto y la Rima, como historia, es el objeto donde la imagen del chupasangre aparece en el horizonte, preparando al marinero a conocer sus pesadillas de rojos labios. Aquí, el vampiro es un muerto en vida, infernal, que se alimenta de miedos e induce lentamente o al vampirismo o al sueño perpetuo.

¹¹ “...peor que un sin fe” (Byron, s.f., p. 21, traducción propia).

En “The Vampyre” (publicado como parte de la antología de 1810 *The Minstrel of the North*¹²), de John Stagg, el vampiro es un ser manipulativo pero emocional y, a diferencia de los anteriores, parece no relacionarse tanto con las criaturas míticas sino con una metáfora a aquellas partes de las personas que serían mejor si fuesen falsas, como son la mortalidad o la incomprensión, pues las interacciones se dan entre un *fool* (idiota) y la criatura, que sigue manteniendo características como el poder de debilitar y degradar, al estilo de una *femme fatale*.

Finalmente, “The Vampire” (publicado como parte de la antología *The Vampire and Other Poems*¹³), de Rudyard Kipling, es el más particular de los poemas pues, si bien sigue ciertas de las similitudes, es de carácter histórico, en tanto sigue los reportes de la epidemia de *vampirismo*, si bien se le entiende como un otro parcialmente corpóreo, que consume la esencia vital de las personas.

A partir de lo anterior, se ve que la relación con el otro vampiro es, predominantemente, una de hostilidad y de miedo. En la figura del vampiro predomina, de cierta manera, una forma social premoderna, donde el vampiro es a la vez un producto del tiempo en el que existe, del tiempo que le precede y una negación de los valores y orden social establecidos, siendo entendidos como amenazadores, seres que reflejan las consecuencias negativas de ir en contra de los valores sociales (Eastham, 2020; Buckley, 2016).

Así, la figura del vampiro, en algunos casos como estado mental más que físico, presenta su independencia –peligrosa para el tejido social– como un arma de doble filo, donde la libertad es pagada por la marginación, pues el vampiro es anómalo, presenta desvíos de lo socialmente aceptado, desde cuestiones sexuales hasta religiosas. Es, además, simbolizado como un enfermo que ha de ser alejado; un ser grotesco, si bien puede ser humano en apariencia.

Los comportamientos del vampiro literario atienden a aquellos del folklore, pues su asociación con lo malvado precede su aparición literaria:

¹² El juglar del Norte.

¹³ El vampiro y Otros Poemas.

The vampire figure in folklore emerged as an answer to otherwise unsolvable problems within culture. It was seen as the cause of certain unexplainable evils, accounted for the appearance of some extraordinary occurrences within the society, and was often cited as the end product of immoral behavior. (Gordon Melton, citado en Buckley, 2016, p. 8)¹⁴

El vampiro es la representación de las consecuencias existentes al alejarse de los comportamientos aceptados socialmente en temas como la religión, la sexualidad y el género. Los vampiros occidentales de estos poemas, por ejemplo, presentan "...a paradox by simultaneously perverting and reinforcing the images and rituals of Christianity" (Skal, 2006, p. 296).¹⁵ Si bien en algunos casos se evidencia repudio a símbolos cristianos, aspectos como la comunión de la sangre y la resurrección, pináculos de la religión católica, se ven transformados y pervertidos en las imágenes de vampiros humanoides, quienes retoman estos aspectos y los modifican a beneficio propio. Así, la figura del vampiro resuena en ciertos rituales religiosos, a la vez que dota de un nuevo honor el rito, reforzando dualidades entre el bien y el mal, lo sagrado y lo profano. Los vampiros caen en la segunda de estas categorías, pues son representaciones, al menos en sus primeras apariciones literarias occidentales, de la inmoralidad y son, mayormente, irredimibles.

Sin embargo, la representación de lo profano en la figura del vampiro se puede ver cuestionada en "the vampire who exhibits normative social behaviors by day while practicing destructive vampire behaviors by night reflects the alarm that a 'normal' appearance could hide social deviance" (Buckley, 2016, p. 16).¹⁶ Así, el vampiro se vuelve un doble peligro pues, además de poder jugar con las normativas sociales, puede refutarlas o ignorarlas a gusto, que encausa el miedo por la desacralización de la religión en Europa.

Retomando los universales de la cultura expuestos por Donald E. Brown, las muertes rituales y la narrativa de luto, los rituales, la metáfora y el uso de lenguaje simbólico (1991), son

¹⁴ "La figura del vampiro en el folklore emergió como respuesta a problemas de otra forma irresolubles dentro de la cultura. Fue visto como la causa de ciertos males inexplicables, responsable por la apariencia de algunas ocurrencias extraordinarias dentro de la sociedad y fue usualmente citado como el producto final del comportamiento inmoral (Gordon Melton, citado en Buckley, 2016, p. 8, traducción propia).

¹⁵ "...una paradoja al simultáneamente pervertir y reforzar las imágenes y rituales del Cristianismo" (Skal, 2006, p. 296, traducción propia).

¹⁶ "el vampiro que presenta valores sociales normativos de día mientras practica comportamientos vampíricos destructivos de noche, representa una alarma de que una apariencia 'normal' puede ocultar desviación social" (Buckley, 2016, p. 16, traducción propia).

otros de estos universales. La otredad de los vampiros estudiados, más allá de representar el binario de ‘uno’ y ‘otro’, sugiere una distinción entre un otro relativo, redimible y similar a lo propio, y otro irredimible, que representa la diferencia, que es visto como inferior (Bolton en Allis, 2014). En la primera categoría entrarían los vampiros simbólicos y en la segunda aquellos que son más amenazantes. Estos retoman, además, la idea de muertes traumáticas como resultado del alejamiento a las tradiciones, pues esta es su función dentro del folklore europeo (Buckley, 2016).

Otra representación que se aleja de los valores de la época es la representación de la homosexualidad en los poemas, pues presentan tensión sexual prohibida de las mujeres y, a las forasteras, desde la decadencia, figuras que se alimentan del misterio y van contra la norma. La sexualidad humana, en especial la femenina, es vista como algo negativo, que debe ser ocultado; así arribamos a figuras vampíricas mayormente femeninas, que se configuran como *femme fatale*, popularizadas en la literatura inglesa en la segunda mitad del siglo XIX (Skal, 2006).

Estas mujeres, malhechoras que usaban sus encantos para conquistar hombres, están caracterizadas entre las vampiresas de la selección presentada más arriba. Si bien en la actualidad esta imagen es considerada como problemática, permite ver cómo se relacionaba a las mujeres con destrucción y maldad e, incluso, en un sentido más general, como una desviación a las conductas socialmente asociadas y aceptadas de la «feminidad». Una lamia, criatura mitológica que protagoniza el poema homónimo de Keats, representa esta figura, desde la idea de una mujer serpiente de un atractivo mordaz y poderoso, cuya personalidad compleja y obsesiva eventualmente tuvo paso a la prosa en vampiros como Clarimonda en *La muerta enamorada* de Gautier o *Carmilla* de Sheridan Le Fanu.

Esto, más que separar al vampiro de la sociedad de la época, reafirma ciertos dejes puristas, pues ese otro malvado visibiliza aquello que no ha de ser mencionado; historias sobre el tabú, sobre encuentros clandestinos. En poemas como “Lamia” o “Christabel”, la joven mujer, compañera de una mayor, es la sublimación de una acción censurada que las introduce, de manera profana, a la adultez. Las lamias de estos poemas representan no solo la maldad, sino también una suerte de iniciación o renacimiento simbólico. La vampiresa de Keats, por el contrario, se sabe miserable y, por tanto, parece redimible, pues condena sus propias acciones, indicando que no es inmoral.

Indagar sobre el origen de los vampiros en la literatura moderna permite, desde la comparación de estereotipos tempranos y un posterior análisis a la figura actual del vampiro, ver cómo la idea del *otro* interactúa con narrativas en verso para la creación de estereotipos, temáticas definidas y proveer una visión concreta a cómo se ven y entienden las diferencias, demostrando que las imágenes de los vampiros no solo no son universales, sino que tienen características cambiantes de acuerdo a escalas temporales, geográficas y culturales vastas. Es importante, así, entender la literatura dentro de un contexto que permita hacer visible la línea de evolución de ciertos fenómenos literarios. Se pueden entender estereotipos del vampiro desde diversos géneros literarios, los cuales permiten un acercamiento más panorámico al fenómeno mundial del vampiro, no solo en la actualidad, sino también dentro de sus contextos, y que puede enseñarnos de las sociedades en donde estas historias fueron concebidas.

1.2 1897 y la publicación del *magnum opus* de Stoker

En la actualidad, gracias a las múltiples imágenes de chupasangres en distintos medios, la palabra vampiro ha dejado de ser sinónimo de Drácula, pero esto no significa que esté fuera de los imaginarios más comunes de esta. La imagen más popular de Drácula en la actualidad es, posiblemente, la de Bela Lugosi en la adaptación cinematográfica de 1931 de la novela homónima de Stoker, escritor y novelista dublinés del siglo XIX. Publicada en 1897, esta novela es una historia ficticia inspirada parcialmente en el príncipe de Valaquia Vlad el empalador, que refleja una lucha entre el bien y el mal.

Escrita de forma epistolar/testimonial, con una narración no lineal y múltiples narradores no fiables, Drácula comienza con el joven Jonathan Harker viajando al castillo del Conde Drácula, quien acaba de adquirir un lugar en ruinas en Londres que, si bien es habitable, le parece una decisión extraña de vivienda para alguien con la capacidad económica del Conde. Prontamente, Harker se halla aprisionado en el castillo, donde estuvo a punto de ser transformado por tres vampiresas que habitan el lugar, lo cual le permite notar que Drácula pretende matarle. Después de un intento fallido por acabar con el Conde, Jonathan Harker logra escapar y termina en un hospital de Budapest. Mientras esto sucede, Lucy Westerna se encuentra con Mina, la pareja de Jonathan y quien lleva más de un mes sin saber sobre él, en Whitby. A este lugar llega también el Conde en

una embarcación, junto con 50 cajas de tierra de su castillo. Cuando llega, sale del barco en forma de lobo –característica que asemejaría al Conde con la acepción actual del licántropo o un cambia formas pues, en la novela, sus transformaciones no son exclusivamente a un murciélago–. Lucy comienza entonces a actuar extraño y a salir de noche, mientras duerme, comportamiento que Mina nota un día y, persiguiéndola, ve una criatura con cara blanca y ojos rojos, características que Lucy repite en sus sueños. A medida que la salud de la segunda joven comienza a deteriorar, su prometido comienza a pedir ayuda. Cuando notan que ha perdido demasiada sangre, piden ayuda del Doctor van Helsing, quien ordena una transfusión y llena su cuarto con flores de ajo. Entretanto, Mina recibe una carta del hospital donde se halla Jonathan y va a su encuentro. Una vez reunidos, él le da su diario, pero ella no lo lee.

La madre de Lucy retira las flores de la habitación, lo que le facilita la entrada a Drácula, quien mata y transforma a Lucy en vampiro. Justo cuando Mina y Jonathan regresan a Inglaterra, Lucy muere, pero Van Helsing sabe que no ha hallado paz y ordena una expedición para matarla en su nueva forma, pues es ella la responsable de los ataques a niños que estaban ocurriendo en la ciudad. Aquí, los personajes finalmente leen los diarios de Jonathan, donde aprenden sobre vampiros murciélago, y terminan por encontrar a Lucy durmiendo en su tumba y, clavándole una estaca en el corazón, la liberan de la maldición del vampirismo.

Posteriormente, Mina y Jonathan comienzan a recoger información para Van Helsing, y así un grupo de personas terminan tomando residencia en un asilo, donde se halla un nombre de nombre Renfield, con el fin de acabar con el Conde. Cuando habían encontrado 29 de las 50 cajas de tierra –pues estas estaban siendo movidas a otros lugares–, Drácula ataca a Mina mientras duerme, debilitándola. Renfield, otra víctima del vampiro, a quien este le ofreció sangre a cambio de rendirle culto, se niega en inicio, pero eventualmente cede. Poco después es atacado y, consecuencia de estas heridas, fallece.

A la mañana siguiente, Mina es atrapada por el Conde, quien la obliga a beber su sangre. Van Helsing ataca al vampiro con un crucifijo, lo cual hace que Drácula retroceda y se desvanezca, pero quema la piel de Mina. Poco después, Mina convence al doctor que la hipnotice, a fin de crear una conexión simpática entre ella y el vampiro, lo que permitirá a los hombres organizarse para perseguirlo. Con el paso de los días Mina comienza a parecerse más y más al vampiro, pero la

conexión les permite ver que el Conde va de vuelta a Transilvania, a donde se dirigen ahora los personajes. Una vez cerca al castillo, Mina es protegida por un círculo sagrado, creado por Van Helsing.

Atacando el castillo del Conde, el doctor se encuentra con las tumbas de las vampiresas que casi transforman a Jonathan al comienzo de la novela, las estaca y les corta sus cabezas. A la tumba de Drácula, que se encuentra vacía, le coloca agua bendita, sellando luego todas las entradas del castillo. El resto del equipo persigue a los gitanos que transportan al vampiro en la última caja que, para este punto, les falta recuperar. Logran al final cortarle la garganta y estacar al vampiro; los gitanos huyen y los personajes logran liberarse del vampiro. Siete años después, los Harker vuelven al lugar a revisitar la escena, pues la maldición finalmente ha sido rota.

A pesar de su popularidad actual, Drácula no fue muy bien recibida en el momento de su publicación, pues recibió críticas mixtas, y no fue hasta 1922 –que la película *Nosferatu* se volvió tendencia– que el vampiro se transformó en un fenómeno de talla mundial. Desde entonces, *Drácula* ha inspirado numerosas adaptaciones de todo tipo y, también, a vampiros de otros nombres para radio, cine, televisión y teatro, que han reinventado al personaje. En la ficción, Drácula continúa apareciendo como personaje en numerosas novelas, adaptándose a los tiempos cambiantes y al mundo moderno en géneros varios como son el terror, la fantasía, la ciencia ficción e, incluso, el romance, los cuales contrastan con el carácter ominoso del personaje creado por Stoker, que no narra ningún momento del libro y, en realidad, no aparece en la mayoría de este, dotándole de un aura de misterio. Si bien la narración de la novela permite que no se tenga certeza sobre ningún suceso, con momentos narrados de manera distinta por personajes diferentes, que Drácula no narre ni sea cognoscible al lector, lo aliena en relación con los demás personajes, pues el Conde, a pesar de su posición económica privilegiada, no deja de ser un ser extraño, diferente, *otro*, incluso antes de conocerse como vampiro.

Tal como los vampiros que le precedieron, Drácula pertenece a un lugar “no occidental” con respecto a naciones como Inglaterra, que, para este período, tenía un lugar privilegiado en diversos aspectos. Incluso, al comienzo de la novela, Jonathan Harker dice que deja el Occidente para ir a sus viajes. Este “dejar Occidente” no se refiere, claro, a dejar Europa sino, si se quiere,

dejar a una Europa orientalizada: un lugar lo suficientemente lejano para ser *otro*, pero no lo suficiente para ser totalmente desconocido.

El otro europeo toma costumbres y supersticiones que rodeaban el entorno social de la época que considera horrorosas o extrañas para construir características en los antagonistas literarios, que son criaturas monstruosas –como Frankenstein o el mismo Drácula–, animalescas, inspiradas en regiones de Europa Oriental que confrontan miedos, tabús y, también, deseos oprimidos por el orden social (Kürti, 2009). Esto no significa que las personas del siglo XIX desearan consumir la energía vital de los otros individuos –aunque el canibalismo era práctica cotidiana con la mercantilización y el consumo de productos como el polvo de momia, que se creía, tenía poderes curativos–, sino de orden más comportamental, pues los vampiros de las narraciones gozan, en cierta medida, de libertades que las demás personas no poseen. Por ejemplo, las mujeres en obras vampíricas del siglo XIX no siguen en su totalidad roles socialmente asignados a la mujer e, incluso, esto puede verse en *Drácula* con el personaje de Lucy, quien es vista, una vez transformada, como restos de lo que una vez fue (2005), y es cosificada, vista como una pesadilla, que no se comporta como «debería» hacerlo una mujer, con una sonrisa burlesca que no tiene ni corazón ni consciencia. De acuerdo con Van Helsing:

When Lucy is vampirized, she becomes horrifying, but also voluptuous, the chaste girl transformed as much by sexual knowledge as by a thirst for blood. In a diabolical version of the wedding-night ritual, Lucy's living fiancé must penetrate her undead body with a wooden stake in order to send her tortured soul to its proper resting place (...). (Kostova, 2005, "Foreword")¹⁷

Los personajes que antes la querían deciden darle descanso, pero lo hacen de una manera violenta, más violenta, incluso, que en la cual matan eventualmente al Conde, mostrando que, como dice Jamil Khader, no son solo capaces de brutalidad, sino de violencia de género (2012), como la que la sociedad históricamente ha impuesto sobre cuerpos y subjetividades femeninas como un acto de represión. Lucy pasa a ser degradada y deshumanizada en un proceso de "othering", con

¹⁷ "Cuando Lucy es vampirizada, se vuelve espeluznante, pero también voluptuosa: la casta muchacha es transformada tanto por el conocimiento sexual como por la sed de sangre. En una versión diabólica del ritual de la noche de bodas, el prometido vivo de Lucy debe penetrar su cuerpo no muerto con una estaca de madera para enviar su alma torturada a su lugar de descanso adecuado (...)" (Kostova, 2005, "Prólogo", traducción propia).

los demás personajes violentándola (Khaoula, 2019, p. 33), lo cual contrasta dentro de la misma novela con Mina quien, contrario a su amiga, no performa de manera masculina (Auerbach, 1995). Ambas mujeres exhiben características vampíricas, Mina las posee incluso al final de la novela, una vez derrotado el Conde; sin embargo, es la energía maternal y su condición de esposa la que genera, en gran parte, la confianza de sus compañeros, quienes la ven como una suerte de faro, explotando el potencial de la mujer protectora y salvadora (Auerbach, 1995). Mina como vampiro –o, al menos, como alguien que goza de ciertos dotes vampíricos–, se transforma en una fuerza vital para la destrucción de Drácula.

Mientras Lucy se transforma en una criatura viciosa, Mina se torna en clarividente, y la conexión simpática que posee con el Conde –y que van Helsing ayuda a reforzar con su hipnosis– hace que tome un rol protagónico en la narrativa, “(...) prompting van Helsing to idealize her as the mentor and guide to the group, although this role remains defined in her capacity as a mother and teacher within the strictures of Victorian gender ideology” (Khader, 2012, p. 83).¹⁸ De cierta manera, su bondad y feminidad bastante estereotípica, salvan a Mina donde la consumación de sus deseos condenó a su amiga.

Retomando la idea de Oriente-Occidente, la novela de Stoker sigue la tendencia de retomarlas como entidades esencializadas y ahistóricas, tomando a Oriente como encarnación de la alteridad hostil e irreducible, donde existe un

(...) pattern of “nesting Orientalisms”, a gradation of “Orients” in which “Asia is [assumed to be] more ‘East’ or ‘Other’ than Eastern Europe” whereas Central Europe is definitely less so and therefore closer to the ideologically privileged topos of the West. (Kostova, 2003, p. 93)¹⁹

Drácula rompe con la concepción del vampiro romántico que le precedió, relacionando características animales con el Conde: la falta de reflejo en los espejos –lo cual implica, debido a

¹⁸ “(...) impulsando a Van Helsing a idealizarla como mentora y guía del grupo, aunque este rol permanece definido en su capacidad como madre y maestra dentro de las restricciones de la ideología de género victoriana” (Khader, 2012, p. 83, traducción propia).

¹⁹ “(...) patrón de ‘anidamiento de orientalismos’, una gradación de ‘Orientes’ en la que ‘Asia es [supuestamente] más oriental’ u ‘Otro’ que Europa del Este’, mientras que Europa Central lo es definitivamente menos y, por lo tanto, más cerca del topos ideológicamente privilegiado de Occidente” (Kostova, 2003, p. 93, traducción propia).

la construcción de espejos en la época, una sensibilidad a la plata que, agregado a la capacidad de transformarse en lobo, son más características de licantropía en la actualidad que del vampirismo— y la sensibilidad al ajo, introdujeron nuevos matices a la idea del vampiro folklórico europeo que le precedió.

Los vampiros en *Drácula*, si bien son europeos, son codificados como otro, tal como los vampiros que le precedieron, tanto literarios como aquellos productos de mitos y supersticiones. *Drácula*, como personaje, es el resultado de un proceso de mestizaje cultural e histórico de diversos legados populares de Europa, que encarna a la vez ambigüedades del ideal racial europeo y la falta de pureza de los habitantes del continente para finales del siglo XIX (García Marín, 2015). *Drácula* es parte fundamental del fenómeno vampírico actual, pero, más allá de eso, evidencia una respuesta a la modernidad, a la historia de Europa: es el resultado de un proceso histórico de miedo a la diferencia, de conquista, violencia y miedo que, desde el “othering” de sus personajes, muestra el panorama de una sociedad que, si bien estaba cambiando rápidamente, no dejaba de segregar y alienar gran parte de sus habitantes.

Capítulo 2:
Soucouyants, la mujer caribeña y el vampirismo en
Brown Girl in the Ring, de Nalo Hopkinson

Brown Girl in the Ring es una novela de ciencia ficción de 1998 escrita por Nalo Hopkinson, escritora jamaicana-canadiense de ficción especulativa –la cual define como una forma de literatura subversiva que se ha utilizado para criticar sistemas sociales (citado en Ramser, 2018)–, cuyas historias usualmente toman elementos históricos, lingüísticos y folklóricos caribeños. La novela narra la historia de Ti-Jeanne, una madre joven, habitante del centro de Toronto. La ciudad se presenta luego de un colapso económico, ocasionado por disturbios que han transformado el centro en un lugar lleno de pobreza y violencia, que ha dejado a los suburbios más ricos económicamente, además de estar cerrada para controlar la población precarizada. Con las personas pudientes habitando los suburbios, aquellos que deben valerse por sí mismos y sobrevivir en las calles –los habitantes del centro– son controlados por un hombre llamado Rudy y su grupo de *thugs*,²⁰ bajo el mandato de quien las desapariciones y asesinatos son comunes. La novela comienza cuando Rudy encarga un corazón humano para la *Premier* de Ontario, con la idea de que los trasplantes de órganos humanos se vuelvan comunes una vez más.

Es aquí donde comienza la historia de Ti-Jeanne, una madre soltera que vive con su hijo – a quien llama “Baby”, pues no lo ha nombrado– y su abuela Gros-Jeanne, una *obeah*.²¹ La historia sigue su recorrido personal y espiritual como mujer negra afro-caribeña, descendiente de migrantes, profetas y curadoras. Como habitantes del centro de Toronto, las vidas de Ti-Jeanne y Gros-Jeanne se ven perturbadas cuando el padre del bebé, Tony, busca la ayuda de las mujeres para escapar de la ciudad, puesto que trabaja para Rudy, quien adquirió su poder bajo la manipulación de los conocimientos de Gros-Jeanne, su exesposa –aunque, claro, esto no es conocido por la protagonista hasta muy avanzada la novela–. La tarea de Tony, conseguir un corazón humano para la *Premier* de Ontario, requiere –considerando que las donaciones humanas fueron inutilizadas después de los

²⁰ Persona que actúa de manera violenta. Más si se trata de alguien que cometa delitos.

²¹ Sistema de prácticas espirituales de sanación y justicia originado en África occidental, que incluye comunicación con ancestros y espíritus, así como rituales de curación, el cual, a diferencia de religiones como el Vudú, no posee una deidad adorada o invocada y es de carácter más individual.

disturbios que originaron la crisis actual de la ciudad—acabar con una vida, situación que, eventualmente, lo llevará a acabar con la de Gros-Jeanne. Mientras esto sucede, Ti-Jeanne tiene problemas para aceptar su espiritualidad y el poder de curación de su abuela; si bien termina aceptando aprender sus formas, aunque no sin antes convencer a Gros-Jeanne de ayudar a Tony a escapar de Toronto. Para lograrlo, invoca a dos espíritus, Papa Osain y Eshu, el primero para que oculte a su nieta y a Tony hasta que él salga de la ciudad. El escape es casi exitoso, pero los *thugs* los alcanzan y Ti-Jeanne es poseída por el segundo de los espíritus invocados por su abuela. Aquí, Tony intenta escapar para luego ser torturado por Rudy, lo cual lo empuja a volver con las mujeres, esta vez para traicionarlas bajo la coacción del malvado hombre. Cuando Ti-Jeanne comienza a aprender los dones de su abuela, Mi-Jeanne, hija de Gros-Jeanne y madre de Ti-Jeanne, llega a la puerta de su casa. Mi-Jeanne había estado por años desaparecida y estaba presuntamente muerta. La mujer vuelve con un aspecto decrepito y, para sorpresa de ambas, era la vieja conocida como *Crazy Betty* por su hija y habitantes del vecindario: una mujer ciega que le había intentado quitar su bebé en diversas ocasiones, aspecto que posteriormente cobrará sentido. Mi-Jeanne tiene como propósito entregar una advertencia a las mujeres.

Mi-Jeanne, en quien se centra el presente análisis, había estado sirviendo por años de *duppy* —en el folklore caribeño, espíritu o fantasma, usualmente de origen malévolo que ataca durante la noche, y del cual las *soucouyant* hacen parte— a Rudy, su padre, quien la obliga a hacer su voluntad a fin de permanecer joven sin tener que obtener sangre por sí mismo. Es aquí donde Tony mata a Gros-Jeanne. En un intento de defender a su hija, Mi-Jeanne se transforma en su *duppy*, una *soucouyant*, oponiéndose al control de Rudy, si bien no lo logra totalmente. La mujer es eventualmente obligada a matar a su hija y al padre de su nieto. Ti-Jeanne, si bien está asustada, hace un trato con la *soucouyant*: si esta la deja matar a Rudy, puede matarla a ella después, lo cual la liberaría, pues el control de su padre le impedía tener autonomía sobre su propio cuerpo. Una vez llegado al acuerdo, las mujeres buscan a Rudy y, una vez lo encuentran, Ti-Jeanne, con ayuda de Mi-Jeanne, destruye su *duppy bowl*, un recipiente con el que Rudy podía controlar a la *soucouyant*, obligándola a volver a su cuerpo real, envejecido ante la falta de aportes mágicos.

Habiendo sido liberada del control de Rudy, Mi-Jeanne desaparece y Ti-Jeanne es retenida por los *thugs* para ocupar el lugar de esta. Ti-Jeanne casi se deja convencer por Rudy de que era buena idea, pero Eshu reaparece y la anima a luchar. Así, con la ayuda de los espíritus africanos que convocó, Ti-Jeanne logra detener a Rudy y volver a su casa para encontrarse con su madre,

ahora en cuerpo humano y sin su *duppy*, con quien prepara el funeral de Gros-Jeanne. La historia termina con Ti-Jeanne considerando qué nombre colocarle a su hijo.

Brown Girl in the Ring posee un enfoque feminista: presenta estructuras patriarcales violentas desde su narrativa fantástica, además de elementos del uso de magia, problemas de clase, corrupción, entre otros. Esto es logrado por la autora por medio de personajes femeninos que toman control de sus acciones, mostrando luchas que tanto las mujeres negras inmigrantes como las madres solteras tienen en la sociedad actual. Así, Hopkinson “(...) employ[s] *soucouyant* folklore to interrogate gender norms in contemporary society, particularly those surrounding motherhood” (Anatol, 2015, p. 189),²² a la vez que se explora la identidad de poblaciones inmigrantes y subalternas en una ciudad como Toronto, predominantemente blanca y adscrita a los beneficios de la hegemonía occidental.

Desde el momento en que las historias de Ti-Jeanne y Tony se encuentran, la magia rodea la historia. Si bien son diversas las criaturas que aparecen a lo largo de la novela, el presente capítulo se concentra en Mi-Jeanne, la *soucouyant*, y en el vampirismo simbólico de Rudy. En contraparte con la *soucouyant*, Rudy, si bien no absorbe la sangre como representación de la esencia vital de un individuo, absorbe la juventud de Mi-Jeanne, lo cual extiende su vida —como lo hacen vampiros como Drácula, los cuales son también, en apariencia, un humano promedio—.

Incluso aunque Mi-Jeanne no sea presentada por su nombre hasta el capítulo siete, después de ser evocada un par de veces como la hija de Gros-Jeanne, es conocida en un comienzo como *Crazy Betty*, quien, ya en el primer capítulo, intenta tomar el bebé de Ti-Jeanne. Si bien los miedos iniciales de la protagonista se inclinan hacia el temor por su locura, es cuando comienza a tener pesadillas respecto al rapto de su bebé por parte de una *soucouyant* que la cosa se pone extraña.

Pero primero, ¿qué es una *soucouyant*? En la tradición trinitense se refiere a una criatura chupasangre y cambia forma que hace parte de los *jumbies* —espíritus o demonios del folklore caribeño—, que tiene la forma de una mujer vieja que, durante la noche, muda su piel como una serpiente y la esconde bajo un mortero —o *duppy*— que utiliza para alimentarse (Guiley, 2005; Bane, 2010), similar al *bowl* que Rudy utilizaba para controlar a Mi-Jeanne en la novela. Las *soucouyants*

²² “ (...) emplea el folklore de la *soucouyant* para cuestionar las normas de género en la sociedad contemporánea, particularmente aquellas que rodean la maternidad” (Anatol, 2015, p. 189, traducción propia.).

se transforman en una bola de fuego y entran en los hogares de sus víctimas, consumiendo su sangre mientras duermen, dejando dos pequeñas marcas en el lugar donde son mordidas.

Las *soucouyants* son descritas por Hopkinson en *Skin Folk* (2001), un libro de cuentos de su autoría, que trata temas desde la ciencia ficción al folklore caribeño como “el equivalente caribeño del mito del vampiro”:

The *soucouyant* is usually an old, evil-tempered woman who removes her skin at night, hides it, and then changes into a ball of fire. She flies through the air, searching for homes in which there are babies. She then enters the house through an open window or a keyhole, goes into the child’s room, and sucks the life from its body. She may visit one child’s bedside a number of times, draining a little more life each time, as the frantic parents search for a cure, and the child gets progressively weaker and finally dies. Or she may kill all at once. (2001, “Greedy Choke Puppy”)²³

El par de diferencias que pueden ubicarse entre ambas definiciones son importantes puesto que, si bien en esencia referencian lo mismo, la *soucouyant* folclórica se distancia de la de Hopkinson en tanto la primera no es controlada por un ente externo, y la segunda tiene una predilección por los niños pequeños, como se menciona en el anterior fragmento, y es implicado en la novela en los miedos de Ti-Jeanne. Esto hace propia la interpretación de Hopkinson de la criatura mítica, pues, al fin y al cabo, el folklore permite esos pequeños cambios en las historias, en tanto su difusión lo permite, principalmente porque la primera aparición de la *soucouyant* en la novela es, justamente, un intento por quitarle el bebé a Ti-Jeanne. Aquí, si bien la chupasangre sería una figura opuesta a la materna, en tanto intenta causar daño a su familia, Ti-Jeanne no es, tampoco, una figura precisamente maternal al comienzo de la obra. Esto se articula, también, con el hecho de que la autora no solo reproduce la versión folkórica, sino que se la apropia para hablar de la feminidad y sus determinantes y presiones en un contexto determinado.

²³ La *soucouyant* suele ser una anciana, malgeniada, que se quita la piel por la noche, la esconde y luego se transforma en una bola de fuego. Vuela por los aires, buscando hogares en los que haya bebés. Irrumpe luego en la casa a través una ventana abierta o por el ojo de una cerradura, se adentra en la habitación del niño y chupa la vida de su cuerpo. Puede visitar la cama de un niño más de una vez, drenando un poco más de vida cada visita: mientras los padres, frenéticos, buscan una cura, el niño se debilita progresivamente, para finalmente morir. O puede matar en una sola vez (Hopkinson, 2001, “Greedy Choke Puppy”, traducción propia).

Así, ambas mujeres subvierten la noción de madre, y configuran al bebé “(...) as occupying a vampiric position, devouring not only mother’s milk but all of her energy –her life force. [Hopkinson] hence encourages understanding for women who feel consumed and erased by their children’s needs and society’s expectations for the ever-giving mother” (Anatol, 2015, pp. 137-138);²⁴ se ve entonces cómo la fuerza vital es devorada por personajes varios, que no requieren que estos sean criaturas vampíricas. La dicotomía madre-hijo en términos de vampirismo es, entonces, una configuración de relaciones de tensión, que son superadas solo cuando las situaciones de los personajes cambian y se contraponen al rol socialmente aceptado de la mujer: una madre cariñosa y naturalmente inclinada hacia el amor por la crianza, haciendo de la mujer una suerte de monstruo si se aleja de las expectativas que la sociedad impone sobre ella. “By emerging from her skin and flying in the night sky, [the soucouyant] accentuates her flouting of the acceptable spaces for women to inhabit: she travels outside the domestic sphere as well as the physical landscape occupied by ordinary humans” (Anatol, 2015, p. 45).²⁵

Tanto en “Greedy Choke Puppy” como en *Brown Girl in the Ring*, las *soucouyant* salen en cuanto cae la noche, a la vez que las mujeres pierden control de sus cuerpos hasta ser, básicamente, seres enteramente diferentes. Para Mi-Jeanne, su cuerpo, más que ser controlado por la vampiresa, era controlado por Rudy, quien, por 12 años, había aprisionado su alma para poder obtener sangre de personas que cazaba y así mantenerse joven. En “Greedy Choke Puppy”, por el contrario, la *soucouyant* es parte de un linaje de estas criaturas (Hopkinson, 2001). En *Brown Girl in the Ring*, la *soucouyant* es creada a partir de los dotes robados de una mujer de la familia, implicando que “[t]he evil and corruption of vampirism is passed on through the mother, and only through the mother, because all *soucouyants* are established as female” (Anatol, 2016, p. 136)²⁶, lo cual hace que las *soucouyants* de Hopkinson se alejen de las expectativas sociales de lo femenino y, además, tengan relaciones con su familia y entorno que también se salen de lo normativo, pero no por esto permaneciendo iguales a través de sus narraciones. En *Brown Girl in the Ring*, lo monstruoso de

²⁴ “(...) como ocupando una posición vampírica, devorando no solo la leche materna sino toda su energía, su fuerza vital. [Hopkinson], por lo tanto, fomenta la comprensión de las mujeres que se sienten consumidas y borradas por las necesidades de sus hijos y las expectativas sociales acerca de la madre siempre generosa” (Anatol, 2015, pp. 137-138, traducción propia).

²⁵ Al emerger de su piel y volar en el cielo nocturno, [la *soucouyant*] acentúa su burla de los espacios aceptables para que las mujeres habiten: viaja fuera de la esfera doméstica, así como del paisaje físico ocupado por humanos ordinarios (Anatol, 2015, p. 45, traducción propia).

²⁶ “La maldad y corrupción del vampirismo es transmitida a través de la madre, y solo a través de la madre, porque todas las *soucouyants* son establecidas como femeninas” (Anatol, 2016, p. 136, traducción propia).

la *soucouyant* no radica en su linaje o en la magia que posee, sino en el control que una fuerza externa –Rudy– ejerce sobre ella y cómo logra quitarle su autonomía y poder de decisión.

En el cuento, la *soucouyant* es un *otro* que se aleja de su rol de madre y, en la novela, a esto se le adiciona una condición de subordinación, donde la mujer es instrumentalizada y, dentro de su caracterización, se aleja del lugar convencional de la mujer bajo el mandato patriarcal, lo cual las hace ver como contrapartes malignos a la mujer «buena» que es maternal, amorosa, que provee de fuerza vital en lugar de arrebatarla, y es justo en este contraste donde se vuelve peligrosa, pues se opone al orden establecido.

Este es el caso, por ejemplo, de la relación entre Rudy y Mi-Jeanne, donde Rudy actúa como una criatura parasitaria, la cual podría pensarse también como una característica vampírica, pues abarca características básicas del vampiro: una criatura, usualmente de origen demoníaco, que se alimenta de la esencia vital –sangre– de otros seres vivos. Más que un vampiro caribeño, Rudy podría ser comparado con un vampiro occidental de carácter histórico –como Erzébet Báthory– o literario –como Drácula–: una persona de clase alta o privilegiada, de cierta manera desconectada con el resto de la sociedad, que cuando permanece joven al beber sangre o, incluso, que rejuvenece, y, tal como Drácula, su capacidad de permanecer joven está asociada con alguna clase de magia o espiritualidad que lo facilita.

Cabe aclarar, sin embargo, que una versión del mito de la *soucouyant*, presentada en *Obeah: Witchcraft in the West Indies* (1889) de Sir Hesketh J. Bell, “(...) defines *loogaroos*—a Grenadian term for *soucouyants*—as old women (and occasionally men) who must drink human blood every night in exchange for occult powers from the devil” (referenciado en Anatol, 2015, p. 98).²⁷ En la novela de Hopkinson no es la *soucouyant* la que obtiene poderes a cambio del consumo de la sangre sino Rudy, lo cual apunta aún más a que es también, a pesar de no serlo en nombre o desde su acción directa, una criatura vampírica dentro de la novela.

Rudy es, entonces, reminisciente de un vampiro más canónico o hegemónico, si se quiere, cuyos propósitos son la juventud, el poder y el control, pagado con la subordinación de otro más

²⁷ “(...) define a los *loogaroos* —término granadino para las *soucouyants*— como ancianas (y ocasionalmente hombres) que deben beber sangre humana todas las noches a cambio de poderes ocultos del diablo” (referenciado en Anatol, 2015, p. 98, traducción propia).

frágil que es, en este caso, su hija –y luego, por poco, también su nieta–. Si bien es una narración de ficción especulativa, este vampiro en actitud –o simbólico– que sería Rudy se posiciona como una contraparte a la *soucouyant*, un vampiro en sentido más estricto, que refuerza dinámicas sociales de control, de clase e, incluso, de género, lo que genera una ambivalencia entre la chupasangre como una imagen de resistencia cultural –pues no deja de ser un anclaje con la ascendencia de los personajes– y una representación del poder colonial y de la propiedad –debido a la falta misma de control sobre el propio cuerpo, que además pertenece a la voluntad del padre–.

Rudy tiene el control, pero, incluso así, no deja de pertenecer al centro de Toronto, donde se hallan los que no lograron enriquecerse y se ven obligados a permanecer en los suburbios. Es un hombre que logró adquirir cierto estatus –con métodos cuestionables, pero estatus al fin y al cabo– sin lograr salir de las periferias de la jerarquía social. Si bien tanto Rudy como Mi-Jeanne adoptan dinámicas propias de los habitantes de la Toronto pauperizada de la novela y su organización, la *soucouyant* se configura como una periferia de esa periferia, una subalterna social y políticamente separada y subordinada a ese *otro* que, de por sí, era Rudy.

Incluso, aunque en la novela no se evidencian dinámicas de blanco versus negro o caribeño versus europeo, se presenta un énfasis en los roles económicos, culturales y políticos de las mujeres. Que Rudy sea el malo, que ocupa una figura simbólica del vampiro, no le quita el poder sobre la criatura sedienta de sangre que utiliza para hacer su trabajo sucio. El control que ejerce sobre Mi-Jeanne es una forma de control mental donde puede influenciar y hacer obedecer a otro ser vivo, lo cual lo une, así como la clase social de Rudy, a visiones como la de Drácula, que sugiere la existencia de criaturas vampíricas más feroces que las dadas por nombre propio. Dentro de la literatura diaspórica, esta criatura emerge dentro de mujeres con relaciones familiares complejas, personajes que, de antemano, eran alienados (Alonso Alonso, 2011; Anatol, 2015). Si bien es solo un vampiro dentro de la historia, las implicaciones de la sed por sangre en otros personajes que se inscriben en situaciones de desventaja menores a Mi-Jeanne, es reminiscente a la diferencia sexual y de clase en el mundo pues, al fin y al cabo, la mujer negra es la que se encuentra en una posición de subordinación mayor a la de los demás personajes, como ha sucedido históricamente. Hace esto un comentario implícito a la segregación de las mujeres en posiciones sociales relegadas, en contraste con sus contrapartes masculinas.

Mi-Jeanne es, entonces, la sin voz, el otro del otro, que depende de las decisiones de alguien más para ser y actuar porque, si bien la de Hopkinson es una sociedad postapocalíptica donde todos los personajes del centro son *otros*, hay niveles de esa otredad, lo cual hace que ciertos personajes se posicionen en una escala social inferior. Mi-Jeanne puede ser entendida, entonces, en términos del subalterno, siguiendo la definición de Gayatri Spivak (2003), quien concluye su artículo “¿Puede hablar el subalterno?” afirmando que:

El subalterno no puede hablar. No hay virtud en las listas globales de lavandería con “mujer” como un artículo piadoso. La representación no se ha marchitado. La intelectual femenina como intelectual tiene una tarea circunscrita que no debe rechazar con una rúbrica. (p. 362)

Mi-Jeanne puede comunicarse, sí, pero, por la mayor parte de la obra, no se establecen diálogos que permitan la discusión o intercambio de información entre esta y los demás personajes, es renegada y su posición misma de «loca» se extiende ante los ojos de la comunidad; además, su capacidad de agencia se ve reducida a un par de momentos de claridad en los que escapa el control de su padre. Más que la acción física de hablar, esta se refiere a que la *soucouyant* no posee libertad sobre sí misma, no tiene autonomía sobre su cuerpo ni sus decisiones. Esto hace que sus experiencias personales no solo sean fragmentadas, sino que sean vistas como producto de la imaginación.

Esta imagen es recurrente en la literatura diaspórica caribeña. Otras representaciones literarias canadienses, como es la novela *Soucouyant* (2007) de David Chariandy, toman la figura de la *soucouyant* desde una perspectiva trinitense, donde las historias familiares son construidas por las evocaciones de la memoria, pues sufre porque sufre de demencia (Alonso Alonso, 2011), un trastorno que cataliza la fragilidad de la memoria. Esto equivale, en cierta medida, a cómo, en *Brown Girl in the Ring*, la locura es ese catalizador que puede servir, a la vez, para que ambas mujeres se liberen del peso de la opresión, no siendo conscientes de esta pues el proceso de descolonización es violento (Fanon, 1983). Sin la posibilidad de presentar las situaciones que las aquejan, no recordar²⁸ se convierte en una legitimación del poder colonial, y es generar resistencia

²⁸ Es interesante anotar que Derek Walcott –escritor de *Ti-Jean and his brothers*– dijo que la amnesia es la historia del nuevo mundo (citado en Alonso Alonso, 2011), lo cual, muy a la forma de la locura o la demencia, sirve para hablar

lo que hace que puedan escapar las barreras de su opresión. Esto, por ejemplo, no es conseguido por Rudy, puesto que, en su rol de vampiro simbólico, encarna la colonización interna de los personajes dentro de su semejanza con una Europa alienada que, incluso en su posición de Occidente, no deja de ser una posición *otra* con respecto a la hegemónica, pues los vampiros occidentales no dejan de ser representativos de un otro, tal como se presentó en el capítulo anterior.

Más allá de la clase social o situaciones concretas en las cuales se inscriben Mi-Jeanne y Rudy, la primera es una mujer, lo cual marca una serie concreta –y distinta– de conflictos y dificultades que otros personajes no poseen. Se configura así como un sujeto cuya capacidad discursiva no la deja en un lugar donde pueda hablar o responder de manera propicia para separarse del control de su padre.

La confluencia entre las formas de subordinación que rodean a Mi-Jeanne, que la hacen un vampiro diferente a lo presentes en otros contextos literarios, es justamente un asunto de interseccionalidad, un marco de referencia que presenta los diferentes niveles de injusticia social que envuelven a la *soucouyant*. *Crazy Betty*, así como su eventual relación como *soucouyant*, representa una triple subordinación en tanto es una persona negra, perteneciente a la clase baja y mujer; además de ser vieja, peligrosa y mala madre, lo que causa desconfianza entre los miembros de la comunidad, pues se sale, tanto metafórica como literalmente, de los lugares socialmente aceptados y, más allá de ser una criatura, es considerada monstruosa, dentro de la misma apreciación de ella como ser malvado.

A diferencia de su madre y de su hija, Mi-Jeanne no tenía en muchos momentos potestad sobre su cuerpo y sus acciones. Para Spivak, el subalterno es aquel cuya identidad es su diferencia, irremediabilmente heterogéneo (2003). Mi-Jeanne no puede escapar esta denominación, en tanto no puede separarse de esta identidad: es marginalizada hasta el momento en que deja de ser una *soucouyant* por, justamente, el poco control que otras mujeres tienen sobre su cuerpo y que a ella le es constantemente negado. Su aparición no es, sin embargo, arbitraria, pues, “[i]n diasporic literature, the figure of the *soucouyant* normally emerges in relation to women that carry some kind

de cómo las narrativas postcoloniales se sirven mucho de la memoria y esta puede ser reprimida cuando resulta o muy dolorosa o ha de ser reinterpretada. Así, evocar desde el *yo* recuerdos violentos adquiere una dimensión simbólica a través del uso de folklore (Alonso Alonso, 2011).

of cultural or familial burden” (Alonso Alonso, 2011, p. 16).²⁹ Es justamente este el espacio que ocupa en la novela de Hopkinson: una criatura reducida a ser rechazada por la sociedad, puesta en el fondo, al menos mientras es vista únicamente como *Crazy Betty*, una víctima de la indiferencia. Mi-Jeanne es una mujer colonizada, de clase baja, negra y de ascendencia caribeña que no es católica, forzada a consumir la esencia vital de las personas para darle juventud a su padre a cambio de su libertad y de un silencio ocasionado por el miedo a la diferencia.

“She is a subject *for* history. It is therefore she who is involved in the construction of the marginal (...)”, señala Spivak (1999, p. 182)³⁰ para referirse, en general, a las mujeres de color. La *soucouyant*, una mujer pobre de color es una criatura instrumental en el plan de Rudy, lo que la margina en diversos niveles. Mi-Jeanne no es más que una inconveniencia si deja de ocupar el lugar que le fue dispuesto socialmente y, a pesar de no ser ni la protagonista ni el antagonista, es central para el clímax de la historia, cuyo tiempo de narración es corto –toda la novela ocurre en el margen de un par de días–, pues en diversos momentos, más que ser otro personaje, es un artilugio que impulsa la historia. Lo hace, por ejemplo, cuando, como *Crazy Betty*, asusta a Ti-Jeanne; cuando, como un círculo de fuego, la hace creer que la sangre de su hijo será consumida mientras duerme. Su aparición como Mi-Jeanne es premonitoria a la muerte de Gros-Jeanne y a la aceptación de Ti-Jeanne del *obeah*. Cuando ya es revelada su verdadera identidad, se transforma en un sujeto que ayuda a Ti-Jeanne a vencer a Rudy, pero aun así no deja de ser, por gran parte de la historia, un sujeto que existe solo en tanto es de ayuda para otros, siempre subalterna.

Lo anterior no cambia hasta que la parte atrapada por la *soucouyant* es liberada y se vuelve un sujeto finalmente individual, que vuelve a ocupar los espacios que antes ocupaba, que puede volver a su hogar y con su hija, que finalmente puede ocupar también el rol de madre, justo cuando su hija comienza a aceptar el suyo como madre de su bebé, decidiendo que es hora de nombrarlo y concluyendo la historia.

El lugar ocupado por Mi-Jeanne puede ser visto como una heterotopía, una suerte de «espacio otro», inquietante y contradictorio que se contrapone al orden dado en Toronto después

²⁹ “En la literatura diaspórica, la figura de la *soucouyant* surge normalmente en relación con mujeres que llevan algún tipo de carga cultural o familiar” (Alonso Alonso, 2011, p. 16, traducción propia).

³⁰ “Ella es un tema *para* la historia. Por lo tanto, es ella quien está involucrada en la construcción de lo marginal (...)” (Spivak, 1999, p. 182, traducción propia).

de las revueltas y que, en términos prácticos, puede ser entendido como una utopía, en el sentido de ser un espacio creado por el hombre en el que este obtiene cierto nivel de satisfacción –para Rudy sería escapar a las vicisitudes de la edad, por ejemplo–. Dice Foucault a este respecto, en la introducción de *Las Palabras y las cosas*, que

[l]as utopías consuelan: pues si no tienen un lugar real, se desarrollan en un espacio maravilloso y liso (...), aun si su acceso es quimérico. Las heterotopías inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan (...). (1968, p. 3)

Si bien la heterotopía en la que se inscribe Mi-Jeanne es de carácter más simbólico que físico, pues no habita un lugar geográfico diferente a los demás personajes, es su asociación con la heterotopía la que hace de su entorno inquietante, consecuencia de un control externo y extremo, enmarcado por la explotación política de control y relaciones hegemónicas que suprimen la individualidad de la *soucouyant* y la fuerzan a un espacio pequeño y controlado donde no tiene ni autonomía ni voz, donde está sumergida en medio de una tempestad.

Al Ti-Jeanne romper el envase que la aprisionaba, el alma de Mi-Jeanne es liberada, librándola así de la tempestad. Sigue de este modo casos folklóricos y literarios en los cuales “(...) the *soucouyant* figure is aligned with women and transgressions against patriarchal authority (...)” (Anatol, 2015, p. 59),³¹ incluso cuando fue la propia desesperación de Mi-Jeanne ante las visiones y las voces en su cabeza la que la empujó a convertirse en el *duppy* de Rudy, cediéndole el control de su cuerpo. La liberación de la subalterna genera terror y se configura en una heterotopía, un espacio inquietante, consecuencia de un sistema que trasciende los poderes de Rudy.

Los ideales de normal y anormal, que empujan a Mi-Jeanne a creer que está loca por ver cosas no visibles a otros, marcan una distinción entre lo común y lo no común, que no puede dejar ir fácilmente y que invoca contextos concretos los cuales producen una brecha entre Mi-Jeanne y otros personajes con los cuales se relaciona, pues, si bien Hopkinson no separa a los personajes de su genealogía, sí los hace conscientes de esta, sea por la aceptación –como es el caso de Gros-Jeanne–, o el rechazo por parte de su descendencia –como es el caso de Ti-Jeanne–. Es solo cuando

³¹ “(...) la figura del *soucouyant* se alinea con la mujer y las transgresiones contra la autoridad patriarcal (...)” (Anatol, 2015, p. 59, traducción propia).

los conocimientos de su abuela facilitan la salvación del padre de su hijo e intenta detener los miedos constantes que tiene por el bienestar de su hijo que Ti-Jeanne acepta los conocimientos ancestrales de su abuela; Mi-Jeanne se vuelve un *duppy* solo para escapar visiones que son parte de su herencia cultural, por no aprender a aceptarlas.³²

El rechazo a aquello que las hace diferentes pone un punto en común entre madre e hija, que también las une con el contexto de millares de personas colonizadas: mientras Ti-Jeanne y Mi-Jeanne fueron robadas de la capacidad de apreciar y aceptar su cultura, el contexto en que se ven envueltas les ha quitado su lengua, en tanto son forzadas a hablar inglés casi en su totalidad. Así, cuando Mi-Jeanne pierde la capacidad de comunicarse con los demás, puede verse como una segunda pérdida de lenguaje, donde no es posible una forma de traducción que le permita reclamar lo que le fue quitado. Los personajes de *Brown Girl in the Ring* se hallan en un constante vaivén entre códigos culturales distintos, pues pertenecen tanto a un mundo migrante y caribeño, como a un mundo que ha sido afectado por la pobreza y segregación, hallándose en medio de contrastes culturales y políticos.

Esto se extiende hasta el punto de la hambruna, donde la posibilidad de la familia de ayudar a otros se vuelve instrumental. Es aquí difícil no preguntarse si tiene pertenecer a la clase baja un impacto en Mi-Jeanne siendo controlada, o, si al pertenecer a los suburbios, hubiera sido peligroso escuchar voces. Al fin y al cabo, Mi-Jeanne, como figura subalterna, depende de una figura de poder. Tal como el pobre en la vida real es subyugado por las políticas de las clases sociales altas, la *soucouyant* depende de la disparidad de clases sociales para existir de la forma en que lo hace, pues es un chupasangre no occidental y no canónico, uno que pertenece al folklore caribeño inscrito en un contexto poscolonial que ha sido de cierta forma reclamado por aquellos que fueron despojados de sus tierras y costumbres, pero que todavía, en sus espíritus, llevan las marcas de la colonización.

En la novela, como contexto poscolonial, el uso de la magia y el folklore “ (...) represent transgression, irreverence and defiance to the colonial influence and the imposed literary models”

³² Esto se contrapone a lo que hace Hopkinson en la escritura, quien toma esta herencia cultural justamente para infundirla en sus personajes.

(Alonso Alonso, 2011, p. 15),³³ que hacen de su uso una forma de retomar el legado africano-caribeño y un reclamo de la identidad, a la vez que la obra es una denuncia a violencias sistemáticas.

En la *soucouyant* de *Brown Girl in the Ring* se visibiliza una dicotomía entre el vampiro y la mujer, pues estos, en sus momentos de lucidez, no buscan arremeter contra los demás ni son seres aparentemente desalmados o que buscan la destrucción de otros. Es la aparición de un estímulo externo que toma el control de sus espíritus lo que las hace peligrosas. Estereotipos difundidos del vampiro como son la debilidad ante el sol o que se alimentan de sangre están presentes en ellas, pero hay también asuntos particulares, como la distracción con granos de algún alimento y el echar picante dentro de su piel una vez la *soucouyant* haya abandonado su cuerpo durante la noche, que marcan particularidades en esta clase de vampiro. La *soucouyant* ocupa así una posición fronteriza, de alienación.

Sin embargo, incluso en una posición de subordinación interseccional, Mi-Jeanne no es presentada nunca como un personaje estático, irrevocablemente condenado, sino que es, en realidad, uno de los que más cambia y, en medio de sus cambios, empuja la historia. En *Brown Girl in the Ring*, el recorrido de Mi-Jeanne es solo uno de los elementos que permite el crecimiento de Ti-Jeanne, quien al inicio no posee mucho interés por su cultura, hasta terminar por aceptarla y hallar poder en estas creencias para llevar a Toronto a un buen cambio al final de la historia. En esta se analiza, además, el uso de la magia con personajes que toman control de sus vidas.

Tal como Ti-Jeanne lucha por conectarse con sus raíces, Hopkinson lo hace para encontrar una unión entre consciencia de raza, ciencia ficción y pensamiento crítico, tomando mucho del folklore europeo. En la novela, la idea de ir a una tierra y colonizar al nativo se traduce en la de un hombre controlando el cuerpo de una mujer para su propio beneficio, lo cual, tal como es la colonización, está lejos de ser ficción. Dice Hopkinson que “[t]o be a person of colour writing science fiction is to be under suspicion of having internalized one’s colonization” (2004, “Introduction”)³⁴ y, con la relación de Rudy y Mi-Jeanne como figuras vampíricas que unen ideales occidentales con no-occidentales, se recuerda esta estructura de poder. Se presenta la dominación

³³ “(...) representan la transgresión, la irreverencia y el desafío a la influencia colonial y a los modelos literarios impuestos” (Alonso Alonso, 2011, p. 15, traducción propia).

³⁴ “Ser una persona de color que escribe ciencia ficción es estar bajo la sospecha de haber interiorizado la propia colonización” (Nalo Hopkinson, 2004, “Introduction”, traducción propia).

del cuerpo, pero también un deje de la colonización del pensamiento, inescapable en tanto los personajes se hallan en lugares construidos por Occidente, que deben adecuarse para vivir allí.

Hopkinson retoma, al igual que sus personajes, herramientas occidentales, caribeñas y africanas para ponerlas a dialogar, creando herramientas de narración propias que le sirven para escribir ficción y, también, para mostrar el mundo de fuera. Hopkinson escribe “(...) science fiction and fantasy from a context of blackness and Caribbeanness, using Afro-Caribbean lore, history, and language”, pensando que “it should logically be no different than writing it from a Western European context” (2004, “Introduction”).³⁵ Sin embargo, al cambiar el contexto, la historia debe necesariamente cambiar. Más que escribir sobre personas blancas en un contexto de blancos o ponerlo en contextos de personas negras, la autora narra historias de negros en espacios que fueron ocupados por blancos, donde quedan evidencias estructurales de ese ocupamiento. Así, construye espacios que se encuentran en medio de estas diferencias y que le dan a sus historias matices propiamente caribeñas, a pesar de estar ambientada en una Canadá distópica.

Un aspecto a resaltar de la novela es su manera de retomar conflictos y dificultades propias de un grupo particular –mujeres negras, caribeñas, migrantes, algunas madres solteras, de clase baja o con una condición económica precaria– en una sociedad inscrita en creencias distintas, enmarcada en contextos que son, de cierta manera, otros. Las personas blancas no influyen directamente en la novela ni dictaminan el destino de los personajes, pero su sombra, no deja de ser visible, más si se tiene en cuenta que la historia tiene lugar en Canadá, un país mayormente blanco que tuvo movimientos migratorios hacia finales del siglo XX, momento en que ocurren los sucesos de la novela y su publicación. En la introducción que escribió Hopkinson al libro *So Long Been Dreaming* menciona, justamente, cómo

(...) one of the most familiar memes of science fiction is that of going to foreign countries and colonizing the natives, and as I’ve said elsewhere, for many of us, that’s not a thrilling

³⁵ “(...) ciencia ficción y fantasía desde un contexto de negritud y *ser caribeño*, utilizando la tradición, la historia y el lenguaje afrocaribeño”, pensando que “lógicamente no debería ser diferente a escribirlo desde un contexto de euro-occidental” (Nalo Hopkinson, 2004, “Introduction”, traducción propia).

adventure story; it's non-fiction, and we are on the wrong side of the strange-looking ship that appears out of nowhere. (2004)³⁶

Brown Girl in the Ring, publicada seis años antes de esta introducción, no se basa en las discusiones de colonización ni en ser negro en un mundo de blancos, sino que se enfoca mayormente en problemas de clase –sin dejar por eso de ser interseccional–, entre diferentes miembros de la misma familia, alejándose de narrativas de colonización y, en esto, cambiando sustancialmente la manera en que esta se da. Cabe aclarar, empero, que el alejamiento de dinámicas coloniales no implica una separación completa de estas, pues la diáspora africana se presenta en la novela como un esfuerzo por la preservación cultural, “–one often tied to a nationalistic sense of racial pride (...)– [that] suggests that future generations might be exposed to and reintegrate the stories and codes that have almost slipped away” (Anatol, 2015, p. 14).³⁷ Así, más que contraponerse directamente a otras criaturas, Hopkinson combina aspectos de espiritualidad caribeña con el folklore y la ficción, creando narrativas sobre la diáspora africana en el mundo contemporáneo. La *soucouyant* afecta las formas en que los demás personajes entienden su realidad, pues es su aparición la que implica la relación sanguínea existente entre el villano y las protagonistas. Si bien Mi-Jeanne es humanizada al recuperar su nombre, la idea de que es una mujer mala nunca es dejada del todo de lado. En esto toma, entonces, relevancia el bebé de Ti-Jeanne. Algún daño hacia él, causado por la *soucouyant*, mueve la desconfianza de la madre por la criatura.

Incluso cuando sabe que es su madre, no puede descansar tranquila ante la inquietud que le causa saber que la protagonista de sus pesadillas se halla frente a sí. Hopkinson marca, en las relaciones entre las mujeres, una madre *buena*, una presente, con mucho cariño por su familia (Gros-Jeanne); una madre ausente (Mi-Jeanne); y una que todavía se hace a la idea de ser madre, además soltera, que depende de la ayuda de otra (Ti-Jeanne). La *soucouyant*, como ser subalterno “(...) not-quite-not-male, articulates herself in shifting relationship to what is at stake” (Spivak,

³⁶ (...) uno de los elementos culturales más familiares de la ciencia ficción es el de ir a países extranjeros y colonizar a los nativos, y, como he dicho en otra parte, para muchos de nosotros eso no es una historia de aventuras emocionante, es no ficción, y estamos en el lado equivocado del barco de aspecto extraño que aparece de la nada (Nalo Hopkinson, 2004, “Introduction”, traducción propia).

³⁷ “–uno a menudo ligado a un sentido nacionalista de orgullo racial (...)– [que] sugiere a lo que las generaciones futuras podrían estar expuestas y reintegrar historias y códigos que casi se han escapado” (Anatol, 2015, p. 14, traducción propia).

1999, pp. 116-117) e interpola perspectivas diversas sobre el control, la libertad y la subordinación, pues Mi-Jeanne ocupa un espacio concreto, pequeño, del que no puede escapar y al cual ha sido reducida; así como muchas otras mujeres y minorías han sido históricamente reducidas a unos moldes de los que no es fácil escapar. Al no romantizar ni directamente criticar el comportamiento de la *soucouyant*, el comportamiento de esta, en cuanto ser oprimido, se halla en un punto más o menos neutro: sus acciones no son buenas, pero no son su culpa, si bien no pueden ser adjudicadas al sujeto como agente. Sin embargo, el terror asociado por el folklore a estas criaturas hace que la perspectiva que se tenga sobre Mi-Jeanne, más allá de *Crazy Betty*, sea la de un ser no bienvenido, temido, distante, evitado. Todo esto causa que, cuando se halla en su figura humana, el miedo por ella se traduzca en desconfianza, mostrando en la amenaza percibida un refuerzo de dinámicas sociales e institucionales, donde los discursos de quiénes son los malos y quiénes los buenos no puede alienarse completamente de las ideas y estereotipos históricamente posicionados. En cierto sentido, la construcción de Mi-Jeanne puede ser vista como la construcción de lo que Gayatri Spivak denomina “Third World Woman”, que, en su construcción, sirve de significante para recordar que

(...) the hegemonic definition of literature is itself caught within the history of imperialism. A full literary reinscription cannot easily flourish in the imperialist fracture or discontinuity, covered over by an alien legal system operating as Law as such, an alien ideology established as only Truth, and a set of human sciences busy establishing the “native” as a self-consolidating other. (Spivak, 1999, p. 131)³⁸

La *soucouyant* es, de cierta manera, una criatura a medias: recuerdos y retazos de una persona que fue destruida y reconstruida con el objetivo de seguir las órdenes de alguien más. Contribuye, así, a pensar en la idea de contaminación, si se quiere, de la identidad, pues, si bien la *soucouyant* de Mi-Jeanne era controlada por Rudy, dejándola sin poder sobre sus acciones, no obedece a lealtad por su padre, sino al miedo que le tiene a este. Contrario a vampiros que intimidan

³⁸ “(...) la definición hegemónica de la literatura está atrapada dentro de la historia del imperialismo. Una reinscripción literaria completa no puede florecer fácilmente en la fractura o discontinuidad imperialista, encubierta por un sistema legal ajeno que opera como Ley. Como tal, una ideología ajena establecida como única Verdad y un conjunto de ciencias humanas ocupadas en establecer al ‘nativo’ como otro auto-consolidado” (Spivak, 1999, p. 131, traducción propia).

a las personas o que son quienes demandan lealtad y terror, Mi-Jeanne y su *soucouyant* son una oposición a estas dinámicas.

Spivak analiza en el capítulo “Literature”, de su libro *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, cómo el doctor Frankenstein no puede hacerle una pareja a su monstruo, pues se podría volver mucho más peligroso y tendría como consecuencia un demonio sediento que propagaría una raza de pequeños demonios por la tierra –una narrativa que se enmarca en los discursos occidentales y cristianos del hombre–, haciendo de las mujeres teóricamente malas, cuyo único lugar en el mundo es la de un ser cuya satisfacción llega de ayudar a los demás (1999). Esta visión, deliberadamente reduccionista, de la mujer y cómo se le ve socialmente es, a pesar de la distancia contextual y geográfica de ambas obras, muy cercana, pues las mujeres son segregadas a lugares otros solo por el hecho de ser no-hombres. Rudy, como Frankenstein, ve a sus criaturas –pues eso vuelve a Mi-Jeanne, una criatura– como seres que, si bien reconocen como de su propiedad, son tenebrosos y peligrosos en el momento que obtienen libertad o piensan por sí mismos, pues dejan de ser secuaces que pueden ser controlados, y su pretensión de ser superiores a sus creaciones se ve, en cierta medida, derrumbada. La condición de vida de las criaturas es precaria, diseñada para hacer y seguir el llamado de sus creadores: no pensar, sentir compasión ni, mucho menos, ser independientes de su creador.

Pero todas las formas en que pueda analizarse la situación de la *soucouyant* no son más que marcos de análisis en los cuales se intenta dar sentido a lo que le sucede; a fin de cuentas, no deja de ser limitante también la explicación. La historia de la *soucouyant* no es una de liberación, pues esta desaparece de manera relativamente silenciosa, rápida, sin oponer resistencia y, como inició, sin voz. Claro, esto no quiere decir que sea imposible liberarse de su destino como *soucouyant* – como demostró Ti-Jeanne–, pero requiere un conocimiento de la situación y una fuerza de voluntad fuertes, que Ti-Jeanne alcanza únicamente con la ayuda de fuerzas externas que la conectan con su cultura –los espíritus que invocó–, los cuales sirven para retar el discurso dominante –el propuesto por Rudy de «liberación»– y subvertir la estructura de poder que Rudy y sus *thugs* han creado (Ramser, 2018). En este caso es requerido un sacrificio, el de su madre, quien pasa de ser el objeto de control al facilitador de la liberación del régimen de Rudy y, con este, la de los demás personajes. Por otro lado, cuando Mi-Jeanne, sin control externo, es liberada de la condición de subalterna, puede finalmente lamentar lo que ha perdido, retomando control sobre su cuerpo y mente a medida

que desaparece el vampiro, pues ambas no pueden coexistir. Esto, a su vez, la desata de la estructura de poder de su padre, quien ocupa el lugar de un colono, pues no solo encarna la colonización interna de los personajes sino que sueña con perpetuarla –muy a la manera que dice Frantz Fanon de que el colonizado sueña con instalarse en el lugar del colono (1983)– e intenta asemejarse a ese orden de un mundo hegemónico.

Las mujeres de la narración se hallan subordinadas a estándares invisibles en la obra. Si bien no hay personajes blancos y ricos de los suburbios, que no acaban de hacerse con riquezas, las dinámicas de vida de los personajes son enmarcadas por una colonización y ocupación no representada directamente. Tal como la separación entre *old money* y *new money*³⁹ en Estados Unidos en el siglo pasado, la proveniencia de los personajes configura una parte importante de su rol y de su estatus. Sería entonces el *old money* en esta historia la posición de los personajes de los suburbios o que ocupan altos cargos, como es la *Premier*. El *new money*, por otra parte, sería representado por Rudy, quien habita el centro, pero encontró una manera de hacerse con poder y dinero a pesar de no tener un estatus heredado de sus padres. Así, el poder del *old money* sobre los demás es un rezago del proceso de colonización, pero el de Rudy es uno de colonización interna, es decir, “(...) patterns of exploitation and domination of disenfranchised groups within a metropolitan [area] (...)” (Spivak, 1999, p. 172),⁴⁰ dominando espacios ya dominados, emergiendo del espacio marginalizado y ejerciendo un control sobre ellos, aunque sin poder volverse parte de los no marginalizados.

El libro propone una contra-narrativa desde su título, donde evoca al Caribe, pues *Brown Girl in the Ring* es el nombre de una ronda infantil tradicional de las Indias Occidentales. Asimismo, los nombres de las mujeres son tomados de la obra de Derek Walcott, *Ti-Jean and his brothers*, retomando los nombres de los tres hermanos y agregando *-ne* al final de cada uno, siguiendo la terminación femenina de los nombres en francés, pues la confluencia entre el inglés y el francés es parte importante de la tradición caribeña. Ambas historias narran sucesos acaecidos sobre tres personajes del Caribe, con personajes muy religiosos –la madre de los hermanos y Gros-

³⁹ Estas categorías se refieren, respectivamente, a personas o linajes que poseen riquezas heredadas, en contraste con personas que se han hecho con fortuna de forma reciente, no heredada y que se halla, subsecuentemente, visto como dinero de un rango inferior en la sociedad americana del siglo pasado.

⁴⁰ “(...) patrones de explotación y dominación de grupos marginados dentro de un [área] metropolitana (...)” (Spivak, 1999, p. 172, traducción propia).

Jeanne—, pobres, con apariciones de espíritus y criaturas demoníacas —Bolom, un fantasma maligno que resulta de los niños muertos antes del bautizo, y la *soucouyant*— que buscan sentimientos humanos. En ambas narraciones Ti-Jean/Ti-Jeanne, el menor de los personajes, es quien logra vencer al personaje malvado, lo cual les otorga algo que querían y no poseían. En *Brown Girl in the Ring*, Ti-Jeanne queda, después de vencer a Rudy, con la calma de que Mi-Jeanne no es ya un ser *otro*, tenebroso y distante, sino su madre, de la cual ya no tiene que desconfiar; deja así de ser considerada un peligro en tanto recupera su autonomía.

Con la evocación del juego popular en el título de la novela, Hopkinson toma elementos tradicionales que no la separa del Caribe ni tampoco a sus personajes. La espiritualidad y la conexión con otras personas es latente a lo largo de la novela, mostrando el deseo de Ti-Jeanne de separarse y diferenciarse de su abuela, pero, a la vez, la necesidad de entenderla. Esto sucede también con la diáspora: en un intento por separarse de las dinámicas de poder establecidas por Occidente, las personas pueden llegar a separarse de sus tradiciones; pero es a través del contexto afro-caribeño en tanto espiritualidad y folklorismo que la novela puede, por medio de la derrota de Rudy, su séquito y la desaparición de la *soucouyant*, mostrar un quiebre en la violencia que, por generaciones, ha arrollado a minorías a lo largo del mundo. La *soucouyant*, tal como los personajes del centro de Toronto, es aprisionada por otros, y representa un cambio de paradigma que ofrece una sanación, una reconciliación con lo propio que antes había sido negada.

Rudy es una figura masculina, patriarcal, que se contrapone a los conocimientos heredados por las madres, que muestra daños residuales de la esclavitud y la violencia sistemática, incluso cuando esta se ha mudado y ha comenzado a ocupar otros lugares. A pesar de estar todavía sumido en un ambiente de pobreza, adicción y demás, Rudy corrompe los dones de sanación de las mujeres, buscando alternativas violentas —el asesinato de Gros-Jeanne es mayormente su culpa— para reclamar y mantener su poder. Así genera caos en un lugar que de por sí se halla sumido en este y utiliza su privilegio como hombre para herir a su esposa y tomar control de su hija, continuando ciclos de violencia establecidos por el sistema patriarcal, hasta que Ti-Jeanne pelea de vuelta y rompe momentáneamente este ciclo —pues su liberación no implica un cambio en el tejido social del Toronto de Hopkinson—. La violencia generacional se rompe, pero las vidas de Ti-Jeanne y Mi-Jeanne no pueden volver a la normalidad, pues las esferas de abuso sistemático son imborrables.

El centro de Toronto es el espacio donde los hechos principales de la obra suceden y, a su vez, posibilita la confluencia del poder y la marginalización: un lugar controlado, abandonado, retomado, donde se hallan las personas que son –para los que se refugiaron en sus hogares sin muchos daños en las revueltas– insalvables de cierta manera, los menos –o incluso los no–importantes. El centro es así un espacio demarcado por circunstancias que empujan a un mayor sentido de comunidad, que cohabita con el crimen y el peligro. La historia “(...) rel[ies] heavily upon the use of historical flashbacks, which sometimes imply the remembrance of a painful episode that has been repressed or has been manipulated and needs to be reinterpreted” (Alonso Alonso, 2011, p. 14),⁴¹ pues el pasado no solo empuja la historia hacia adelante sino que, también, la contextualiza y le da sentido, pues está “ (...) constantly related in the legendary imagery of a community” (p. 24),⁴² que representa una transición, en parte enigmática, de dicotomías como los son la vida y la muerte o una cultura dominante y una cultura dominada.

Volviendo a la *soucouyant*, si bien puede ser vista como una chupasangre, a secas, las dinámicas propias de la versión caribeña, al contrastarse con otras formas de vampirismo, no muestran un ser raro, lejano –que podría verse en las historias vampíricas europeas de los siglos XVII a XIX–, sino uno inscrito en el mismo contexto social que los demás personajes y que su cotidianidad, cuya creencia les es propia y no son habladurías de un *otro* lejano que no comparte tantas características con el grupo que lo subordina. Es esta forma de usar la cultura y las experiencias de cada personaje lo que posibilita que estos no sean seres foráneos, sino parte de la comunidad narrada por Hopkinson.

El uso principal y directo de la *soucouyant* en la novela es hacerse cargo de conseguir la sangre necesaria para que Rudy se mantenga joven, es decir, su uso tiene fines instrumentales. Para Rudy, la criatura es importante en tanto obedece funciones que se oponen a su agencia, erradicando posibilidades de que escape o pueda ser libre. Mi-Jeanne cumple dentro de la historia funciones diversas: presentar la presión por la maternidad y la necesidad de escapar de la violencia masculina, entre otras. La descripción de Hopkinson “(...) demonstrate[s] how conventional portraits of the

⁴¹ “(...) [se apoya] fuertemente en el uso de flashbacks históricos que, en ocasiones, implican el recuerdo de un episodio doloroso que ha sido reprimido o manipulado y necesita ser reinterpretado” (Alonso Alonso, 2011, p. 14, traducción propia).

⁴² “(...) constantemente relacionada con el imaginario legendario de una comunidad” (Alonso Alonso, 2011, p. 24, traducción propia).

soucouyant figure are employed for various purposes: to entertain, to continue a Caribbean cultural tradition, to establish a strong sense of ethnic community, to curtail certain behaviors” (Anatol, 2015, p. 37).⁴³

Es gracias a la *soucouyant* que Rudy puede manejar el centro de Toronto, que puede saber lo que sucede, que puede ejercer control sobre este lugar; además de permitirle robar bebés sin ser él el sospechoso, quedándose con todas las ganancias sin ninguno de los riesgos. Estos fines utilitarios que da Rudy a su hija recuerda a fantasmas de la esclavitud y a sus implicaciones culturales y sociales; además, la juventud de Rudy permite, al unirse con la idea presentada anteriormente de él como un vampiro simbólico, contraponer las ideas occidentales del vampiro inmortal, rico y pudiente con las de una mujer que envejece, pobre y sin poder que, en cierta medida, es representado por las tres mujeres en un punto u otro de la novela.

Desde el comienzo de *Brown Girl in the Ring* se encuentran indicios que empujan al eventual descubrimiento de la *soucouyant*, mas esta figura no deja de ser un arma en el arsenal del enemigo. Un arma que, por momentos, a diferencia de vampiros góticos como Clarimonda, Carmilla o Lord Ruthven (*La muerta enamorada*, *Carmilla* o *El Vampiro* de Polidori, respectivamente), no son monstruos sin corazón, inherentemente malvados, sino mujeres que por momentos muestran fragmentos de su humanidad, como evidencia la búsqueda de Mi-Jeanne por su madre e hija en el capítulo séptimo. También, a diferencia de las vampiresas occidentales, la *soucouyant* no tiene ninguna clase de ventaja o poder sobre otras criaturas.

Tal como Spivak dice, en *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, que para resistir no debe ser posible leer literatura decimonónica británica sin recordar el imperialismo (1999), no es posible leer *Brown Girl in the Ring* sin tener en cuenta las dinámicas de colonización y la diáspora africana, pues es vital, en ambos casos, tener en cuenta la historia sobre la que se cimentan para entender qué representan estas narraciones y por qué cifran la realidad de la manera en que lo hacen. *Brown Girl in the Ring* navega “(...) legacies of slavery

⁴³ “(...) [demuestra] cómo los retratos convencionales de la figura de la *soucouyant* se emplean para varios propósitos: para entretener, para continuar una tradición cultural caribeña, para establecer un fuerte sentido de comunidad étnica, para reducir ciertos comportamientos” (Anatol, 2015, p. 37, traducción propia).

[that] are still very much a part of the characters' lives" (Anatol, 2015, p. 137)⁴⁴, a la vez que explora temas sobre el sometimiento y la libertad.

⁴⁴“(…) los legados de la esclavitud [que] siguen siendo una parte muy importante de la vida de los personajes” (Anatol, 2015, p. 137, traducción propia).

Capítulo 3:

Los vampiros en la literatura: una representación del yo y el *otro*

3.1 Comparación formal

La figura del vampiro, a través de una miríada de historias, no deja de ser una figura *otra*, extraña, que representa una fuerza opositora al *statu quo* de la sociedad en la que se inscribe. Incluso en la actualidad, después de una masificación y una transformación constante de la criatura en diferentes medios, el vampiro deviene constantemente en la imagen de un enemigo que, a fin de cuentas, no deja de ser un intruso, incluso cuando logre a primera vista integrarse en la sociedad. En los capítulos anteriores se han tratado separadamente ambas novelas, en el presente estas se contrastarán atendiendo a cómo, incluso con diferencias considerables en su producción, origen y escritura, tanto *Drácula* como *Brown Girl in the Ring* permiten, desde el uso de estereotipos e imágenes concretas que se retoman y transforman, exponer características de diferentes clases sociales, de la diáspora, de colonialidad y decolonialidad, del control, la posesión, la alienación, entre otros. En este primer apartado, se parte de algunas diferencias entra ambas novelas, las cuales se contrastan con el fin de que, en un segundo momento, se visualice los aportes hechos por estas a la construcción de otredades en ambas novelas, presentando las características de aquellos personajes vampíricos *otros*, acompañado de algunas observaciones de forma.

A partir de alusiones a la diferencia existente entre la criatura y los demás personajes, ambas novelas presentan criaturas que si bien tienen ventajas físicas sobre una persona promedio, poseen desventajas que las hacen, a pesar de su fuerza, vulnerables. Así como con el talón de Aquiles, los vampiros de *Drácula* y la *soucouyant* de *Brown Girl in the Ring* poseen debilidades que permiten que sean derrotados o controlados de manera más o menos sencilla. Por ejemplo, si bien las flores de ajo no mataron al vampiro de Stoker, lograron mantener a Lucy con vida por un tiempo a la vez que controlaba brevemente al vampiro. Este control se ve, igualmente, con la *soucouyant*, pues, si bien podía volverse pequeña y entrar inadvertidamente en los hogares de las personas para consumir su sangre, estaba a la disposición de la voluntad de alguien más. Así, la búsqueda de

sangre y la necesidad de un ancla al lugar donde pertenecen, se posicionan tanto como una fuente de poder como una de subordinación para las criaturas.

La necesidad de un ancla que ate a los vampiros a su lugar de origen, idea que remonta a obras como *Carmilla*, está presente desde el folklore eslavo, donde en múltiples narraciones retomadas por los románticos, los vampiros no se aventuraban más allá de su lugar de nacimiento (Inoue, 2011). Si bien tanto Drácula como Mi-Jeanne sí fueron más allá de su lugar de nacimiento, ambos necesitaban volver a una suerte de “hogar” durante el día. Para Drácula, esta ancla eran las cajas de arena que llevó de Transilvania a Inglaterra; para la *soucouyant*, era tanto volver a su piel como al *duppy bowl* con el cual era controlada. Estas anclas, más que servir de conexión con su lugar de origen, mantiene a los chupasangre atados a dinámicas de las que no pueden escapar, pues su existencia se limita a qué tanto puedan alejarse de ese “hogar”, de aquello que les mantiene vivos durante las horas de sol, sin dejar de lado que en las horas de la noche, ambas criaturas se arriesgan a que alguien tome su piel o su tierra y, en consecuencia, destruirles. En *Drácula*, además, la idea de mantener consigo tierra de su lugar de origen puede relacionarse con los camafeos que guardaban mechones de cabello para tener cerca a los muertos, forma común de remembranza en la Inglaterra victoriana, donde acaecen la mayoría de sucesos de la novela.

Las novelas analizadas, así como muchas otras obras del género, siguen patrones, tanto en temas como en estructura, que permiten hacer visible una caracterización de los personajes humanos, cuya principal motivación es la búsqueda y captura del chupasangre, terminando, una vez lo capturen, como héroes. Incluso dentro de este prospecto, los protagonistas de ambas novelas siguen una suerte de camino del héroe, siguiendo la idea de Joseph Campbell (1972), pues sus cotidianidades se ven disrumpidas donde, posteriormente, llega alguien nuevo, quien les dará las respuestas necesarias para destruir a la criatura malvada, a fin de llegar a una nueva normalidad para el final de la historia.

El vampiro de ambas historias intenta, a su vez, seguir este camino, pero es detenido por diversos personajes. Así, los vampiros, a pesar de ser los antagonistas en las historias, intentan ocupar el lugar del héroe, si bien con motivaciones distintas. Para la *soucouyant*, para Rudy y para Drácula, la motivación es la sangre, que les mantiene con vida; para van Helsing es el

conocimiento; y para Mina y Ti-Jeanne es la libertad o el cese del miedo producido por el vampiro que las controla, si bien la medida de ese control es diferente.

La sangre cumple, entonces, un doble rol, pues es tanto una fuente de poder como de subordinación. Para Rudy y Drácula, la sangre les volvía fuertes y les mantenía jóvenes, a la vez que les permitía controlar a sus víctimas. Por otro lado, para las vampiras del castillo de Drácula, para Lucy y para Mi-Jeanne, su necesidad de sangre las mantenía a disposición del otro vampiro, quitándoles su autonomía. Asimismo, los vampiros provocaban sueños que se transformaban en momentos de contemplación y premonición, pues revelaban la existencia de la amenaza antes de que los protagonistas se hiciesen consciente de esta y, a su vez, anunciaban que la desgracia se aproximaba.

En las narraciones de Stoker y Hopkinson, el vampiro es un ser buscado tal criminal, pero las narraciones se centran más en los problemas que implica la existencia del vampiro en la vida de los demás personajes y su búsqueda para matarle, pues el vampiro no pasa a primer plano ni es nunca el dueño de la narración. Esto ayuda a que su posición de *otro* no pueda ser ni dudada ni debatida, pues siempre se mantiene al margen en aspectos tanto técnicos como narrativos y no se le da, realmente, el espacio para cambiar. Mientras los protagonistas y demás personajes tienen motivaciones que cambian o se amplían en el transcurso de la narración, los vampiros nunca dejan de buscar sangre y no se redimen realmente. Solo su erradicación hace que tengan un cambio, un pequeño momento donde se ve realmente una transformación.

En *Drácula* esto sucede al final del Capítulo XXVII, en la última entrada del diario de Mina Harker, donde el vampiro, una vez es asesinado por los héroes, es liberado de su maldición en un momento que parece absolverlo de sus pecados:

The sun was now right down upon the mountain top, and the red gleams fell upon my face, so that it was bathed in rosy light. With one impulse the men sank on their knees and a deep and earnest "Amen" broke from all as their eyes followed the pointing of his finger as the dying man spoke: –

"Now God be thanked that all has not been in vain! See! the snow is not more stainless than her forehead! The curse has passed away!

And, to our bitter grief, with a smile and in silence, he died, a gallant gentleman. (Stoker, 1995)⁴⁵

En *Brown Girl in the Ring*, por el contrario, la muerte de la *soucouyant* se da después de que Ti-Jeanne siga sus instintos y quiebre la prisión de su madre, de la cual “[n]oxious things flew from (...): reeking clumps of dirt; a twist of hair; white knuckle bones; the black, mummified body of what looked like a dead cat” (Hopkinson, 1998, “Chapter 10”).⁴⁶ Esto envió a Rudy de espaldas e hizo que el *bowl* se redujera a brazas, aparentemente acabando con la vida de Mi-Jeanne, sin darle la posibilidad de cierre, y llevando a Rudy a envejecer rápidamente, hasta aparentar su edad real (Hopkinson, 1998). Es solo un par de capítulos después, cuando Ti-Jeanne vuelve a su casa, que encuentra a su madre, ahora libre de la *soucouyant*, en el antiguo cuarto de Gros-Jeanne,:

No wonder Mi-Jeanne hadn't been able to attack Rudy. She remembered now that she hadn't seen Mi-Jeanne among the ghouls who had finally confronted Rudy.

“The duppy must be come back to she body when I free it.”

“I don't understand, dear.”

“Nothing.” (Hopkinson, 1998, “Chapter 13”)⁴⁷

Mi-Jeanne, una vez liberada del poder de Rudy, desaparece, pero recupera prontamente su cuerpo y, con él, la autonomía que por años le había sido robada. Obtiene, si bien por una vía distinta, una absolución similar a la que obtuvo Drácula o, incluso, Lucy Westerna cuando son liberados de la parte malvada. Se hace también una confesión con los ritos cristianos –pues cabe anotar que muchos momentos de las narraciones, como es consumir sangre, son giros de los sacramentos cristianos–; y el vampiro que tiene el control –Drácula en la novela homónima y Rudy

⁴⁵ “El sol estaba ahora justo sobre la cima de la montaña, y los destellos rojos caían sobre mi rostro, de modo que estaba bañado en una luz rosada. Con un solo impulso, los hombres cayeron de rodillas y un profundo y ferviente “Amén” brotó de todos mientras sus ojos seguían la señal del dedo mientras el moribundo hablaba:–

»–¡Ahora doy gracias a Dios que no todo ha sido en vano! ¡Mira! ¡La nieve no es más inmaculada que su frente! ¡La maldición ha pasado!

»Y, para nuestro amargo dolor, con una sonrisa y en silencio, murió, un caballero galante” (Stoker, 1995, “Capítulo XXVII”, traducción propia).

⁴⁶ “Volaron cosas nocivas: apestosos montones de tierra; un mechón de pelo; huesos de nudillos blancos; el cuerpo negro y momificado de lo que parecía un gato muerto” (Hopkinson, 1998, “Capítulo 10”, traducción propia).

⁴⁷ No era de extrañar que Mi-Jeanne no hubiera podido atacar a Rudy. Ahora recordaba que no había visto a Mi-Jeanne entre los demonios que finalmente se habían enfrentado a Rudy.

»–El duppy debió haber vuelto a su cuerpo cuando lo libere.

»–No entiendo, querida”.

»–Nada (Hopkinson, 1998, “Capítulo 13”, traducción propia).

en *Brown Girl in the Ring* que, si bien no es el que toma la sangre, sí se beneficia de esta, incluso más que Mi-Jeanne— actúa como una suerte de dios sobre todos aquellos que tiene a su disposición. La similitud entre ambas muertes puede atender a lo que Lizabeth Paravisini-Gebert refiere cuando dice que “Caribbean fictions —often through parody— mirrored the devices and generic conventions of their European models” (2006, p. 233),⁴⁸ pues las convenciones del vampiro europeo, más que ser rotas por Hopkinson, se ven modificadas, integrando a la versión caribeña del mito aspectos europeos que se retoman y modifican. “Los ritos son acciones simbólicas” (Han, 2020, p. 6) y los asesinatos en las novelas son o rituales o perversiones de rituales de cierta forma, además de estar contruidos social e históricamente.

La necesidad de sangre de Lucy, por ejemplo, es vista como una necesidad:

She wants blood, and blood she must have or die. My friend John and I have consulted; and we are about to perform what we call transfusion of blood—to transfer from full veins of one to the empty veins which pine for him. (Stoker, 1995, “Chapter X”)⁴⁹

Más que el consumo directo de sangre, la anterior cita muestra que lo que se tiene es la necesidad por el líquido y que este puede obtenerse por medios distintos al consumo más ritual⁵⁰ de morder el cuello de la víctima. La forma en que Lucy consume sangre, antes de ser transformada totalmente en un vampiro, se asemeja bastante a la de Rudy, quien tampoco la consigue de manera directa. Al no ser totalmente un vampiro, a diferencia de la *soucouyant* o del mismo Drácula, Lucy y Rudy no necesitan cazar o tener víctimas para sobrevivir.

⁴⁸ “Las ficciones caribeñas, a menudo a través de la parodia, reflejaron los dispositivos y las convenciones genéricas de sus modelos europeos” (Paravisini-Gebert, 2006, p. 233, traducción propia).

⁴⁹ “Quiere sangre, y sangre debe tener o morirá. Mi amigo John y yo hemos consultado y estamos a punto de realizar lo que llamamos transfusión de sangre: transferir de las venas llenas de uno a las venas vacías que suspiran por él” (Stoker, 1995, “Capítulo X”, traducción propia).

⁵⁰ “Los rituales se pueden definir como *técnicas simbólicas de instalación en un hogar*. Transforman el «estar en el mundo» en un «estar en casa»” (Han, 2020, p. 7).

3.2 Análisis de contenido

A partir de la idea de un ser monstruoso, los protagonistas de *Drácula* y las personas que habitan los suburbios de *Brown Girl in the Ring* representan formas de «superioridad europea», en tanto encarnan ideas hegemónicas de blanquitud, poder y control, en contraste con los demás personajes, en *Drácula*, de Lucy, Drácula y las vampiresas en su castillo y, en *Brown Girl in the Ring*, de la *soucouyant* y de Rudy, personajes que no pueden dejar de ser ese otro alienado y cuyos privilegios son, de cierta forma, arrebatados. Los vampiros son aquí “(...) represented as sexually predatory immigrants who infect and enslave the weak and the unwary. Vampires contaminate flesh and blood; they disrupt national and racial certainty” (Hudson, 2008, p. 129),⁵¹ los cuales representan, a su vez, formas y dinámicas de poder coloniales, donde la criatura es dominada por fuerzas externas, que atiende a patrones históricamente determinados.

Un claro ejemplo de esto es Rudy, quien se asemeja más a la idea de vampiro blanco europeo –en un sentido más hegemónico– que una *soucouyant*, pues posee un gran poder, pero no por esto deja de ser alienado respecto a otros personajes. Rudy intenta liberarse de aquello que lo hace diferente a la *Premier* en un intento por liberarse de su condición de *otro*; es en un intento de retomar aquello que lo oprime y usarlo en beneficio propio para alejarse, al menos un poco, de su condición de otro.

El personaje de Drácula, por otra parte, si bien no deja de ser blanco y europeo, se aleja de las características de los personajes ingleses. Así, la descripción del Conde como un ser con mandíbulas protuberantes y manos peludas, terriblemente pálido, chupasangre, contagioso y dotado de una mente criminal y malvada, es congruente con los estereotipos tanto de los irlandeses como de ciertos simios portadores de enfermedades que se tenían en Inglaterra en el tardío siglo XIX (Tynan, 2010, en Khaoula, 2019). De cierta manera, Drácula narra un *otro* estereotipado que sigue una idea evolucionista del “más apto”, donde las características animalescas dadas al vampiro lo relacionan más con un animal que con otros humanos, “(...) given that he was granted a better

⁵¹ “(...) representados como inmigrantes, depredadores sexuales que infectan y esclavizan a los débiles e incautos. Los vampiros contaminan la carne y la sangre; perturban la certeza nacional y racial” (Hudson, 2008, p. 129, traducción propia).

knowledge about the way the English represent or rather “misrepresent” their racial counterparts – the Irish– in political cartoons and literature” (Khaoula, 2019, p. 34).⁵²

Esta manera de interpretar y leer al vampiro permite una diferencia, una separación, entre los europeos occidentales y orientales, donde los límites entre una y otra Europa son marcados por los estereotipos encarnados y transgredidos en el vampiro. *Drácula*, como otras novelas centradas en este punto liminal entre dos caras de Europa, puede imaginarse “(...) as a symbolic (or even downright Physical) *gateway* through which the West’s Orients and their inhabitants could be glimpsed briefly, or observed closely, or from which enterprising travelers could embark on journeys into diverse Oriental(ised) spaces” (Kostova, 2002, p. 95).⁵³

La figura del vampiro es, entonces, una encarnación de estereotipos sobre el *otro*, pero también una respuesta al miedo que se tiene ante la diferencia y cómo esta se interpreta y ficcionaliza a fin de perpetuar dinámicas que trascienden la literatura o, incluso, el estereotipo físico. Al menos en la obra de Stoker, la descripción física del vampiro no afecta su arco narrativo: si fuera descrito como los demás personajes, seguiría siendo el malo, solo sería más difícil de distinguir de los demás personajes a «primera vista», pues no tendría un factor diferenciador en su piel.

Este patrón del *otro* europeo no es, empero, único de *Drácula* o de la época. Obras mencionadas en capítulos anteriores como *Thalaba the Destroyer*, *Carmilla* o *The Vampyre: A tale* –que respectivamente provienen de Asia Occidental, Austria y Grecia tienen también esta idea de un *otro* europeo y orientalizado. La dinámica de vampiros europeos del este se mantiene, incluso, en literatura actual sobre vampiros decimonónicos: es cuando el vampiro deja de ser visto exclusivamente como un ser malvado que comienzan a verse diferentes proveniencias.

Many ethnic and cultural negotiations about the notions of Europeanness and subjectivity are at stake in the discursive contact space that the eighteenth-century Western reception of

⁵² “(...) dado que se le otorgó un mejor conocimiento sobre la forma en que los ingleses representan o más bien “falsifican” a sus contrapartes raciales –los irlandeses– en las caricaturas políticas y la literatura” (Khaoula, 2019, p. 34, traducción propia).

⁵³ “(...) como una puerta simbólica (o incluso, francamente, física) a través de la cual los Orientes de Occidente y sus habitantes podrían vislumbrarse brevemente, u observarse de cerca, o desde donde los viajeros emprendedores podrían embarcarse en viajes a diversos espacios oriental(izados)” (Kostova, 2002, p. 95, traducción propia).

vampirism came to represent. Vampirism and vampires themselves were thus configured from their introduction in the West as a surface that absorbed, projected, and simultaneously facilitated and problematized the construction of discursive, conceptual and ethnic boundaries between the civilized self and its irreducible other. (García Marín, 2015, p. 9)⁵⁴

Esto no es lo que sucede con los vampiros en *Brown Girl in the Ring* los cuales, si bien son un *otro* con respecto a la sociedad canadiense, pues son personas negras, migrantes y de clase social baja, no se posicionan en una historia centrada en personajes hegemónicos. El uso de personajes blancos, ricos y canadienses «de origen», se ve limitado a sentar el orden de la sociedad distópica propuesta por Hopkinson, a darle una motivación a Rudy en su deseo de ser como ellos. Las descripciones de los personajes de Hopkinson, en contraste con los de Stoker, afectan su historia y su contexto, pues su identidad está ligada, en gran parte, a su origen, ascendencia y tradiciones –o al rechazo de estas, como se ve con Ti-Jeanne al comienzo de la historia–. La corporalidad de los personajes juega un rol importante en esta novela, pues evidencia dinámicas de colonización y subordinación, entendiendo que “(...) la colonización en casi todos los casos implica una relación de dominación estructural y una supresión, muchas veces violenta de la heterogeneidad del sujeto o sujetos en cuestión” (Mohanty, 2008, p. 120). Así, la individualidad y los deseos de los personajes se ven muchas veces suprimidos por aquello que juzgan como correcto o, incluso, por lo que otros esperan de ellos.

En las representaciones sociales, no existen pensamientos libres de cuerpo ni individuos separados en su totalidad del *otro*. Por medio de un espacio público y social, tanto *Drácula* como *Brown Girl in the Ring* muestran la construcción de procesos colectivos de integración que conforman redes de interacción y pertenencia a lugares concretos dentro del tejido social. Los personajes se conforman entonces a partir de una ilusión, de una objetivación de subjetividades históricas, de referencias identitarias y de disputas simbólico-políticas que son una representación de un *otro* que, “(...) has always been subjected to variegated essentialist and vilifying modes of representation and interpretation in furtherance of a hegemonic discourse of violence” (Khaoula,

⁵⁴ “Muchas negociaciones étnicas y culturales sobre las nociones de europeidad y subjetividad están en juego en el espacio de contacto discursivo que llegó a representar la recepción occidental del vampirismo en el siglo XVIII. El vampirismo y los propios vampiros se configuraron así desde su introducción en Occidente como una superficie que absorbía, proyectaba y simultáneamente facilitaba y problematizaba la construcción de fronteras discursivas, conceptuales y étnicas entre el yo civilizado y su otro irreductible” (García Marín, 2015, p. 9, traducción propia).

2019, p. 33),⁵⁵ que terminan por deshumanizar aquellos personajes que se escapan de la « norma» y, de cierta manera, los torna en objetos.

El estereotipo, como simplificación de una realidad dada, como forma detenida y fijada de representación, niega el juego de la diferencia, construyéndolo como una clase inferior en términos de raza, lo cual permite justificar la conquista de los cuerpos y mentes de los personajes *otros*, ejerciendo poder sobre estos (Bhabha, 2002). En medio de la configuración de estereotipos, que se retoman, crean y modifican a lo largo de ambas novelas, se ve al vampiro como una criatura demoníaca o malvada –convención no seguida de forma estricta en producciones más recientes sobre vampiros– que hacen que, incluso cuando el vampiro no puede ver o no es consciente de la existencia de ciertos elementos –como son las cruces para el Conde–, se vea debilitado ante su presencia. Demoníacos, porque su debilidad ante figuras religiosas, a la luz del día, así como su vida extendida a raíz del sufrimiento causado a otros, son características de esto.

La idea de una superioridad racial, cultural o social, implícita en las dinámicas existentes entre los personajes de las novelas, se da con relación a un estereotipo colonial que, por un lado, intenta normalizar creencias respecto a sujetos distintos y, por otro, les niega su individualidad y los subordina. Todo esto en un contexto donde “(...) ethnic difference is accounted for in terms of political regime and, above all, discursive practices. A politically subject people cannot but produce psychic non-subjects who, unlike Western citizens, are incapable of speaking for themselves (...)” (García Marín, 2015, p. 9);⁵⁶ un hablar de orden más simbólico, en tanto no pueden cambiar ni su lugar en la historia ni cómo son percibidos.

De cierta manera, los personajes de *Brown Girl in the Ring*, sean antagonistas o héroes, se constituyen como una respuesta a la marginalidad. Si bien la de Rudy es limitada en comparación a la de las mujeres y otros personajes que aparecen en la novela, todos viven en áreas límites, en el margen de una sociedad donde ellos son carne de cañón. Si se deja de lado que Rudy intenta, por medio del uso de magia negra, mantenerse joven y obtener ventajas económicas, su deseo puede

⁵⁵ “(...) siempre ha estado sujeto a abigarrados modos de representación e interpretación esencialistas y denigrantes en aras de un discurso hegemónico de la violencia” (Khaoula, 2019, p. 33, traducción propia).

⁵⁶ “(...) la diferencia étnica se da cuenta en términos de régimen político y, sobre todo, de prácticas discursivas. Un pueblo sujeto políticamente no puede sino producir no sujetos psíquicos que, a diferencia de los ciudadanos occidentales, son incapaces de hablar por sí mismos (...)” (García Marín, 2015, p. 9, traducción propia).

entenderse como una búsqueda por librarse de las barreras socialmente impuestas al pertenecer al centro de Toronto, no a sus suburbios. Su búsqueda se da ante el deseo de no ser más ese *otro* relegado, si bien en su misma búsqueda perpetúa dinámicas de opresión que se le habían impuesto con anterioridad.

En contraste, el estudio de vampiros británicos –no solo Drácula– persiguen una mirada colonial, con la existencia de sujetos « racionales » que derrotan al vampiro proveniente de un lugar más o menos lejano, lo suficiente para ser extraño. “Vampire tales from the colonies were part of the same discursive field as Dracula, emphasizing the elements of danger and mystery inherent in the colonial process and giving face to ideas of reverse colonialism and the perils of ‘going native’” (Lundberg & Geerlings, 2017, pp. 15-16).⁵⁷ La novela de Stoker representa el colonialismo y la mirada colonial de una manera distinta a lo que hace la de Hopkinson, pero no por ello deja de ser una manifestación de cómo se ve lo monstruoso a partir de las diferencias, si bien en muchas ocasiones sutiles, que agrandan la distancia entre los protagonistas y la criatura.

Las criaturas son personajes marginados, pero cabe también resaltar el doble carácter de subordinación en el que se encuentran, concretamente, las mujeres. Si bien la dicotomía entre ser el poseedor del control –como es el caso de Drácula y Rudy– y ser el objeto de control o el ser controlado –como Lucy, Mina o Mi-Jeanne, aunque la primera posee ciertas ventajas con respecto a las demás–, las coloca en una doble posición de subordinación, en la cual sus contrapartes masculinas no se hallan inscritas.

El rol de la mujer en ambas novelas hace que estas sean vistas como propiedad, a la vez que evidencian una conexión amo-víctima. Dicha conexión hace de Mina valiosa para otros personajes en *Drácula*, pues permitía que ubicaran con facilidad el Conde y conociesen sus planes de antemano. Por otra parte, la conexión entre Rudy y Mi-Jeanne, establecida por el *duppy bowl*, no la dotaba de ninguna libertad y, más que conocer la mente de Rudy, la voluntad de la *soucouyant* se veía atada a la de su dueño. Incluso cuando Mi-Jeanne quería ayudar a Ti-Jeanne, se muestra cómo la voluntad de Rudy gana sobre la suya; aunque no por esto sus intentos de comunicarse con

⁵⁷ “Los cuentos de vampiros de las colonias formaban parte del mismo campo discursivo que *Drácula*, enfatizando los elementos de peligro y misterio inherentes al proceso colonial y enfrentando las ideas del colonialismo inverso y los peligros de ‘volverse nativo’” (Lundberg & Geerlings, 2017, pp. 15-16, traducción propia).

su madre e hija dejan de ser claves para que Ti-Jeanne pueda derribarlo. La otredad que representa la construcción de la mujer como otro, es una *gendered otherness*, donde las dinámicas de lo socialmente aceptado como rol o espacio femenino desempeñan un papel importante en la construcción y control de los personajes. Por ejemplo, la idea de la *soucouyant* como una mujer que se libera de su cuerpo durante las noches, representa “[a] woman staying within her home during the day but traveling outside her home at night is represented as a definitive threat; interestingly, however, she is still beholden to a male figure” (Anatol, 2015, p. 47)⁵⁸.

La fuerza masculina opera no solo sobre Mi-Jeanne, donde el control es evidente, sino también en las demás mujeres de ambas obras. Mina y Lucy se ven permeadas por las expectativas sociales de lo que debería ser una mujer, y son constantemente controladas por personajes masculinos, hasta el punto de ser limitadas sus acciones, lo cual las mantiene en su posición asignada. En la novela de Hopkinson esto puede verse cuando, incluso aunque Tony no posee muchas responsabilidades con Ti-Jeanne, ella se vea dispuesta a arriesgar su vida y la de su abuela por él. La carga simbólica del poder masculino está siempre presente en ambas narraciones y es indisociable al carácter de ambas.

Más que esto, la imagen de las mujeres de *Brown Girl in the Ring* es una del Tercer Mundo, en el sentido de que son “(...) imágenes construidas al añadir «la diferencia del Tercer Mundo» a «la diferencia sexual» [y] están basadas en supuestos que subyacen (y por lo tanto, obviamente, dan mayor nitidez) a la imagen de las mujeres occidentales (...)” (Mohanty, 2008, p. 159), donde la mujer es tanto subordinada como controlada y cuyo rol social está atado a un mundo patriarcal que controla su cuerpo, sus acciones, y le da un espacio de existencia muy limitado. La imagen de la mujer del Tercer Mundo, así como la de la mujer decimonónica, implica para estos personajes una construcción particular del cuerpo, que atiende a limitaciones de diversas índoles y que viene acompañado de la expectativa de comportamientos concretos que, de cierta forma, perpetúan un ideal de mujer. Este ideal, bastante inalcanzable, puede ser entendido de diversas maneras y que está constituido a partir de oposiciones que parecen inabarcables.

⁵⁸ “[una] mujer que permanece dentro de su hogar durante el día, pero que viaja fuera de su hogar por la noche, se representa como una amenaza definitiva; sin embargo, curiosamente, ella todavía está en deuda con una figura masculina” (Anatol, 2015, p. 47, traducción propia).

En cuanto a la mujer blanca, en concreto, Virginie Despentes habla del ideal en estos términos de contradicciones al comienzo de su *Teoría King Kong* exponiendo que:

(...) el ideal de la mujer blanca, seductora pero no puta, bien casada pero no a la sombra, que trabaja pero sin demasiado éxito para no aplastar a su hombre, delgada pero no obsesionada con la alimentación, que parece indefinidamente joven pero sin dejarse desfigurar por la cirugía estética, madre realizada pero no desbordada por los pañales y por las tareas del colegio, buen ama de casa pero no sirvienta, cultivada pero menos que un hombre, esta mujer blanca feliz que nos ponen delante de los ojos, esa a la que deberíamos hacer el esfuerzo de parecernos, a parte del hecho de que parece romperse la crisma por poca cosa, nunca me la he encontrado en ninguna parte. Es posible incluso que no exista. (2007, pp. 10-11)

El ideal occidental y hegemónico de mujer se construye sobre una base de supuestos y exigencias prácticamente inalcanzables que, incluso cuando no se tiene control directo sobre la mujer de la manera en la que Drácula o Rudy tienen sobre Mina, Lucy o Mi-Jeanne, relegan a la mujer a una serie de demandas que no pueden ser alcanzadas sin importar los esfuerzos. En consecuencia, la mujer solo puede intentar seguir las normas sin dejar de ser relegada, de ser un *otro*. Su cuerpo mismo es un diferenciador, una forma de alteridad, pues el género “(...) debe ser entendido como la manera mundana en que los gestos corporales, los movimientos y las normas de todo tipo, constituyen la ilusión de un yo generizado permanente (...)” (Butler, 1998, p. 297) que atiende a una temporalidad y localización concretas que la controlan y también la posicionan en espacios concretos de los cuales no pueden escapar sin ser segregadas, justamente, por no atenerse al estándar social.

Así, la posición de las mujeres en ambas novelas muestra verdades sobre el tratamiento y posición social de la mujer tanto primer- como tercermundista: una que se encuentra bien con su subordinación, otra que intenta escapar de alguien ya subordinado, no tan cómoda con sus posibilidades. Así, Mina y Mi-Jeanne, sus cuerpos y los usos dados a estos, no son más que una simbolización del resultado de años y años del uso de los cuerpos y autonomía de las mujeres y, en el segundo caso, también de las minorías pues, “[c]omo materialidad intencionadamente organizada, el cuerpo es siempre una encarnación de posibilidades a la vez condicionadas y

circunscritas por la convención histórica (Butler, 1998, p. 300). La extrañeza y separación entre uno que es hegemónico y un *otro* que no lo es, puede resultar en su alienación –como Mi-Jeanne cuando se convierte en la *soucouyant*– el cual, en medio de un momento de claridad, intenta retomar su autonomía, sin mucho éxito.

“Lo que se le niega al sujeto colonial, tanto en su papel de colonizador como en el de colonizado, es esa forma de negación que da acceso al reconocimiento de la diferencia” (Bhabha, 2002, p. 100); los personajes de *Brown Girl in the Ring* viven tanto en su piel como en su cultura. Ti-Jeanne encarna, en particular, un problema con la ascendencia, pues quiere despegarse de esta: alejarse de las ideas de qué debe ser como mujer, madre soltera, caribeña, habitando el centro de Toronto, que muestra un deseo de alejarse de los estereotipos y de la alienación que sufre su abuela, Gros-Jeanne, quien, si bien es respetada, no deja de ser relegada en un panorama social más vasto, puesto que

(...) ser Mujer es haberse vuelto una Mujer, o sea obligar al cuerpo a conformarse con una idea histórica de “mujer”, a inducir al cuerpo a volverse un signo cultural, a materializarse obedeciendo una posibilidad históricamente delimitada, y esto, hacerlo como proyecto corporal sostenido y repetido. (Butler, 1998, p. 300)

Las mujeres de las novelas tienen en común que poseen alguna característica que las aleja del ideal y, en el caso más próximo a este ideal –Lucy Westerna–, es la primera en ser erradicada: la mujer que no tiene derecho a hablar, a valerse por sí misma más allá de su lugar social. Mina, por el contrario, al disrumpir el ideal, logra ganarse el suficiente respeto para poder ocupar un espacio diferente que, si bien no es el hegemónico, no es el subalterno en el que se inscribe a su amiga. Así, Mina no cumple el mismo doble papel de subordinación que ocupan personajes como Mi-Jeanne pues, si bien esta se ve limitada por Jonathan Harker y por van Helsing, conserva cierto nivel de autonomía y agencia que no poseen otros personajes femeninos. En general, además, su voz y experiencia es tomada en serio más pronto, no siendo tachada como «loca» de entrada, como sucedió, por ejemplo, con *Crazy Betty*.

En términos de realmente hablar, es Lucy quien se asemejaría a Mi-Jeanne; Lucy, que es una mujer bella de una forma más estereotipada, estereotipos que, si bien en los últimos años se

han ido rompiendo, siguen dictaminado una normalidad y limitando el lugar socialmente aceptado de la mujer. Lucy, al ser una mujer muy bella –lo cual trae ventajas en la vida real como es conseguir trabajo más fácil, por ejemplo–, es relegada; Mi-Jeanne, como una mujer aparentemente vieja, aunque posea gran sabiduría, no es tomada en serio y es vista como una amenaza. Son sus condiciones de mujer y sus corporalidades las que las predispone a lugares los cuales, si bien pueden confrontarlos, no pueden escaparlos en su totalidad.

Para Mi-Jeanne, empero, esta subordinación es de múltiple nivel, pues su piel, “(...) como significativa clave de la diferencia cultural y racial en el estereotipo, es (...) un espectro de discursos culturales, políticos e históricos, y desempeña un papel público en el drama racial que es puesto en escena cada día en las sociedades coloniales” (Bhabha, 2002, p. 104). Al cargar su diferencia en la piel, su marginalización no es ocultable, como lo sería si tuviese a su disposición herramientas utilizadas por los blancos, las cuales, si bien no salvaron a Lucy, le otorgaron ventajas con las cuales las mujeres de *Brown Girl in the Ring* no pueden ni soñar. Esto se da debido a que la *soucouyant* es usualmente caracterizada como

(...) a malign force, [whose] stories (...) effectively socialize women to obey patriarchal mandates and socialize men to expect them to do so. Unlike the “good” woman who marries, is faithful, bears and nurtures children, and anchors the domestic space, the soucouyant of conventional renderings is a woman who occupies a space completely outside of the phallic order. (Anatol, 2015, p. 23)⁵⁹

Así, en ambas novelas, se vuelve claro que el control de la mujer y de su cuerpo es una característica central del género y, también, una esencial para el desarrollo de los personajes y el cumplimiento de sus fines, que instrumentalizan el cuerpo que objetetivizan. Como muchas otras vampiresas, la *soucouyant* es castigada por medio de la dominación, como mujer que se niega a tomar su rol socialmente designado –en este caso el de madre, naturalmente maternal– y de una mujer que, al negarse de ser dominada por una fuerza masculina, es obligada a vivir bajo su

⁵⁹ “(...) una fuerza maligna, [en la cual] las historias (...) socializan, efectivamente, a las mujeres para que obedezcan los mandatos patriarcales, y socializan a los hombres para que esperen que lo hagan. A diferencia de la mujer ‘buena’ que se casa, es fiel, da a luz y cría hijos, y es ancla del espacio doméstico, la soucouyant de las representaciones convencionales es una mujer que ocupa un espacio completamente fuera del orden fálico” (Anatol, 2015, p. 23, traducción propia).

mandato. Esto también es vivido por Mina, a quien no dejan tomar decisiones ni hacer cosas a menos de que resulte útil para los planes de van Helsing y Jonathan. Es su conexión con Drácula la que marcaba su valía, así como la de Mi-Jeanne era marcada por cuánto pudiera ayudar a la realización de los deseos de su padre. Los personajes femeninos se contraponen a la idea de mujer y, entre más lo hacen, mayor es su grado de alienación, mostrando una forma de anular la agencia femenina.

El motivo de la “mala madre”, por otra parte, no es exclusiva de Hopkinson, pues la madre de Lucy también sigue esta idea en tanto, cuando la salud de Lucy decae ante la llegada del Conde, remueve las flores de ajo del cuarto de la joven y cuando ve la cabeza de lobo en la ventana de su hija, no hace nada para protegerla (Stoker, 1995). Así se da una correspondencia entre las mujeres, especialmente las ancianas que, cuando dejan de ser valiosas para los valores patriarcales, se vuelven desechables y, por lo tanto, son descartadas. Esto se ve con Gros-Jeanne, a quien eligen para “donar” el nuevo corazón de la *Premier*. En *Drácula*, por otro lado, el Conde “(...) has no voice: he leaps in and out to make occasional florid boasts, but his nature and aspirations are entirely constructed—and diminished—by others, especially van Helsing” (Auerbach, 1995, p. 82).⁶⁰ El silencio de Drácula, a diferencia del de Mi-Jeanne, es misterioso, no por subordinación; es él, incluso en su condición de alienado, el que ejerce control sobre los demás personajes y cuya sombra de poder se ve en la influencia que posee sobre estos, si bien eso no lo libera de su cualidad de *otro*:

The very nature of the vampire can be seen to embody both the violence of history and the recurrence of traumatic memory, not least through the act of their transformation from human to vampire, their subsequent feeding and extreme longevity. Traditionally, the result of this act of transformation was the separation and segregation of the vampire from the ‘normalized’ human species, positioning the vampire as Otherness incarnate. (Bacon, 2013, p. 111)⁶¹

⁶⁰ “(...) no tiene voz: salta adentro y afuera para hacer floridos alardes ocasionales, pero su naturaleza y aspiraciones son enteramente construidas —y disminuidas— por otros, especialmente van Helsing” (Auerbach, 1995, p. 82, traducción propia).

⁶¹ “Se puede ver que la naturaleza misma del vampiro encarna tanto la violencia de la historia como la recurrencia de la memoria traumática, sobre todo a través del acto de su transformación de humano a vampiro, su subsiguiente

Tanto los vampiros como los vampiros simbólicos –aquellos personajes que tienen características vampíricas, pero que no son vampiros propiamente dichos–, son relegados, en términos de tener voz, en ambas narraciones. En el caso de Drácula –hombre rico y viejo, pero no productivo–, no ocupa ningún lugar predominante en la historia y no es nunca dueño de la narración. Sus fantasmas están prácticamente silenciados, aun cuando los hombres tengan ventajas sociales con respecto a las mujeres, se ve un manejo distinto de los personajes vampíricos atendiendo a su género, pues,

[c]omo estrategia de género, los románticos realizan una transfiguración imaginaria de la mujer, y establecen una polaridad mujer fatal/mujer frágil, frente a la cual erigen un héroe melancólico, nostálgico por las mujeres de antaño y temeroso de las de su época. Dicha polaridad manifiesta una relación vampírica entre los sexos: la mujer fatal vampiriza al héroe melancólico que a su vez vampiriza a la mujer frágil. El trasfondo real del vampiro literario. (Chaves, 1998, p. 29)

En *Brown Girl in the Ring*, la *soucouyant* es presentada, básicamente, como una vieja, bruja, que ocupa varios niveles de subordinación, más allá de ser mujer. Además, al ser vieja, no es realmente útil en términos productivos, más allá del valor que le asignen los demás personajes, pues “[d]iasporic identity, (...) embodies both the violence and the multiple levels of imposed and self-imposed exclusion inherent in the establishment of identity across borders, against what can be considered the ‘home’ nation” (Bacon, 2013, p. 115).⁶² *Drácula*, por otro lado, se trata de subtextos que juegan con lo socialmente aceptado y lo prohibido: el vampirismo y la homosexualidad, –causa de censura de obras literarias teniendo en cuenta que en el momento de su publicación esta era prohibida–; resucitar como lo hizo Jesús, pero invirtiendo dicha santidad; entre otros.

El poder entra en juego en ambas novelas, donde su subtexto son las dinámicas de poder y cómo este ejerce dominio sobre los personajes. Estas dinámicas de poder confluyen en el control

alimentación y su extrema longevidad. Tradicionalmente, el resultado de este acto de transformación era la separación y segregación del vampiro de la especie humana “normalizada”, posicionando al vampiro como la Otredad encarnada” (Bacon, 2013, p. 111, traducción propia).

⁶² “La identidad diaspórica (...) encarna tanto la violencia como los múltiples niveles de exclusión impuesta y autoimpuesta inherentes al establecimiento de la identidad a través de las fronteras, contra lo que puede considerarse la nación ‘de origen’” (Bacon, 2013, p. 115, traducción propia).

del cuerpo, problema aún latente en la sociedad. Ya sea de la mujer, de la clase social o de la dinámica social, los cuerpos siguen siendo controlados y, al encarnar la memoria de una sociedad y una cultura, el vampiro se torna en un repositorio de estas formas de control y de sus dinámicas (Bacon, 2013). Rudy, como un vampiro simbólico, encarna muchas de las características del vampiro occidental, si bien no es directamente uno. Así, se transforma en una representación de la colonización y del robo de la identidad y la autonomía por parte de Europa sobre el Caribe y aquellos que roban la fuerza vital de otras personas, lo cual permite leer la sangre y su consumo como una metáfora al esfuerzo, a la vitalidad y a la libertad. Aquí puede verse cómo, metafóricamente, la relación entre Rudy y Mi-Jeanne encarna también en ambos individuos problemas de la colonización, pues “[t]he absence of visible signs of vampirism posits difference as a purely social construct that relies –not on race, colour or creed– but on arbitrary categorizations of ‘them’ and ‘us’” (Bacon, 2013, p. 117).⁶³

A partir de las diferentes clases de no-Occidente, el uso de la figura del vampiro en la literatura puede verse como una colonización del cuerpo y de la mente, donde estereotipos eurocéntricos se modifican y confluyen con los de otros lugares. Esto para mostrar criaturas que pueden ser tanto “empoderadas” como víctimas, más allá de ser meramente predadores, como se tenía idea en el siglo XIX. La monstruosidad en narrativas de ficción especulativa se enmarca en una cultura dominante que perpetúa imágenes de lo bueno y lo malo, de lo bello y lo feo, pero no por ello se ve limitada por estos.

⁶³ “La ausencia de signos visibles de vampirismo plantea la diferencia como una construcción puramente social que se basa, no en la raza, en el color o en el credo, sino en categorizaciones arbitrarias de un ‘ellos’ y un ‘nosotros’” (Bacon, 2013, p. 117, traducción propia).

Conclusiones

Este trabajo tuvo como objetivo indagar la forma en la cual los vampiros son utilizados como representaciones de la otredad en dos contextos distintos: el Caribe anglosajón contemporáneo de Nalo Hopkinson y la Europa decimonónica de Bram Stoker, a partir de un análisis de diferentes imaginarios y técnicas narrativas utilizados en ambas novelas y sus puntos de encuentro y separación para la comprensión de redes de significados que dan origen a representaciones concretas del vampirismo. Esto permitió, a su vez, una aproximación a diferentes estereotipos de los chupasangre y cómo estos conforman una forma de construcción social, algunas de sus configuraciones identitarias contextuales y sus decisiones sobre la construcción de la identidad y de la diferencia. En este análisis influyeron diferentes corrientes, factores y teorías, donde se tuvo como eje central el uso de la literatura como forma de expresar, formular y entender la identidad de las personas, en tanto vehículo para la presentación y la transformación de realidades diversas.

Iniciando esta investigación, tenía la pretensión de trascender vampiros que ya conocía y que por años había leído: ir más allá de Erzsébet Báthory, de *Carmilla*, de Polidori o, incluso, de las diferentes versiones y adaptaciones de estos vampiros en el cine y en la literatura. Tenía como conductor solamente fragmentos etnográficos e historias de personajes aparentemente vampíricos en diferentes folklores, pero no realmente historias sobre vampiros no blancos, no occidentales. Después de la revisión y elaboración de guías y listas, logré llegar a una genealogía que derivó en la búsqueda de novelas escritas por personas no blancas a las que pudiera accederse desde internet cuando el mundo todavía estaba cerrado a causa de la pandemia. Llegué así a Hopkinson y a otro par de autores, que me interesaron suficiente para leerlos o descargarlos, pero ninguno de los cuales me resultó tan llamativo como *Brown Girl in the Ring*, el cual toma aspectos de historias populares con esos vampiros *otros* e indaga, también, sobre temáticas que no indagaba ninguna otra de la literatura vampírica clásica que había leído hasta entonces. Por eso los dejo así, vampiros, con la esperanza de que si alguien llega a requerir este trabajo en un futuro, pueda entender el vampiro del Caribe desde la palabra que conocemos, y pueda descubrir el mundo cautivador y enriquecedor

de los chupasangres –que si bien son una clase concreta de vampiro originaria de Mesoamérica, pero, por nuestra tradición, se ha popularizado como sinónimo de «vampiro» –.

Además, la *soucouyant*, tal como las lamias que autores como Coleridge retomaron en sus obras vampíricas, es una figura exclusivamente femenina, lo cual le daba un interés extra con el contrastar el vampiro de Stoker, pues la realidad de género, como realidad performativa, implica un nivel de actuación y presentación de ciertos ideales de “feminidad” que fueron contrastados con las vampiresas de Stoker y que se alineaban con preguntas que venía gestando sobre las implicaciones de vampiresas y su recurrencia –mayor a la de vampiros masculinos–. Esto facilitó el hallazgo de ciertas continuidades y actos que conforman la identidad del vampiro femenino, que “(...) o bien están en conformidad con una identidad de género esperada, o bien cuestionan, de alguna manera, esta expectativa. Expectativa que a su vez está basada en la percepción del sexo” (Butler, 1998, p. 309), pues la forma en que actuaban y se configuraban las vampiresas de Hopkinson y Stoker permitieron también presentar de manera general qué sucede con las mujeres “más femeninas” y aquellas que se alejaban de este ideal, pues las reacciones de otros personajes a las diferentes expresiones del género femenino no solo perpetúan estereotipos y predisposiciones sociales hacia las mujeres, sino que, como se ve concretamente en Hopkinson, perpetúa una forma de aproximación a las minorías desde una idea de presunta superioridad por parte del no-otro.

Así, el indagar cómo se posiciona Drácula como el vampiro hegemónico, considerando tanto sus antecedentes como una obra diaspórica, diferente en múltiples niveles a la obra de Stoker, y su subsecuente influencia en la creación de diferentes estereotipos utilizados no solo en las dos novelas estudiadas, permitió no solo entender realidades sociales e históricas que trascienden la narración ficcional, sino también arribar a la conclusión de que los vampiros en la literatura son un producto cultural donde lo sobrenatural sirve como una forma de cifrar la realidad y los problemas sociales, los cuales se pueden entender y dotar de sentido desde la ficcionalización. El análisis de los vampiros, criaturas que no son ni inhumanas ni tampoco demasiado humanas, permite, más allá de las características reconocibles de los colmillos, chupar sangre u algunas otras excentricidades, mostrar que sus presas desafían las ideas de lo normal y lo anormal.

Hopkinson, por ejemplo, toma su herencia cultural para infundirla en sus personajes y confrontar las ideas de lo normal y lo anormal lo cual marca en Mi-Jeanne una separación entre lo

común –o lo socialmente aceptado– y lo no común –o lo no aceptado–. Esto invoca, a su vez, contextos concretos que crean una brecha siempre creciente entre Mi-Jeanne y otros personajes, pues, si bien Hopkinson no separa a los personajes de su genealogía, sí los hace conscientes de esta. Es solo cuando los conocimientos de Gros-Jeanne se vuelven útiles en la vida de Ti-Jeanne vida que esta los acepta realmente; Mi-Jeanne se vuelve un *duppy* para escapar a parte de su herencia cultural; pues las relaciones de afinidad y parentesco son altamente relevantes en diferentes versiones del vampiro. Así, esta versión del mito de la *soucouyant* como narrativa diaspórica “(...) serve[s] as a method of tackling the problems with which members of the diaspora wrestle. The underlying meanings of the tale (...)” (Anatol, 2015, p. 21)⁶⁴. Los que toman relevancia son, así, no tanto los sucesos que se narran, sino lo que estos implican en la vida de los personajes y, de manera más amplia, lo que implican a nivel social y colectivo.

⁶⁴ “(...) sirve como un método para abordar los problemas con los que luchan los miembros de la diáspora. Los significados subyacentes de la narración (...)” (Anatol, 2015, p. 21, traducción propia).

Referencias

- Allis, M. J. (2014). Bantock and Southey: Musical Otherness and Fatalism in Thalaba the Destroyer. *Music and Letters*, 95 (1), pp. 39–69.
- Alonso Alonso, M. (2011). The Woman that turned into a ball of fire and whipped across the sky at night: Recreating History and Memory in the Diaspora. *Journal of English Studies*, 9, pp. 13–28.
- Anatol, G. L. (2015). *The Things That Fly in the Night: Female Vampires in Literature of the Circum-Caribbean and African Diaspora*. Rutgers University Press.
- Auerbach, N. (1995). *Our vampires, ourselves*. University of Chicago Press.
- Bacon, S. (2013). The Vampiric Diaspora: The Complications of Victimhood and Post-memory as Configured in the Jewish Migrant Vampire. *The Modern Vampire and Human Identity*. Palgrave Macmillan, pp. 111–127.
- Balibar, E. (2005). Difference, Otherness, Exclusion. *Parallax*, 11 (1), pp. 19–34.
- Bane, T. (2010). *Encyclopedia of Vampire Mythology*. McFarland & Company, Inc.
- Baudelaire, C. (2018). Las Flores del Mal. En Baudelaire, C.. *Las Flores del Mal. El Spleen de París. Los Paraísos Artificiales*. Penguin Random House, pp. 55–301.
- Bhabha, H. (2002). La otra pregunta. El estereotipo, la discriminación y el discurso del colonialismo. *El lugar de la cultura*, pp. 91–110.
- Brown, D. E. (1991). *Human Universals*. McGraw Hill.
- Browning, T. (Director), Lugosi, B. (1931). *Dracula* [Película]. Universal.
- Buckley, K. (2016). *The Evolution of the Vampire “Other”: Symbols of Difference from Folklore to Millennial Literature*. Thesis University of Mississippi.
- Bürger, G. A. (2002). *Lenore*. Malacandra.
- Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate feminista*, 18, pp. 296–314.
- Byron, G. G. (n.d.). *The Giaour: A fragment of a Turkish tale*. Biblioteka Literatry Polskiej W Internecie.
- Campbell, J. (1972). *El Héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica.

- Chariandy, D. (2007). *Soucouyant*. Arsenal Pulp Press.
- Chaves, J. R. (1998). Vampirismo y sexualidad en el siglo XIX. *Anuario de letras modernas*, 9, pp. 27–32.
- Coleridge, S. T. (n.d.). *Christabel*. Poetry Foundation.
- . (n.d.). *The Rime of the Ancient Mariner (text of 1834)*. Poetry Foundation.
- Despentes, V. (2007). *Teoría King Kong*. Editorial Melusina.
- Eastham, A. (2008). Aesthetic Vampirism: Pater, Wilde, and the Concept of Iron. Archambeau, R., Ashbaugh, K., Bell-Villada, G. H., De Bruyn, B., Comfort, K., Eastham, A., Fox, P., Garland, S., Ivory, Y., Marin, I., Murphy, M., Shea, D. M., Sumner, C. B.. *Art and Life in Aestheticism De-Humanizing and Re-Humanizing Art, the Artist, and the Artistic Receptor*. Palgrave MacMillan.
- Fanon, F. (2012). La Violencia. *Los condenados de la tierra*. Fondo de Cultura Económica 20-64.
- Fernández Mosquera, S. (2010). El “Otro” como definidor del “yo” en el Siglo de Oro: la estrategia imagológica. *RILCE*, 26 (1), pp. 52–61.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI editores.
- García Marín, Á. (2015). Our vampires, (Not) Ourselves. The Greek Undead in the Age of Racialisation. Anyiwo, M., ed. *Race in the Vampire Narrative*. Sense Publishers, pp. 7–22.
- Gautier, T. (2008). *La muerta enamorada*. Wikimedia Commons.
- Goethe, J. W. (n.d.). *The Bride of Corinth (1797) by Johann Wolfgang Goethe*. The Chained Muse.
- Guiley, R. E. (2005). *The Encyclopedia of vampires, werewolves, and other monsters*. Library of Congress.
- Han, B. C. (2020). *La desaparición de los rituales: una topología del presente*. Herder.
- Hopkinson, N. (1998). *Brown Girl in the Ring*. Grand Central Publishing.
- . (2001). *Skin Folk*. Warner Books.
- . (2004) Introduction. Hopkinson, N., Uppinder, M. (eds.). *So Long Been Dreaming: Postcolonial Science Fiction & Fantasy*. Arsenal Pulp Press, pp. 9–12.
- Hudson, D. (2008). Vampires of color and the performance of multicultural whiteness. *The Persistence of Whiteness: Race and Contemporary Hollywood Cinema*, pp. 127–156.
- Inoue, Y. (2011). Contemporary Consciousness as Reflected in Images of the Vampires. *Jung Journal*, 5(4), pp. 83–99.

- Keats, J. (2013). *Lamia*. The Project Gutenberg.
- . (2014). *La Belle Dame Sans Merci, 1819*. Universidad Complutense de Madrid.
- Khader, J. (2012). Un/Speakability and Radical Otherness: The Ethics of Trauma in Bram Stoker's *Dracula*. *College Literature*, 39 (2), pp. 73–97.
- Khaoula, C. (2019). Otherness: Between Vilifying and Dignifying. *Journal of Literature, Languages and Linguistics*, 57, pp. 33–36.
- Kipling, R. (n.d.). *The Vampire*. Poets.org.
- Kostova, E. (2005). Foreword. En Stoker, B.. *Drácula*. Back Bay Books. E-book.
- Kostova, L. (2003). A Gateway To Europe's Orient(s): Austria in Nineteenth-Century British Travel Writing and Vampire Fiction. Görtshacher, W., Holger, K., eds. *Austria and Austrians: images in world literature*. Stauffenburg Verlag.
- Krotz, E. (2002). La otredad, el asombro y la pregunta antropológica. *La otredad cultural entre utopía y ciencia. Un estudio sobre el origen, el desarrollo y la reorientación de la antropología*, pp. 49–76.
- Kürti, L. (2009). The symbolic construction of the monstrous – the Elizabeth Bathory story. *Nar. umjet*, 46 (1), pp. 133–159.
- Le Fanu, J. S. (2015). *Carmilla*. Fondo de Cultura Económica.
- Lundberg, A., Geerlings, L. (2017). Tropical Liminal: Urban Vampires & Other Blood-Sucking Monstrosities. *eTropic: electronic journal of studies in the tropics*, 16 (1), pp.1–4.
- Mohanty, C. (2008). Bajo los ojos de occidente. Academia Feminista y discurso colonial. Suarez, L., Hernández, A., eds. *Descolonizando el Feminismo: Teorías y Prácticas desde los Márgenes*. Cátedra, pp. 112–161.
- Munrau, F. W. (Director) (1922). *Nosferatu* [Film]. Jofa-Atelier Berlin-Johannistha.
- Ossenfelder, H. A. (n.d.). *Der Vampir*. Les Vampires.
- Paravisini-Gebert, L. (2002). Colonial and postcolonial Gothic: the Caribbean. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, pp. 229–57.
- Polidori, J. W. (2006). The Vampyre: A Tale. Skal, D. J.. *Vampires. Encounters with the undead*. Black Dog & Leventhal Publishers, pp. 37–52.
- Ramser, D. (2018). Where is the White Racism in Afro Caribbean Science Fiction Writer Nalo Hopkinson's *Brown Girl in the Ring*?. Academia.
- Rymer, J. M. (2012). *Varney the Vampire: The Feast of Blood*. The Floating Press.

-
- Skal, D. J. (2006). *Vampires. Encounters with the undead Commentary*, edited by Skal, D. J.. Black Dog & Leventhal Publishers.
- Southey, R. (1995). *Thalaba the Destroyer*. Freeditorial Publishing House.
- Spivak, G. C. (1999). Literature. Spivak, G. C.. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Harvard University Press, pp. 112–197.
- . (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología*, 39 (enero-diciembre), pp. 297–364.
- Stagg, J. (n.d.). *The Vampyre*. Poets.org.
- Stoker, B. (2005). *Dracula*. Back Bay Books. E-book.
- Sumner, W. G. (2008). *Folkways*. The Project Gutenberg.
- Wilde, O. (1986). El Crítico Artista. Wilde, O.. *Ensayos y Artículos*. Hyspamérica Ediciones.