

Melodramas con brujas, vampiros u hombres lobos: El caso *Pie de Bruja* de Carolina Andújar*

Fecha de recepción: 19 de junio de 2017

Fecha de aprobación: 10 de septiembre de 2017

Resumen

Carolina Andújar es una escritora colombiana que ha publicado dos novelas enmarcadas en el ámbito gótico: *Vampyr* (2009) y *Vajda Príncipe inmortal* (2012). En el 2014 ha publicado su tercera novela en este mismo género titulada *Pie de Bruja* y en este artículo quisieramos mostrar que esta última obra (en consonancia con las dos novelas anteriores de la misma autora) perfectamente puede describirse como un típico melodrama estructurado a partir de distintos estereotipos. Para ello, se consideran cuatro momentos. En el primero de ellos ofrecemos un resumen de la obra, necesario para entender los análisis siguientes. En una segunda instancia, tras una breve contextualización acerca de la imagen del vampiro en Occidente, en América Latina y Colombia, examinamos cómo se ubicaría allí *Pie de Bruja*, y cómo esta tercera novela andujariana continúa la propuesta de las dos primeras novelas de esta autora. En un tercer momento, considerando algunos de los rasgos definitorios del melodrama y la telenovela, señalamos hasta dónde *Pie de Bruja* se acoge a tal tradición. Para finalizar, ofrecemos unas conclusiones.

Palabras claves: Carolina Andújar, *Pie de Bruja*, melodrama, telenovela, novela gótica, vampiros.

Campo Ricardo Burgos López

Docente e investigador de la Universidad Sergio Arboleda. Magíster en Literatura de la Universidad Javeriana. burgoslopez@yahoo.com

* Artículo de reflexión

Citar: Burgos López, C.R. (julio-diciembre de 2017). Melodramas con brujas, vampiros u hombres lobos: El caso *Pie de Bruja* de Carolina Andújar. *La Palabra*, (31), 211–225. doi: <https://doi.org/10.19053/01218530.n31.2017.7268>.

Melodramas about witches, Vampires or Werewolves: The case of *Pie de Bruja* [Witch's Foot] by Carolina Andújar.

Abstract

Carolina Andújar is a Colombian writer who has published two gothic novels in the literary field: *Vampyr* (2009) and *Vajda Príncipe Inmortal* [Vajda Immortal Prince] (2012). In 2014 she published her third novel of this same literary genre, called *Pie de Bruja* [Witch's foot]. In this article we would like to show how in this latest literary work (in line with other two literary pieces mentioned) we can describe a typical melodrama which uses different stereotypes. For this purpose, we take into account four moments. Firstly, we offer a summary of the literary piece, necessary for understanding the consequent analysis. In the second place, we contextualize the figure of the vampire in the Western world, Latin America and Colombia; we situate *Pie de Bruja* in this framework and describe how this Andujarian novel continues the proposal declared by the author from the very beginning. Thirdly, taking into account some of the features of melodrama and the soap opera, we examine to what point *Pie de Bruja* embraces tradition. Finally, we offer conclusions.

Keywords: Carolina Andujar, *Pie de Bruja* [Witch's Foot], melodrama, soap opera, gothic novel, vampires.

Mélodrame avec des sorcières, des vampires ou des hommes-loups: Le cas de *Pie de Bruja* [Pied de sorcière] de Carolina Andújar

Resumé

Carolina Andújar est une romancière colombienne qui a publié deux romans gothiques: *Vampyr* (2009) et *Vajda Príncipe inmortal* (2012) [Vajda le prince immortel]. En 2014 elle a publié un troisième roman de ce même genre *Pie de Bruja*. Dans cet article nous analyserons de quelle manière cette dernière oeuvre (en rapport avec ses deux autres romans) peut être lue comme un mélodrame structuré à partir de différents stéréotypes. Ainsi, nous considérerons quatre moments. Dans une première partie nous résumerons l'oeuvre, étape nécessaire pour comprendre les analyses suivantes. Dans une deuxième

partie nous mettrons en contexte l'image du vampire en Occident, en Amérique Latine et en Colombie et nous examinerons de quelle manière *Pie de Bruja* pourrait s'y inscrire. Nous proposerons, en plus, que ce roman est une continuation des ses précédents. Dans une troisième partie, nous réviserons dans quelle manière *Pie de Bruja* ferait partie de la tradition du mélodrame et du feuilleton, après avoir donné quelques définitions de ces genres. Dans une dernière partie, nous concluons.

Mots-clés: Carolina Andújar, *Pie de Bruja*, mélodrame, feuilleton, roman gothique, vampires.

Introducción

Carolina Andújar es una escritora colombiana que –cuestionable o no por su propuesta estética– ha alcanzado gran popularidad con obras enmarcadas en el ámbito gótico, como las novelas *Vampyr* (2009) o *Vajda Príncipe inmortal* (2012). En el año 2014, ha publicado su tercera novela en este mismo género del terror, titulada *Pie de Bruja*. En este artículo, quisiéramos mostrar que esta última obra (en consonancia con las dos novelas anteriores de la misma autora) perfectamente puede describirse como un típico melodrama estructurado a partir de distintos estereotipos. Para ello, lo haremos en cuatro momentos. En el primero de ellos ofreceremos un resumen de la obra, necesario para entender los análisis siguientes. En un segundo instante, tras una breve contextualización acerca de la imagen del vampiro en Occidente, en América Latina y Colombia, examinaremos cómo se ubicaría allí *Pie de Bruja* y cómo esta tercera novela andujariana continúa la propuesta de las dos primeras novelas de esta autora. En un tercer momento, considerando algunos de los rasgos

definitorios del melodrama y la telenovela, señalaremos hasta dónde *Pie de Bruja* se acoge a tal tradición, y para finalizar, ofreceremos unas conclusiones. Comencemos entonces.

¿De qué va este *Pie de Bruja*?

La historia es narrada desde el punto de vista de Ava Geist y ocurre a fines del siglo XIX en Europa. En principio, sucede en Viena, donde una mujer llamada Branka actúa como aya de dos niños (la citada Ava y su primo Marcus). Branka gusta de narrarles a los críos que cuida, diversos cuentos de su Voivodina natal (provincia de la actual Serbia). Entre esos relatos fantásticos, hay uno que fascina de modo especial a la pequeña Ava y es el de Slaven, un ser a quien denominan Pie de Bruja. Este Pie de Bruja es un niño que supuestamente fue engendrado por el diablo con una bruja de alguna aldea de Voivodina, que ya desde su infancia mostró poseer ciertos poderes mágicos y que, en cierto momento, fue obligado por los lugareños de la aldea donde vivía, a abandonar el lugar junto con la bruja que hacía las veces de su madre.

Con el transcurrir de los años, Branka retorna a su Voivodina natal, Marcus se casa con Wilhelma, una mujer antipática que detesta a Ava, y la sufrida señorita Geist no tiene más remedio que mudarse a vivir con la pareja. No obstante, llegada a cierto instante de su juventud, Ava decide viajar hasta Voivodina y quedarse a vivir allí con esa aya a quien ella quiere como si fuera su madre. Ya instalada en la región serbia, Ava se interesa en ahondar sus conocimientos en la leyenda acerca de Pie de Bruja y, por una casualidad de las que abundan en este libro (y en todo melodrama que se respete), logra hacerse a un misterioso cuaderno que narra la historia de Slaven durante su infancia y adolescencia. Posteriormente, dadas nuevas casualidades, Ava descubrirá que ella no era una humana común y corriente, sino una bruja en toda la regla (solo que, desde el comienzo, Andújar deja muy claro al lector que su Ava es una hechicera de buen corazón y muy civilizada).

Luego, la novela nos refiere que entre más conocimientos adquiere sobre el mítico Slaven, la bruja Ava se va enamorando más y más de él, y a la vez va

aprendiendo cada vez más a odiar a Németh, un pastor puritano protestante que en la cercana aldea de Dobro gobierna con mano de hierro a una congregación de fanáticos religiosos, que es culpable de la persecución y de otros delitos contra Slaven en su infancia y adolescencia, y que, por supuesto, es el clásico villano telenovelesco que se aprovecha sin misericordia de cuanto ser humano tenga el infortunio de cruzarse en su camino. Otros avatares le permitirán a Ava descubrir que Slaven no es un hijo del diablo, sino un strigoi (suerte de brujo que a ratos se torna lobo) y que él pertenece a la estirpe de los Draculea, los legendarios sucesores de Vlad El Empalador, el “Drácula” histórico. Se supone que todos los descendientes masculinos de Vlad, incluido Slaven, soportan una cierta maldición de la cual no han podido liberarse, y que un tío strigoi de Slaven, siempre ha pretendido asesinarlo desde su infancia para alcanzar ciertos propósitos maléficos.

En fin, el hecho es que en algún momento Ava y Slaven se conocen, como suceso predecible se enamoran entre sí, y deciden hacer causa común para vengar-

se de todos los que han abusado de Pie de Bruja y sus parientes en diversos instantes de sus vidas (Németh, el tío strigoi malévolo, los puritanos de Dobro, alguna bruja que hechizó al padre de Slaven, y otros cómplices diversos, unos más y otros menos malos). En la segunda mitad de libro, Andújar se dedica a describirnos con todos los pormenores que se le pasan por la cabeza, cómo sucede la merecida venganza contra los villanos y cómo acaece el definitivo y justísimo triunfo de la pareja heroica Ava-Slaven. Asimismo, merced a las artes mágicas de Ava, asistimos a la liberación de la maldición que pesaba sobre la estirpe Draculea, y a los distintos obstáculos que debe superar el dúo protagonista para consumar su legendario amor. Al final, Ava y Slaven se casan en una glamurosa ceremonia y viven felices para siempre, mientras todos los amigos y familiares de la pareja celebran la unión. La nota entre cómica y absurda es que, en las últimas páginas de la narración, nos enteramos que los protagonistas de las dos novelas anteriores de Andújar (las parejas Martina-Almos de *Vampyr*, y Emilia-Vajda de *Vajda Prínci-*

pe immortal), visitan a la pareja Ava-Slaven, y resultan siendo amiguísimos y hasta parientes (coincidencia que para nada extraña en un universo tan decididamente telenovelesco como el andujariano).

La reiteración de un modelo Sobre la imagen del vampiro

La figura del vampiro es de vieja data, pues en la antigua Mesopotamia ya se hablaba de las *striges*, demonios femeninos que en la noche asaltaban a los niños lactantes para beber su sangre (Gil y Burucúa, 2002, p. 21). Más tarde, encontramos en la literatura latina en autores que van desde Ovidio hasta Plinio el Viejo, unos personajes muy semejantes denominados *strix*, que son un cruce entre bruja y ave, y que “vivían de comer carne y de beber sangre de seres humanos” (Campagne, 2002, pp. 34-35). Presentes de diversos modos en el folclor medieval, entre los siglos XVI y XIX, la creencia en la existencia real de los vampiros se toma Europa, en especial la zona de los Balcanes (Flò, Ferrán y Ardanuy, 1994, pp. 27-33). En los siglos XVIII y XIX, al amparo del Romanticismo y de su

vertiente Gótica¹, la figura del vampiro florece en la literatura y es entonces cuando ven la luz historias hoy clásicas como *El vampiro* (*The Vampyre*) de Polidori (1819), *Carmilla* (1871-1872) de Sheridan Le Fanu y, por supuesto, *Drácula* (*Dracula*) de Bram Stoker (1897), donde se precisan –por decirlo así– los rasgos paradigmáticos de un hematófago (Burgos, 2014, p. 100-101)². En estas narraciones –con las excepciones de cada caso– suele emerger un vampiro anfibológico, pues es tanto atractivo como repulsivo, está muerto y a la vez no lo está (de allí su denominación de “Un-Dead”, es decir, “No muertos”). *Drácula*, en particular, enfatiza que para él los humanos “son como ovejas en carnicería” (Stoker, 1993, p. 328, la traducción es mía), es decir, un depósito de carne para alimentar a los predadores que están en el pináculo de la cadena alimen-

ticia y que, por supuesto, son los vampiros (Burgos, 2014, p. 101).

Durante el siglo XX, el ícono del vampiro fue resignificado de muchos modos, empleado en diversos productos culturales y en registros que ya no solo eran macabros, sino también cómicos o románticos. Dos instantes claves de esa resignificación fueron las obras de Anne Rice y de Stephenie Meyer. *Las Crónicas vampíricas* (*The Vampire Chronicles*) de Rice comenzaron a publicarse desde 1976, con una nueva mirada sobre el asunto.

A estos vampiros, el ser inmortal les puede haber traído placeres incontables, pero también dolor y sufrimiento, a veces sienten remordimientos de matar a los humanos, y definitivamente son ateos y

nihilistas (Rice, 2005). El vampiro contemporáneo tal como lo encontramos en las obras de Rice ya tiene reatos de conciencia, revela cierta empatía con las víctimas de las cuales se alimenta, acusa una mayor fragilidad existencial, es acosado por dudas constantes y, en consonancia con estos tiempos posmodernos en los cuales también les ha tocado sobrevivir, son sujetos poscristianos (de allí que los símbolos típicos del cristianismo ya no tengan efecto sobre ellos). (Burgos, 2014, pp. 101-102).

Posteriormente, en 2005, Meyer comienza a publicar una saga donde el vampiro es el centro de una historia romántica juvenil.³ En *Crepúsculo* (*Twilight*, 2005) asistimos a una historia de amor entre una humana y un vampi-

¹ El término Gótico se refiere a una modalidad de literatura popular surgida en la Inglaterra de finales del siglo XVIII y desarrollada en distintos momentos del siglo XIX, que ha llegado a los siglos XX y XXI con diversas metamorfosis, y que se recrea en imágenes de locura, muerte, terror y decadencia, así como en la aparición de seres sobrenaturales. Los especialistas suelen datar el inicio del gótico en 1764 con la publicación de *El castillo de Otranto. Una historia gótica*, de Horace Walpole. Luego, el género continuó por seis décadas hasta alcanzar un nuevo clímax en 1820 con *Melmoth, el errabundo* de Charles Robert Maturin. A fines del siglo XVIII, el gótico se movió en dos líneas: una que retomó el talento subversivo de Walpole (por ejemplo, Matthew Lewis) y otra línea de tono más conservador y didactista (por ejemplo, Ann Radcliffe). En el siglo XIX, obras góticas de calidad psicológica y metafísica van desde *Frankenstein* de Mary Shelley, y *Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado* de James Hogg hasta las obras de Hawthorne, Poe y Le Fanu. Hay que anotar también que en la segunda mitad del siglo XIX, lo gótico se sintetizó con la novela histórica, la historia de fantasmas, y la novela de detectives (Solaz, 2003).

² Vale la pena aclarar que en las tres secciones de este segundo apartado (*Sobre la imagen del vampiro*, *El vampiro en América Latina y en Colombia*, y *El caso Andújar*), nos vemos obligados a citar en varias oportunidades un artículo mío titulado “Unos cuantos vampiros colombianos” que se publicó en el 2014. La razón para emplearlo y citarlo es que estamos obligados a ello, pues hasta la fecha el referido artículo es el único que se ha escrito en un ámbito académico para examinar los vampiros en la literatura colombiana y las dos novelas góticas previas de Carolina Andújar. Hacemos por tanto la aclaración.

³ No está de más recordar que, esta mixtura de vampiro con novela rosa, de todos modos ya tenía antecedentes históricos. De por sí, la novela gótica desde el siglo XVIII ya incluía elementos de la novela sentimental dieciochesca que, a su vez, desarrollaba y exageraba el sentimentalismo. Ulteriormente, el gótico se mezcló con la novela rosa, que es una variedad de la novela sentimental que apela al sentimentalismo como expresión de la subjetividad antisocial. Por otra parte, en los siglos XX y XXI es evidente que la literatura juvenil se ha nutrido de un entrecruzamiento entre la novela gótica y la novela sentimental (Pitta, 2015, pp. 140-141).

ro. La familia de hematófagos de este relato es retratada como un conjunto siempre glamoroso, brillante y perfecto. Los vampiros de Meyer son depredadores *chic* “que bien podrían desfilarse sin desentonar para nada en una pasarela de Milán o París” (Burgos, 2014, p. 102). Además, estos vampiros ya no cazan humanos y son tan principescos y nobles en cada uno de sus rasgos, que acaban siendo unos estereotipos.

Del vampiro transgresor, anómalo, *outsider*, diabólico, anfibológico y difícil de clasificar que encontrábamos en Drácula, ahora nos topamos con un vampiro que más bien es empalagoso, asustadoramente adaptado al *statu quo*, nada diabólico, solo ocasionalmente ambiguo, un individuo para poner en una cartilla infantil de civismo y señalárselo a niños y adolescentes como ejemplo a seguir (Burgos, 2014, p. 102).

Para concluir esta breve síntesis sobre el recorrido de la figura vampírica, anotemos que, en la actualidad, las resemantizaciones sobre el ícono se mueven a lo largo de un espectro que tiene en los extremos a Rice y a Meyer. A veces, el vampiro es un antihéroe trágico y ambiguo cuya conducta se torna difícil de clasificar o etiquetar (Rice). A veces el vampiro solo es un

casarón vacío que se puede rellenar con lo que le dé la gana al autor de turno (estereotipos juveniles románticos, comicidad, erotismo, etc.).

El vampiro en América Latina y en Colombia

Dice Cilento que el género gótico (donde generalmente se encuadra la figura vampírica) cuenta con un canon y un corpus que básicamente se circunscribe al sistema literario inglés, con algunas adiciones de otras culturas; autores de ese canon son –entre otros– Horace Walpole, Ann Radcliffe, Mathew G. Lewis, Charles Maturin, Mary Shelley o Abraham “Bram” Stoker (2002, p. 48). En América Latina –afirma Cilento siguiendo a Cortázar– ocurre que hay una región que lo asimiló de manera preferencial y es el denominado “Eje del Río de la Plata”. En este eje que concentra escritores argentinos y uruguayos, lo gótico se transforma en lo fantástico y existe un florecimiento en cantidad y calidad a partir de la segunda década del siglo XX y durante este mismo siglo, florecimiento –eso sí– para el cual el mismo Cortázar es incapaz de explicar la causa (Cilento, 2002, pp. 52-53).

De otra parte, ya ocupándonos del caso colombiano, es necesario señalar que las obras que abordan el ícono vampírico en nuestro país no son muchas;

mencionemos solo cuatro, de tres autores distintos: la colección de cuentos *Crónicas de vampiros*, de Fernando Romero Loaiza (1997); el cuento “Los ojos de la noche”, de Andrés García Londoño (2009); y las novelas *Vampyr* (2009) y *Vajda, príncipe inmortal* (2012), ambas de Carolina Andújar.

Crónicas de Vampiros de Romero Loaiza, es un cuentario con treinta y cinco microrrelatos donde siempre el vampiro es el protagonista. Por sus páginas aparecen vampiros frágiles y risibles, vampiros angustiados y oprimidos, vampiros solidarios con los humanos, vampiros antitradicionales y libertarios, vampiros estereotipados, vampiros actuando en ciertos momentos de la historia colombiana y latinoamericana. Con su diversidad de hematófagos en diversidad de situaciones, el libro es un ejemplo de esa tendencia que ya hemos señalado de emplear la figura del vampiro para rellenarla con los contenidos más disímiles (Burgos, 2014, p. 107).

Por otro lado, “Los ojos de la noche” es una narración inserta en el libro de cuentos fantásticos *Relatos Híbridos* de García Londoño; allí se nos presenta un vampiro solitario que ha aprendido a respetar a los humanos y a experimentar empatía por ellos, de allí que aunque este depredador no se ha redimido, con todo y sus incoherencias de

conducta, sí se encuentra en camino de la redención (Burgos, 2014, p. 107).

El caso Andújar

La fusión de vampiros con novela rosa juvenil que en el ámbito anglosajón halla su paradigma en los libros de Stephenie Meyer, para el ámbito colombiano y latinoamericano encuentra una seguidora en la obra de Carolina Andújar.

En *Vampyr* (2009) se nos narra otra vez la historia de amor entre un vampiro (Almos) y una humana (Martina). El vampiro en cuestión es valiente, azucarado, un prócer de buen corazón y todo el texto se la pasa combatiendo a sus primos hematófagos que fungen como villanos. La heroína es una princesa virginal europea. Los personajes carecen de matices o de cualquier espesor psicológico, los “buenos” son totalmente angelicales y los “malos” son perversos *ad infinitum* (Burgos, 2014, p. 109). En *Vampyr* abundan las coincidencias y casualidades inverosímiles como recurso para hacer avanzar el relato, y el modelo de amor que se retrata es el clásico “amor victoriano donde una princesa casta e impoluta traba relación con un héroe gallardo, noble y apuesto como pocos” (Burgos, 2014, p. 109). El toque perso-

nal de Andújar estaría en que al modelo de Meyer, ella le agrega cierta visión tradicionalista del cristianismo, cierta fe en la seudociencia, y un peculiar rechazo al discurso científico (Burgos, 2014, p. 111).⁴

Más tarde, en 2012, Andújar publica *Vajda, príncipe inmortal*. Otra vez con el marco europeo de fines del siglo XIX se nos cuenta otra *love story* entre el príncipe Vajda (una especie de “muerto vivo” o “semimuerto”) y la humana Emilia. Otra vez hay un vampiro malvado que amenaza a la pareja que, a su vez, siempre se salva *in extremis*. Otra vez héroe y heroína son condensación de todas las bellezas y virtudes que quepa imaginar, y otra vez los villanos se las arreglan para concentrar en ellos cuanta fealdad e iniquidad sean concebibles. De nuevo, las coincidencias son pan de cada día, y de nuevo el amor de la pareja protagonista transcurre por los predecibles cauces del modelo victoriano (Burgos, 2014, pp. 111-113). Otra vez el vampiro principesco (en este caso, Vajda) es un creyente cristiano ejemplar; otra vez como en *Vampyr*, los personajes de la pareja central están predestinados a cumplir un cierto destino, otra vez el mal se combate mediante recursos tomados de la simbología cristiana y de prácticas seudocientíficas como la

homeopatía, otra vez Carolina Andújar refleja su peculiar visión conservadora al plantear que los destinos individuales están previstos y son inmodificables, y en que la obra defiende a rajatabla los valores cristianos y “la apacible vida burguesa que sus protagonistas tienen en la cabeza como ideales de vida” (Burgos, 2014, p. 114).

Aclarado así el recorrido previo que las dos novelas de Andújar han tenido, resulta más fácil examinar el foco de este artículo que es *Pie de Bruja*. En esta ocasión –como ya se anotó en la primera parte– de nuevo la historia transcurre en las décadas finales del siglo XIX en Europa. Al principio de la narración, Ava Geist afirma que “había tomado en secreto la decisión de no casarme y anhelaba liberarme cuanto antes de toda obligación social para dedicarme a ser una estudiosa ermitaña” (Andújar, 2014, p. 23). Empero, a medida que el tiempo pasa y ella se empapa más y más de la historia de *Pie de Bruja*, ella termina inevitablemente enamorada de él (así como Martina se enamora del vampiro en *Vampyr*, y Emilia del otro “muerto viviente” en *Vajda, príncipe inmortal*). Lo importante a resaltar aquí es que Andújar repite por tercera vez la fórmula de una bella jovencita enamorada de un aparentemente “perverso”

⁴ Anotemos de todos modos que ese rechazo al discurso científico que es tan característico de esta novela, es algo connatural al género gótico por cuanto en sus orígenes, él se erigió precisamente repudiando la Ilustración, el iluminismo, el racionalismo, la cordura y la mirada científica del mundo (Solaz, 2003).

ser sobrenatural. La única nota distinta en *Pie de Bruja* es que si en *Vampyr* y en *Vajda, príncipe inmortal*, la heroína solo era humana, en el texto de 2014 se nos presenta una chica que al principio piensa que es una humana más, pero poco a poco descubre que es bruja.

Por otra parte, si en *Vampyr* el héroe hematófago combate a los otros vampiros, y en *Vajda, príncipe inmortal*, el “muerto viviente” Vajda lucha contra el clan de vampiros malvados comandado por Hywel Halstead, en *Pie de Bruja* tenemos a Slaven luchando contra su maléfico tío también strigoi y contra la pandilla de puritanos malévolos encabezados por Németh. Reaparece entonces el gastado esquema de un ser sobrenatural aparentemente maligno, pero en realidad virtuoso, en batalla con los otros seres sobrenaturales tradicionalmente perversos.

Si en *Vampyr*, la heroína Martina era absolutamente angelical y filantrópica, y en *Vajda, príncipe inmortal*, Emilia Malraux lo era también, en *Pie de Bruja* el modelo se repite. A lo largo de toda la novela, Ava Geist no se cansa de mostrar cuantas “bellas cualidades” la distinguen, “bellas cualidades” que de ningún modo se ven menoscabadas por una que otra travesurilla que ocasionalmente lleva a cabo contra algunos de los personajes malvados o estúpidos del reparto. Por supuesto,

el efecto que así se consigue en *Pie de Bruja*, es idéntico al de las otras dos novelas: tanta acumulación de virtudes en una sola mortal, acaba creando un personaje almibarado y ridículamente hinchado de bondad.

Si en *Vampyr* y en *Vajda, príncipe inmortal*, los personajes eran extremos y estereotipados, Andújar reitera la misma receta para *Pie de Bruja*. Otra vez, los “buenos” (Slaven, Ava Geist, Branka, los gitanos amigos, la bruja que inicia a Ava en la hechicería y otros más) son la quintaesencia de la cortesía, la civilización, la nobleza, el glamur, el coraje y la amabilidad. Otra vez, los malos (el tío strigoi de Slaven, Németh, los puritanos asociados a Németh y cuantos acompañan a los mencionados) son la suma del salvajismo, la crueldad, la ordinarietà, la cobardía y la vileza. Aquí, como en las otras dos novelas de su autoría, Andújar desconoce el matiz, y solo pinta en blanco o en negro. No más. Uno de los principios de su *Ars poética* es que para los personajes nunca se utiliza nada de tonos intermedios, mezclas o combinaciones que tornen complejo el asunto.

Si en *Vampyr* y en *Vajda, príncipe inmortal* abundaban las coincidencias y los *Deus ex machina* para hacer progresar los argumentos, lo mismo ocurre en *Pie de Bruja*. Mientras visita la choza abandonada por Slaven y su

madre, casualmente Ava se topa con el cuaderno donde se narra parte de la historia de su futuro amado (Andújar, 2014, pp. 55-56). Una vez leído el cuaderno firmado por un tal Gaborii, Ava pasea por Dobro y casualmente se topa con el mismo clan gitano Gaborii al cual pertenece el autor del texto (Andújar, 2014, p. 101) y que, otra vez por casualidad, resulta ser siervo de la estirpe noble a la cual pertenece Slaven (Andújar, 2014, p. 128). Justo el mismo día que Ava Geist visita a los gitanos Gaborii para observar cierta ceremonia, Slaven también se aparece en el lugar (Andújar, 2014, p. 136). Cuando Branka y Ava visitan cierta ciudad para cumplir con un trámite bancario, casualmente se enteran de que Németh había cometido un delito allí, así como de otros detalles de su vida pasada (Andújar, 2014, p. 215). Por último –para no citar más ejemplos–, está el hecho de que en las páginas postreras del libro resulta que casualmente Slaven es pariente del vampiro Almos, protagonista de la novela *Vampyr* (Andújar, 2014, p. 460).

Si en *Vampyr* y en *Vajda, príncipe inmortal* son ejes de las novelas los aparentes “amores imposibles” de humanas con vampiros o “no muertos” (Martina-Almos y Emilia-Vajda), en *Pie de Bruja* se vuelve a lo mismo (solo que ahora la pareja es bruja-strigoi). En cuanto al desarrollo del romance, es

más o menos el mismo de las dos novelas anteriores. Al comienzo de la historia, Ava Geist está fascinada con Slaven, pero no sabe que está enamorada de él; con el correr del tiempo y al conocerlo, ella descubre que está enamorada de él, pero no se atreve a confesárselo; más tarde, ella expresa su amor y resulta que Slaven también la ama en secreto; después, ocurren algunos eventos que supuestamente separarán a los amantes, para que al final la unión se consuma, se casen, vivan felices y coman perdices.

Si en *Vampyr* y en *Vajda, príncipe inmortal* el mal se combatía mediante la simbología cristiana y la apelación a la seudociencia, en *Pie de Bruja* hay una ligera variación. Para enfrentar a los villanos en esta novela, ya no se apela a íconos provenientes del cristianismo, sino a la magia tanto de la bruja Ava como del strigoi Slaven, no obstante, hay que anotar que si la brujería se considera como uno de los elementos integrantes de esa fe en la *New Age* o “Nueva Era” que hoy en día permea tantas capas de la sociedad occidental, y que si la “Nueva Era”, entre otras cosas, se caracteriza por su confianza en las seudociencias, es claro que en *Pie de Bruja*, Andújar resuelve batallar contra el mal confiando plenamente en la seudociencia.

Si en *Vampyr* y *Vajda, príncipe inmortal* los héroes vampiros

eran cristianos ejemplares, ello ya no sucede así en *Pie de Bruja*, en esta última obra Slaven no es cristiano, pero está tan rebotante de virtudes y atributos positivos, que en la práctica obtenemos lo mismo que en las novelas referidas. ¿Qué más da que no se lo llame “cristiano”?

Si en *Vampyr* y en *Vajda, príncipe inmortal* las parejas protagonistas estaban desde el comienzo de la historia predestinadas a cumplir un destino, el cliché también se cumple en *Pie de Bruja*. Desde el principio de la narración, Ava Geist está fascinada con las historias sobrenaturales que le cuenta su aya Branka, y ella misma no entiende la razón de su obsesión; luego, cuando viaja a Voivodina y le ocurren los eventos que ya hemos apuntado, ella descubrirá que es una “bruja natural”. En su iniciación como bruja, a Ava le dicen que ella debe “caminar por la senda que no sólo te eligió sino que tú también elegiste” (Andújar, 2014, p. 81), y que ella siempre se sintió emocionada cuando en su infancia y adolescencia escuchaba hablar de hechiceras, simplemente porque sabía que ella lo era y que tenía un destino por cumplir. Por lo demás, en el curso de la historia, Ava descubre que ella siempre ha estado predestinada a estar junto a Slaven. En cuanto al strigoi protagonista, es claro desde un comienzo que en él confluyen tantos eventos extraordinarios porque —como

en tantos cuentos de hadas y en tantas narraciones mitológicas— él es un héroe nacido para emprender una misión vital.

Por último, si en *Vampyr* y en *Vajda, príncipe inmortal* las narraciones concluyen cuando las respectivas parejas protagonistas se instalan en una feliz vida burguesa por los siglos de los siglos, lo mismo sucede en *Pie de Bruja*. Si en *Vampyr* y en *Vajda, príncipe inmortal*, Carolina Andújar había conseguido domesticar y aburguesar a los vampiros, en *Pie de Bruja* también se domestica y aburguesa a brujas y hombres lobos.

Melodramas y *Pie de Bruja*

Para precisar mejor el modo en que *Pie de Bruja* es un ejemplo de melodrama, pero con vampiros, brujas u hombres lobo, es necesario primero hacer algunas aclaraciones respecto al género. Según Brooks, el melodrama irrumpe en Occidente entre los siglos XVIII y XIX de modo concomitante a las revoluciones burguesas y a la primera Revolución Industrial (Herlinghaus, 2002, pp. 25-26). Como anota Segura (2002), “el melodrama nace en un momento en que los cambios del capitalismo—la mecanización, la circulación masiva, la velocidad, el comercialismo alborotado— generan inestabilidades psicológicas” (p. 59). El capitalismo erosionó tanto las autoridades feudales como religiosas, y ocasionó una

colectiva sensación de inseguridad y desconcierto. Cuando en esta época el mundo acentuó su ambigüedad moral, el melodrama es un género o un modo de pensar que otra vez le devolvió a la gente el mito de la protección divina. Ante el vacío que ocasionó el mundo moderno en “los criterios de organización de la existencia cotidiana” (Herlinghaus, 2002, 26) y ante el debilitamiento de la religión como reguladora de la moral, el melodrama intentó asumir esas funciones. La narrativa melodramática (o “imaginación melodramática”, como la llama Brooks) pretendió “articular lo moral oculto” (Herlinghaus, 2002, p. 27), ofrecer una suerte de fe sustituta de la religión, una confianza en la victoria de la virtud; sus fantasías de “happy end” pretendían auxiliar al espectador o al lector en medio de un mundo saturado de vicisitudes. Más que un género, asevera Herlinghaus (2002), el melodrama fue una matriz simbólico-social que influyó profundamente en la literatura occidental durante el siglo XIX (p. 26), y que en el siglo XX –agregamos nosotros– amplió su radio de acción a otros productos culturales, como la radio, el cine o la televisión. Es decir, más que un género, el melodrama es un modo de habitar y concebir el mundo y

de allí que, para algunos teóricos en los últimos siglos y aún hoy, el melodrama sea más una suerte de inconsciente colectivo o social (Herlinghaus, 2002, p. 27). Como se advertirá, lo melodramático es mucho más que un género, pero, restringiéndolo únicamente al ámbito artístico-literario ¿cuáles serían entonces algunos de sus rasgos típicos y en qué modo *Pie de Bruja* se acogería a ellos?⁵

Muñoz (2006, p. 81) recuerda que el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* en su edición 2002, define melodrama como una obra que exagera, de un modo tosco, los aspectos sentimentales y que acentúa la división de personajes en buenos y malos. Asimismo, la misma Muñoz (2006) señala que un estereotipo es una expresión o fórmula cristalizada, un esquema cultural a través del cual se percibe e interpreta la realidad de un entorno (p. 85). El estereotipo, en tanto es un conjunto de clichés, entraña lugar común, tópico, trivialidad de una idea (Muñoz, 2006, pp. 83-84). Pues bien, lo primero que deberíamos señalar es que, por todo lo descrito en los apartados anteriores, *Pie de Bruja* perfectamente podría describirse como un típico melodrama estructurado a partir de distintos estereotipos.

Más adelante en su texto, Muñoz enumera algunos de los estereotipos o esquemas narrativos tradicionales en melodramas y telenovelas (definidas estas últimas como melodramas de la era electrónica audiovisual). Entre ellos, menciona los siguientes:

- a) En telenovelas y melodramas se suele suponer que “salir adelante es muy fácil porque la suerte, el azar, el destino siempre trazan un camino de fortuna, amor y salud a los pobres” (p. 87). En otras palabras, en ellas suele ser verdad aquello de “querer es poder”.
- b) En telenovelas y melodramas, el ser humano se concibe de un modo binario y plano: solo hay buenos y malos (p. 88).
- c) En telenovelas y melodramas, todo el tiempo están sucediendo coincidencias, no importa cuán improbables sean (p. 93).
- d) En telenovelas y melodramas, los personajes son predecibles: la heroína es buena, su belleza se ajusta a los cánones de la estética de consumo y suele descubrir, en algún momento de la historia, que en sus orígenes era

⁵ Anotemos que, en cuanto género literario, el melodrama es una derivación de la novela sentimental. Nos dice Beatriz Sarlo (2012, pp. 9-10), que la Modernidad creó el clima que luego se expresó en la novela sentimental que irrumpe en Occidente a mediados del siglo XVIII erigiendo al amor como el sentimiento central. En el siglo XIX, los románticos exageraron ese sentimiento, el melodrama lo empleó como su estilo y Flaubert lo ironizó.

noble y acaudalada; el héroe es noble y está destinado a ser compensado, el villano está destinado al castigo (pp. 88-97). A estas caracterizaciones, subyace la idea de que siempre existe una justicia natural que llegará tarde o temprano (p. 100).

Como se advertirá, *Pie de Bruja* cumple a rajatabla con estos cuatro estereotipos: en ella hay un destino trazado para cada predecible personaje y solo es cuestión de esperar a cumplirlo, en ella el universo es binario y plano, en ella las coincidencias ocurren todo el tiempo, y la justicia natural que premia al virtuoso y castiga al malvado, siempre funciona.

Pasando a otro punto, en otro análisis sobre el discurso sentimental de telenovelas y melodramas, Asqueta (2006) señala que en estos tipos de relatos constantemente se machaca la idea de que “el amor es más importante que todo” (p. 110). Mientras los protagonistas suelen gobernar sus vidas por esta convicción, los antagonistas anteponen otros intereses al amor, como el dinero, la clase, la educación, el poder, etc. (p. 112). En el melodrama los amantes están condenados a juntarse y separarse varias veces a lo largo de la historia, pero al final de todos los avatares se unirán y alcanzarán un estado paradisíaco (p. 112).

De nuevo, la obra *Pie de Bruja* de Carolina Andújar cumple sin apartarse un milímetro estos otros rasgos del género melodramático: en ella, Ava y Slaven son movidos fundamentalmente por la convicción amorosa, los villanos son guiados por objetivos muy distintos al amor, y la pareja bruja-strigoi supera cada una de las múltiples pruebas hasta acceder al beatífico y tan ansiado himeneo.

Por otro lado, Martínez apunta que un rasgo central de telenovelas y melodramas es que ellas se basan en una lógica de la simplificación, ellas expresan la realidad empleando estereotipos reconocibles que “no implican un fuerte trabajo hermenéutico para el consumidor” (Martínez, 2006, p. 63). En eso coincide Barbero cuando señala que el melodrama se basa en dos operaciones: esquematización y polarización. Esquematización es la “ausencia de psicología”, el hecho de que los personajes tienen una vida humana sin espesor (Barbero, 1988, p. 144). La polarización se refiere al maniqueísmo de los personajes y a su reducción al bando de los buenos y el bando de los malos (Barbero, 1988, p. 144).

Como se verá, otra vez Andújar resulta paradigmática a la hora de acogerse a las normas melodramáticas. Su texto simplifica o esquematiza el universo reduciendo los personajes a meros estereotipos y, por supuesto, en

ningún momento tales personajes escapan a la polarización que menciona Barbero.

Para finalizar este apartado, mencionemos que, siguiendo con el mismo Barbero, un melodrama se basa sobre cuatro tipos de personajes, que son: el traidor, la heroína, el justiciero y el bobo. El traidor es el villano que personifica el mal, la heroína suele ser la víctima (casi siempre mujer) que encarna la inocencia y la virtud, el justiciero es el héroe que salvará a la víctima y castigará al villano, y el bobo es el payaso o antihéroe que introduce la comicidad en la obra (Barbero, 1988, pp. 145-147). De acuerdo con esta tipificación, es claro que en *Pie de Bruja*, Németh y el tío strigoi de Slaven cumplen la función de villanos, Ava Geist es la víctima-heroína y Slaven el justiciero. Así mismo, es evidente que en esta novela de Andújar ningún personaje cumple la función del cómico o bobo, y de allí que el texto sea tan insoportablemente serio y grave. Dado que esta última característica melodramática, Andújar no la guarda totalmente, es que el lector extraña siempre en la narración algún instante irresponsable o imprudente, que por desdicha nunca llega.

Conclusiones

1. En *Pie de Bruja*, Carolina Andújar repite de modo casi literal el mismo modelo melo-

dramático de *Vampyr* (2009) y *Vajda, príncipe inmortal* (2014). De nuevo reaparecen los mismos rasgos de sus dos novelas anteriores: otra vez la historia transcurre en Europa en pleno periodo victoriano (fines del siglo XIX), otra vez trata del amor de una joven inocente y un aparentemente perverso ser sobrenatural (en este caso, un strigoi), otra vez el héroe sobrehumano virtuoso lucha contra los otros seres sobrehumanos (y algunos humanos) muy malévolos, otra vez la heroína es azucarada y angelical, otra vez el universo se divide en buenos y malos sin ninguna matización, otra vez las coincidencias son pan de cada día, otra vez se cuenta un supuesto “amor imposible” que resulta superponible, otra vez se batalla contra el mal a punta de magia y seudociencia, otra vez héroe y heroína están predestinados a cumplir cierta vida, y otra vez el término de la existencia es instalar a un “brujo-hombre lobo” y a una hechicera en una cómoda vida burguesa. Quizá en *Pie de Bruja* haya algunas leves variaciones respecto a los modelos de *Vampyr* y de *Vajda, príncipe inmortal*, pero no son significativas. Carolina Andújar –y uno no sabe si esto es conocimiento profundo de la

mercadotecnia editorial u otra cosa– ha conseguido en Colombia el inusual récord de escribir, solo variando un poco las apariencias externas, prácticamente tres veces la misma novela.

2. *Pie de Bruja* cumple casi totalmente los rasgos que definen al género melodramático y telenovelesco. Los personajes están polarizados, son predecibles y se encuadran en los tipos que pide el canon, los sentimientos son exagerados o abolerados, hay coincidencias por todas partes, la justicia natural le da lo que merecen a héroes y a villanos, el amor padece toda clase de avatares pero al final triunfa de modo rotundo y sin atenuantes, el universo se ha simplificado. Dice Martínez (2006) que el melodrama es “la reiteración del mito de cenicienta” (p. 64), y la verdad es que Andújar hace eso en todas sus novelas. En *Vampyr* mezcló a cenicienta con príncipes vampiros; en *Vajda, príncipe inmortal*, revuelve cenicienta con héroes semimueertos; y aquí, en *Pie de Bruja*, ha creado una ensalada de “cenicienta-bruja” con “príncipe brujo y hombre lobo”. Si en sus narraciones anteriores había degradado a los vampiros a punta de almíbar, en *Pie de Bruja* lo logra de nuevo: brujas, brujos,

hombres lobos o strigois, son abastardados a punta de miel. Lo terrorífico de Andújar no radica en su opción por lo gótico, sino en que –como un rey Midas desquiciado– todo lo que toca lo convierte en azúcar.

3. Carolina Andújar es la mejor exponente en el medio colombiano y latinoamericano, de lo que podríamos llamar “novela rosa gótica” o “melodrama gótico”. En sus obras acaece el hasta hace un tiempo impensable encuentro de los epígonos de Drácula y el hombre lobo con *El derecho de nacer* de Félix B. Caignet. ¿A qué podría deberse su popularidad? (recuérdese simplemente que –según Hernández, 2014– su *Pie de Bruja* fue uno de los libros más vendidos en la Feria del Libro de Bogotá, 2014). Sin duda, en ese hecho confluyen varios factores, pero creemos que el esencial es que, al llevar la literatura gótica al terreno del melodrama y la estructura narrativa telenovelesca, Andújar apuesta sobre seguro. Por repetir las estructuras más elementales de los cuentos infantiles, cambiando tal vez escenografía y vestuario, el melodrama siempre ha sido de fácil acceso al público y allí, sin duda, radicaría una de las

razones del éxito de esta autora entre sus fanáticos.⁶

4. Por último, llamemos la atención sobre otro aspecto. Creemos que lo más anacrónico de la propuesta andujariana tanto en *Vampyr*, como en *Vajda, príncipe Inmortal* y en *Pie de Bruja*, radica en un logro de ciertos escritores latinoamericanos que ella como autora no pone en práctica. Me explico. En las últimas décadas del siglo XX y las primeras del siglo XXI, el escritor latinoamericano dejó de recelar del melodrama, la telenovela y similares, y

en vez de ello comenzó a utilizar sus recursos. Autores como Manuel Puig, César Aira o el Mario Vargas Llosa de *La tía Julia y el escribidor* (solo para citar tres casos), han percibido que el melodrama permite toda clase de experimentaciones y juegos (Santos, 2004, p. 7). Pero no solo es el mundo literario el que se ha enriquecido parodiando al melodrama, los mismos melodramas televisivos hoy en día se burlan de sí mismos. Adrianzén (2002) recuerda que ya hace rato la misma telenovela se ríe de sí misma y enumera varias telenovelas latinoamericanas que, en las

últimas décadas, ya le toman el pelo a los clichés del melodrama audiovisual (pp. 347-373). Es decir, hasta en la televisión latinoamericana existe ya una autoconciencia del género que permite la suficiente madurez para solazarse al subvertir los estereotipos y patrones tradicionales del melodrama. Entonces, cuando nos encontramos la obra de Andújar apelando a rajatabla a una estrategia narrativa desueta que hoy en día los creadores latinoamericanos, tanto en literatura como en televisión, tienden a usar en plan de parodia, resulta más patente su carácter retardatario.

Referencias

- Adrianzén, E. (2002). Archivo del corazón. Los ejemplos clásicos de la telenovela latinoamericana. En H. Herlinghaus (Ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina* (pp. 347-373). Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Andújar, C. (2014). *Pie de Bruja*. Bogotá: Penguin Random House.
- Andújar, C. (2012). *Vajda, príncipe inmortal*. Bogotá: Norma.
- Andújar, C. (2009). *Vampyr*. Bogotá: Norma.

⁶ En su *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Bruno Bettelheim apunta que, en estos relatos, los niños encuentran más satisfacción que en otros tipos de historias (y no solo los niños, diríamos nosotros, también los adultos). Los cuentos de hadas –prosigue– tienen tanto éxito porque “empiezan, precisamente, allí donde se encuentra el niño, en su ser psicológico y emocional. Hablan de los fuertes impulsos internos de un modo que un niño puede comprender inconscientemente, y [...] ofrecen ejemplos de soluciones, temporales y permanentes, a las dificultades apremiantes” (1994, p. 13). Desde la perspectiva del psicoanalista austríaco, el cuento de hadas, permite que el niño pueda enfrentarse también al lado malo de las cosas, considerar mediante símbolos al caótico inconsciente y así dar la cara a ese lado oscuro que también conforma al hombre. Quizá para los adultos –deduciríamos nosotros–, el melodrama siempre será atractivo, precisamente porque mientras lo leemos en un libro o lo vemos en un video, por unos momentos volvemos a ser niños, nos “desadultizamos”. En esa función de “desadultización”, residiría una de las causas del éxito del género. Por otra parte, es claro que en los cuentos de hadas, como en todo sistema simbólico, se expresan experiencias humanas que tornan comprensible a la vida en razón a “estos mismos sistemas de interpretación” (Bruner, citado en Bolívar y Gordo, 2016, p. 203).

- Asqueta, M. C. (2006). Amor, amoríos, celos y traiciones. La telenovela como discurso sentimental. En B. Martínez, C. Muñoz & M.C. Asqueta (Comps.), *Érase una vez... Análisis crítico de la telenovela* (pp. 109-121). Bogotá: Corporación Universitaria Minuto de Dios.
- Barbero, J. M. (1988). Matrices culturales de la telenovela. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 2(5), 137-164. Recuperado el 12 de abril de 2015, de http://bvirtual.ucol.mx/url.php?u=.~2Fdescargables~2F653_matrices_culturales_de_la_telenovela.pdf
- Bettelheim, B. (1994). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (S. Furió, Trad.). Barcelona: Editorial Crítica.
- Bolívar, C. P., & Gordo, A. (2016). Leer texto literario en la escuela: una experiencia placentera para encontrarse consigo mismo. *La Palabra*, 29, 199-211.
- Burgos, C. R. (2014). Unos cuantos vampiros colombianos. *Estudios de literatura colombiana*, 34, 99-118.
- Campagne, F. (2002). “Ay cierto género de mujeres las cuales chupan la sangre de los niños”. Vampirismo y estereotipo de la bruja en la España de los siglos XV y XVI. En J. Burucúa & F. Gil (Comps.), *Zilele Dracului. Las diversas caras del vampiro* (pp. 31-46). Buenos Aires: Eudeba.
- Cilento, L. (2002). Drácula y lo gótico como canon estético. En J. Burucúa & F. Gil (Comps.), *Zilele Dracului. Las diversas caras del vampiro* (pp. 47-54). Buenos Aires: Eudeba.
- Flò, M., Ferrán, V., & Ardanuy, J. (1994). *Vampiros: magia póstuma dentro y fuera de España*. Barcelona: Ediciones Luna Negra.
- Gil, F., & Burucúa, J. (2002). Drácula y su historia. En J. Burucúa & F. Gil (Comps.) *Zilele Dracului. Las diversas caras del vampiro* (pp. 17-30). Buenos Aires: Eudeba.
- Herlinghaus, H. (2002). La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria. En H. Herlinghaus (Ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina* (pp. 21-60). Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Hernández, L. (2014). Top 10 de los libros más vendidos en FILBO 2014. *Sí. La revista del fin de semana*. Recuperado el 12 de abril de 2015, de <http://revistas.elheraldo.co/si/leer/top-10-de-los-libros-mas-vendidos-en-filbo-2014-130891>
- Martínez, B. (2006). Telenovela y cultura popular. En B. Martínez, C. Muñoz & M. C. Asqueta (Comps.), *Érase una vez... Análisis crítico de la telenovela* (pp. 61-80). Bogotá: Corporación Universitaria Minuto de Dios.
- Meyer, S. (2007). *Crepúsculo. Un amor peligroso*. (J. M. Pallarés, Trad.). Bogotá: Alfaguara.

- Muñoz, C. (2006). A falta de pan, buenas son telenovelas: Un estudio del estereotipo en los melodramas. En B. Martínez, C. Muñoz & M. C. Asqueta (Comps.), *Érase una vez... Análisis crítico de la telenovela* (pp. 81-108). Bogotá: Corporación Universitaria Minuto de Dios.
- Pitta, G. (2015). La literatura juvenil y sus palimpsestos: un gótico en clave rosa. *Revista Espéculo*, 55, 138-148. Recuperado el 2 de febrero de 2017, de https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/LIJ_Formacion_lectora_educacion_estetica_Especulo_55_UCM_2015.pdf
- Rice, A. (2005). *Entrevista con el vampiro: crónicas vampíricas*. (M. Covián, Trad.). Barcelona: Ediciones B.
- Santos, L. (2004). Cómo la ficción consume las series: radionovelas, telenovelas y la narrativa latinoamericana contemporánea. *Global Media Journal*, 1(2), 1-8.
- Sarlo, B. (2012). *Signos de pasión. Claves de la novela sentimental del Siglo de las luces a nuestros días*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Segura, C. (2007). Violencia y melodrama en la novela colombiana contemporánea. *América Latina Hoy*, 47, 55-76.
- Solaz, L. (2003). Literatura gótica. *Revista Espéculo*, 23. Recuperado el 2 de febrero de 2017, de <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero23/gotica.html>
- Stoker, B. (1993). *Dracula*. New York: Barnes & Noble Books.