

Hogar de monstruos. Apuntes sobre el vínculo entre locación y terror en la literatura infantil ecuatoriana

Wladimir Chávez Vaca*
Østfold University College

Resumen: El artículo estudia la figura del monstruo y su vínculo con el espacio y las locaciones en un corpus de seis obras recientes de la literatura infantil contemporánea de Ecuador. Los textos analizados se encasillan en tres tipologías principales: el espacio de los vampiros, la geografía ilocalizable y mental, y la ciudad siniestra. La aproximación toma en cuenta las reflexiones de Claude Kappler sobre monstruos y locaciones, complementadas por dos teorías adicionales: el pensamiento de Maria Nikolajeva sobre el concepto de Arcadía en la literatura infantil y la opinión de Gerard Genette respecto a los rasgos de las diferentes versiones textuales.

Palabras clave: monstruo, geografía, literatura infantil, Ecuador, Arcadía.

Abstract: *The article studies the figure of the monster and its link with space and locations in a corpus of six recent works of contemporary children's literature from Ecuador. The texts analyzed are divided into three categories: the space that belongs to vampires, the untraceable and the mental geography, and the sinister city. The approach*

*Wladimir Chavez nació en Quito en 1977. Obtuvo su Licenciatura de Comunicación y Literatura en la Universidad Católica de Quito, y posteriormente ha estudiado en las universidades de Bergen (Noruega), Århus (Dinamarca) y Newcastle (Inglaterra). Es profesor en la cátedra de Literatura Hispanoamericana y Cultura en la Universidad Regional de Østfold. Su doctorado trata sobre la copresencia de textos: *Un ladrón de literatura: el plagio a partir de la transtextualidad*. Universitet i Bergen, 2011. Artículos suyos han sido aceptados en publicaciones como *Dialogia*, *Variaciones Borges*, *Revista Iberoamericana* e *Iberoromanía*. Correo electrónico: wladimir.chavez@hiof.no

takes into account the thoughts of Claude Kappler about monsters and locations, supported by two additional theories: Maria Nikolajeva's thinking about the concept of Arcadia in children's literature and the opinion of Gerard Genette about the special features of different textual versions.

Keywords: *monster, geography, children's literature, Ecuador, Arcadia.*

1. Introducción

El 12 de febrero de 1949 Ecuador fue invadido por monstruos alienígenas. Leonardo Páez, director de programación artística de Radio Quito, había conocido las reacciones producidas por Orson Welles en su versión radiofónica de 1938 de *La Guerra de los Mundos*, adaptación de la famosa novela homónima publicada a finales del siglo XIX. Entonces, Páez y otros colegas decidieron adaptar el modelo, pero con un detalle adicional significativo: a diferencia de la propuesta de Welles, Radio Quito no advertiría que la transmisión era un montaje, un radioteatro. Radio Quito, para entonces, era la emisora más conocida de la capital, y la velada nocturna con los famosos músicos Gonzalo Benítez y Luis Alberto Valencia era escuchada por la mayoría de quiteños. Los diversos eslabones de la programación se ejecutaron con éxito. Primero, interrumpieron las canciones del dúo Benítez y Valencia con un flash informativo: tras la aparición de extrañas luces el cielo, un objeto no identificado había aterrizado en Latacunga, población cercana a la capital. La tertulia musical continuó, aunque diversos anuncios «noticiosos» fueron intercalados: el objeto no identificado era una nave espacial. Se habían divisado alienígenas en los alrededores. Los monstruos habían destruido Latacunga. Al final, la transmisión fue un recuento en vivo de actores que suplantaban al alcalde de Quito, al Ministro de Gobierno, a supuestos testigos que llamaban a la radio: se hablaba de una criatura gigante que aniquilaba todo a su paso, el ministro confirmaba la destrucción de la basa aérea, el alcalde animaba a las mujeres y niños a esconderse y a los hombres a estar preparados para defender con bravura la capital.

La anécdota referida es cierta y forma parte de la historia de Quito¹. La ansiedad provocada por el radioteatro produjo, desafortunadamente, un desenlace fatal. Cientos de quiteños salieron a las calles, muchos de ellos en pijamas, buscando sacerdotes para confesar sus pecados ante la certeza de que se trataba del fin del mundo. Las plazas del centro histórico, salpicadas en sus alrededores con iglesias católicas, no daban abasto para tanto penitente. Los sacerdotes, en medio del caos, comenzaron a rogar a la gente que se arrepintiera y que confesara sus pecados en voz alta². Al darse cuenta del pandemónium creado, Páez y sus colegas anunciaron a los radioescuchas que el programa era solamente una dramatización. Los quiteños se sintieron engañados y una turba se dirigió hacia Radio Quito para prender fuego al edificio. El locutor, rodeado por las llamas, exigía en vivo la llegada de los bomberos. Desafortunadamente, tanto los bomberos como parte de la fuerza pública iban camino a Latacunga para contener la invasión extraterrestre. El dúo Benítez y Valencia consiguió escapar de una muerte segura saltando desde el techo del edificio hacia una construcción aledaña. Aquella noche no todos fueron igual de afortunados.

El suceso muestra la fuerza de la figura del monstruo en el imaginario colectivo. En este caso, la conservadora sociedad quiteña la vinculó con el motivo religioso del fin del mundo: «Si los mitos vienen del interior, los monstruos nacerán del miedo, de la angustia y del temor» (*Monstruos de Leyenda* 2009). Al mismo tiempo, existen tentativas previas de vincular lo monstruoso con la localización geográfica: una buena parte de la investigación sobre criaturas fantásticas del medioevo, a cargo de Claude Kappler, apunta en esa dirección. Resulta claro que distintas sociedades

¹ Varias crónicas han recogido los hechos en detalle. Cabe mencionar las versiones de César Larrea en «Yo estuve en la Guerra de los Mundos» y de Miguel Ángel Puga en uno de los capítulos de *Quito de ayer, Quito de siempre*, además del recuento en inglés de Don Moore en «The Day the Martians Landed» (1992). La historia también ha sido novelada, y uno de los ejemplos mejor logrados se encuentra en *La Linares* (1976), de Iván Egúez.

² *La Linares* (1976) refiere con prolijidad la histeria vivida por los quiteños.

reaccionan de diversa manera ante el monstruo, esta «ruptura» de las leyes naturales y cuya presencia ha sido recogida profusamente por la tradición literaria:

El monstruo se justifica, y ahí reside su auténtica deconstrucción en piezas. Sin embargo, queda por desvelar su razón de ser: nunca vencido, el monstruo se perpetúa a través de los siglos, de las civilizaciones. Si surge con mayor facilidad en unas épocas que en otras [...], ello significa, quizá, que tiene una ventaja que le es propia. Sabe, en efecto, hacerse útil recogiendo y expresando todo aquello que produce temor; sabe también hacer reír (Kappler, 2004: 11-12).

La imagen del monstruo se ha vuelto común en la literatura infantil y juvenil ecuatoriana, que es el género literario que más réditos económicos produce a nivel local: los libros se negocian directamente con los colegios y escuelas para ser incluidos como parte obligatoria de los planes de estudio³. Asimismo, un número respetable de escritores de literatura «adulta» incursionan esporádicamente en narraciones infanto-juveniles. Como se puede esperar, las temáticas y tratamientos en ambos campos suelen ser diversos, y entre otros motivos se debe a que los mediadores de la literatura infantil y juvenil (editoriales, profesores, etc.) influyen en el tipo de material que circula en las aulas.

Resulta importante matizar que, a diferencia de la literatura infantil, los textos nacionales enfocados a un público adulto tienen un escaso grupo de lectores. El conocido escritor Abdón Ubidia, ganador del Premio Eugenio Espejo –el reconocimiento más alto en el ámbito de la cultura local– considera que Ecuador tuvo su

³ A pesar de la importancia de la literatura infantil ecuatoriana como fenómeno cultural de primer orden, no existe todavía una publicación periódica nacional con comentarios de nuevas obras y estudios académicos. En un trabajo previo, «'The Dream of Manuela', or the Dream of Rewriting History», dedico el primer apartado a un diagnóstico de la situación actual. Para complementar esas reflexiones, en un segundo artículo me he enfocado en posibles prejuicios y temas tabú en la literatura infantil local: «Return to Arcadia: Mediators, Marketing and Restrictions on Ecuadorian Children's Literature».

propio boom latinoamericano en los años 30 y 40 (*El Telégrafo* 2015). El comentario demuestra la enorme distancia temporal desde la última ocasión en que la literatura ecuatoriana consiguió resonancia fuera de sus fronteras, y sintetiza de manera indirecta la actual invisibilidad de los autores contemporáneos y el desinterés del público lector. Cecilia Ansaldo, activista cultural y crítica literaria, al referirse a uno de los narradores ecuatorianos más conocidos – Miguel Donoso Pareja –, asegura que la falta de lectores «es un drama de la literatura nacional en general» (García, 2015). Los datos le otorgan la razón: según estadísticas del Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (Cerlalc), cada ecuatoriano lee, anualmente, la mitad de un libro (Ortíz, 2015).

El presente trabajo se enfoca en la figura del monstruo en la literatura infantil contemporánea de Ecuador y su relación con el espacio: investiga el procedimiento en que las locaciones del relato complementan las características de las criaturas sobrenaturales. En un afán por delimitar el estudio, se ha elegido como corpus de análisis seis obras, todas recientes y de amplia difusión: *El vampiro Vladimiro* (2010), de Edgar Allan García; *Canela Nosferatu* (2008), de Lino Solís de Ovando; *De una isla y otros seres fantásticos* (2012), de Ana Catalina Burbano; *La sombra sonríe* (2012), de María Fernanda Heredia; *SOS: La aventura de Antuán* (2012), de Margarita Barriga Pino; y *La ciudad de los secretos* (2011), de Teresa Borja.

Los textos mencionados se encasillan en tres categorías: el espacio de los vampiros, la geografía ilocalizable y mental, y la ciudad siniestra. Las aproximaciones al corpus toman en cuenta a Claude Kappler y sus apuntes sobre monstruos y locaciones. Asimismo se recurrirá a las reflexiones de Gerard Genette sobre la adaptación y transformación de textos clásicos señaladas en *Palimpsestes* (1982), y la teoría de la pensadora de origen ruso Maria Nikolajeva respecto a Arcadia y las tramas de textos infantiles que se encuentra en *From Mythic to Linear: Time in Children's Literature* (1991).

2. Vampiros: Transilvania es el mundo

Los catálogos de Norma Ecuador y Alfaguara Ecuador, las dos editoriales de textos infantiles y juveniles más grandes del país, muestran la clara diversidad de personajes sobrenaturales recreados por los autores locales en los últimos años. Sin embargo, destacan cuantitativamente tres figuras: el vampiro, la bruja y el fantasma.

Las diferencias de origen saltan a la vista. Mientras el fantasma pertenece al reino de los muertos, la bruja es un ser humano. El vampiro, por su parte, resulta un híbrido: se trata de un muerto en vida⁴, de una criatura que para mantenerse entre nosotros debe alimentarse con sangre. Dos textos recientes retoman el mito: *El vampiro Vladimiro* (2010) de Edgar Allan García y *Canela Nosferatu* (2008) de Lino Solís de Ovando⁵.

El vampiro Vladimiro cuenta la historia de amor de Vladimiro Pérez, nombre falso del barón de Alsacia y señor de las tierras de Eminescu, quien huyó de su patria luego de la Segunda Guerra Mundial para instalarse en América del Sur. Vladimiro trabaja como funcionario bancario –se ejecuta un paralelismo explícito sobre el proceso de chupar la sangre y los préstamos financieros– y mantiene una peculiar dieta de vampiro: «No le gusta, por ejemplo, la sangre de los furiosos, de los envidiosos o de los enfermos del hígado porque le parece demasiado amarga» (2010: 10). No mata a sus víctimas ni tampoco es dueño del poder de transformar a otros en vampiros. Un día conoce a Verónica, quien resulta ser una mujer-

⁴ En Europa, Román Gubern relaciona la leyenda del muerto-viviente con los terribles años de la peste negra y ofrece una aterradora imagen explicativa: «las víctimas [de la enfermedad] eran enterradas precipitadamente, a veces antes de morir, de modo que los más afortunados podían escapar de sus toscas tumbas, provocando espanto en sus conocidos; o bien al abrir sus ataúdes se comprobaba que su cuerpo se había movido, en un desesperado intento por huir de su tumba» (2002: 325-26).

⁵ Otro texto sobresaliente que apunta en la misma dirección es *Los espantosos espantados* (2011), de Mario Conde, donde se desarrolla la imagen de Drácula en un capítulo íntegro. El famoso vampiro, en este caso, es miembro insigne de un tipo de asociación de monstruos clásicos (la momia, Frankenstein, etc.) que intentan causar miedo a unos peculiares niños. También uno de los episodios de *¿Te gustan los monstruos?* (2005), de Leonor Bravo, retoma la imagen del no-muerto, aunque esta vez en la figura de un niño-Drácula que quiere volver donde su padre.

lobo, y se enamora de ella. Ambos, con la ayuda de un viejo amigo de Vladimiro, el conde Dracullini, tendrán que enfrentar a Vanhell⁶, el implacable cazador de monstruos.

Aunque la ciudad o el país de acogida no se mencionan, se presume por ciertos detalles en la descripción que Vladimiro vive en alguna urbe andina ecuatoriana. Se conoce también que nació en Transilvania (Allan García, 2010: 12). En la obra, el vampiro ha cambiado Europa Central y su castillo gótico por una ciudad moderna y una vida entre nosotros. Consideramos entonces el tema de criaturas similares a Vladimiro en la literatura como un corpus, es decir un tipo de textos genéricos o architextualidad, como lo llama el pensador francés Gerard Genette (1989: 9), y que en esta situación específica vendría a ser las novelas de vampiros. De esta manera resulta fácil admitir la existencia de rasgos que se repiten y que pueden volverse hipertextuales: esto es, características que ciertas obras comparten en común. Se trata de libros con vínculos entre sí (en la trama o el estilo), y en el caso presente *Drácula* (1897), de Bram Stoker, con *El vampiro Vladimiro*. Sin embargo, no es extraño descubrir en textos hipertextuales apreciables diferencias. Una de ellas se relaciona con el cambio espacio-temporal de las acciones: los personajes viven en otro tiempo y otro lugar. Genette denomina al fenómeno transposición temática (1989: 375-475). En el presente caso, los Cárpatos se vuelven los Andes. Si en *El vampiro Vladimiro* se ha desfigurado la imagen del hogar de este tipo de monstruos, probablemente la decisión influya en los rasgos clásicos de los personajes.

Vladimiro y su camarada el Conde Dracullini encarnan la vieja tradición literaria del vampiro⁷, cuyo primer modelo referencial se

⁶ Cabe anotar la semejanza de este apellido con Van Helsing, uno de los personajes de la novela de Bram Stoker, y que en la propuesta cinematográfica del director estadounidense Stephen Sommers aparece como el típico cazador de monstruos.

⁷ El Conde de Siruela (2002: 11) recuerda que la palabra *vampír* ya existía en idioma alemán en el siglo XVIII para denominar a los monstruos que bebían sangre humana. Román Gubern (2002: 323) matiza, de todas formas, que el término parece tener raíz tanto húngara como serbocroata. Curiosamente, la palabra *vampiro* existió primero en el imaginario folclórico (el muerto viviente que chupa sangre), antes de incorporarse

encuentra en *The Vampire* (1819), de John William Polidori⁸. Sin embargo, tanto Román Gubern (2002: 324) como el Conde de Siruela (2002: 15-24) notan que la leyenda del muerto viviente y su gusto por la sangre no solo que precede, con mucho, a los textos de ficción, sino que resulta equivocado afirmar que el mito sea exclusivamente europeo. Diversos tipos de vampiros se encuentran en antiguas tradiciones chinas (Ch'iang shih), griegas (Empusa), árabes (Gul), mesopotámicas (Rapganmekhab) y hebreas (Lillith), por mencionar solo algunos ejemplos relevantes. De todas maneras, es evidente que Vladimiro y Dracullini, tanto por sus descripciones como por las apariciones paratextuales de los gráficos, siguen el prototipo del vampiro más famoso del cine y la literatura: Vlad Tepes, Drácula.

Sin embargo, igual que en el caso del espacio (Transilvania), destacados rasgos clásicos del vampiro han sido tergiversados o suprimidos en la obra de Allan García: los vampiros prototípicos sufren de fobia, viven en cementerios o lugares de difícil acceso, duermen en ataúdes y evitan sitios ruidosos (Ramírez y Celis, 2012: 8-23), mientras que el Conde Dracullini y Vladimiro no tienen gran problema en laborar a la luz del día, habitar normalmente en casas y convivir en urbes promedio. Ya hemos señalado, asimismo, que los peculiares vampiros de Allan García no matan humanos ni los transforman en vampiros. Este abismo entre los personajes actuales con sus orígenes literarios, si seguimos la tipología de Genette (1989: 432-44), se denomina transvalorización: las figuras literarias actúan y sienten de una manera diferente al modelo original.

De la misma forma, cuando se trata del amor vinculado al vampirismo, la tradición literaria nos lleva a toparnos con la imagen clásica descrita ya en *Carmilla* (1872), la novela gótica de Joseph Sheridan Le Fanu en donde prevalecen los celos, el odio y la pasión

al léxico de ciencias naturales y nominar un tipo especial de murciélago hematófago americano.

⁸ Dentro del ámbito hispanoamericano, Lenina Méndez (2012: 17) enfatiza en el carácter pionero del relato «Thanatopía» (1893), de Rubén Darío.

devoradora (Conde de Siruela, 2002: 55). En el caso de los amoríos de Vladimiro con Verónica, estos provocan gracia y afecto en el lector. Sin embargo, en este punto ocurre, indirectamente, cierto respeto a las convenciones del género. El amor de un vampiro y sobre todo su sexualidad resultan un tópico común, puesto que parte de una convención: la sangre se vincula al erotismo. Con el tiempo, el rasgo se ha endosado al mito del no-muerto.

De esta manera, la dualidad atracción-repulsión que el Conde de Siruela (ibíd., 57) revela en el vampiro literario actual, tiene poco en común con las impresiones que el lector guarda de Vladimiro o del Conde Dracullini. De hecho, rasgos como la torpeza y la ingenuidad tornan simpáticos a ambos personajes. El resultado es un texto en código de humor donde el absurdo se debe no solo a la transformación de los personajes sino también al canje espacial. La situación geográfica no es un accidente: la presencia de la ciudad moderna y andina, junto con la apropiación de pequeñas atmósferas (la oficina bancaria de Vladimiro, el bar de Verónica, el centro comercial, etc.) colaboran con lo inverosímil y gracioso de las acciones.

En *Canela Nosferatu*, de Lino Solís de Ovando, nos encontramos con otro drama de corte romántico. Se refiere la historia, en primera persona, de un joven miembro de la familia de los Triciclo, quien termina por enamorarse de Gissela Monopatín. Los gráficos de la obra muestran figuras mitad humanas, mitad máquinas, si bien las descripciones textuales contradicen dicha interpretación de la fisonomía de los personajes: son humanos, tienen piernas y usan zapatos. La elección de los apellidos, sin embargo, enfatiza tanto la distancia como la cercanía entre vecinos, donde destacan familias como los Car y los Bicicleta.

Ante el rechazo paterno, el joven Triciclo junto con Gissela Monopatín decide vivir su romance alejados de la ciudad. Antes de que aquello ocurra, sin embargo, el protagonista mantiene un diálogo con su padre sobre *Canela Nosferatu*. Se contaba que las parejas que huían de sus padres se dirigían al castillo de la condesa y nunca más se sabía de ellos. Ni la policía se animaba a entrar a ese territorio tenebroso:

– Si el mundo sabe que en la mansión de Canela Nosferatu va a terminar mordido y convertido en estatua de sal, ¿por qué Jason y Betsi habrían escapado hacia el castillo?

– Es una buena pregunta, hijo. Pero eso tiene una respuesta: así como hay quienes creen que es peligrosa, también hay gente que dice que Canela Nosferatu no muerde, que es una buena condesa y que la leyenda es una injusta historia que levantó, hace mucho, mucho tiempo, un enamorado suyo que no supo entrar a su corazón (Solís de Ovando, 2008: 30-31).

La descripción de la vampiresa Canela Nosferatu incluye el supuesto poder de transformar a sus enemigos en estatuas de sal. El detalle recuerda a la tradición judeo-cristiana sobre Lot y la destrucción de Sodoma: refiere el Génesis que, haciendo caso omiso de las instrucciones recibidas, la esposa de Lot regresa la vista y es castigada. De hecho, tanto en la historia bíblica como en el relato de Solís de Oviedo, el «pecador» curioso es transformado en estatua de sal. Ciertamente, el vínculo entre religión y vampirismo es parte de la tradición folclórica-literaria y no se limitan al uso del crucifijo⁹ y el agua bendita para neutralizar a estas criaturas:

En Europa oriental se creía que eran candidatos firmes a vampiros, tras fallecer, los suicidas, los excomulgados, los apóstatas, los perjuros, los niños que morían sin bautizar, quienes no recibieron ritos funerarios religiosos, quienes practicaban la brujería, etc. (Gubern, 2002: 323).

Una vez conformada la atmósfera que rodea a los jóvenes amantes, la atención recae sobre el tipo de locaciones. Igual que en el caso del vampiro Vladimiro, Gissela Monopatín y su novio Triciclo habitan una ciudad contemporánea. Sin embargo, a diferencia de la metrópoli andina de Allan García, la urbe de Solís de Ovando resulta mucho más difícil de determinar. No existe

⁹ En el relato, mientras se dirigen al encuentro de la condesa, tanto Triciclo como su novia Gissela Monopatín lamentan no llevar consigo la cadenita con la cruz de la Primera Comunió (2008: 41).

ningún indicio que nos señale si se trata de una ciudad costera, o de una capital, o si se encuentra localizada en un continente específico. A pesar de ello, las locaciones y el uso que de ellas se realiza muestran un respeto tanto a la tradición literaria como a la cinematográfica. La condesa Canela Nosferatu habita un castillo (el narrador lo llama también mansión) en las afueras de la urbe. Durante la noche de la huida hay luna llena, pero Gissela Monopatín y Triciclo deben caminar por callejuelas apenas iluminadas por un rayo de luz (Solís de Ovando, 2008: 58) y explorar salones donde solo existen antorchas (ibíd., 61). El lector imagina fácilmente las escabrosas escenas.

Tanto en la descripción del juego de luces y sombras como en la elección misma de los lugares, el relato de Solís de Ovando se remite a obras-fuente o hipotextos, como denomina Gerard Genette, que son modelos en su respectivos géneros. En el primer caso, se trata de la película alemana *Nosferatu* (1922) de donde, obviamente, Solís de Ovando ha tomado el apellido prestado en señal de homenaje: en la cinta interpretada por Max Schreck, son famosas las escenas con la sombra del monstruo proyectada en la pared¹⁰. En el segundo caso, las referencias nos llevan a *Dracula* (1897), de Bram Stoker. El personaje, como apunta Gubern, «ha contribuido a homogeneizar la diversidad vampiresca en la cultura popular, la ha reducido y ha tendido a crear un patrón arquetípico único y universal» (2002: 323-24). Entre esas reducciones, cabe mencionar su hogar: un tenebroso castillo gótico.

En cuanto al monstruo, Canela Nosferatu no elude la rica tradición literaria vinculada a criaturas de su misma condición. Ciertamente, en *Carmilla* (1872), novela mencionada anteriormente,

¹⁰ Gubern recuerda que, en ciertos casos, el vampiro pierde temporalmente su condición corporal para volverse un espíritu; por ende, la sombra del no-muerto se desvanece. Un ejemplo clásico de su cualidad incorpórea es la creencia de que el vampiro no puede mirarse a un espejo, si bien existen dos explicaciones, atribuidas a Leonard Wolf, por las cuales inconscientemente suponemos que estos monstruos son incapaces de reflejar su imagen: «1) tendemos a no creer en ellos; 2) nos negamos a ver aspectos de nosotros mismos que son propios de los vampiros» (Gubern, 2002: 330-31).

encontramos el prototipo de la vampiresa: una dama con un título nobiliario (la condesa de Karnstein), un castillo y un enorme poder de seducción. El rasgo pasional lo comparte con otra terrorífica doncella, creación de Goethe en la balada *Die Braut von Korinth* [*La novia de Corinto*] de 1797. El Conde de Siruela (2002: 53) recalca que a las seductoras monstruosidades de Goethe y Le Fanu se unirán, en el siglo XIX, las vampiresas descritas por John Keats, Ludwig Tieck y August Heinrich Hoffmann.

A pesar de dicha identificación, Canela Nosferatu es ciertamente una falsa vampiresa. Tiene un colmillo, algunos poderes sobrenaturales, se vincula al amor y la seducción y vive en un castillo. Sin embargo, no se trata de una no-muerta. Sin ser una criatura de las tinieblas ni tampoco un ser humano normal, termina por identificarse con rasgos vampírescos que no ponen en duda una naturaleza justa y bondadosa cuya misión es ayudar a las parejas que realmente se aman.

Si aplicamos la tipología de Genette, encontraremos en el texto de Solís de Ovando las mismas cualidades que en la obra de Allan García: existe una transposición temática (el cambio de tiempo y espacio con respecto a las obras-fuentes) y una transvalorización: los rasgos morales y motivaciones de la condesa son distintos a los de sus predecesoras clásicas. El hecho de que tanto en *El vampiro Vladimiro* como en *Canela Nosferatu* se evite señalar con precisión el nombre de la ciudad, apunta a que Transilvania (como concepto abstracto vinculado a lo sobrenatural) puede encontrarse en todas partes, pero debido a la fama que le ha otorgado la tradición, posee la cualidad de ser reescrita con más facilidad que otras locaciones: aunque ciertas características puntuales se respeten, el hogar de los vampiros también es transvalorizado, ya sea para colaborar con la atmósfera humorística (*El vampiro Vladimiro*), como para crear un mínimo de tensión narrativa que refuerza elementos de curiosidad y descubrimiento antes que de terror (*Canela Nosferatu*).

3. Criaturas extrañas: la geografía ilocalizable y el espacio mental

En el apartado anterior, los ejemplos mostraban a una ciudad reconocible aunque indeterminada, en asociación a un espacio (Transilvania) de alta carga semántica gracias a la tradición folclórica y literaria. Sin embargo, no siempre resulta posible localizar, ni siquiera de manera general, el espacio donde ocurren las acciones narrativas. Dos ejemplos son *De una isla y otros seres fantásticos* (2012) de Ana Catalina Burbano, y *La sombra sonrío* (2012) de María Fernanda Heredia.

Si bien *De una isla y otros seres fantásticos* refiere varias historias paralelas que terminan por enlazarse entre sí, el relato principal trata sobre las peripecias de un fantasma y una bruja, todas contadas a través de una voz femenina que actúa a manera de testigo. En la narración, además de los personajes principales mencionados, otras criaturas sobrenaturales hacen su aparición: el-árbol-que-todo-lo-sabe (una planta parlante), Guguino (el sobrino de la bruja y palo de escoba a la vez) y un sinnúmero de animales que hablan y piensan como humanos. Justamente la isla como locación geográfica, según Claude Kappler, vendría a acomodarse a esta clase de habitantes:

Si hay unos lugares especialmente caros a lo imaginario, son las islas. Una isla, contrariamente a un continente, donde lo maravilloso se haya englobado en un conjunto que ‘diluye’ el encanto, es un universo cerrado, replegado en sí mismo (...) La isla es, por naturaleza, un lugar en donde lo maravilloso existe por sí mismo fuera de las leyes habituales y bajo un régimen que le es propio: es el lugar de lo arbitrario (Kappler, 2004: 36).

El título de la obra, *De una isla y otros seres fantásticos*, al echar mano del adjetivo indefinido «otros», califica a la isla no solo como «fantástica» sino que, paralelamente, le otorga el estatus de personaje. La misteriosa isla resulta de vital importancia: los seres maravillosos descritos en la obra no podrían existir en otro rincón del planeta. La narradora señala, sobre la locación, que esta isla sin

nombre se encuentra en el fin del mundo, al sur del planeta, rodeada por otros islotes menos extensos que forman un archipiélago (Burbano, 2012: 50); en uno de ellos, incluso, se ha construido un faro (ibíd., 11-14). Dentro de esta isla fantástica se ubica el bosque-siempre-verde, un lugar paradisíaco de difícil acceso.

La isla misteriosa y los seres que la habitan pueden estudiarse a partir de las reflexiones de Kappler, quien cree que se produce «una solidaridad entre la criatura y su lugar de elección» (2004: 17). El relato de Burbano nos habla de los mares del sur y del fin del mundo, por lo que nos hace suponer que la isla se ubica en las cercanías de Tierra de Fuego. La impresión se corrobora con un repaso sucinto de la fauna: delfines, pingüinos magallánicos y lobos de mar (Burbano, 2012: 17) y con una mención paratextual en la dedicatoria del libro mismo. Sin embargo, la isla resulta ilocalizable para fines prácticos. Kappler ha señalado que, durante el medioevo: «El hemisferio sur plantea un problema espinoso: ¿está habitado, y en tal caso, por seres humanos? Los conocimientos geográficos no permitían otra cosa que hipótesis del orden de nuestra *science-fiction*» (2004: 28).

El hemisferio sur, en este contexto, aplica ante todo a África, pues se desconocía la existencia de un continente entre Europa y Cipango. De todas formas, y tal vez sin saberlo, Burbano parece adscribirse a cierta tradición: su paradisíaco bosque-siempre-verde puede equivaler al Edén que, según varias teorías, se ubicaba justamente en el hemisferio sur (Kappler, ibíd.)

El primer capítulo en *De una isla y otros seres fantásticos* se llama «Sueños» y funciona a manera de prefacio, como un tipo de confesión de la autora sobre el libro que el lector tiene en sus manos. De hecho, la imaginación y los sueños son un concepto repetitivo en la obra. Se menciona al hogar de la narradora como la «casa de los sueños» (Burbano, 2012: 41), donde todo es posible; cierto palafito de la isla resulta peligroso porque «nadie puede quedarse dormido; si lo hace, desaparece dentro de un sueño» (ibíd., 67); para llegar al bosque-siempre-verde, los aventureros encuentran el sendero adecuado «dormido o despierto, solamente hay que desearlo de verdad» (ibíd., 90); los personajes parecen,

finalmente, entender que «todavía hay sueños que realizar» (ibíd., 135) y que «Los sueños vuelan alto, muy alto, más alto que los ángeles y las estrellas. Por eso es muy bueno soñar. Dormido o despierto, lo mismo da» (ibíd., 119). Dicha insistencia con respecto a los sueños, que en el presente contexto es sinónimo también de imaginación, otorga al espacio dimensiones desconocidas: la isla es un lugar mental. Y si las aventuras ocurren en la cabeza de la narradora, los monstruos y animales fabulosos cobran vida en la imaginación de los lectores. Esta tierra de sueños en el fin del mundo es, entonces, la justificación misma de la existencia de criaturas sobrenaturales:

Ciertos lugares, por su naturaleza y por su posición en el universo, están predestinados a una función mítica, a una germinación maravillosa y sorprendente. Si el lugar en que se encuentra es la explicación del monstruo: literalmente, es producto de la tierra que le sostiene (Kappler, 2004: 32).

Curiosamente, la geografía ilocalizable y el espacio mental se encuentran en otra obra contemporánea: *La sombra sonrío* de María Fernanda Heredia, segundo libro de un proyecto concebido originalmente como una trilogía¹¹, y que se trató de una fuerte apuesta editorial por parte del Grupo Santillana (dueña de Alfaguara) que incluso desarrolló un videojuego por internet. El texto narra las aventuras de un grupo de seis humanoides (los nanos) que intentan salvar el planeta. Un monstruo conocido como la Sombra congela poco a poco al mundo y provoca pesadillas en sus habitantes. En Nanoland viven extrañas criaturas, entre ellas los dracuélagos (aparentemente híbridos entre cíclopes y dragones)¹² y las lamias (arañas que comen pesadillas).

En cuanto al espacio, la identificación entre Nanoland como una variante del planeta Tierra, a la manera del cuerpo celeste que acoge la trama, por ejemplo, de *El señor de los anillos*, no resulta tan

¹¹ La escritura de los tres volúmenes ha sido encargada a Heredia.

¹² Kappler (2004: 167) considera la hibridación como «el método más habitual para la fabricación de monstruos».

problemática. Como en la obra de Tolkien, donde conviven seres humanos con hobbits, elfos y dragones, se describe en Nanoland una fauna inexistente que, sin embargo, no excluye la presencia de humanos (Heredia, 2012: 8), si bien estos no desempeñan papel protagónico alguno. En este lugar ilocalizable de la bóveda celeste similar a la Tierra, simplemente por existir y por tratarse de un territorio único, se justifica plenamente la presencia de monstruos:

Acaso no sea tampoco exagerado ver ahí la idea de que no existe la menor dualidad entre la criatura y el lugar que la contiene: cada criatura *es* su propio lugar [...] Una primera captación de tal unidad se obtenía ante la evidencia de las fuerzas que ligan tierra y criaturas. Entre una y otra existe una relación en verdad sustancial; si en un lugar hay pigmeos, es porque ese lugar no puede producir sino pigmeos (Kappler, 2004: 43. El énfasis es del original).

Pero Nanoland comparte otro rasgo con la isla fantástica descrita por Burbano: las criaturas sobrenaturales ocupan un espacio mental. En la isla fantástica, la trama anima a usar la imaginación o a soñar para descubrir nuevos seres y otras tierras. En el caso de Nanoland, los sueños son también vitales: la Sombra invade la mente de los habitantes del planeta. El libro, de hecho, comienza con la frase: «parecía una pesadilla» (Heredia, 2012: 7). El monstruo viaja permanentemente con los habitantes de Nanoland: habita en sus sueños; de esta manera, se apropia de una geografía intangible. En la obra de Burbano, las criaturas sobrenaturales también existen en el espacio mental, aunque difieran de función.

Tanto la isla ilocalizable como Nanoland se vuelven universos cerrados con leyes propias. Ambos destinos, uno en el fin del mundo, el otro en un sistema solar alternativo, se exponen en principio como inalcanzables para los hombres comunes. Al tratarse de espacios únicos, se explotan rasgos como el exotismo y se justifica la existencia de criaturas también únicas, maravillosas. Al mismo tiempo, se enfatiza en el espacio mental (las pesadillas, la imaginación) como un hábitat clásico de los monstruos fabulosos.

4. La ciudad contemporánea: lo monstruoso del día a día

En los relatos para niños *SOS: La aventura de Antuán* (2012) de Margarita Barriga Pino, y *La ciudad de los secretos* (2011) de Teresa Borja, encontramos espacios simples de ficción: los personajes viven sus aventuras en urbes actuales. Las tramas tampoco incluyen héroes con poderes especiales o situaciones mágicas o maravillosas. Ciertamente ambas narraciones provienen de una tradición temporalmente cercana: «en estos relatos modernos, los eventos sobrenaturales, a diferencia de las leyendas tradicionales, no ocurren en lugares exóticos o ignotos, sino que suceden aquí y ahora, en el entorno cotidiano» (Escudé González, 2012: 8). Sin embargo, lo sobrenatural ha sido reemplazado por una conjunción entre lo extraño y lo terrorífico, que nunca rompe con las leyes físicas, pero que no por eso deja de convertirse en una experiencia que marca la vida de los protagonistas.

En *SOS: La aventura de Antuán*, un chico de doce años consigue escapar de un secuestro express. Debido a que no pasa el autobús, Antuán toma un taxi: tiene que llevar un encargo a su abuela. El taxista lo conduce por un barrio desconocido y le roba el teléfono celular. El miedo producido por la experiencia hace que Antuán lllore y se orine en sus pantalones. El taxi se queda sin gasolina y Antuán consigue escapar. En la calle encuentra a una vieja maestra quien le ayudará a llegar a su destino.

Sabemos que el padre de Antuán ha trabajado conduciendo barcos de Guayaquil a Posorja (Barriga Pino, 2012: 22-23), por lo que suponemos que la primera ciudad es el hogar de Antuán. En Guayaquil, el secuestro express es una modalidad de crimen que ha golpeado con especial fuerza. De hecho, la autora Margarita Barriga Pino ha confesado que fue una petición de los mismos niños, en una visita escolar, lo que la impulsó a escribir sobre este tema (*El Universo* 2012).

En la obra, el taxista es descrito con especial fealdad: «Su cara era un poco extraña: tenía la boca salida, llena de unos dientes grandes que no permitían que esta se cierre, sus ojos eran saltones y sus orejas colgadas» (Barriga Pino, 2012: 70). La descripción

reproduce un paralelismo con el lobo feroz de la Caperucita Roja. De hecho, el mencionado cuento es citado varias veces en la obra de Barriga Pino. No olvidemos tampoco el detalle de que Antuán tiene que dejar un encargo (se trata de un pastel) para su abuelita. El error de Antuán radica en que habla con un extraño (el taxista convence al chico a subirse a su vehículo), de la misma forma en que la desprevenida Caperucita habla con el malvado lobo en el bosque. La animalización del taxista concuerda con la línea de Kappler, quien resalta que la fealdad es innata a los monstruos: «La Edad Media es aquí heredera de la Antigüedad; para Platón, 'la inelegancia de la forma, la falta de ritmo y armonía, son hermanas del espíritu y del corazón perverso'» (2004: 45). Las circunstancias que vive Antuán hacen que el relato, aunque no incluya la figura de la criatura sobrenatural, provoque la experiencia de la angustia. Joan Escudé González matiza que el terror psicológico:

Recurre a la sugerencia y a la sutileza de trazo, si se compara con el género de horror anterior (la literatura gótica). Contiene, pues, menos «efectos especiales» y descripciones de violencia o agresión física, ya que trabaja principalmente con factores que afectan mentalmente a la audiencia, obviando la visualización de imágenes gráficas truculentas (2012: 11).

Se produce, entonces, un proceso de identificación entre el lector y Antuán en momentos de tensión: sus lágrimas, la imposibilidad de contener sus esfínteres o su carrera alocada en busca de ayuda. La impresión sobre la situación aterradora, entonces, es que puede golpear en cualquier lugar y a cualquier hora: Guayaquil es solo una de tantas urbes latinoamericanas en donde ocurre el secuestro express. Escudé González (ibíd., 11) apunta que en este tipo de terror, la maldad se encuentra en lo cotidiano y la sangre no resulta tan importante como la presencia del pavor a lo desconocido: «el espectador o lector se estremece ante la exposición a miedos y vulnerabilidades comunes o universales».

Por su parte, *La ciudad de los secretos* de Teresa Borja es otra historia dirigida para niños con temática compleja: el abuso sexual.

Aunque el argumento nunca menciona abiertamente el tópico ni describe ataque alguno, los hechos aberrantes se esconden bajo el manto, fácilmente desvelable, de un leve misterio. Es la historia de Fer, un chico que vive en una bonita urbe donde «lo único que pone triste a los niños de esta ciudad es que no pueden contar sus secretos» (Borja, 2011: 1). La trama desarrolla los sentimientos de Fer, su impotencia por no compartir lo que le ha ocurrido, el chantaje al que lo somete un hombre adulto y, finalmente, su decisión de contar la historia. Como se puede comprobar, *La ciudad de los secretos* trata sobre un tema siniestro:

La cuestión de lo siniestro es una de las grandes cuentas pendientes de la filosofía. Schelling intentó enfrentar el problema de una dilucidación estrictamente filosófica del concepto, pero luego de proponer su famosa definición, desistió y pasó a otro tema. Dijo Schelling: «Lo siniestro (das Unheimliche) nombra todo aquello que debió haber permanecido en secreto, escondido, y sin embargo ha salido a la luz» (Maurette, 2012: 22).

A partir de esta reflexión del filósofo alemán, identificamos en el texto de Borja a la ciudad como el espacio de lo monstruoso: repleta de historias ocultas, la urbe es el hogar latente de lo siniestro. La ciudad de Borja no tiene nombre, y apenas se transcriben elogios a la naturaleza que la envuelve (los pájaros, el río, etc.). Una ciudad sin nombre, en principio, podría significar la universalidad: lo siniestro (en este caso, el abuso sexual) sería una realidad cotidiana en cualquier metrópoli. Sin embargo, el narrador intenta diferenciar la ciudad de Fer de las otras ciudades: «En ningún otro lugar del mundo, los niños tienen que guardar PARA SIEMPRE los secretos» (Borja, 2011: 1. El énfasis es del original).

La intencionalidad de esta afirmación probablemente no apunta a desconocer la existencia de este crimen en otros rincones del mundo, parece ante todo apelar a la conciencia del niño asegurándole que, si vive una situación similar, existen otros espacios en donde puede hallar refugio. La reflexión se

complementa con el remate de la obra: Fer y su madre abandonan la ciudad de los secretos y encuentran un nuevo lugar en donde el chico puede hablar libremente, sin coacciones.

Sobre lo siniestro en literatura, la investigadora ecuatoriana Paulina Simon Torres aplica el concepto en una novela de Kenzaburo Oe: *Kojinteki na taiken [Una cuestión personal]*, de 1964. En la obra, el protagonista (Bird) es padre de un bebé deforme y se plantea la posibilidad de matarlo. Simon Torres señala: «Una vez que el niño ha nacido, Bird asume la condición de monstruo: un ser que no es capaz de adaptarse a la sociedad, que con su comportamiento atenta contra el orden establecido, las normas e instituciones sociales» (2006). En el texto de Borja, la urbe (metáfora de la sociedad) oculta secretos vergonzosos, siniestros, y el monstruo como figura no se identifica con una criatura sobrenatural sino con un hombre adulto que es capaz de decidir sobre el destino del más débil. El taxista atenta, entonces, contra normas sociales e instituciones, igual que Bird.

De esta manera, tanto *SOS: La aventura de Antuán* como *La ciudad de los secretos* revelan espacios actuales capaces de aguardar lo siniestro y lo inabarcable. A diferencia de los ejemplos en acápites anteriores, las obras de Barriga Pino y Borja no recurren a criaturas o lugares sobrenaturales, mas a pesar de ello lo monstruoso encuentra otros caminos para dejar su huella.

5. Conclusiones

En el corpus analizado encontramos diversas maneras de entender a los monstruos a partir del espacio. Curiosamente, la mayoría de personajes sobrenaturales bajo análisis no llegan a producir miedo: este es el caso del vampiro Vladimiro y sus amigos, la condesa Canela Nosferatu y los seres de la isla fantástica en el fin del mundo. Solamente la Sombra, del texto de María Fernanda Heredia, es la excepción. Los hombres, en cambio, pueden ser terríficos y deshumanizarse, y no solamente en los ejemplos de Borja y Barriga Pino. En *El vampiro Vladimiro*, un peculiar sujeto con

ciertas habilidades, Vanhell, extermina monstruos. Un diálogo entre Vladimir y su novia descubre la naturaleza del cazador:

Se supo que mató a muchos de las formas más espantosas. No eran monstruos, unos eran solo jorobados, cojos, ciegos, tuertos, otros locos o problemas de retraso mental. El tal Vanhell creía que todos los que no tuvieran los dos brazos, dos piernas, dos ojos o no actuaran como el resto, tenían que ser eliminados.

– Un monstruo realmente.

– Exacto, un monstruo retorcido e implacable (Allan García, 2010: 48).

A pesar de ello, la obra de Allan García junto con los textos analizados de Heredia, Burbano y Solís de Ovando no desarrollan un tipo de crítica social directa como tema principal de la obra, por lo que pueden ser denominados como textos arcadianos. Según la investigadora de origen ruso María Nikolajeva, las obras infantiles y juveniles pueden vincularse a un tipo de espacio, que genéricamente se denomina Arcadia, identificable por ciertas características: son lugares protectores en donde se puede vivir feliz para siempre (Nikolajeva, 1991: 6), donde se encuentra solución a los problemas y en donde el bien triunfa sobre el mal¹³. En este espacio de utopía, que es una suerte de Edén autónomo, alejado de las complicaciones del resto del mundo, se puede reencontrar el equilibrio si este llega a romperse por alguna razón. En Arcadia no tienen cabida aspectos como la dificultad por adquirir dinero, tener trabajo¹⁴, o conceptos

¹³ Aunque *La sombra sonríe*, de María Fernanda Heredia, mantiene ciertos rasgos que podrían chocar con el concepto de Arcadia, cabría preguntarse si la continuación, aún no publicada de la última parte de la trilogía, termina por completar o no la noción descrita por Nikolajeva.

¹⁴ Nikolajeva (1991: 27) apunta que el dinero es poco relevante en textos arcadianos. De hecho, sugiere un vínculo con el trabajo y las clases sociales: los personajes aparentemente sin empleo, que consiguen todos los bienes deseados, podrían identificarse con pequeños lectores de clase alta que, obviamente, tampoco trabajan y tienen a mano todo lo que necesitan.

como la ley o el gobierno (ibíd., 20). Tampoco resultan de interés problemáticas de tipo intelectual, social, sexual o político (ibíd., 28).

De todas maneras, en el corpus encontramos dos notables excepciones en los libros de Borja y de Barriga Pino, cuyas temáticas rompen con el mundo protector de Arcadia para mostrar una realidad diferente. Ambas autoras nos llevan a reflexionar sobre una sociedad contemporánea que crea monstruos pero que se resiste a perder la esperanza. Las locaciones, entonces, realzan y justifican la presencia de lo sobrenatural en unos casos y los peculiares rasgos de los personajes en otros. En su resultado final, los textos evaluados acreditan la afirmación de Kappler (2004: 11-12) ya mencionada en su momento: la figura del monstruo suele producir temor o risa.

Para finalizar, retomo la anécdota de la invasión marciana a Quito. La ficción había sobrepasado la realidad y Leonardo Páez, el director de radio que había conseguido huir de la muchedumbre aquel infame 12 de febrero de 1949, regresó a Ecuador en el ocaso de su vida para confirmar que los sucesos de aquella jornada no habían sido del todo olvidados. Los monstruos nacen de la angustia interior y para él Quito ya se había convertido en el espacio de lo innumerable. Esto es, de lo siniestro, tal y como se entiende a partir de la sucinta definición de Schelling.

Referencias bibliográficas

- Allan García, Edgar (2010): *El vampiro Vladimiro*, Quito, Editorial Norma.
- Barriga Pino, Margarita (2012): *SOS: La aventura de Antuán*, Quito, Alfaguara.
- Borja, Teresa (2011): *La ciudad de los secretos*, Quito, Colección Creciendo en Paz.
- Bravo, Leonor (2005): *¿Te gustan los monstruos?*, Quito, Alfaguara.
- Burbano, Ana Catalina (2012): *De una isla y otros seres fantásticos*, Quito, Alfaguara.

- Chávez Vaca, Wladimir (2013): «'The Dream of Manuela', or the Dream of Rewriting History», *LibrAsia Conference Proceedings*, pp. 12-21, recuperado de http://iafor.org/archives/proceedings/LibrAsia/LibrAsia2013_proceedings.pdf
- (2015): «Return to Arcadia: Mediators, Marketing and Restrictions on Ecuadorian children's literature», *New Review of Children's Literature and Librarianship*, 21(1), pp. 77-90.
- Conde de Siruela, ed. (2002): *El Vampiro*, Madrid, Ediciones Siruela.
- Conde, Mario (2011): *Los espantosos espantos espantados*, Quito, Editorial Norma.
- Egüez, Iván (1976): *La Linares*, Quito, PUCE.
- El Telégrafo* (2015): «Ubidia: La literatura ecuatoriana tuvo ya su propio boom», recuperado de <http://www.telegrafo.com.ec/cultura1/item/ubidia-la-literatura-ecuatoriana-tuvo-ya-su-propio-boom.html>
- El Universo* (2012): «Margarita Barriga: 'Los niños me pidieron que escriba sobre el secuestro'», recuperado de <http://m.eluniverso.com/2012/10/25/1/1380/margarita-barriga-los-ninos-me-pidieron-escriba-sobre-secuestro.html>
- Escudé González, Joan (2012): «El terror en la literatura», *El Búho, una revista para lectores* 38 (1), pp. 8-11.
- García, Alexander (2015): «Donoso Pareja, un escritor 'múltiple' formador de escritores», *El Comercio*, <http://www.elcomercio.com/tendencias/opiniones-literatura-migueldonosopareja-escritor-maestro.html>
- Genette, Gerard (1989): *Palimpsestos*, Madrid, Taurus.
- Goethe, Johann Wolfgang von (2006): *La novia de Corinto*, Biblioteca Universal Virtual, Editorial del Cardo, recuperado de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/130176.pdf>
- Gubern, Román (2002): *Máscaras de la ficción*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- Heredia, María Fernanda (2012): *La sombra sonrío*, Quito, Santillana.
- Kappler, Claude (2004): *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal Ediciones.

- Larrea, César (1987): «Yo estuve en la Guerra de los Mundos», *Quito, tradiciones, testimonio y nostalgia*, Edgar Freire Rubio, ed., Quito, Publicación del Departamento de Educación y Cultura Popular del Municipio.
- Le Fanu, Sheridan (2005): *Carmilla*, Paris, Zulma.
- Maurette, Pablo (2012): «¿Qué es lo siniestro?», *El Búho, una revista para lectores*, 38 (1), pp. 22-24.
- Méndez, Lenina (2012): «Rubén Darío en la literatura de terror», *El Búho, una revista para lectores*, 38 (1), pp. 12-21.
- Monstruos de Leyenda* (2009): «Desde el ayer al presente», <http://monstruosdeleyenda.es.tl/>
- Moore, Don (1992): «The Day the Martians Landed», *Tripod*, recuperado de <http://donmoore.tripod.com/south/ecuador/martians.html>
- Murnau, Friedrich Wilhelm, dir. (1922): *Nosferatu*, Filme, Alemania, Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal.
- Ortíz, Diego (2015): «Las distintas caras de lo erótico en las letras ecuatorianas», *El Comercio*, recuperado de <http://www.elcomercio.com/tendencias/literaturaecuatoriana-erotismo-libros-poesia-escritores.html>
- Puga, Miguel Ángel (1993): *Quito de ayer, Quito de siempre*, Quito, Colección Medio Milenio.
- Ramírez, Alejandra y Celis, Agustín (2012): *Manual del vampiro*, Madrid, Editorial Libsa.
- Nikolajeva, Maria (1991): *From Mythic to Linear: Time in Children's Literature*, Lanham, Scarecrow Press.
- Simon Torres, Paulina (2006): «Lo monstruoso en la novela 'Una cuestión personal', de Kenzaburo Oé», recuperado de <http://www.monografias.com/trabajos36/cuestion-personal/cuestion-personal.shtml>
- Solís de Ovando, Lino (2008): *Canela Nosferatu*, Quito, Alfaguara.
- Stoker, Bram (2007): *Dracula*, Brighton, Book House.
- Tolkien, John Ronald Renel (2006): *El señor de los anillos. La comunidad del anillo*, Barcelona, Minotauro.