

Una 'vampira' en la selva: la mujer indígena en La Nieve del Almirante

Alessandro Secomandi

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

ABSTRACT

One of the secondary characters in Álvaro Mutis' *La Nieve del Almirante* (1986), the first novel about Maqroll, is an indigenous woman –mysterious and almost animal– who approaches the protagonist and nearly rapes him. Her description, the act, and its effects recall, on the one hand, local models already noted by critics; on the other, they show traits that evoke the European Gothic imaginary, particularly the female vampire. By comparing these features with *La Morte amoureuse* (Gautier 1836), *Carmilla* (Le Fanu 1872), and *Dracula* (Stoker 1897), the paper highlights a deep affinity and a possible 'tropicalization', in Mutis' manner, of this iconic *femme fatale*.

Keywords: *La Nieve del Almirante*, Álvaro Mutis, vampire, gothic literature, tropical gothic.

Uno de los personajes secundarios de *La Nieve del Almirante* (1986), primera novela sobre Maqroll, es una mujer indígena, misteriosa y casi animal, que se acerca al protagonista y casi lo viola. Su descripción, el acto y sus efectos remiten, por un lado, a modelos locales ya señalados por la crítica; por otro, presentan rasgos que evocan el imaginario gótico europeo, en particular la figura de la vampira. A partir de una comparación con *La Morte amoureuse* (Gautier 1836), *Carmilla* (Le Fanu 1872) y *Dracula* (Stoker 1897), se mostrará una afinidad profunda y una posible 'tropicalización', a la manera de Mutis, de esta célebre *femme fatale*.

Palabras clave: *La Nieve del Almirante*, Álvaro Mutis, vampira, literatura gótica, gótico tropical.

Introducción

Pese al realismo general de su mundo ficticio, en las *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviro* (1986-1993), la heptalogía narrativa del célebre hombre de mar imaginado por Álvaro Mutis, destaca cierta veta fantástica o que, por lo menos, remite a este imaginario. Sin embargo, se trata de un frente que aún queda subestimado por la crítica. Tal vez porque a menudo resulta más implícito que explícito, o porque Mutis solía rechazar de manera categórica toda lectura que no fuera rotundamente verosímil¹, hasta la actualidad sobresale solo un ensayo que se focaliza en ello, o sea, la compendiosa panorámica de Ivanovici (2017). Vacío profundo y sorpresivo, si se piensa –para mencionar los ejemplos más prominentes– que en el cuento *Cocora* (*Caravansary*, 1981, después en *La Nieve del Almirante*, 1986) aparece una maquinaria colosal e inconcebible, y que presuntamente en la novela *Ilona llega con la lluvia* se manifiestan dos fantasmas².

El caso que se analizará aquí no es tan llamativo como estos y, en verdad, ni siquiera consiste en algo auténticamente sobrenatural. Más bien, puede considerarse una reinterpretación humanizada, amazónica y ‘degradada’³ de una figura capital de la literatura gótica: el vampiro, o mejor *la vampira*. No parece imprescindible, al respecto, centrarse en los diferentes matices entre lo fantástico y lo gótico; se dará por sentado –siguiendo la casuística de Jerrold Hogle– que el segundo es una especie de subconjunto del primero, con personajes, estructuras y escenarios más fijos, y también más efectos de terror (Hogle 2002, 2). Vampiros, fantasmas, licántropos, antiguos castillos, cárceles y mansiones abandonadas solo son algunos elementos distintivos de este género que, como lo fantástico, siempre

¹ Véase, por ejemplo, una entrevista sobre *Ilona llega con la lluvia* (1987): “¿Realismo mágico? [...] ¡Si todo es de un realismo absoluto!, ¿qué es lo que tiene de mágico?, nada, [...] nada más presente y menos mágico que eso” (Moreno Zerpa y Mutis 1997, 15). Si bien la actitud de Mutis hacia lo inverosímil en su obra, en general, no es siempre tan rotunda, este rechazo sorprende con mayor razón al pensar que su célebre *La mansión de Araucaima* (1973) se considera, como sugerido por el mismo subtítulo, un “relato gótico de tierra caliente”; en otras palabras, es al menos rayano en lo fantástico.

² Se trata asimismo de los objetos de estudio de una monografía en italiano de próxima aparición (*I fantasmi del Gabbiero*), de la que este artículo retoma y desarrolla algunas páginas, mientras que otros aspectos aquí abordados no figuran en absoluto en ella.

³ Gabriele Bizzarri emplea este adjetivo al leer toda la producción de Mutis sobre Maqroll como una “épica degradada” (Bizzarri 2006). A una “estética del deterioro”, en cambio, se refiere Consuelo Hernández en el primer amplio ensayo comparativo acerca de Mutis (Hernández 1996). El sustrato común a ambos es, sin duda, el concepto de la desesperanza. Introducido por Mutis en 1965, es una paradójica inclinación existencial a la inacción, por radical fatalismo, y concurrentemente a la terca lucha contra la apatía total (Mutis 1985, 191). Maqroll es su emblema: al respecto, véase también García Aguilar, 1993, pp. 22-23 y Rodríguez Amaya, 2000, pp. 236-242.

requiere una quiebra, o por lo menos una fisura, entre el engañoso realismo total del trasfondo y un objeto que lo desafía⁴.

En cambio, más relevante es que la crítica haya remarcado una tendencia de ‘tropicalización’ de lo gótico en la literatura latinoamericana que, supuestamente introducida por autores como Darío, Lugones y Quiroga, y después ‘ratificada’ por el mismo Mutis con *La mansión de Araucaima*, representaría una manera de reivindicación “to engender autochthonous texts that do not simply abandon North Atlantic Gothic but problematize and alter it to fit a unique location” (Edwards y Guardini Vasconcelos 2016, 2). Además, esta forma transcultural “is a reversal of North Atlantic discourses that tropicalize the southern Other through fixed definitions and stereotypes; instead, it includes self-identified tropicalization that resists the externally driven discourses of exoticization” (*ibidem*).

No es de cuestionar el principio más amplio de lo gótico tropical, ni que ciertos trabajos de Mutis pueden entenderse como pertenecientes a ello. De hecho, la lectura planteada de la indígena en *La Nieve del Almirante* se focalizará justamente en una comparación temática con algunas famosas vampiras de la literatura gótica, para así demostrar su afinidad. Sin embargo, en este caso específico tal apropiación no parece cargada de compromisos culturales o sociopolíticos, lo que es bastante ajeno a la producción de Mutis y, por el contrario, recurrente en la hermenéutica sobre lo gótico tropical⁵. Pues, parafraseando a Gabriel Andrés Eljaiek-Rodríguez, mucho más que para “ejercer una crítica social dentro del medio propio”, el autor colombiano se limita a “homenajea[r] y parodia[r] el género europeo” (Eljaiek-Rodríguez 2012, 4).

Esa vampira deteriorada de *La Nieve del Almirante* es, ante todo, otro manifiesto de la desesperanza, la actitud entre estoica y fatalista –si no hasta nihilista– de Maqroll que articula la deconstrucción de la novela de aventuras e incluso, en esta ocasión, de la novela de la selva y de la gótica. El Gaviero es un hombre que nunca espera nada de nadie, y que no obstante no deja de perseguir sus quimeras. Pero sus hazañas siempre terminan en derrota, sus riquezas se disipan, sus amores fracasan y sus encuentros revelan el estigma de la incompreensión. La india, al representar una otredad absoluta precisamente por sus rasgos vampíricos, cabe *a fortiori* en esta visión existencial.

⁴ Acerca de esta dialéctica que marca, en extrema síntesis, toda declinación de la modalidad fantástica, véase el ensayo canónico de Todorov, 1970. Más en detalle, un reconocido aporte introductorio sobre la literatura gótica es Punter, 2013.

⁵ Por ejemplo, véase también Ordiz y Casanova-Vizcaíno, 2018, pp. 1-10.

La mujer indígena del río Xurandó

En la tienda de Flor Estévez en la Cordillera, La Nieve del Almirante, Maqroll recoge vagas informaciones sobre unos aserraderos instalados hacia el manantial del Xurandó (versión ficticia del río de las Amazonas, o del Magdalena, o de otro gran curso de agua de la región). Allí, según se dice, habría madera a muy bajo costo, que se podría transportar y revender con beneficio. Pese a las profundas incertidumbres que flotan sobre esta empresa, el Gaviero se embarca en una lancha destartada, con su estrafalaria tripulación, y remonta el Xurandó. Entre la tediosa monotonía del entorno, las conversaciones lacónicas con el equipaje, los encuentros con los soldados de la selva y el onirismo que acompaña sus noches, Maqroll se prepara a hacer frente a la absurdidad de su meta. En efecto, los aserraderos existen, aunque se trata de construcciones grotescas; pero no hay madera, sino una cortina de confusos secretos militares que impiden aclarar lo que verdaderamente ocurra en ellos. El Mayor, que al final, como un *deus ex machina*, se hace cargo del Gaviero, le habla de ciertos acuerdos entre el ejército y la guerrilla que, en la práctica, ocasionan que los edificios estén sujetos a embargo. Así las cosas, el marinero vuelve a La Nieve del Almirante, como siempre decepcionado y sin éxito.

La india es un personaje cuantitativamente secundario de la novela y, al mismo tiempo, casi fatal para Maqroll. Aparece con su familia –o, por lo menos, con la que el protagonista y la tripulación consideran su familia– al principio del viaje. Ya en la primera descripción de los cuatro, hombre, mujer, niño y niña, el Gaviero destaca su alteridad:

Al anochecer se presentó una familia de indígenas, el hombre, la mujer, un niño de unos seis años y una niña de cuatro. Todos desnudos por completo. Se quedaron mirando la hoguera con indiferencia de reptiles. Tanto el hombre como la mujer son de una belleza impecable. [...] Hacen algunas preguntas en su lengua que nadie entiende. Tienen los dientes limados y agudos y la voz sale como el sordo arrullo de un pájaro adormilado (Mutis 2002, 23).

Si bien todo es verosímil, vale notar el enfoque de Maqroll en particulares como la desnudez, el comportamiento como de reptiles, los dientes agudos y la voz de pájaro. Son individuos que decididamente exhiben costumbres diferentes de las del Gaviero y del equipaje, y que lindan con lo animal.

Impresión reiterada, casi de inmediato, por la segunda anotación de Maqroll:

Durante todo el día estuvieron allí sin moverse ni pronunciar palabra. Ni el hombre ni la mujer tienen vellos en parte alguna del cuerpo. Ella muestra su sexo

que brota como una fruta recién abierta y él el suyo con el largo prepucio que termina en punta. Se diría un cuerno o una espuela, algo ajeno por entero a toda idea sexual y sin el menor significado erótico. A veces sonríen mostrando sus dientes afilados y su sonrisa pierde por ello todo matiz de cordialidad o de simple convivencia. [...] Comen hierbas, pescado crudo y reptiles también sin cocinar (Mutis 2002, 24).

Aquí sobresale no solo el detalle de la comida cruda, que según la antropología de Claude Lévi-Strauss cabe, junto con la desnudez, entre los principales índices de 'primitivismo'⁶. También empieza a vislumbrarse una sexualidad desbordante y, justo en su exuberancia, siniestra a nivel figurado: el 'prepucio-cuerno', es decir, algo amenazador, y el sexo femenino que "brota como una fruta recién abierta", o sea, que no está distante de entrar en descomposición. Con mayor razón, entonces, los ademanes de la pareja resultan ajenos al Gaviero. La manera de mostrar sus cuerpos excluye, desde la perspectiva de Maqroll, todo erotismo convencional; su sonrisa no presenta matices "de cordialidad", ni "de simple convivencia".

Bien resume Fabio Rodríguez Amaya que la familia de nativos está "asociada a lo selvático, lo zoomorfo, lo terrígeno y lo primordial", y –de forma hiperbólica, es de añadir– recuerda ciertas representaciones de los indígenas en las crónicas del descubrimiento de América (Rodríguez Amaya 2000, 304). Charlotte Rogers profundiza en esta lectura, afirmando que

[t]he recurrence of the [bestial] motif [...] indicates a deep association of indigenous peoples with cold-blooded, nonhuman life forms. The hypersexualization of Amerindians in *La Nieve del Almirante* is consonant with the trope of indigenous sexual voracity in writings from the colonial era to *La vorágine*. [...] This gesture resonates with Carvajal's depiction of Amazonian women as independent and aggressive. Moreover, [Mutis' feminine character] is deeply strange in a way that evokes colonial descriptions of forest inhabitants (Rogers 2019, 197).

Los modelos mencionados por Rodríguez Amaya y Rogers son muy plausibles. Por un lado, textos como *Descubrimiento del río de las Amazonas* (1542) de Gaspar de Carvajal, con sus indias misteriosas, desnudas y sexualmente belicosas, siendo inspiradas en las Amazonas de la mitología griega. Por otro lado, aquella novela de la selva –especie de subgénero de la novela de aventuras– que cuenta entre sus principales títulos con obras como *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier y *La casa verde* (1966) de Mario Vargas

⁶ La referencia es, en particular, a dos reconocidos ensayos del francés: Lévi-Strauss, 1964 y Lévi-Strauss, 1971.

Llosa, y que vuelve a tipificar las indígenas de una forma por lo menos equiparable a la de las crónicas de los siglos XV y XVI⁷.

Sin embargo, en la descripción de la nativa de *La Nieve del Almirante* parece haber más en juego. Véase la única escena de interacción entre ella y el Gaviero:

Esa noche, mientras dormía profundamente, me invadió de pronto un olor a limo en descomposición, a serpiente en celo, una fetidez creciente, dulzona, insoportable. Abrí los ojos. La india estaba mirándome fijamente y sonriendo con malicia que tenía algo de carnívoro, pero al mismo tiempo de una inocencia nauseabunda. Al entrar en ella, sentí cómo me hundía en una cera insípida que, sin oponer resistencia, dejaba hacer con una inmóvil placidez vegetal. El olor que me despertó era cada vez más intenso con la proximidad de ese cuerpo blando que en nada recordaba el tacto de las formas femeninas. Una náusea incontenible iba creciendo en mí. Terminé rápidamente, antes de tener que retirarme a vomitar sin haber llegado al final. Ella se alejó en silencio. Fui a la proa y traté de lavarme como pude, en un intento de borrar la hedionda capa de pantano podrido que se adhería al cuerpo. Vomité con alivio. Aún me viene de repente a la nariz el fétido aliento que temo no habrá de abandonarme en mucho tiempo (Mutis 2002, 24-25).

Mientras tanto, el hombre indígena se acuesta con un miembro del equipaje, Ivar, de manera activa y pasiva. Es más, en los días siguientes hombre y mujer yacen – no está claro si juntos o de uno en uno – con el mismo Ivar, formando un excéntrico *ménage à trois* que amenaza con desestabilizar el precario equilibrio social de la lancha. El Capitán está obligado a separarlos

no por pudor, sino, como explicó con voz estrepitosa, porque el resto de la tripulación podía seguir su ejemplo y ello traería de seguro peligrosas complicaciones. El viaje, añadió, era largo y la selva tiene un poder incontrolable sobre la conducta de quienes no han nacido en ella (Mutis 2002, 25).

Lo que él teme, en suma, es que la promiscuidad contagie a toda la tripulación, con efectos imprevisibles.

Después de una semana, más o menos, la familia baja del barco. Pero pasará aproximadamente otro mes antes de que Maqroll comience a experimentar los ‘efectos colaterales’ del coito. En una ranchería militar, durante una parada de abastecimiento, se manifiestan las primeras señales de una especie de fiebre malárica que llevará al Gaviero al borde de la muerte. Parálisis, postración extrema y delirios interminables –que sería demasiado prolijo citar ahora– sobresalen como principales síntomas de esta enfermedad, de la cual Maqroll se salva únicamente gracias a un fármaco proporcionado por el Mayor. Una vez convaleciente, es

⁷ Bien lo explica, por ejemplo, Ordóñez Díaz 2016, 27-32.

reprendido por el maquinista de la embarcación: supuestamente habría contraído la “fiebre del pozo”, un mal que afecta a los blancos que tienen sexo con las mujeres de la selva (Mutis 2002, 57).

En fin, la indígena muestra un erotismo no solo muy marcado, como destaca Rogers evidenciando las convergencias con el imaginario colonial, sino incluso promiscuo, ferino e infeccioso. No cabe duda de que la pareja es poligámica, además de ser probablemente bisexual –el hombre, por lo menos– y acostumbrada a prácticas de grupo. Tampoco cabe duda, siguiendo la hipótesis entre supersticiosa y popular del maquinista, de que la ‘famélica’ mujer le ha transmitido a Maqroll la fiebre del pozo por vía venérea. Es más, el intenso olor que mana de ella recuerda el hedor de la descomposición.

¿Qué criatura del imaginario universal –porque tal es el alcance de su difusión– combina un erotismo descontrolado, no convencional y literalmente carnívoro con el poder de propagar una enfermedad agotadora a través de esta cópula y con una condición de vida en la muerte, si no el vampiro y, aún más, la vampira? Vale reiterarlo: no hay nada concretamente sobrenatural en *La Nieve del Almirante*, y la de Mutis es una reinterpretación que nunca trasciende, aquí, en lo fantástico *stricto sensu*. Pero, al mismo tiempo, no se pueden ignorar las resonancias sugeridas. La nativa humaniza, ‘tropicaliza’ y degrada la figura de la vampira gótica; para demostrarlo, será útil un cotejo con *La Morte amoureuse* (Gautier 1836), *Carmilla* (Le Fanu 1872) y *Dracula* (Stoker 1897). Comparación no genética, claro está, ya que las correspondencias no resultan tan exactas como para hipotetizar verdaderas citas o calcos directos, y por esto sería difícil probar filológicamente algún vínculo intertextual ‘duro’. Por añadidura, es hecho sabido que, si bien Mutis “disfrutaba de Edgar Allan Poe, H. P. Lovecraft [y] los [autores góticos] ingleses” (Hernández 2024, 183), sus maestros son otros: Melville, Stevenson, Conrad y Salgari, ciertos románticos franceses como Aloysius Bertrand, Dickens entre los más inesperados⁸. Con respecto a Gautier, Le Fanu y Stoker, se trata pues de atingencias y sugerencias temáticas que, pese a no ser necesariamente comprobables, pueden resaltar matices inéditos, para la crítica actual, de un personaje oscuro de *La Nieve del Almirante*⁹.

⁸ Cuestión siempre muy abierta es la relativa a los modelos de Mutis. Bien la plantean, entre otros, García Aguilar 1993 y Hernández 1996.

⁹ La que se adopta es, entonces, esa forma ‘blanda’ y sistémica de intertextualidad teorizada a partir de los ensayos de Julia Kristeva de los años 60. Al respecto, es de apreciar la síntesis de John Frow: “The identification of an intertext is an act of interpretation. The intertext is not [necessarily] a real and causative source but a theoretical construct formed by and serving the purposes of a reading. [...] Intertextual analysis is distinguished from source criticism both by this stress on interpretation rather than on the establishment of particular facts, and by its rejection of a unilinear causality (the concept of ‘influence’)” (Frow 1990, 46).

Una comparación entre vampirismos

Amplia es la bibliografía sobre el vampiro folclórico, ancestro del literario, y todavía más copiosa si se consideran todos los protovampiros, femeninos en particular, que en una miríada de culturas antiguas unen la perversión sexual con la antropofagia. Según la perspectiva que se asuma, por ejemplo, pueden considerarse tales las lamias y las empusas de la mitología griega, a menudo representadas como atractivas y lujuriosas mujeres –aunque con rasgos animales– que fornican con los hombres para después devorarlos o, no raramente, agotarlos absorbiéndoles la sangre.

Sin embargo, centrarse en el vampiro folclórico despistaría del asunto central. El abanico de características de estas progenitoras humanoides es tan heterogéneo que, al adoptar un enfoque antropológico riguroso, habría que excluir lascivia y bestialidad para privilegiar nítidamente la condición de *revenante*¹⁰.

El vampiro literario, en cambio, nace erotizado. Libertino y fascinante, si bien sombrío, es el lord Ruthven de *The Vampyre* (Polidori 1819), el primero según el canon de la narrativa gótica. No obstante, también este modelo resulta demasiado lejano de la mujer indígena de *La Nieve del Almirante*: además de ser varón, han de aparecer aún los caninos agudos, la sed de sangre y el contagio sexual. De hecho, nunca se aclara cómo Ruthven mata a sus víctimas.

Un cambio radical se percibe en el cuento de Gautier, *La Morte amoureuse*, y su coprotagonista Clarimonde. Se trata de una hermosa cortesana que, según se dice, falleció después de extraordinarias orgias demoníacas. Muerta, el cura Romuald la besa; entonces Clarimonde vuelve a la vida y se une con él. Entre vívidos sueños, por la noche Romuald experimenta con Clarimonde las más desenfundadas aventuras eróticas, mientras que por el día cumple su rutina sacerdotal. Pero esta doble existencia, ya sea onírica o real, lo desgasta, y aún más cuando Clarimonde, debilitada, empieza a beber algunas gotas de su sangre revelando su propia naturaleza ultramundana. Ella es, en suma, la primera célebre vampira de la literatura, ya que hace “uso de la capacidad de hechizar mediante la lascivia para alimentarse” (Gómez Moreno y Hewitt-Hughes 2013, 366). Así las cosas, el abad Sérapion decide violar la tumba de Clarimonde y, junto con Romuald, eliminarla definitivamente.

En *Carmilla*, el cuento de Le Fanu, la protagonista es Laura, adolescente de origen aristocrático. También aquí el monstruo, la coetánea y magnética Carmilla, la drena nutriéndose de su sangre; la principal diferencia con respecto a *La Morte amoureuse* consiste en que el erotismo vampírico se manifiesta de forma más implícita, y es sáfico. Sin embargo, otra vez los asaltos ocurren por la noche, entre

¹⁰ Para una introducción al respecto, véase la primera parte de Beresford, 2008 y el documentadísimo Braccini, 2022.

sueños o delirios, y dejan a Laura en un estado de extrema languidez. Cuando el padre de Laura se entera de que la misteriosa huésped es una vampira, va en busca de su tumba y –al modo de Serapión– extirpa el mal para siempre.

Entre estas obras, es sobre todo la novela de Stoker, *Dracula*, que insiste en el vampirismo como enfermedad contagiosa. La trama es quizás una de las más reconocidas de la literatura mundial. El abogado de Londres Jonathan llega al castillo del conde Drácula, en Transilvania, y descubre que se trata de un vampiro deseoso de instalarse en Inglaterra para incrementar su prole. Jonathan consigue huir del castillo, pero pasa algunas semanas en Budapest para recobrar la salud, gravemente minada por la increíble estancia en Transilvania. Mientras tanto, Drácula alcanza Whitby y, después, Londres; una de sus primeras presas es Lucy, amiga de la novia de Jonathan, Mina. Así, Lucy se transforma en una voluptuosa vampira que, por la noche, desangra a los niños que se aventuran cerca del cementerio de Highgate, donde está sepultada. Jonathan, vuelto a Inglaterra y junto con otros hombres, entre los cuales el doctor Van Helsing, da la caza a Lucy y la ‘redime’ antes de que ella pueda infectar, seduciéndolo, a su novio Arthur. Drácula, al percibir la amenaza sobre él, contagia también a Mina, aunque de manera diferente, o sea, forzándola a que le succione su propia sangre. La agresión no impide a Van Helsing y a los otros cazadores perseguir a Drácula y, finalmente, matarlo en los alrededores de su morada transilvana, donde había buscado refugio.

Al centrarse en la evolución de la mujer vampiro, Anne Linton afirma que “[as this *femme* spread], becoming *fatale* along the way, she also became synonymous with fear of contagion and illness, sometimes embodying venereal disease” (Linton 2015, 152). En efecto, de *La Morte amoureuse* a *Dracula* le corresponde un crescendo de peligrosidad: si, en el cuento de Gautier, Clarimonde es más una enamorada romántica que una sanguijuela, pues se contenta con sobrevivir gracias a las poquísimas gotas que quita a Romuald y sin pensar nunca en matarlo, las vampiras de *Carmilla* y *Dracula* actúan como despiadadas parásitas.

No sin razón, se podría objetar que, al contrario de todas ellas, la indígena no pica a Maqroll, no le succiona la sangre y no lo ‘ataca’ para alimentarse. Pero, en primer lugar, debe repetirse que la hematofagia no es una condición necesaria para definir al vampiro: el Ruthven de Polidori, vuelto del más allá, corteja y mata a sus amantes de modo desconocido y por llana, gratuita maldad. Tampoco ciertas vampiras o protovampiras como la de *Die Braut von Korinth* (*La novia de Corinto*, J. W. von Goethe 1797) y *Vampirismus* (*Vampirismo*, E. T. A. Hoffmann 1821) tienen que ver con la sangre; en este último caso se trata, más bien, de una especie de saprófita. Confrontando el vampiro folclórico con el literario, emerge que, al interior de esa nebulosa de facetas que los caracteriza, la única imprescindible es el estado de vida en la muerte, con la que –como se profundizará– Mutis juega al

evocar el olor a descomposición de la nativa. Todo aspecto diferente de los vampiros, aunque pueda ser icónico hoy en día, debe entenderse como accesorio¹¹. En segundo lugar, la atribución a la mujer de *La Nieve del Almirante* de “algo de carnívoro” (Mutis 2002, 24), en un sentido figurado y concreto ya que come pescado y reptiles crudos, hace por lo menos de conexión con –si no de implícita alusión a– la práctica hematófaga.

Como se ha adelantado, sobresalen tres campos semánticos que relacionan la india amazónica con la vampira. El más inmediato es exactamente la agresividad animal, que se manifiesta en un plano tanto sexual como predatorio. Vale recordar que, entre los primeros detalles de la indígena proporcionados por Maqroll, caben sus “dientes limados y agudos” (Mutis 2002, 23). Sin duda, justamente el canino afilado es, junto con la hematofagia, el rasgo más notorio del vampiro, que recurre de vez en cuando en *Carmilla* y con frecuencia en *Dracula* (mientras que está ausente en *La Morte amoureuse*). Para mencionar solo dos ejemplos, en la obra de Le Fanu un saltabanco destaca “the sharpest tooth, –long, thin, pointed, like an awl, like a needle” (Le Fanu 2013, 35)¹² de *Carmilla*; y como de agujas en el pecho es, para Laura, la sensación de su mordedura. Todo vampiro en *Dracula* presenta la misma característica: el Conde, sus tres esposas-esclavas en el castillo de Transilvania, Lucy después del contagio y, en los últimos episodios de la novela, antes de la eliminación de Drácula, incluso Mina. Parece útil focalizarse en las tres mujeres del Conde, que ofrecen varias pistas de investigación. Son personajes marginales y muy enigmáticos, que tratan de seducir y asaltar a Jonathan, ‘rescatado’ al final por el propio Drácula. La escena presenta evidentes denotaciones eróticas, dado que retrata a ellas como irresistibles abusadoras promiscuas, y a Jonathan como una víctima de alguna manera aprobatoria frente a este esbozo de orgia. Una de las tres, en particular,

went on her knees, and bent over me, simply gloating. There was a deliberate voluptuousness which was both thrilling and repulsive, and as she arched her neck she actually licked her lips like an animal, till I could see in the moonlight the moisture shining on the scarlet lips and on the red tongue as it lapped *the white sharp teeth* (Stoker 1897, 36, cursivas mías).

Remarcando de paso que la repulsión de Jonathan –si bien mezclada con cierta perversa excitación, en su caso– evoca la de Maqroll durante la cópula con la nativa, es de añadir que el diente agudo, para la vampira, encarna por antonomasia su transgresión de los tradicionales roles sexuales. Aunque es

¹¹ Véase de nuevo la primera parte de Beresford, 2008 y Braccini, 2022.

¹² Se recomienda esta edición crítica de *Carmilla* por sus aportes ensayísticos afines a nuestra perspectiva.

preferible evitar ‘freudismos’ quizás un poco obsoletos como el canino-falo, se trata de un instrumento de agresión física y carnal que da a la vampira un poder activo, en su matiz paroxístico de cortejadora-violadora y amante-predadora, que presuntamente pertenecería más al hombre que a la mujer. Infracción reiterada por la heterodoxia de la relación de grupo encabezada, dirigida y desarrollada por ellas, dejando a Jonathan en la máxima pasividad¹³.

La inversión desempeñada en la escena de *Dracula*, con las esposas del Conde que casi violan y devoran a Jonathan sumiso, asustado y, no obstante, encendido por su belleza y voluptuosidad, tiene un equivalente en el acto entre Maqroll y la nativa. Bien resume Margo Glantz, solo con enfoque más étnico que de género, que no “son los europeos, o los mestizos, pasajeros del lanchón, quienes incitan a la unión sexual. El tradicional esquema se revierte” (Glantz 2013, 319). Es la india quien se acerca al Gaviero y, ‘hambrienta’, lo provoca; él la acoge con resignación y desaliento, solo como para vencer por unos instantes el tedio extremo del viaje fluvial. Pero, a diferencia de las tres vampiras, y también de Clarimonde y Carmilla, en el testimonio de Maqroll no destaca ningún hipnotismo erótico que mana de la nativa, ningún conjuro sensual¹⁴. De hecho, ni siquiera hay la mínima atracción por parte del Gaviero. Para retomar sus palabras: “Abrí los ojos. La india estaba mirándome [...]. Puso su mano en mi sexo y comenzó a acariciarme. Se acostó a mi lado. Al entrar en ella, sentí cómo me hundía en una cera insípida”; inmediatamente después, “el olor que me despertó era cada vez más intenso con la proximidad de ese cuerpo blando que en nada recordaba el tacto de las formas femeninas” (Mutis 2002, 24-25). Como si Maqroll se olvidara de la “belleza impecable” que sobresale de la primera descripción de la familia (Mutis 2002, 23), aquí se percibe solo su inicial y un poco alarmada apatía, y luego se vislumbra aquella sensación de auténtica grima que pronto lo llevará a la náusea.

Sondear mayormente la específica insinuación de la nativa hacia el Gaviero permite cotejos más precisos con la figura de la vampira, siempre en el marco de la bestialidad y, en particular, de la ambigüedad entre la superficial inocencia y la agresividad factual. Es necesario volver, de nuevo, a la misma noche del diario de Maqroll¹⁵: “Abrí los ojos. La india estaba mirándome fijamente y sonriendo con

¹³ Al respecto, véase Signorotti, 1996, p. 623; Muskovits, 2010, pp. 1-2; Wisker, 2016, pp. 152-153.

¹⁴ Para *La Morte amoureuse*, véase por ejemplo: “elle me lança une œillade pleine de divines promesses. Ses yeux étaient un poème dont chaque regard formait un chant” (Gautier 1858, 289). Para *Carmilla*, en cambio: “Now the truth is, I [Laura] felt rather unaccountably towards the beautiful stranger. I did feel, as she said, ‘drawn towards her,’ but there was also something of repulsion. In this ambiguous feeling, however, the sense of attraction immensely prevailed. She interested and won me; she was so beautiful and so indescribably engaging” (Le Fanu 2013, 25).

¹⁵ Parafraseando a Eljaiek-Rodríguez, todo “buen vampiro [...] solo ataca de noche” (Eljaiek-Rodríguez 2012, 63).

malicia que tenía algo de carnívoro, pero al mismo tiempo de una inocencia nauseabunda" (Mutis 2002, 24). Un oxímoron, claro está, en su amalgama de polos opuestos. Acaso pueda sorprender que exactamente este detalle de la sonrisa sibilina, entre suave y amenazadora, se reconoce también en *La Morte amoureuse*, *Carmilla* y *Dracula*. En el cuento de Gautier, cuando Clarimonde reaparece por primera vez como *revenante* y tenta a Romuald en su cama, exhibe "un sourire d'ineffable complaisance" (Gautier 1858, 284). En *Carmilla*, después de una de las numerosas conversaciones enigmáticas entre Laura y su huésped, esta empieza a mirarla "[with] her glittering eyes [that] followed me wherever I moved, [and] with a kind of shy smile that I could not decipher" (Le Fanu 2013, 45); nótese también la referencia a los ojos animales de Carmilla, chispeantes como aquellos de los reptiles o, según la concreta imagen proporcionada por Gina Wisker, de las serpientes que a menudo se relacionan con la *femme fatale* (Wisker 2016, 153). Pues aun por esto, probablemente, en *La Nieve del Almirante* la familia indígena muestra justo una "indiferencia de reptiles" (Mutis 2002, 23) y, sobre todo, la mujer huele a "serpiente en celo" (Mutis 2002, 24). Por último, la Lucy de *Dracula* exaspera el motivo de la sonrisa supuestamente amigable, pero en realidad carnívora: "her eyes blazed with unholy light, and the face became wreathed with a voluptuous smile. [...] When she advanced to [Arthur] with outstretched arms and a wanton smile he fell back" (Stoker 1897, 197).

En la novela de Stoker se trata de un contraste muy frecuente. No solo Lucy, que de 'ángel del hogar' se transforma en un monstruo sanguinario; incluso las antedichas esposas de Drácula presentan cierta declinación de esta antítesis, aunque no directamente conectada con la sonrisa. Jonathan cuenta que una de las tres vampiras

advanced and bent over me till I could feel the movement of her breath upon me. Sweet it was in one sense, honey-sweet, and sent the same tingling through the nerves as her voice, but with a bitter underlying the sweet, a bitter offensiveness, as one smells in blood (Stoker 1897, 36).

El conjunto de la dulzura y del regusto agrio del aliento resuena en los miasmas que proceden de la nativa de *La Nieve del Almirante*: su "fetidez creciente, dulzona" y, literalmente, su "fétido aliento" (Mutis 2002, 25)¹⁶.

El segundo campo semántico que caracteriza a la vampira en *La Morte amoureuse*, *Carmilla* y *Dracula*, y que vuelve de forma humanizada y degradada en *La Nieve del Almirante*, es el relativo a las consecuencias 'clínicas' del contagio

¹⁶ Curiosamente, el aliento pestilencial es el 'arma' más utilizada por los vampiros folclóricos, al menos en la tradición griega, bizantina y eslava (Braccini 2022, 236-237).

sexual¹⁷. En cuanto a la obra de Mutis y a su india, esto parecería ser el único aspecto seudosobrenatural evidenciado por la crítica. Según Victor Ivanovici, en efecto,

[e]l lector [...] que desee efectuar una lectura fantástica [de la “fiebre del pozo” que contrae Maqroll] deberá descartar las explicaciones anteriores, naturales y razonables pero bastante inverosímiles, a favor de una congruente, pese a [ser rayana en lo] sobrenatural, con el contexto, que se remite al motivo mítico-arquetipal de la *doncella emponzoñada* (Ivanovici 2017, 33).

Ivanovici se refiere a ciertos personajes femeninos protovampíricos y venenosos – especie de lamias, en concreto– que asoman, por ejemplo, de algunas “leyendas antiguas y medievales sobre Alejandro Magno” (*ibidem*). No es de cuestionar la atingencia sugerida por Ivanovici, sino de articularla con matices un poco diferentes¹⁸.

Los síntomas de la “fiebre del pozo” que más se acercan a los del vampirismo son el frío, una serie de delirios o, al menos, un onirismo muy denso, turbio y confuso y, por último, la transformación en monstruo, que obviamente en *La Nieve del Almirante* ocurre en sentido figurado y de algún modo paródico. Tal vez sea posible añadir el extremo languor, pero esta huella no llevaría a destacar afinidades marcadas. Aun así, es interesante que tanto Mina en *Dracula*, después de la infección, como Maqroll, durante la enfermedad, no logren seguir escribiendo su diario personal por causa de la gran debilitación.

Los escalofríos caben entre las primeras manifestaciones de la “fiebre del pozo”: “[c]on el ligero descenso del calor y la llegada de la brisa casi imperceptible que venía del río, comencé a temblar violentamente en un escalofrío que no parecía tener fin” (Mutis 2002, 55). En *Carmilla*, en cambio, el frío es justamente la señal más recurrente del contagio. Laura rememora que, tras la agresión de esa criatura con semblantes animales que se revelaría Carmilla, empezó a ser visitada por “[c]ertain vague and strange sensations [...]. The prevailing one was of that pleasant, peculiar cold thrill which we feel in bathing, when we move against the current of a river” (Le Fanu 2013, 51). Incluso la señorita Rheinfeldt, conocida de

¹⁷ Mientras que, a nivel social, vale recordar que el Capitán de la lancha tiene que separar Ivar de la mujer y del hombre indígena, precisamente para evitar que la promiscuidad se propague (Mutis 2002, 25).

¹⁸ De hecho, en primer lugar, la referencia de Ivanovici se limita a esta fugaz y genérica alusión. Asimismo, la *femme fatale* más conocida de las leyendas sobre Alejandro Magno es, con toda probabilidad, su hermanastra Tesalónica, quien según ciertas versiones se convirtió en una sirena, a veces bellísima y celestial, otras monstruosa y mortífera (Cook 2009, 105-108). Pero, salvo en términos muy generales, esta figura tiene poco en común con la vampira.

Laura y víctima anterior e 'ilustre' de Carmilla, experimentaba en el curso de su propia dolencia "the flow of an icy stream against her breast" (Le Fanu 2013, 80).

El segundo indicio común de afección, mucho más sustancioso a nivel intertextual, es el delirio. Esto, o cierto oscuro onirismo que le resulta contiguo, entrelaza *La Morte amoureuse*, *Carmilla*, *Dracula* y *La Nieve del Almirante*. Larga es su descripción en el diario del Gaviero, que aquí se cita con algunos cortes:

Perdí por completo la idea del curso del tiempo. El día y la noche se me mezclaban a veces vertiginosamente. [...] Los rostros que se acercaban a mirarme me resultaban ajenos, bañados en una luz opalina que les daba el aspecto de criaturas de un mundo ignoto. Tuve pesadillas atroces, relacionadas siempre con las esquinas del techo y el ensamble de las láminas de zinc. [...] En esas tareas ponía toda la fuerza de una voluntad hecha de fiebre y de maniática obsesión, repetidas en serie interminable (Mutis 2002, 55-56).

En primer lugar, la superposición de día y noche, y también de realidad y fantasía, evoca la confusión de Romuald al conducir, junto con Clarimonde, una vida libertina que se yuxtapone a la clerical: "Je ne pouvais plus distinguer le songe de la veille, et je ne savais pas où commençait la réalité et où finissait l'illusion" (Gautier 1858, 293). Se trata de aquella doble existencia, relacionada con una doble personalidad, que terminará agotando al cura.

Asimismo, la opacidad de las visiones febriles del Gaviero, con rostros como ajenos y un entorno indescifrable, recuerda la de los sueños de Laura ya contaminada por Carmilla. Ella habla de

dreams that seemed interminable, and were so vague that I could never recollect their scenery and persons, or any one connected portion of their action. But they left an awful impression, and a sense of exhaustion, as if I had passed through a long period of great mental exertion and danger (Le Fanu 2013, 51).

También en *Dracula* el onirismo más nebuloso y espeluznante afecta a quienes queden contagiados por el conde. En su propio diario, Lucy alude a una sucesión de "bad dreams. I wish I could remember them. This morning I am horribly weak" (Stoker 1897, 103). Después, con mayor precisión y lobreguez: "I have a dim half remembrance of long, anxious times of waiting and fearing [...]. And then long spells of oblivion" (Stoker 1897, 126). Incluso Mina padecerá de pesadillas escurridizas; en su caso, directamente relacionadas con Drácula como si ella, por una conexión psicofísica, adoptara la perspectiva del vampiro.

Vale observar que, en comparación con todos estos, los contenidos de los malos sueños del Gaviero parecen una especie de parodia. En *Carmilla* y *Dracula*, de hecho, sobresale siempre cierta sensación de miedo a figuras y ambientaciones

amenazadoras, si bien confusas; en *La Nieve del Almirante*, en cambio, destaca algo muy específico y, al mismo tiempo, ridículo: la obsesión por el plano del techo. Detalle anticlimático, desde luego, que deteriora la dramaticidad de la escena.

Caricatural es también la ‘transformación’ de Maqroll, que nunca remite con exactitud a la del vampiro y, no obstante, quizás forzando un poco la exégesis, podría evocarla de lejos. Cuenta el Gaviero que, debido al desfallecimiento físico y a la ensoñación mental,

iba cayendo en un irreversible estado de locura, en una inerte demencia mineral en donde el ser o, más bien, lo que había sido, se disolvía con una rapidez incontrolable. [...] Nos convertimos, no en otro ser, sino en otra cosa, en un compacto mineral (Mutis 2002, 56).

Es cierto, como nota Eszter Muskovits, que las víctimas de Drácula en particular “are reduced to the level of objects” (Muskovits 2010, 5): bastaría con pensar en Lucy, dirigida por los maleficios del conde durante su sonambulismo, o en Mina, que él obliga a que le succione la sangre para así transformarla. Además, no se debe olvidar que los vampiros se definen como *revenants*, ‘no muertos’. Por todo esto, las reflexiones de Maqroll sobre la conversión “no en otro ser, sino en otra cosa, en un compacto mineral” (Mutis 2002, 56), es decir, en un objeto sin vida, reverberan con un vago eco del resultado final de la infección.

Justo a propósito, y volviendo a la vampira –o a la ‘vampira’ del Gaviero, la nativa– de por sí, es de analizar el último campo semántico que une a la indígena, Clarimonde, Carmilla y las otras *femmes fatales* del ensayo, y que superficialmente alejaría a la mujer amazónica de las demás. A esta altura acaba por ser pleonástico reiterar que siempre el vampiro debe, de todas formas, estar muerto; de lo contrario, sería otra criatura. Como con toda evidencia la india está viva, supuestamente sería una incongruencia leerla a la manera de un epígono, no importa cuánto humanizado y paródico, de esta figura.

Sin embargo, parece que Mutis juega incluso con ese aspecto, evocándolo y, de modo aún más relevante, degradándolo, pues cuatro menudos detalles lo respaldan¹⁹. Ya se han citado todos, remarcando en particular dos de ellos: la “fetidez” y el “fétido aliento” que manan de la mujer amazónica, su “olor a limo en descomposición” y la “capa de pantano podrido” que la cubre (Mutis 2002, 24-25). A nivel temático, lo que sugieren estas expresiones es cierta afinidad con la tumba y el terreno de sepultura, o sea, simbólicamente, con la muerte. Y aunque los vampiros no huelen siempre a putrefacción, *a fortiori* si son mujeres como la perfumadísima y excitante Clarimonde, por lo menos en *Dracula* sí la tierra de sus

¹⁹ Otro, pero con matices mucho menos explícitos, es su sexo femenino que “brota como una fruta recién abierta” (Mutis 2002, 24).

ataúdes emite un terrible hedor de cadáver. Véase la descripción de la morada principal del conde en Londres, donde se respira un

earthy smell, as of some dry miasma, which came through the fouler air. But as to the odour itself, how shall I describe it? It was not alone that it was composed of all the ills of mortality and with the pungent, acrid smell of blood, but it seemed as though corruption had become itself corrupt. Faugh! It sickens me to think of it. Every breath exhaled by that monster seemed to have clung to the place and intensified its loathsomeness (Stoker 1897, 234).

Retomando también las observaciones de los capítulos anteriores, en *La Nieve del Almirante* este heterogéneo abanico de convergencias entre nativa y vampira –y luego de posibles referencias a la literatura gótica– queda, por un lado, ‘tropicalizado’. Es decir, toda huella de vampirismo, además de estar despojada de su esencia sobrenatural, puede resultar coherente e integrada con el entorno: el conjunto constituye una representación aproximadamente creíble, aunque hiperbólica y estereotipada, del indígena amazónico, hasta tal punto que otro probable y destacado modelo es el de *Descubrimiento del río de las Amazonas*. No solo la sexualidad exuberante, sino la comida cruda, los dientes limados y agudos, la “leve capa de grasa” (Mutis 2002, 23) o mugre apestosa, el comportamiento y el idioma incomprensibles y hasta la enfermedad presuntamente transmitida a Maqroll caben no en un riguroso perfil antropológico, sino en cierto imaginario ‘blancocéntrico’ relativo al indio²⁰.

Aun así, por otro lado y precisamente por su paroxismo, o sea, por su vampirismo, la nativa se convierte en una de esas otredades absolutas –junto con los aserraderos de la misma novela, con la maquinaria de *Cocora*, etc.– que nunca el Gaviero llega a entender. Frente a un erotismo que no corresponde al suyo, a una sonrisa aterradora, a un cuerpo maloliente “que en nada [recuerda] el tacto de las formas femeninas” (Mutis 2002, 25), la consecuencia es, literalmente, un asco incontenible que Maqroll desata vomitando. Esta interpretación mutisiana de lo gótico, mucho más que una reivindicación contra “fixed definitions and stereotypes” (Edwards y Guardini Vasconcelos 2016, 2), ya que incluso reafirma algunos de ellos, es un manifiesto de ironía, de deconstrucción de la novela de la selva y de aventuras en general y, sobre todo, de desesperanza.

Quizás un pequeño ejemplo conclusivo, todavía relacionado con la alucinante cópula entre el Gaviero y la indígena, pueda resumir bien esta actitud. De las tres obras góticas, *Carmilla* es la que más alude a los efectos a largo plazo del contagio:

²⁰ Con la excepción, acaso, de la promiscuidad, que parece de una índole libertina verdadera y voluntariamente exagerada.

The following spring my father took me a tour through Italy. We remained away for more than a year. It was long before the terror of recent events subsided; and to this hour the image of Carmilla returns to memory [...]; and often from a reverie I have started, fancying I heard the light step of Carmilla at the drawing-room door (Le Fanu 2013, 96).

En cambio, casi como una cita nuevamente cáustica, Maqroll escribe en su diario que “[a]ún me viene de repente a la nariz el fétido aliento que temo no habrá de abandonarme en mucho tiempo” (Mutis 2002, 25). El contraste es patente: por una parte, el trauma de la agresión vampírica y el miedo a que la *revenante* vuelva, una vez más, para su tributo de sangre; por otra, el ‘fantasma’ del insoportable olor. *Femme fatale* aberrante, de alguna manera más insondable que las mismas vampiras, la nativa es una encarnación del absurdo y vacuo infierno verde que los rodea a ella y al Gaviero. No hay duda de que la consideración final de Maqroll sobre su viaje incluye también a la indígena: “Conocí la selva. Nada tuve que ver con ella, nada llevo” (Mutis 2002, 93).

A manera de conclusión

Si se considera la fórmula de lo ‘gótico tropical’ como la llana ratificación de cierta tendencia de la literatura latinoamericana a transformar y proyectar temas, motivos y personajes europeos a otra parte del mundo, que superficialmente poco tendría que ver con ellos, entonces la heptalogía narrativa sobre Maqroll cuenta con varias obras que la expresan. No solo *La Nieve del Almirante*, sino también *Cocora*, *Ilona llega con la lluvia* e incluso *Amirbar* (1990) presentan elementos que, por lo menos, remiten al imaginario gótico, pero trasponiéndolos a un contexto ‘ajeno’. Sin embargo, los de Mutis son “tristes trópicos”, para citar de nuevo a Lévi-Strauss²¹, que poco o nada admiten de reflexión sociopolítica y, por lo contrario, mucho llevan de esa resignada terquedad existencial que es la desesperanza. Bastaría con pensar en el *Leitmotiv* del conflicto entre guerrilla y ejército –esto sí ‘natural’ en el trópico, lamentablemente– que entrelaza *La Nieve del Almirante*, *Un bel morir* (1989) y *Amirbar*, y que queda despojado de todo posible matiz comprometido para destacar, en cambio, el obstáculo amenazador, insuperable y extenuante que casi siempre los soldados representan para Maqroll. Es lapidaria, al respecto, Glantz: “así como Mutis evita caer en el color local, [...] también evita dejarse atrapar por

²¹ La referencia, solo nominal, es a *Tristes Tropiques* (1955).

un sensiblero compromiso político y social” (Glantz 2013, 320)²². Tan improbable es encontrar algo militante, desde el punto de vista de la relación con el contexto, en el descabellado gótico del Gaviero.

La universalidad del vampiro y de la vampira, o al menos de figuras contiguas a ellos y ellas, es realmente sorprendente: infestan la antigüedad mediorientista y grecorromana, la época romántica, la narrativa hispanoamericana del siglo XX, el cine contemporáneo para adolescentes y una miríada más de ámbitos. Ya sean expresión de lujuria fascinante, aunque mortífera, o de insostenible enojo tropical, las ‘no muertas’ siguen desempeñando un papel clave en el imaginario literario. Aun cuando, como en el caso de *La Nieve del Almirante* y, más en general, de las *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, no se lo esperaría por el presunto, engañoso realismo absoluto del mundo ficticio.

A través de este ensayo, no solo se ha profundizado en un episodio poco comentado por los investigadores y, además, nunca analizado antes desde una perspectiva de comparación con lo fantástico, en particular con la vampira; también se ha remarcado la personal variación mutisiana sobre el tema de lo gótico tropical. Esta, a su vez, enriquece el amplio enfoque crítico en la desesperanza, auténtico eje hermenéutico para toda lectura de las *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. Como una invitación a estudios ulteriores, el artículo debe considerarse uno de los primeros pasos para evidenciar lo que, pese a las palabras del autor, ‘no cuadra’ en el universo de la saga de Maqroll: algunos personajes, lugares u objetos que, a modo de pequeñas fisuras, lindan con lo inverosímil, y otros que, mucho más radicalmente, lo encarnan.

Bibliografía

- Beresford, Matthew. 2008. *From Demons to Dracula. The Creation of the Modern Vampire Myth*. London: Reaktion.
- Bizzarri, Gabriele. 2006. *L'epica degradata di Álvaro Mutis*. Pisa: ETS.
- Braccini, Tommaso. 2022. *Prima di Dracula. Archeologia del vampiro*. Bologna: il Mulino.
- Collard, Patrick. 2000. “Álvaro Mutis y la historia”. En 1898-1998. *Fines de siglos. Historia y literatura hispanoamericanas*, coordinado por Jacques Joset y Philippe Raxhon, 91-102. Liège: Presses universitaires de Liège.

²² Todavía más explícito –y claramente provocador– es el mismo Mutis: “Mi interés por los problemas sociales de América Latina es cero. Detesto esta época” (Collard 2000, 101).

- Cook, Brad. 2009. "A Watery Folktale in the Alexander Romance: Alexander's Byzantine Neraïda". *Syllecta classica* 20: 105-134. <https://doi.org/10.1353/syl.2010.0003>
- Edwards, Justin y Sandra Guardini Vasconcelos. 2016. "Introduction: Tropicalizing Gothic". En *Tropical Gothic in Literature and Culture*, coordinado por Justin Edwards y Sandra Guardini Vasconcelos, 1-10. New York-Oxon: Routledge.
- Eljaiek-Rodríguez, Gabriel Andrés. 2012. "Selva de Fantasma. Tropicalización de lo gótico en la literatura y el cine latinoamericanos". Tesis doctoral, Emory University.
- Frow, John. 1990. "Intertextuality and Ontology". En *Intertextuality. Theories and Practices*, coordinado por Michael Worton y Judith Still, 45-55. Manchester-New York: Manchester University Press.
- García Aguilar, Eduardo. 1993. *Celebraciones y otros fantasmas. Una biografía intelectual de Álvaro Mutis*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Gautier, Théophile. 1858. *La Morte amoureuse*. En *Nouvelles*, 261-295. Paris: Charpentier.
- Glantz, Margo. 2013. "Álvaro Mutis". En *Obras reunidas IV*, 314-323. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gómez-Moreno, Marta y Elena Carolina Hewitt Hughes. 2013. "El motivo de la mujer vampiro a través de la Gran Madre de E. Neumann", *Signa* 22: 359-384.
- Hernández, Consuelo. 1996. *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*. Caracas: Monte Ávila.
- — —. 2024. "Otra vez el tiempo te ha traído. Recordando a Álvaro Mutis en el centenario de su natalicio". *Estudios de Literatura Colombiana* 54: 173-185. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.354669>
- Hogle, Jerrold. 2002. "Introduction: the Gothic in Western Culture". En *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, coordinado por Jerrold Hogle, 1-10. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ivanovici, Victor. 2017. "De cara al architexto. Álvaro Mutis y el realismo mágico". *Tópicos del Seminario* 38: 7-47.
- Le Fanu, Joseph Sheridan. 2013. *Carmilla*. Edición crítica coordinada por Kathleen Costello-Sullivan. Syracuse: Syracuse University Press.
- Lévi-Strauss, Claude. 1964. *Le Cru et le Cuit*. Paris: Plon.
- — —. 1971. *L'Homme Nu*. Paris: Plon.
- Linton, Anne. 2015. "Redeeming the 'Femme Fatale': Aesthetics and Religion in Théophile Gautier's *La Morte amoureuse*". *The French Review* 89 (1): 145-156.

- Moreno Zerpa, Juan Jesús y Álvaro Mutis. 1997. "Maqroll el Gaviero, un peregrino elegido por los dioses: entrevista con Mutis". *Espejo de paciencia* 3: 11-16.
- Muskovits, Eszter. 2010. "The Threat of Otherness in Bram Stoker's *Dracula*". *Trans* 10. <https://doi.org/10.4000/trans.391>
- Mutis, Álvaro. 1985. "La desesperanza". En: *Obra Literaria II. Prosas*, 189-203. Bogotá: Procultura.
- — —. 2002. *La Nieve del Almirante*. En Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, 9-114. Madrid: Alfaguara.
- Ordiz, Inés y Sandra Casanova-Vizcaíno. 2018. "Introduction. Latin America, the Caribbean, and the Persistence of the Gothic". En *Latin American Gothic in Literature and Culture*, coordinado por Inés Ordiz y Sandra Casanova-Vizcaíno, 1-12. New York-Oxon: Routledge.
- Ordóñez Díaz, Leonardo. 2016. "La selva contada por los narradores. Ecología política en novelas y cuentos hispanoamericanos de la selva (1905-2015)". Tesis doctoral, Université de Montréal.
- Punter, David. 2013. *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. New York-Oxon: Routledge.
- Rodríguez Amaya, Fabio. 2000. *De MUTIS a Mutis. Para una ilícita lectura crítica de Maqroll el Gaviero*. Viareggio-Lucca: Baroni.
- Rogers, Charlotte. 2019. *Literature and Extractivism in the Contemporary American Tropics*. Charlottesville-London: University of Virginia Press.
- Signorotti, Elizabeth. 1996. "Repossessing the Body: Transgressive Desire in *Carmilla* and *Dracula*". *Criticism* 38 (4): 607-632.
- Stoker, Bram. 1897. *Dracula*. New York: Grosset & Dunlap.
- Todorov, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- Wisker, Gina. 2016. "Female Vampirism". En *Women and the Gothic. An Edinburgh Companion*, coordinado por Avril Horner y Sue Zlosnik, 150-165. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Alessandro Secomandi es docente e investigador de Literatura Hispanoamericana en la Università degli Studi di Bergamo (Italia). Ha publicado artículos acerca de Juan Rulfo, Pablo Montoya y Álvaro Mutis, entre otros, y una monografía sobre Leonardo Sciascia y Federico Campbell. Ha traducido al italiano la novela *La casa grande* (1962), de Álvaro Cepeda Samudio.

Contacto: alessandro.secomandi@unibg.it

Recibido: 24/07/2024

Aceptado: 23/11/2025

Copyright © 2025 The Author(s)

The text in this work is licensed under the Creative Commons BY 4.0 International License
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.