DOI: 10.18441/ibam.26.2026.93.119-134

CC BY SA

Lo fantástico parodiado: las voces acusmáticas en "Cocora", de Álvaro Mutis, en diálogo con *Pedro Páramo*

Parodying the Fantastic: Acousmatic Voices in Álvaro Mutis's "Cocora" in Dialogue with *Pedro Páramo*

Alessandro Secomandi
Università degli Studi di Bergamo, Italia
alessandro.secomandi@unibg.it
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4484-0656

| **Abstract:** In "Cocora", a short story by Álvaro Mutis included in *Caravansary* and later in the appendix of *La Nieve del Almirante* (1986), Maqroll hears –or believes he hears– some female murmurs with no visible source that drive him to the edge of madness. This essay will explore how this manifestation fits entirely within the realm of the fantastic and can even be considered a *topos*, as similar events characterize it from at least the English Gothic literature of the eighteenth century. However, Mutis's approach to the fantastic is, in line with his famous concept of *desesperanza*, ironic and caustic. By comparing it with *Pedro Páramo* (1955), Rulfo's novel that likely influenced this episode in "Cocora", the essay will demonstrate Mutis's parodic reinterpretation of such a ghostly chorus.

Keywords: Álvaro Mutis, "Cocora", Fantastic, Acousmatic, *Pedro Páramo.*

| **Resumen:** En "Cocora", cuento de Álvaro Mutis incluido en *Caravansary* (1981) y después en el apéndice de *La Nieve del Almirante* (1986), Maqroll el Gaviero oye –o cree oír– algunos murmullos femeninos, sin origen visible, que lo arrojan al borde de la locura. En este ensayo se observará que tal manifestación pertenece, en todos sus aspectos, a lo fantástico, y que incluso puede considerarse un topos, ya que acontecimientos análogos caracterizan esa modalidad a partir, por lo menos, de la literatura gótica inglesa del siglo xviii. Sin embargo, la actitud de Mutis hacia lo fantástico es, de acuerdo con su célebre concepto de la desesperanza, irónica y cáustica: a través de una comparación con *Pedro Páramo* (1955), novela de Rulfo que probablemente influyó en ese episodio de "Cocora", se demostrará su reinterpretación paródica de tal coro fantasmático.

Palabras clave: Álvaro Mutis, "Cocora", Fantástico, Acusmático, *Pedro Páramo.*

1. INTRODUCCIÓN

Sin duda, Maqroll el Gaviero es el personaje más reconocido del escritor colombiano Álvaro Mutis. Protagonista de algunos poemas y de una heptalogía narrativa, las *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (1986-1993), es un hombre que se lanza a una serie de peripecias grotescas, descabelladas y siempre, irremediablemente, sin éxito. La crítica ha escrito mucho acerca de este antihéroe que parece reinterpretar, de modo irónico y cáustico, al Ulises homérico y al Marlow de Joseph Conrad, al viejo marinero de S. T. Coleridge y una miríada más de modelos. Enfocándose a menudo en el marco temático de la desesperanza, la paradójica actitud de Maqroll entre fatalista y estoica, los investigadores han destacado –sobre todo en *La Nieve del Almirante* (1986), capítulo inicial de la saga– su deconstrucción de la novela de aventuras y de la selva, del diario de viaje y de la crónica del descubrimiento de América.[1] Como el mismo Mutis resume durante su primera reflexión en torno a esa 'filosofía', los que desesperan "han desechado la acción […], conociendo hasta sus más remotas y desastrosas consecuencias [...]. Pero, [sin] una pasividad búdica, un renunciamiento ascético a participar en la vida" (Mutis 1985, 191). Por consiguiente, el Gaviero se limita a aquel destello de iniciativa necesario para alejar provisionalmente el tedio mortal de la cotidianidad, sin ilusionarse sobre el resultado.

Lo que aún queda apenas esbozado por los estudiosos es cierta veta fantástica que asoma, de manera explícita o en claroscuro, por algunos episodios aislados del ciclo: en concreto, la mujer indígena de *La Nieve del Almirante*, que remite a la figura de la vampira; dos presuntos fantasmas en *Ilona llega con la lluvia* (1987); la siniestra, ominosa atmósfera hipogea de *Amirbar* (1990). En "Cocora", breve cuento aparecido en *Caravansary* (1981) e incluido después en el apéndice de *La Nieve del Almirante*, sobresalen dos elementos que, por su ruptura del supuesto realismo absoluto del trasfondo, también han de considerarse fantásticos.[2] El más llamativo es una maquinaria colosal e inconcebible, por su forma y justamente por su tamaño, abandonada en las profundidades de un socavón. El otro es una serie de misteriosos murmullos femeninos que el Gaviero oye –o cree oír– en el primer túnel de la mina de Cocora. Se trata

[1] Entre los mejores aportes introductorios al Gaviero y a sus *Empresas y tribulaciones*, se recomiendan Rodríguez Amaya (2000), Bizzarri (2006) y Torres-Rodríguez (2015).

[2] Por comodidad, se define –y se seguirá definiendo– "Cocora" como un cuento, aunque en rigor se trataría más bien de un poema en prosa; de hecho, en recopilación se publica por primera vez en *Caravansary* que es, justamente, un poemario. Si la primera aparición explícita del Gaviero es plenamente poética ("Oración de Maqroll", en *Los elementos del desastre*, 1953), a partir de *Reseña de los hospitales de ultramar* (1959) comienzan a aparecer poemas en prosa sobre Maqroll que, en las colecciones posteriores, se orientan cada vez más hacia el cuento propiamente dicho. Al respecto, "Cocora" y, más en general, *Caravansary* marcan un verdadero punto de inflexión al desdibujar los límites entre estas dos formas literarias próximas, pero no siempre fáciles de distinguir. Sobre la continuidad entre poesía y prosa en la obra de Mutis, y especialmente en la dedicada a Maqroll, véase Hernández (1996). El propio Mutis insistía con frecuencia en dicha unidad.

de bisbiseos 'acusmáticos', o sea, sin origen visible,[3] que arrojan a Maqroll al borde de la locura.

Ante todo, este ensayo mostrará que el coro de voces enigmáticas es un topos de la literatura fantástica y, en particular, de la gótica.[4] Asimismo, se analizarán las analogías entre su declinación en "Cocora" y en *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo. Hay precisas correspondencias lingüísticas y temáticas que, en efecto, sugieren una posible influencia directa de Rulfo; lo que sería respaldado por la amistad entre Mutis y el autor mexicano y, aún más, por las anécdotas y entrevistas en las que el primero ensalza *Pedro Páramo* como una de las mejores novelas hispanoamericanas.[5] El de "Cocora" parece un homenaje y, al mismo tiempo, otra reinterpretación irónica: coherentemente con el "deterioro" (Hernández 1996) que caracteriza toda forma de la desesperanza y, por esto, la entera producción sobre el Gaviero, con su antiépica, los inquietantes bisbiseos de Rulfo se transforman en algo absurdo y en parte ridículo. La operación cumplida por Mutis, entonces, cabe perfectamente en la definición de parodia según Gérard Genette. Significa, en una perspectiva etimológica, "chanter […] dans une autre voix, en contrechant –en contrepoint–, ou encore […] chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou transposer une mélodie" (Genette 1982, 20); en una específicamente intertextual, en cambio, consiste en la "citation détournée de son sens, ou simplement de son contexte et de son niveau de dignité" (28). De lo 'alto' a lo 'bajo', y sobre todo de lo espantoso a lo bufonesco, trasponiendo el onirismo de la Comala de *Pedro Páramo* a la destartalada y desalentada realidad de Maqroll. No para burlarse de Rulfo, claro está, sino –suponiendo sin conceder este vínculo– para revestir su imaginario de una inédita capa de pesimismo, y de sarcasmo, a la manera de Mutis.

---

[3] La irrupción o insinuación de lo inverosímil en un escenario aparentemente realista constituye, al menos desde Todorov (2013), una condición necesaria de lo fantástico. Toda reinterpretación crítica de este modo –y no género– literario se centra en esa premisa, por lo general confirmándola. Este artículo desarrolla y profundiza algunas páginas de uno de los pocos trabajos críticos dedicados a la veta fantástica de las *Empresas y tribulaciones*, a saber, Secomandi (2025). En cuanto a lo 'acusmático', el término nace en la esfera musical, pero ha alcanzado reconocimiento sobre todo en el ámbito cinematográfico. Así Michel Chion, en su ensayo más célebre sobre el tema (Chion 1982), define la voz sin cuerpo a partir de películas como *Das Testament des Dr. Mabuse* (*El testamento del Dr. Mabuse*, F. Lang, 1933), *Psycho* (*Psicosis*, A. Hitchcock, 1960) y *2001: A Space Odyssey* (*2001: Una odisea del espacio*, S. Kubrick, 1968).

[4] Por ser mayormente delimitable a través de sus personajes y trasfondos fijos (vampiros y castillos, fantasmas y prisiones, licántropos y cementerios, etc.), lo gótico sí puede considerarse un género, además de una especie de subconjunto de lo fantástico (Hogle 2002, 2). El aporte más renombrado en torno a la literatura gótica es probablemente Punter (2013).

[5] Famosa es la anécdota de Gabriel García Márquez: "Mutis subió a grandes zancadas los siete pisos de mi casa con un paquete de libros, separó del montón el más pequeño y corto, y me dijo […]: 'Lea esa vaina, […] para que aprenda'; era *Pedro Páramo*" (García Márquez 2003). En una entrevista, Mutis afirma: "Yo fui amigo personal de Rulfo. Lo admiré muchísimo y promoví su lectura entre los escritores latinoamericanos que fueron apareciendo por aquí. […] Siempre me llamó la atención la calidad misma de la escritura de Rulfo. [A]dmiro muchísimo la estructura narrativa de *Pedro Páramo*. […] Si un libro necesita definitivamente una segunda lectura o más, es *Pedro Páramo*" (Alstrum 1994, 54).

El artículo se organiza del siguiente modo: primero se examina la función de las voces acusmáticas en "Cocora" a la luz del canon fantástico y, en particular, del gótico inglés; después se analizan sus convergencias con *Pedro Páramo*, situando así el texto de Mutis en un diálogo entre la narrativa colombiana y algunos referentes más amplios de la literatura hispanoamericana y occidental; por último, se muestra cómo esta desacralización refuerza algunos núcleos centrales de su universo literario. Desde esta perspectiva, "Cocora" se revela como una obra particularmente fértil para pensar, a la vez, su inscripción en una tradición transnacional y la inflexión irónica de Mutis.

2. LAS VOCES ACUSMÁTICAS COMO RECURSO FANTÁSTICO

Cocora es el nombre de una mina desierta y sin yacimientos, en algún sitio de la Colombia tropical representada –pero nunca mencionada– por Mutis. Por razones desconocidas, ya que no hay oro ni otros materiales preciosos, Maqroll la está vigilando desde hace años. El lector acostumbrado a sus andanzas no se sorprenderá: casi siempre las empresas del Gaviero fracasan justamente porque carecen de sentido ya en sus premisas. En cambio, con toda probabilidad sí resultan asombrosos, para la usual verosimilitud de la saga de Maqroll, algunos acontecimientos de su estancia en los socavones.

Prescindiendo de la maquinaria en el segundo túnel, que es una de las manifestaciones más vistosas de lo fantástico en la heptalogía, centrémonos en las voces espectrales de la primera galería. Refiere Maqroll:

> Allí viví mucho tiempo, y sólo por razones que en seguida explicaré tuve que abandonar el sitio. Hacia el comienzo de las lluvias escuchaba voces, murmullos indescifrables como de mujeres rezando en un velorio, pero algunas risas y ciertos forcejeos, que nada tenían de fúnebre, me hicieron pensar más bien en un acto infame que se prolongaba sin término en la oquedad del recinto. Me propuse descifrar las voces y, de tanto escucharlas con atención febril, días y noches, logré, al fin, entender la palabra Viana. Por entonces, caí enfermo, al parecer de malaria, y permanecía tendido en el jergón que había improvisado como lecho. Deliraba durante largos períodos y, gracias a esa lúcida facultad que desarrolla la fiebre por debajo del desorden exterior de sus síntomas, logré entablar un diálogo con las hembras. Su actitud meliflua, su evidente falsía, me dejaban presa de un temor sordo y humillante. Una noche, no sé obedeciendo a qué impulsos secretos avivados por el delirio, me incorporé gritando en altas voces que reverberaron largo tiempo contra las paredes de la mina: "¡A callar, hijas de puta! ¡Yo fui amigo del Príncipe de Viana, respeten la más alta miseria, la corona de los insalvables!". Un silencio, cuya densidad se fue prolongando, acallados los ecos de mis gritos, me dejó a orillas de la fiebre. Esperé la noche entera, allí tendido y bañado en los sudores de la salud recuperada. El silencio permanecía presente ahogando hasta los más leves ruidos de las humildes criaturas en sus trabajos de hojas y salivas que tejen lo impalpable. Una claridad lechosa me anunció la llegada del día y salí como pude de aquella galería que nunca más volví a visitar (Mutis 2002, 98).

No se volverá a hablar del asunto ni en el cuento, ni a lo largo de la saga, donde estos susurros acusmáticos destacan como un caso excepcional. Quizás la única peripecia análoga, para Maqroll, sea un esbozo de proyecto narrativo apenas bosquejado por Mutis en una entrevista de 1986. Aquí el autor confiesa su voluntad de "rescatar una de las viejas historias del Gaviero", en la que Maqroll "oye surgir del fondo [de un] barco una multitud de voces […], pero cuando finalmente baja para mirar de qué se trata, no encuentra ni el más mínimo rastro de nada ni de nadie" (Mallet 1993, 83). Es, muy plausiblemente, el núcleo primigenio de la historia de Larissa en *Ilona llega con la lluvia*, que luego Mutis desarrollará de manera bien distinta y sin ninguna presencia acusmática.

Menos precisa es la conexión con la llamada *de profundis* de la mina de *Amirbar*, pese a que esta novela comparta con "Cocora" el marco hipogeo e, incluso, le resulte contigua a nivel cronológico. Secuela directa de "Cocora", en *Amirbar* el Gaviero se dedica a la extracción en un sitio prometedor, pero como cargado de presagios. En un clímax de enajenación, Maqroll termina por oír, de las entrañas de la tierra, la palabra 'Amirbar', que sería el título del comandante de la flota real de Georgia (etimológicamente, 'almirante' procede del árabe 'amir al-bahr'). Otra vez, lo acusmático va de la mano con lo estrafalario; sin embargo, al contrario de los murmullos en "Cocora", el Gaviero sabe bien que se trata de un espejismo.

Volviendo al cuento, vale notar preliminarmente que su íncipit plantea una duda típica de lo fantástico, la cual hace sospechosa –con mayor razón al considerar, poco después, la extravagancia del episodio de las voces– la totalidad del testimonio de Maqroll. Así el Gaviero empieza su narración: "me quedé […] al cuidado de esta mina, y ya he perdido la cuenta de los años que llevo en este lugar. Deben ser muchos" (Mutis 2002, 97). Esta confesión de pobre fiabilidad no es una minucia. De hecho, ¿cómo se puede creer plenamente en alguien que admite haber olvidado la duración de su estancia en la mina y, por lo tanto, debe padecer de serios límites cognitivos? Muy a menudo lo fantástico insinúa la posibilidad, a veces inverificable, de que el elemento inverosímil no exista de veras, y más bien sea una alucinación del narrador: citando a Todorov sobre la paradigmática ambigüedad de *The Turn of the Screw* (H. James, 1898), "le texte ne nous permettra pas de décider" entre reales espectros o simples delirios (Todorov 2013, 41).[6]

Al menos dos detalles del suceso, que por añadidura resaltan a la vista, respaldan la hipótesis de que los bisbiseos sean solo imaginados por Maqroll. El primero, la fiebre, es a su vez usual en lo fantástico: ya sea debida a infección o psicógena, es decir,

[6] Aunque se trata de una conexión relativamente poco profundizada por la crítica, muchas veces lo fantástico y el narrador sospechoso, quizás no fiable, van a la par (Brütsch 2015, 236). Más en general, el concepto de narrador no fiable resulta tanto difundido como intuitivo: es una voz que no puede, o que no quiere ofrecer un testimonio fidedigno de los acontecimientos. Después de su primera teorización por parte de Wayne Booth, en los años sesenta, se ha desarrollado al respecto una esfera de investigación interdisciplinaria y casi independiente. Un aporte sólido y heterogéneo, entre los más 'recientes', es Nünning (2015).

'nerviosa', es frecuentemente otro indicio de la posible escasa fiabilidad del narrador.[7] Pero cabe observar que, en este caso, la manifestación de las voces precede la de los síntomas, y que la enfermedad parecería "malaria" (Mutis 2002, 98), dolencia indiscutiblemente exógena y no psicosomática. Murmullos y fiebre, en suma, no tendrían ningún vínculo recíproco.

La segunda señal es la absoluta rareza de que, en una mina colombiana, algunas sombras –suponiendo sin conceder que existan– hablen de Viana, en Navarra, y de su príncipe, Carlos IV o acaso César Borgia, que allí murió.[8] Hasta para el canon fantástico se trata de algo que no tiene sentido, y que desde luego alimenta el recelo sobre la salud mental del Gaviero. Es cierto que, a lo largo de las *Empresas y tribulaciones*, y de *La Nieve del Almirante* en particular, Maqroll se topa, entre sueños, con personajes históricos más o menos famosos.[9] Un ejemplo llamativo es justo el de Napoleón en la primera novela de la heptalogía: el Gaviero convence al emperador para que huya a América del Sur, pero un malentendido hace fracasar el proyecto de manera dramática. Sin embargo, en tales circunstancias Maqroll se da siempre cuenta de que todo esto es sencillamente el fruto de su imaginación, y de su desmesurado interés por las lecturas historiográficas. En "Cocora", al contrario, él no expresa ninguna perplejidad en torno a esos fantasmas sonoros que parecen aludir, de algún modo, al siglo XV.

A pesar de lo excéntrico de la escena, los murmullos acusmáticos han de considerarse un topos de lo fantástico, ya que lo caracterizan por lo menos a partir de la literatura gótica inglesa del siglo XVIII. El concepto de lo acusmático, acuñado por Pierre Schaeffer en el campo musical y difundido por Chion en el fílmico, remontaría a ciertas costumbres esotéricas del pitagorismo, "dont les adeptes écoutaient leur Maître parler *derrière une tenture*" (Chion 1982, 27). Aunque el análisis de voces y sonidos sin cuerpo es más común, obviamente, en las investigaciones cinematográficas, también en literatura se hace uso de este recurso; sobre todo, parafraseando al mismo Chion, en "nombreuses fictions […] fantastiques, où il s'agit [du] monstre caché, ou [du] génie du mal" (29). Más en detalle, lo acusmático se presenta, en la literatura gótica de los comienzos, de una forma preternatural menos ostentosa que la de la abominable criatura propia de H. P. Lovecraft, pero ya inquietante y comparable con el conciliábulo de "Cocora". No son pocos los críticos que se han centrado en esta particular sonoridad desde *The Castle of Otranto* (H. Walpole, 1764) hasta, aproximadamente, *Melmoth the Wanderer* (C. R. Maturin, 1820). Por ejemplo, Matt Foley destaca que, en general, "the obscured or sourceless voice as a means of auditory persecution is [a fundamental]

---

7 Véase, por ejemplo, Woods (2017) acerca de *The Lifted Veil* (G. Eliot, 1859).

8 En una perspectiva intertextual, más probablemente se refieren a Carlos IV, evocado como Príncipe de Viana a lo largo de "En los esteros" (*Caravansary*), que –sea dicho de paso– sería la última 'aventura' de Maqroll, ya que en ella se describe su muerte. Pero, exactamente como es difícil intentar establecer una cronología definitiva de las tribulaciones del Gaviero, dado que las coordenadas de la *fabula* total resultan confusas y precarias, así el poema "Funeral en Viana" (*Los emisarios*, 1984), dedicado, en cambio, a César Borgia, alimenta cierta duda sobre la mención histórica de "Cocora".

9 Al respecto, es muy válido el análisis de Collard (2000).

mechanism [in prime] Gothic", y que "the acousmatic voice [embodies] a dualism […] between the voice's […] potential to reveal [some] secrets, on the one hand, and its interrogative, claustrophobic effect on the other" (Foley 2016, 173-177); en cambio, Isabella van Elferen remarca que "[g]hostly sighs and breathing are heard in *The Castle of Otranto* and *The Mysteries of Udolpho* [A. Radcliffe, 1794], and even more disturbing are voices or whispers that come from nowhere, like those heard […] in *Udolpho*" (Van Elferen 2012, 21).

Tal vez el caso más emblemático, para un cotejo a lo lejos con "Cocora", sea el de *The Italian* (A. Radcliffe, 1796). En esta novela de maquinaciones, asesinatos y siniestras órdenes religiosas, de vez en cuando los protagonistas oyen –sin ninguna duda sobre la realidad del acontecimiento– oraciones distantes cuya fuente permanece invisible, y que contribuyen a la formación de un 'paisaje sonoro' particularmente funcional para reforzar su ominosa atmósfera, prototípica de lo gótico.[10] Ya en las primeras páginas, Vivaldi escucha

> a chaunting of deep voices swelled from a distance. The solemn character of the strain engaged his attention; he perceived that it was a requiem, and he endeavoured to discover from what quarter it came. It advanced, though distantly, and then passed away on the air. The circumstance struck him; he knew it was usual in some parts of Italy to chaunt this strain over the bed of the dying; but here the mourners seemed to walk the earth, or the air. He was not doubtful as to the strain itself; once before he had heard it, and attended with circumstances which made it impossible that he should ever forget it. [He was listening] to the choral voices softening in distance […] (Radcliffe 2017, 15).

Después, junto con otros personajes,

> they suddenly heard the sound of instruments and voices from a distance. The gloom, which the trees threw around, prevented their distinguishing objects afar off, and not a single human being was visible, nor any trace of his art, beneath the shadowy scene. They listened to ascertain from what direction the sounds approached, and heard a chorus of voices, accompanied by a few instruments, performing the evening service (130).

Tanto en estos episodios de *The Italian* como en "Cocora", las voces acusmáticas remiten a la faceta "fúnebre" (Mutis 2002, 98) de lo religioso, es decir, al "velorio" (*ivi*), que también en la novela de Radcliffe se evoca explícitamente. En particular, a lo largo del primer fragmento: "requiem", "strain over the bed of the dying", canto de "mourners" (Radcliffe 2017, 15). En *The Italian* su empleo corresponde por completo a las que serían sus funciones usuales, en la literatura gótica, según Foley y van Elferen. Por un lado, de hecho, resalta el interés por descubrir el origen del sonido, intrigante

[10] Bien Lucie Ratail evidencia el específico "soundscape" de la literatura gótica, que consiste, por ejemplo, en melodías tenebrosas, "whispers", "rumours", "acousmatic voices", "sounds" y "noises"; bien, asimismo, la investigadora remarca los efectos que produce en personajes y lectores (Ratail 2021).

justamente en cuanto oculto;[11] por otro lado, se percibe entre líneas la progresiva inquietud de los personajes al escucharlo. En "Cocora", por lo contrario, casi de inmediato lo lúgubre aparece asociado con lo grotesco y, de algún modo, hasta desmentido por "algunas risas y ciertos forcejeos, que nada tenían de fúnebres": el Gaviero piensa "más bien en un acto infame" (Mutis 2002, 98). Aquí el tono superficialmente luctuoso –y acaso mortífero– de los murmullos, junto con otros *Leitmotive* de lo gótico como la lluvia y el trasfondo hipogeo, da paso a la farsa; en lugar de terribles palabras ultramundanas o de revelaciones extraordinarias, lo que sobresale de su manifestación es "la actitud meliflua, [la] evidente falsía", que significativamente infunden a Maqroll "un temor sordo y humillante" no por la hipotética naturaleza espectral de las mujeres, sino por su mala disposición (*ivi*).

Queda intacta la ambigüedad que se ha remarcado en las páginas anteriores. La mayor parte de los indicios llevaría al lector a considerar "el hiperbólico delirio febril" del Gaviero (Rodríguez Amaya 2000, 263), central en *La Nieve del Almirante* y *Amirbar* inclusive, como la única explicación verosímil sobre los bisbiseos femeninos. Pero, según lo que se ha observado, al menos otra señal *intratextual* sugiere lo opuesto: el testimonio de Maqroll –que, vale evidenciarlo, en las *Empresas y tribulaciones* nunca, o casi nunca, da motivo para pensar que es un narrador no fiable– parece rechazar todo vínculo de causa sólido entre la enfermedad y el fenómeno acústico. Además, a nivel *intertextual*, los precedentes góticos muestran que recursos análogos, si bien mucho menos estrafalarios, no son raros en lo fantástico. Tampoco se puede ignorar la ironía de un conciliábulo de –presuntos– fantasmas que, en una mina tropical y con ademanes solapados, se burlan del Gaviero hablándole de cierta historia europea del siglo xv. Esta doble cara de lo acusmático en "Cocora", o sea, de homenaje paródico a lo fantástico, se aprecia todavía más al comparar el cuento de Mutis con la que es la novela hispanoamericana por excelencia sobre extraños susurros y presencias espectrales: *Pedro Páramo*.

3. MURMULLOS ACUSMÁTICOS ENTRE MIEDO Y PARODIA

Muy pronto, al recorrer las calles vacías de Comala, Juan Preciado empieza a oír sonidos que parecen filtrarse de las paredes de las casas: "mi cabeza venía llena de ruidos y de voces. De voces, sí" (Rulfo 2020, 108). Se trata, como es notorio, de las primeras páginas de la novela de Rulfo. Para cumplir la última promesa a su madre Dolores, Juan Preciado llega a Comala en busca de su padre, un tal Pedro Páramo. Pero aquí descubre que el pueblo está casi desierto, y que Pedro Páramo, su poderoso cacique, ya murió hace mucho tiempo. Durante su errancia, Juan encuentra a Eduviges y Damiana, que le hacen entender que todos los habitantes de Comala –incluso ellas– están difuntos a su vez, y son ánimas en pena. Damiana, en particular, le cuenta que

[11] Véase también Ratail: "acousmatic sounds eventually constitute additional quests for both readers and characters, who enquire after the sources of the stimuli" (Ratail 2021).

> Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen. […] Y lo peor de todo es cuando oyes platicar a la gente, como si las voces salieran de alguna hendidura y, sin embargo, tan claras que las reconoces. Ni más ni menos, ahora que venía, encontré un *velorio* (139-140; cursivas mías).

Cada vez más aturdido por las extrañas informaciones que le proporcionan Eduviges y Damiana, y sobre todo por los murmullos sin procedencia visible, que nunca cesan, Juan se topa con una pareja de hermanos incestuosos que le dan acogida. Pese a que ellos no parezcan espectros como los demás habitantes del pueblo, la inquietud de Juan no disminuye. Una noche, al despertarse por el gran calor, Juan ve a la mujer que se funde en un charco de lodo;[12] entonces huye de su casa y se pierde nuevamente por las calles de Comala, donde muere por el miedo a los susurros:

> Me mataron los *murmullos*. […] Y cuando me encontré con los *murmullos* se me reventaron las cuerdas. De las paredes parecían destilar los *murmullos* como si se filtraran de entre las grietas y las descarapeladuras. Yo los oía. Eran voces de gente; pero no voces claras, sino secretas, como si me murmuraran algo al pasar, o como si zumbaran contra mis oídos. Me aparté de las paredes y seguí por mitad de la calle; pero las oía igual, igual que si vinieran conmigo, delante o detrás de mí. […] Oí el alboroto mayor en la plaza. […] Comencé a sentir que se me acercaba y daba vueltas a mi alrededor aquel bisbiseo apretado como un enjambre, hasta que alcancé a distinguir unas palabras casi vacías de ruido: "Ruega a Dios por nosotros". Eso oí que me decían. Entonces se me heló el alma. Por eso es que ustedes me encontraron muerto (156; cursivas mías).

Después, en la tumba, cuenta su historia a Dorotea, otra fantasma, y aprende de ella y de las demás sombras las vicisitudes de Pedro Páramo, que llevaron a la ruina de Comala.

Lo que hace pensar en un vínculo intertextual directo entre *Pedro Páramo* y "Cocora", o sea, que la novela de Rulfo haya sido una fuente para Mutis, son dos coincidencias verbales: el "velorio", mencionado en el testimonio de Damiana, y los "murmullos" implacables que recurren durante toda la analepsis de Juan, en particular a lo largo del último fragmento citado.[13] Además, justo *Los murmullos* era el primer título

[12] De hecho, es probable que la pareja –y solo la pareja– no exista: según el mismo Rulfo, se trataría de una alucinación. Acaso sea uno de los ejemplos más rotundos del hermetismo de *Pedro Páramo*, ya que ciertos indicios textuales corroboran la lectura del autor, y otros la desmienten. Para un análisis de este episodio como emblema de lo fantástico rulfiano, decididamente oscuro, se remite a Secomandi (2021).

[13] En "Cocora", cabe reiterarlo para mayor claridad, Maqroll "escuchaba voces, murmullos indescifrables como de mujeres rezando en un velorio" (Mutis 2002, 98). Por deber de exhaustividad, es de señalar que otra referencia a la región de Cocora, por añadidura relacionada con cierto tono espectral, aparece en el poema de Mutis "El miedo" (*La balanza*, 1948, después en *Los elementos del desastre*, 1953), obra anterior a *Pedro Páramo*: "Sólo entiendo algunas voces. La del ahorcado de Cocora, la del anciano minero que murió de hambre […]; la de los huesos de mujer hallados en la cañada de La Osa; la del fantasma que vive en el horno del trapiche. […] La mañana se llena de voces: Voces que vienen

de *Pedro Páramo* (Galaviz 2003, 160-161). Precisamente de 'coincidencias verbales' de un texto al otro escribe, traduciendo del italiano, Andrea Bernardelli: serían

> uno dei principali indizi di una relazione di influenza [verticale]. Il [loro] delinearsi [...] su ampi segmenti discorsivi e la corrispondenza tra coincidenze tematiche e riprese verbali permettono di identificare quelle forme di aderenza tra i due testi che ne certificano la diretta e sostanziale interrelazione (Bernardelli 2013, 41).

A nivel cuantitativo, es cierto, las correspondencias no resultan tan apreciables como para atreverse a demostrar, con recursos filológicos 'duros', ese hilo genético entre *Pedro Páramo* y "Cocora". Aun así, por su especificidad, tampoco parecen debidas al azar.

Las plausibles citaciones de *Pedro Páramo* en "Cocora" respaldan las afinidades temáticas entre los respectivos bisbiseos acusmáticos: la atmósfera fúnebre, de nuevo (véase también la exhortación final a Juan, "Ruega a Dios por nosotros" [Rulfo 2020, 156], que retoma el motivo del velorio), y cierto velo de enigma que los encubre, ya que en la novela se trata de voces "no […] claras, sino secretas, como si […] murmuraran algo al pasar" (*ivi*), y en el cuento Maqroll tarda "días y noches" intentando descifrarlas (Mutis 2002, 98). Aunque no se puede ignorar que en *Pedro Páramo* los espectros son indiscutiblemente reales, mientras que "Cocora" queda ambiguo a propósito, otra vez –después de *The Italian*– inquietud y fascinación por el origen de los sonidos van a la par.[14]

Pero, exactamente a este respecto, entre *Pedro Páramo* y "Cocora" hay algo más profundo en juego, que remite a la teoría de lo acusmático según Chion. De hecho, para el crítico francés el acusmaser, el ser acusmático, goza muy a menudo de los siniestros poderes de "être partout, tout voir, tout savoir […]. Autrement dit ubiquité, panoptisme, omniscience" (Chion 1982, 29). En términos cinematográficos, es divina o casi la conciencia que está fuera de campo, oculta a la vista, y que, no obstante, se manifiesta a través del sonido. Usualmente amenazadora, persigue y desconcierta, atormenta y espanta, ya sea un espíritu maligno o el superordenador HAL 9000 de *2001: A Space Odyssey*, acaso el ejemplo más famoso.

Las voces de Rulfo y Mutis dan la impresión de que surjan por doquier, dado que, por un lado, todo el pueblo de Comala "está lleno de ecos" (Rulfo 2020, 139), y por otro el Gaviero afirma –con una expresión que puede entenderse tanto en clave temporal, como espacial– que el falso velorio "se prolongaba sin término en la oquedad del recinto" (Mutis 2002, 98). Pero centrémonos en el elemento panóptico, o sea, om-

---

de los trenes […] y de otras muchas moradas diurnas del miedo" (Mutis 2018, 33-34). Sin embargo, las convergencias entre "Cocora" y *Pedro Páramo* son mayores que las entre "Cocora" y "El miedo".

[14] Otro episodio análogo, aunque más a lo lejos, ocurre en "Luvina" (*El llano en llamas*, 1953), cuento de Rulfo que se considera una especie de versión prototípica de *Pedro Páramo*. Aquí el narrador describe la espeluznante visión nocturna de las mujeres del pueblo de "Luvina", precedida por un ruido indescifrable entre zumbido y charloteo.

nisciente de la reflexión de Chion.[15] Si es cierto que los acusmaseres lo ven y lo saben todo, y que también por esto angustian a su testigo, pues los de Rulfo y Mutis caben perfectamente en la definición: los murmullos de *Pedro Páramo* y "Cocora" perturban a los protagonistas no por su naturaleza ultramundana (comprobada o hipotética), sino justo por lo que dicen. En el caso de Juan Preciado, que nunca se asusta mucho por las sombras de por sí, es el peso dramático del pasado de Comala, contado infinitamente por los susurros, que lo agobia hasta la muerte. El mismo pasado que su madre Dolores le había descrito de manera muy diferente, con matices idílicos y engañosos, se le revela en su realidad de violencia, pobreza y aislamiento. Es como si los espectros *supieran* de las palabras de Dolores, y tocaran un punto débil de Juan al desvelarle la verdadera e infernal esencia de Comala.[16] En el caso de Maqroll, en cambio, es la referencia a Viana, y aún más la insolencia con la que el coro melifluo se dirige a su príncipe, que le suscitan un "temor sordo y humillante" (Mutis 2002, 98). Tampoco al Gaviero parece importarle que los bisbiseos puedan llegar, supuestamente, del más allá: de nuevo, es como si esas mujeres *conocieran* a Maqroll y su 'obsesión' por la historia, y por esto se burlaran de él, fastidiándolo.

Interesante es que Chion, en su ensayo, mencione al "fantasme panoptique, de caractère obsessionnel ou paranoïaque", que todo acusmaser representa (Chion 1982, 29). Para *Pedro Páramo* y "Cocora", se trata de una espectralidad doble, concreta y figurada al mismo tiempo: por ser omniscientes, las sombras tienen acceso a la interioridad de Juan y Maqroll, y proyectan afuera de ellos sus propios fantasmas, sus demonios. Sin que se profundice mucho el asunto para no incurrir en fáciles 'psicologismos', lo que murmuran las voces corresponde, en cierto sentido, a rincones remotos de su ánimo. En particular, el miedo de Juan a que la descripción de Dolores sobre Comala sea fraudulenta y, por consiguiente, a que también su madre lo haya traicionado; la constante percepción de la desesperanza por parte del Gaviero, hasta tal punto que, en su perspectiva, incluso un noble personaje histórico como el príncipe de Viana estuvo condenado al fracaso ("¡respeten la más alta miseria, la corona de los insalvables!" [Mutis 2002, 98]).

Sin embargo, volviendo a otro aspecto central de este ensayo, es de remarcar, una vez más, lo que aleja "Cocora" de *Pedro Páramo*: la parodia. Parafraseando a Carmen Bustillo en torno a "La mansión de Araucaima" (1973), el célebre 'relato gótico de tierra caliente' de Mutis, la lectura de "Cocora" genera "simultáneamente el misterio y su anulación", o sea, desarrolla una "inversión total del horizonte de expectativas" suscitado por las presencias (Bustillo 1994, 156). Se esperaría una historia de fantasmas

[15] El adjetivo 'panóptico' procede de la cárcel ideada por Jeremy Bentham, precisamente el Panopticon, y sobre todo de su lectura por parte de Michel Foucault. Fundamental es que el detenido en el Panopticon no pueda ver a nadie, pero se perciba siempre observado: en las palabras de Foucault, él "est vu, mais il ne voit pas" (Foucault 1975, 202).

[16] La dicotomía entre la Comala del pasado de Dolores y la del presente de Juan es un objeto de investigación recurrente en la crítica sobre *Pedro Páramo*. Un valioso aporte introductorio a la novela de Rulfo, en torno a este tema inclusive, es la colección de ensayos de Campbell (2003).

que, con toda evidencia, queda truncada y ridiculizada. Este conjunto de "afirmación y negación" sustenta cierta "visión irónica" acerca de lo fantástico (*ivi*), que –vale añadir– está decididamente corroborada por la conclusión grosera, además de anticlimática, del episodio. Ya se ha destacado la rareza de la referencia a Viana, pero quizás sea todavía más grotesca la línea final que Maqroll reserva a las neblinosas mujeres. En efecto, si en *Pedro Páramo* los fantasmas y sus susurros terminan matando a Juan,[17] el Gaviero los injuria: "¡A callar, hijas de puta! ¡Yo fui amigo del Príncipe de Viana!" (Mutis 2002, 98).

No solo la declaración anacrónica de Maqroll, de que fue amigo personal de Carlos IV, o de César Borgia según la otra interpretación, no favorece mínimamente que el lector pueda considerarlo fiable; su lenguaje soez hacia los acusmaseres da una impresión como de arrebato de una persona alienada. La presunta epifanía ultramundana acaba aquí, como cortada por el tajante reproche del Gaviero. No se descubrirá nada en torno a su naturaleza, y nadie volverá a hablar de ella: ningún secreto divulgado, sino los gritos solitarios de un enfermo de malaria, delirante por su propia admisión, cuya conciencia de los límites entre realidad y fantasía permanece imperscrutable. Retomando a Genette, los murmullos probablemente derivados de Rulfo se configuran así, de manera definitiva, como una "citation détournée de son […] contexte et de son niveau de dignité" (Genette 1982, 28).

Aún de acuerdo con la desesperanza, ya que significa vivir "sin afeites, maquillajes o engaños" (García Aguilar 1993, 23), o sea, sin quimeras de algún tipo, es como si en el mundo de Maqroll no hubiera espacio para una presencia sustanciosa de lo sobrenatural. Apenas vislumbrado en "Cocora", o mejor, oído, llega a ser rápida y literalmente enmudecido por la furiosa indignación del Gaviero. Al fin, para Maqroll ese inusual episodio se convierte en un fracaso como los demás, pronto olvidado a lo largo de su cadena de empresas que, en la práctica, siempre se revelan solo y únicamente tribulaciones.

4. CONCLUSIÓN

Como se ha mostrado, el fenómeno de las voces acusmáticas en "Cocora" es fantástico en todos sus aspectos. Retomando a Todorov y su teorización, hay, en primer lugar, una quiebra entre el realismo general del mundo ficticio y el velorio-farsa de mujeres espectrales. Si bien Maqroll no insiste mínimamente en su inverosimilitud, esta debe

[17] Bien José Carlos González Boixo comenta que "Juan Preciado deambula por Comala y escucha voces, murmullos de otra época, de los tiempos de Pedro Páramo [. En] busca de su identidad, recorre un camino de iniciación en el conocimiento de su pasado, que es el pasado colectivo de Comala. Al final de ese recorrido las sombras le rodean y le conducen a la muerte, a la unión con ese pasado" (González Boixo 2020, 49). Fascinante la imagen proporcionada por Martha Elena Munguía Zatarain: "los murmullos del pueblo siguen vivos [como] memorias encarnadas" (Munguía Zatarain 2008, 134).

considerarse implícita para él y, por ende, para el lector inclusive. Pese a su escasa caracterización, el trasfondo de las *Empresas y tribulaciones* no es como el *fantasy* de J. R. R. Tolkien, sino el de nuestra cotidianidad, hasta tal punto que se mencionan o aparecen amigos personales de Mutis: García Márquez, en concreto, y Alejandro Obregón.

Asimismo, el texto no aclara las dudas en torno a los acusmaseres, si existen de veras o si son solo alucinaciones. Por una vez en la heptalogía, el Gaviero no parece totalmente fiable, ya que demuestra algunos límites cognitivos; sin embargo, la lucidez acerca de su propia enfermedad malárica, en particular sobre la cronología de los síntomas, hace que el lector pueda otorgarle al menos cierta confianza.

Justo a favor de Maqroll, además, se ha observado que manifestaciones análogas ocurren en la literatura gótica de los comienzos, especialmente en novelas como *The Italian*. La naturaleza misteriosa de las voces, ya se expresen a través de cantos o susurros, y la atmósfera fúnebre entrelazan, en efecto, la obra de Radcliffe con el cuento de Mutis. Lo que más los distancia es lo estrafalario de la escena de "Cocora": que unos fantasmas en una galería del trópico hablen de Viana y de Carlos IV, o acaso de César Borgia, y desde luego la enojada conclusión. Desde esta perspectiva, el artículo ilumina la manera en que un relato situado en la geografía minera colombiana se inscribe en una red de tradiciones de alcance transnacional, y dialoga con debates actuales de los estudios literarios sobre espectralidad y circulación de imaginarios.

La parodia cumplida por Mutis hacia este topos de lo fantástico se hace aún más evidente al comparar "Cocora" con *Pedro Páramo* de Rulfo, en un vínculo intertextual respaldado por la relación personal entre los autores y, sobre todo, por algunas coincidencias lingüísticas y afinidades temáticas. Los murmullos de *Pedro Páramo*, que constituyen un rasgo central de la novela por su representación del pasado y de la memoria de Comala, y que acaban agotando y matando a Juan Preciado, se transforman, a lo largo de "Cocora", en una insolente pantomima –sin nada auténticamente lúgubre, y mucho menos letal– cortada por Maqroll con gritos e injurias.

Es, más o menos, el mismo 'trato' que Mutis reserva a casi todo elemento fantástico de la saga[18]. En *La Nieve del Almirante*, por ejemplo, aparece una mujer indígena que presenta aspectos vampíricos en la línea de *Carmilla* (S. Le Fanu, 1872) y *Dracula* (B. Stoker, 1897). Sin embargo, aunque la nativa y Maqroll tienen una rápida –e infecciosa– relación sexual, ella le da literalmente asco, hasta el paroxismo de que el Gaviero se desata de la cópula vomitando: es, en suma, una inversión del usual atractivo de las vampiras. Incluso los aserraderos de la novela, meta del viaje río arriba de Maqroll, están caracterizados de una manera que remite a lo gótico, pero todavía de forma deteriorada. Igualmente, en la secuela de "Cocora", *Amirbar*, presagios hipogeos y delirios

[18] Sea dicho de paso, la actitud de Mutis hacia lo fantástico en general, y *a fortiori* en su saga, es por lo menos ambigua: a pesar de "La mansión de Araucaima", él desconfiaba de que este modo narrativo le pudiera ser útil (Hernández 2024, 183) y, a menudo, rechazaba toda categorización semejante para la heptalogía del Gaviero (Moreno Zerpa 1997, 15). Sin embargo, en raras ocasiones, y de manera bastante implícita, admitía la presencia de algo insondable en el ciclo (Lefort 2018, 83).

eróticos se combinan en una trama alucinada, que de vez en cuando parece lindar con lo ultramundano. En realidad, lo que se desarrolla es la enésima aventura absurda y funesta de Maqroll, forzado a huir de una mujer enloquecida que intenta quemarlo vivo.[19]

Quizás las únicas declinaciones no irónicas de lo inverosímil en la heptalogía sean la colosal maquinaria de "Cocora" y los supuestos espectros de *Ilona llega con la lluvia*. Pero, por la falta de comprensión sobre lo que sea la primera, y por la serie de tragedias que conllevan los últimos, todo esto cabe siempre, de cualquier forma, en el marco de la desesperanza. Otros deseables aportes en torno a lo fantástico en las *Empresas y tribulaciones* iluminarán nuevos matices de tal veta, tanto de por sí como en su relación con los dos paradigmas principales de este ensayo: la desesperanza, de hecho, y la amplísima red intertextual a la cual Maqroll remite.

REFERENCIAS

Alstrum, James. 1994. "Álvaro Mutis habla de Rulfo, García Márquez y Maqroll". *Revista de Estudios Colombianos y Latinoamericanos* 14: 54-58.

Bernardelli, Andrea. 2013. *Che cos'è l'intertestualità*. Roma: Carocci.

Bizzarri, Gabriele. 2006. *L'epica degradata di Álvaro Mutis*. Pisa: ETS.

Brütsch, Matthias. 2015. "Irony, Retroactivity, and Ambiguity: Three Kinds of Unreliable Narration in Literature and Film". En *Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*, editado por Vera Nünning, 230-253. Berlin/München/Boston: De Gruyter.

Bustillo, Carmen. 1994. "Parodia y autoparodia en 'La mansión de Araucaima'". *Thesaurus* 49, n.° 1: 142-165.

Campbell, Federico, ed. 2003. *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. Ciudad de México: Era/Universidad Nacional Autónoma de México.

Chion, Michel. 1982. *La voix au cinéma*. Paris: Etoile.

Collard, Patrick. 2000. "Álvaro Mutis y la historia". En *1898-1998. Fines de siglos. Historia y literatura hispanoamericanas*, editado por Jacques Joset y Philippe Raxhon, 91-102. Liège: Presses Universitaires de Liège.

Foley, Matt. 2016. "'My Voice Shall Ring in Your Ears': The Acousmatic Voice and the Timbral Sublime in the Gothic Romance". *Horror Studies* 7, n.° 2: 173-188. https://doi.org/10.1386/host.7.2.173_1.

Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.

Galaviz, Juan Manuel. 2003. "De *Los murmullos* a *Pedro Páramo*". En *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, editado por Federico Campbell, 156-186. Ciudad de México: Era/ Universidad Nacional Autónoma de México.

García Aguilar, Eduardo. 1993. *Celebraciones y otros fantasmas. Una biografía intelectual de Álvaro Mutis*. Bogotá: Tercer Mundo.

García Márquez, Gabriel. 2003. "Asombro por Juan Rulfo". *La Jornada*, 19 de septiembre, https://www.jornada.com.mx/2003/09/19/05aa1cul.php?origen=index.html&fly=2.

[19] Sobre todo ello véanse el sintético ensayo de Ivanovici (2017) y Secomandi (2025).

Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
González Boixo, José Carlos. 2020. "Introducción". En *Pedro Páramo*, editado por José Carlos González Boixo, 9-100. Madrid: Cátedra.
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*, editado 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.
Lefort, Michèle. 2018. "Dos entrevistas a Álvaro Mutis". En *Maqroll y el imperio de la literatura. Ensayos sobre la vida y obra de Álvaro Mutis*, vol. 1, editado por Edward Javier Ordóñez, 75-98. Cali: Universidad Santiago de Cali.
Mallet, Brian. 1993. "*La Nieve del Almirante*. Una charla con Álvaro Mutis". En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero 1988-1993*, editado por Santiago Mutis Durán, 80-84. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
Moreno Zerpa, Juan Jesús. 1997. "Maqroll el Gaviero, un peregrino elegido por los dioses: entrevista con Mutis". *Espejo de Paciencia* 3: 11-16.
Munguía Zatarain, Martha Elena. 2008. "La risa inaudible en *Pedro Páramo*". En *Pedro Páramo. Diálogos en contrapunto (1955-2005)*, editado por Yvette Jiménez de Báez y Luzelena Gutiérrez de Velasco, 123-135. Ciudad de México: El Colegio de México.
Mutis, Álvaro. 1985. "La desesperanza". En *Obra Literaria II. Prosas*, 189-203. Bogotá: Procultura.
— 2002. "Cocora" (incluido en *La Nieve del Almirante)*. En *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, 97-100. Madrid: Alfaguara.
— 2018. "El miedo" (incluido en *Los elementos del desastre)*. En *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía reunida (1947-2003)*, 33-34. Barcelona: Penguin Random House.
Nünning, Vera, ed. 2015. *Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*. Berlin/München/Boston: De Gruyter.
Punter, David. 2013. *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. New York: Routledge.
Radcliffe, Ann. 2017. *The Italian*. Oxford: Oxford University Press.
Ratail, Lucie. 2021. "Gothic Sounds and the Foreshadowing of Victorian Soundscapes". *Cahiers victoriens et édouardiens* 94. https://doi.org/10.4000/cve.9505.
Rodríguez Amaya, Fabio. 2000. *De MUTIS a Mutis. Para una ilícita lectura crítica de Maqroll el Gaviero*. Viareggio/Lucca: Baroni.
Rulfo, Juan. 2020. *Pedro Páramo*, editado por José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra.
Secomandi, Alessandro. 2021. "Nel limbo di Juan Rulfo: spettralità e allucinazione in *Pedro Páramo*". *Annali. Sezione romanza* 63, n.º 1: 99-109. https://doi.org/10.6093/547-2121/9099.
Secomandi, Alessandro. 2025. *I fantasmi del Gabbiere. Percorsi comparativi sul fantastico nella saga di Maqroll*. Pisa: ETS.
Todorov, Tzvetan. 2013. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
Torres-Rodríguez, Carlos Gerardo. 2015. *Nomadismo, poética de la desolación e intertextualidad en* Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero *de Álvaro Mutis*. Madrid: Verbum.

Van Elferen, Isabella. 2012. *Gothic Music. The Sounds of the Uncanny*. Cardiff: University of Wales Press.

Woods, Derek. 2017. "Sanitation and Telepathy: George Eliot's 'The Lifted Veil'". *Victorian Literature and Culture* 45: 55-76. https://doi.org/10.1017/S1060150316000437.

Fecha de recepción: 23.09.2024
Versión reelaborada: 02.04.2026
Fecha de aceptación: 19.05.2026