
Artículos

VAMPIRIZACIÓN NARCÓTICA EN “LA RUTA DE LA MANGOSTA” DE DIEGO MUZZIO

Narcotic Vampirization in Diego Muzzio’s “La ruta de la mangosta”



CLRELyL

 **Maria Itati Albamonte ***

Universidad Maimónides, Argentina
albamonte.itati@maimonides.edu

Cuadernos de Literatura

núm. 29, e2912, 2026

Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

ISSN: 0326-5102

ISSN-E: 2684-0499

Periodicidad: Semestral

revistas@unne.edu.ar

Recepción: 04/05/2026

Aprobación: 01/06/2026

DOI: <https://doi.org/10.30972/clr.299360>

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/785/7855631012/>

Resumen: *Las esferas invisibles* (2015) de Diego Muzzio se inscribe dentro del género del terror gótico-fantástico, por el modo en el que aborda temáticas como la muerte, el mal, la enfermedad y la corrupción moral en una Buenos Aires devastada por la fiebre amarilla de 1871. A lo largo de tres *nouvelles* –“El intercesor”, “El ataúd de ébano” y “La ruta de la mangosta”–, el autor articula una mirada sobre el pasado argentino mediante la reformulación de tradiciones literarias anglosajonas y nacionales. El presente trabajo tiene como objetivo explorar el modo en el cual “La ruta de la mangosta” integra el mito vampírico con la adicción narcótica y el deseo de inmortalidad.

Palabras clave: gótico rioplatense, fotografía, terror argentino, vampirismo, fiebre amarilla.

Abstract: Diego Muzzio’s *Las esferas invisibles* (2015) falls within the Gothic-fantasy horror genre, due to its exploration of themes such as death, evil, disease, and moral corruption in a Buenos Aires devastated by the yellow fever epidemic of 1871. Across three novellas–“El intercesor,” “El ataúd de ébano,” and “La ruta de la mangosta”–the author articulates a perspective on Argentina’s past by reformulating Anglo-Saxon and national literary traditions. This paper aims to explore how “La ruta de la mangosta” integrates the vampire myth with narcotic addiction and the desire for immortality.

Notas de autor

- * **Maria Itati Albamonte** es Licenciada en Genética, graduada con Diploma de Honor por la Universidad de Morón (UM), y Doctora por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Actualmente se desempeña como Investigadora en el Laboratorio de Reproducción Humana del Centro de Estudios Biomédicos, Básicos, Aplicados y Desarrollo (CEBBAD) de la Universidad Maimónides (UMAI) y es Profesora Titular en las carreras de Medicina y Biología de la misma institución. Su trayectoria incluye la autoría de múltiples artículos científicos en revistas nacionales e internacionales. Actualmente, es presidenta de la Sociedad Argentina para la Preservación de la Fertilidad (SAPREF). En paralelo a su actividad científica, coordina talleres de lectura y actividades de divulgación de la ciencia.

Keywords: Rioplatense gothic, photography, Argentine terror, vampirism, yellow fever.

¿Me envidias porque puedo alcanzar el cielo con un par de monedas?

Proverbio del fumador de opio

La obra de Diego Muzzio presenta la muerte, el mal y sus diversas encarnaciones simbólicas como ejes temáticos recurrentes y comunes a una misma visión del pasado argentino, que aparece sumido en una atmósfera siniestra, a medias fantástica y gótica. Hacia fines del siglo XIX, Buenos Aires –la “gran aldea” que se transformaba paulatinamente– presentaba aún condiciones de precariedad como la falta de higiene, de agua y de sistemas cloacales, lo cual facilitó la propagación de la fiebre amarilla sobre una población en crecimiento exponencial debido a la fuerte inmigración. Se cree que el virus fue introducido por soldados argentinos que regresaban al país desde Paraguay, luego de la guerra de la Triple Alianza. La epidemia fue devastadora, con un costo de alrededor de 14.000 vidas. Los hospitales y cementerios colapsaron, y hasta se creó un “tren de la muerte” para el transporte de cadáveres. Asimismo, se produjo un fuerte éxodo hacia las afueras de la ciudad (Lazzarino, 2021). Esta Buenos Aires apestada, sucia y malviviente de 1871, que atrajo a profanadores de tumbas, ladrones, oportunistas y que estimuló morbosos experimentos, se alza como el espacio urbano del terror que enhebra las tres *nouvelles* que constituyen el libro *Las esferas invisibles* (Muzzio, 2015a):

(...) esa ciudad casi vacía y fantasmal, asolada por la epidemia, me parecía un buen escenario para situar los relatos. Me daba la posibilidad de utilizar de otra manera el marco, de ponerlo, de alguna manera, casi al mismo nivel de importancia que la trama, como si la ciudad fuera otro personaje más. (Muzzio, 2015b, párr. 10)

En “El intercesor”, el primer relato de *Las esferas...*, un sacerdote atraviesa las calles de una ciudad pestilente para darle la extremaunción a Francisco Vidal, capitán del ejército y estudiante avanzado de medicina al que, por la osadía de advertir a tres amigos que sus nombres figuraban en las listas negras de Rosas, degradaron a teniente y enviaron a un fortín en el extremo sur de la provincia. La historia del moribundo se remonta a 1838, cuando en Buenos Aires comenzaban a vislumbrarse los primeros signos del período histórico que sería conocido como la “Época del Terror”, durante el segundo gobierno de Juan Manuel de Rosas. Se nos revela una historia cruel y demoníaca, donde el mal se desplaza hacia el desierto y anida en él en procura de otra clase de terrores. En el segundo relato, “El ataúd de Ébano”, Eusebio Sosa y Rufino Vega, ambos desertores de la guerra de la Triple Alianza, se dedican a profanar tumbas para robar ataúdes y revenderlos al mejor postor. El clima se enrarece con la irrupción de una extraña niña que les reclama ayuda para sepultar a su padre y hermana. Una historia pensada en términos de exorcismo que amplía la manera de comprender el accionar de Sosa y Vega en una ciudad llena de *vidas fantasmas* que no permiten diferenciar a los vivos de los muertos. El tercer y último relato, “La ruta de la mangosta”, cuyo análisis interesa aquí, narra la transformación de Lisandro Martínez en aprendiz de fotografía de Thomas Sheridan, fotógrafo y adicto al opio que se dedica a sacar la última imagen de los difuntos, como si estuvieran vivos, para recuerdo de las familias.

Tanto en *Las esferas invisibles* como en el resto de su obra en prosa, es interesante notar el empleo y el lugar de importancia que adquieren los epígrafes. Según Conde De Boeck (2018, p. 63-64), la reproducción del estilo tradicional, canónico, le permite a Muzzio obtener una garantía estética y legitimar el género terror a partir de modelos autorizados dentro de la “alta cultura”. Para Ricardo Piglia, la principal diferencia entre la alta cultura y la cultura popular ha sido la dificultad de establecer las fronteras: mientras la primera se define como una creación que no tiene límites, la segunda utiliza convenciones y modos narrativos que se repiten y alternan. Según el autor, el género terror “es quizá la forma más devaluada y más activa de la cultura actual”, debido a la dificultad de fijar sus fronteras probando la falta de legitimación por parte de la crítica académica

(Piglia, 2012, p. 9-11). A pesar de esto, en las últimas décadas, el reconocimiento de dicho género ha crecido exponencialmente. Ya no se lo considera un género de “nicho” o puramente comercial, sino una forma para mostrar traumas históricos, desigualdades de género, crisis políticas, entre otras. En los últimos años, en Argentina, hay una nueva sensibilidad que permite un cruce entre la alta cultura y las expresiones más populares (series de televisión, películas clase B, etc.) que hacen más permeable la incursión en el género. Autores como Mariana Enriquez, Samanta Schweblin, Agustina Bazterrica, Luciano Lamberti muestran un claro auge del mismo (Olguín, 2023). Por otro lado, el creciente aumento de revistas académicas internacionales especializadas en el género –*Gothic Studies* (Manchester University Press), *Horror Studies* (Intellect Books), *Monstrum* (Montréal Monstrum Society), entre otras– lo consolidan aún más.

En la producción de Diego Muzzio notamos la influencia de sus lecturas principalmente de autores anglosajones, pero también un fuerte estilo borgeano. Cabe pensar que la presencia de Borges queda asimilada a la literatura en lengua inglesa, es decir, que la impronta borgeana en la escritura de Muzzio se incluye dentro de la tradición anglosajona. El Borges de Muzzio es el Borges anglófilo. En relación con esto, en una entrevista otorgada a *Diario Registrado* a propósito de la publicación de *Las esferas...*, dice:

Sarmiento y Poe, sin duda, y también algunos de los autores que aparecen en los epígrafes, como Melville, Conrad y Kipling, y otros que no están citados pero que sin duda andan dando vueltas por estas páginas, como Henry James y Borges. Uno intenta aprender de estos grandes maestros, tenerlos presentes todo el tiempo. (Muzzio, 2015b, párr. 18)

En cuanto a la importancia de los paratextos, tanto el título del libro, *Las esferas invisibles*, como el epígrafe con el cual abre la obra –“Y si bien en muchos de sus aspectos este mundo visible parece hecho en el amor, las esferas invisibles fueron creadas en el terror”– son tomados de *Moby Dick* de Herman Melville (2015, p. 240-245). Como lectores, ya estamos advertidos de que nos sumergiremos en historias cuya base es el terror:

Son historias de terror, en efecto, y hablan de distintos miedos que, me parece, han obsesionado desde siempre a los hombres y que, por ende, aparecen una y otra vez en la literatura: Los demonios, los fantasmas, el ansia de inmortalidad y la maldición que puede acarrear la consumación de este deseo. (Muzzio, 2015b, párr. 8)

Lo expuesto en el comentario del autor coincide con el sentimiento expresado por el narrador de *Moby Dick* en relación con la blancura de la ballena, atributo que le permite sugerir que debajo de la belleza, de algo aparentemente benévolo, puede existir algo terrorífico, sobrenatural, un vacío absoluto (Melville, 2015, p. 240-245). Las *nouvelles* de Muzzio reflejan, en menor o mayor medida, cómo lo terrorífico subyace a lo visible, a lo cotidiano:

La frase de Melville resumía a la perfección lo que estaba intentando transmitir o atrapar en los tres textos que conforman el libro. Ese era, justamente, el terror que yo quería transmitir, un terror que estuviera presente todo el tiempo pero que no se viera o, en todo caso, que se viera muy poco. Un terror subterráneo, pero omnipresente. (Muzzio, 2024, párr. 1)

A su vez, cada una de las *nouvelles* están encabezadas por epígrafes. “El intercesor” inicia con una cita de Joseph Conrad del *Corazón de las tinieblas* (2021); “El ataúd de ébano” por una de Alexander Pushkin de “El fabricante de ataúdes” ([1830], s.f.); y “La ruta de la mangosta” por una de Rudyard Kipling de “La puerta de las cien penas” (2008) y una de Wilkie Collins de *La piedra lunar* (2015). Como se mencionó anteriormente, los paratextos señalan un aspecto central acerca del cual el autor busca llamar la atención y que funciona dándole unidad al volumen de relatos como un hilo conductor. Los autores elegidos, más allá de las diferencias reconocibles de nacionalidad y de estilo, suelen situar a sus héroes en los límites de la civilización o en espacios donde las leyes sociales se desvanecen. Así, reconocemos en ellos figuras trágicas o solitarias atrapadas en conflictos morales profundos. Ambos aspectos se manifiestan de manera patente a lo largo de las *nouvelles* de *Las esferas invisibles*.

Sin embargo, sus historias no configuran meros ejercicios estilísticos nutridos de la tradición literaria anglosajona y argentina, sino también la expresión de una serie de motivos obsesivos que van construyendo una poética propia. Las temáticas clásicas no son meramente imitadas o parodiadas, sino que son reformuladas, aunque no necesariamente de forma experimental. Porque Muzzio, lejos de romper con el pasado, rinde homenaje a la gran tradición cuentística de finales del XIX y principios del XX. Se adueña de su legado no para repetirlo, sino para destilar su esencia y expandir sus fronteras mediante un uso exhaustivo de sus recursos (Brindisi, 2007). En su obra se refleja ese “puritanismo culposo y febril de los románticos oscuros de Norteamérica (...), ese ‘goticismo’ saturado de una representación compleja de la muerte, entre la necrofilia y la necrofobia” (Conde De Boeck, 2018, p. 64). En cuanto a su estilo narrativo, presenta una marcada economía del lenguaje:

(...) a un personaje hay que poder describirlo rápidamente, en dos pinceladas, con dos o tres datos esenciales. Lo mismo con un paisaje. Creo que tengo una tendencia muy marcada a adjetivar, así que, a la hora de corregir, paso mucho tiempo borrando adjetivos, allanando el lenguaje, intentando dejar solo lo esencial. (Muzzio, 2015b, párr. 16)

En “La ruta de la mangosta” se mezclan el miedo y la fascinación por el desarrollo tecnológico futuro que permite el alargamiento artificial de la vida humana (inmortalidad) mediante un proceso de vampirización narcótica, durante la epidemia de fiebre amarilla en la ciudad de Buenos Aires de 1871. El relato comienza en presente, narrado en primera persona por Lisandro Martínez, quien desea contar su historia antes de morir. Se mencionan varias palabras que habrán de resultar claves, tales como “antigua enfermedad”, “opio”, “ojos de una mangosta tallada en marfil”. A propósito de esta última, se nos alerta sobre algo maligno: “Dos puntos rojos, gotas de sangre suspendidas en la oscuridad” (Muzzio, 2015a, p. 135). A continuación, Martínez comienza a narrar su historia pasada, que está estructurada en tres partes: en la primera, la inconformidad de su vida, su monotonía y falta de deseo; la segunda está dedicada a la euforia narcótica por aspiración del humo negro; y la tercera se centra en el declive y destrucción del adicto. La persona que le mostró los “secretos de la luz y la tiniebla” y lo transformó en una “criatura” fue Thomas Sheridan. Este nombre nos remite a Joseph Thomas Sheridan Le Fanu, escritor irlandés y autor de la emblemática novela gótica *Carmilla* ([1872] 2017). *Carmilla* es una vampiresa que con su belleza y seducción atrae a sus víctimas. En “La ruta...” su analogía es Varna, que –si bien no está explícito en el texto– se infiere que es una “creación” de Sheridan:

(...) las respuestas de Varna eran siempre evasivas, imprecisas o diferentes. El único detalle que resistía a las variaciones y fugas de su relato era el relativo a su afección y a su primer encuentro con nuestro común salvador: Varna enfermó de tisis siendo una niña y, años más tarde, conoció a Sheridan mientras pasaba una temporada de reposo curativo en los Alpes suizos. (Muzzio, 2015a, p. 187)

Es interesante notar cómo el protagonista “cae en las redes” de Sheridan. La invitación vampírica se realiza por medio de un anuncio en el diario *La Nación*:

Fije la sombra antes de que la sustancia se desvanezca. Retratos de personas finadas, desde 1 a 12 tarjetas. Los difuntos aparecerán en la imagen con la semblanza de la vida.

Un poco más abajo, en el mismo recuadro pero en letra más pequeña, se anunciaba que Sheridan buscaba un aprendiz. (Muzzio, 2015a, p. 136, cursiva del original)

En Argentina, entre 1840 y las primeras décadas del siglo XIX, la fotografía *post mortem* –práctica de fotografiar al recientemente fallecido para dejar su retrato conmemorativo a la posteridad– fue la principal manifestación iconográfica de los ritos fúnebres de la burguesía. Dicha práctica se fue popularizando a medida que la asequibilidad y el avance tecnológico se imponían en el gusto de la clase media y alta. De esta manera, el retrato de los muertos fue incorporado por los fotógrafos como un servicio más (Guerra, 2010) que ofrecían a través de anuncios. En un extracto publicado en 1861 en el periódico argentino *El Nacional*, Francisco Rave y su socio José María Aguilar anunciaban: “Se retratan cadáveres a domicilio, a precios ajustados...” (Valentine, 2009, p. 18). Es importante mencionar que en las fotografías de difuntos se observa un esfuerzo por recrear un escenario y una pose de la persona como si estuviera “viva”, denotando que la función del retrato consistía en mostrar cómo perduran después de la muerte los vínculos familiares y la condición socioeconómica del fallecido (Guerra, 2010).

En los relatos de terror es frecuente la captación de las víctimas a través de anuncios, cartas, telegramas que solicitan servicios u ofrecen oportunidades laborales. Se puede recordar cómo el personaje Jonathan Harker de Bram Stoker, aprendiz en un estudio de abogados, es enviado a Transilvania tras la recepción de un telegrama en el cual el Conde Drácula solicita un agente inmobiliario para la compra de una propiedad en Londres. En la novela *Aura* de Carlos Fuentes (2023, publicada originalmente en 1962), Felipe Montero ingresa a trabajar en la casa de Doña Consuelo por un aviso que solicita un “historiador joven”. Esta historia gótica y sobrenatural con mezclas del folclore mexicano nos muestra cómo Felipe se enamora de la bella y seductora Aura, la versión eternamente joven de Consuelo que se mantiene por el deseo de Felipe.

Por su parte, en el texto de Muzzio, Lisandro Martínez se ve tentado a acudir al anuncio ya que su vida en la monótona casa de su tía solterona y el trabajo como ayudante del relojero Caspar Lubecken le resultaban insoportables. El tic tac de los relojes pone en evidencia el constante transcurrir del tiempo y su mortalidad; el saberse mortal es un peso que no soporta:

El eterno tic tac de los relojes y la mesa repleta de agujas y rueditas dentadas me resultaban tan monótonos y asfixiantes como el aire petrificado de la casa de mi tía (...). (Muzzio, 2015a, p. 137)

(...) el desconsuelo de sabernos mortales podía agravarse al vivir uno rodeado de relojes que marcan el paso del tiempo; (...) era justamente en razón de esa temible previsibilidad que había decidido cambiar de oficio. (Muzzio, 2015a, p. 159)

Sin embargo, la espera y las horas que pasa en la puerta del estudio de Sheridan lo terminan condenando:

Al día siguiente de leer el anuncio, a las nueve en punto, me presenté en el estudio de fotografía. Ya había tres personas aguardando. A las nueve y diez las puertas seguían cerradas. Alguien se atrevió a golpear con timidez. No hubo respuesta. Una hora más tarde, los candidatos comenzaron a partir. A las once y cuarto, cuando la puerta por fin se abrió con un golpe inesperado, sólo quedaba yo. (Muzzio, 2015a, p. 138)

El narrador se demora en la descripción física de Sheridan y lo compara con Sísifo: “Un hombre alto, pálido, esquelético, de acuosos ojos verdes, pelo gris, bigote y barba bien recortados. No era joven, ni viejo (...). He aquí al rey de Corinto, pensé, al verlo aparecer en el umbral: Sísifo en persona (...)” (Muzzio, 2015a, p. 138). Sísifo quien, en la mitología griega, se destacó por su gran astucia y habilidad para manipular y engañar, incluso a la muerte. Por su constante intento de escapar a su destino y burlar a los dioses, Zeus lo condenó a un castigo eterno: empujar una enorme piedra cuesta arriba hasta la cima de una montaña, solo para que ésta siempre vuelva a rodar hacia abajo. El trabajo de Sísifo, al igual que el de Sheridan, representa la inutilidad y lo absurdo de luchar contra lo inevitable. Cuando toma conciencia de esto, ve en Lisandro la posibilidad de ser sustituido y se somete a la muerte, librándose de la condena perpetua.

Lisandro Martínez acepta la pasantía en el estudio de la fotografía *post mortem*, pero antes de entregarse por completo, Sheridan le hace una última advertencia, a pesar de la cual el joven decide seguir adelante. La puerta de entrada al castillo de Drácula es franqueada con lo que se afirma una de las reglas vampíricas, a saber, la víctima acepta serlo por su propia voluntad:

–Si cree que no está hecho para este trabajo, puede irse ahora– dijo, sin mirarme.

Procuré que mi negativa sonara firme, pero lo que salió de mis labios fue apenas un balbuceo.

–Existen muchos oficios que tal vez convengan más a alguien como usted– insistió.

Persistí en mi resolución.

–¿Está seguro? –preguntó Sheridan y, por tercera vez, defendí mi decisión–. Entonces no se quede allí, acérquese y aprenda– me encominó. (Muzzio, 2015a, p. 142-143)

El trabajo en esa Buenos Aires de 1871, asolada por la peste, aumentaba con las horas, razón por la cual Lisandro Martínez va a vivir a la casa de Sheridan, espacio gótico donde arquitectura, mobiliario, objetos, apariciones evanescentes, olores y habitaciones prohibidas construyen una atmósfera de opresión y secreto. El “exiguo” estudio fotográfico funciona como “preámbulo de una vivienda” laberíntica en la que se mezclan el aroma dulce y repulsivo del opio con el perfume de Varna. Este lugar alberga un “fumadero de opio” que Muzzio describe con detalle, mostrando los elementos necesarios para la preparación de la droga inmersos en un ambiente de voluptuosidad oriental. Allí, el joven es iniciado en la preparación, pero no en el consumo del opio. Además, se develan dos elementos que ejercen fascinación sobre él: una pipa de marfil que tiene tallado a lo largo distintos animales metamorfoseados y que terminan en la cabeza de una mangosta con ojos de rubíes; y la presencia de Varna, la mujer de Sheridan, de la que sólo percibe su olor. En relación con lo primero, y que se vincula con el título del relato, “La ruta de la mangosta” será el camino de muerte que deberán seguir Lisandro Martínez y Varna con sus enseres (pipas) para obtener su fuente de inmortalidad (*lúmina*); asimismo, la mangosta es un mamífero que se caracteriza por su inmunidad al veneno de la serpiente.

El final del carnaval trae aparejado el contagio de fiebre amarilla de Lisandro Martínez. Notemos cómo Caspar Lubecken le advierte sobre esta posibilidad dándole una especie de sentencia, que el joven desoye:

Opinó que mi ocupación me impulsaba sin duda a correr riesgos innecesarios, pues aquella “obscena intimidad con los muertos” –tal fue la frase exacta que utilizó– me exponía al contagio y, lo que era peor aún, a una tristeza perpetua. (Muzzio, 2015a, p. 158)

La aparición de los síntomas y la inminente muerte lo conduce a recibir el “beso de la muerte”. Varna se le aparece en sus delirios como una criatura de una belleza imposible para el mundo real. La pipa que le acerca Sheridan a la boca y el inicio de la aspiración del humo negro desencadenan el comienzo de la transformación y de la adicción. A partir de este momento, se puede establecer un paralelismo entre la adicción y la inmortalidad vampírica. Lisandro Martínez, similar a lo ocurrido en *Confesiones de un consumidor de opio inglés* de Thomas de Quincey (1821) –notemos que Sheridan se llama Thomas–, experimenta tres momentos en su vida. El primero se relaciona con sentimientos de soledad, angustia, dolores físicos y miedo a la muerte que lo vulneran y lo vuelven proclive al inicio del consumo. Un segundo momento, en el que se deleita bajo los efectos positivos de la droga sintiéndose con mayor fuerza física y descubriendo los placeres que le otorga el opioide. Finalmente, el declive y las miserias del adicto. Estas experiencias se pueden observar también en el cuento “La puerta de las cien penas” de Rudyard Kipling (2008, publicado originalmente en 1884), filiación que es adelantada por el epígrafe que abre el relato: “He visto cosas que la gente consideraría suficientemente extrañas, pero nada es demasiado extraño cuando estás en el Humo Negro, excepto el mismo Humo Negro” (2008, p. 25-31). El narrador, al igual que Lisandro Martínez, sufre una erosión gradual de su identidad, donde el deseo inicial de escapar de su aburrimiento existencial en la India colonial lo lleva a una autodestrucción apática.

Respecto a la vampirización, la *lúmina* es el equivalente a la sangre que otorga la inmortalidad. Esta se extrae raspando las placas fotográficas de muertos recientes y se mezcla con opio de buena calidad. Esto es posible debido a la cámara fotográfica “mágica” que consiguió Sheridan de manera poco clara:

–El procedimiento manual es simple –dijo–: cuando tome la segunda fotografía, debe dejar la lente enfocada sobre el difunto durante siete segundos más que los necesarios en una toma normal. Siete segundos exactos. Y debe asegurarse de retratar muertos recientes. Más allá del tercer día, los restos vitales que hayan quedado en el cadáver se habrán esfumado o serán irrecuperables, y la cámara no podrá captarlos. Pero, si hace la toma a tiempo, la *lúmina* presente en el cuerpo quedará impresa en la placa de vidrio. Esta segunda placa no debe ser utilizada para hacer copias en papel. Deberá someterla a una minuciosa operación de raspaje. El polvo que recupere debe mezclarlo con opio líquido. Eso es todo. Lo que sucede dentro de la cámara, ningún mortal lo sabe, y si es usted medianamente inteligente no intentará descubrirlo y se limitará a seguir estas simples instrucciones. (Muzzio, 2015a, p. 179-180)

Durante el siglo XIX, la cámara fotográfica y la fotografía representaron un avance tecnológico que generaba terrores ya que, lejos de eliminar las supersticiones, creó un *sobrenaturalismo tecnológico*. La capacidad de la cámara para separar la imagen de su referente físico (el cuerpo) provocó una ansiedad cultural que se procesó a través de historias de fantasmas, espiritismo y, eventualmente, el género de terror. Al ser fotografiado, el sujeto deviene objeto, se convierte en un doble de sí al que no reconoce, lo cual produce un efecto siniestro (*unheimlich*). Es una muerte simbólica en vida, una “microexperiencia de la muerte” (Barthes, 1990, p. 35-44). Al separar la imagen del cuerpo físico, la fotografía crea un doble autónomo asociándolo con el miedo al *doppelgänger*. Asimismo, la cámara fotográfica era considerada como un médium. Se creía que la lente era más sensible que la retina humana y podía penetrar el velo del mundo espiritual (Gunning, 1995).

El consumo de la mezcla con *lúmina* y el opio refleja la tensión romántica entre lo divino y lo demoníaco, la exaltación y la ruina. Dicha mezcla cumple una función simbólica, ya que no es solo una droga sino una puerta hacia “lo muerto y lo vivo para generar un compuesto oximorónico de ‘vida muerta’ que termina confluyendo en el problema del mal, como si la sola vacilación entre ambos reinos atrajera necesariamente una implicancia oscura” (Conde De Boeck, 2018, p. 69). La dualidad romántica entre Eros y Thanatos, entre lo sublime y lo oscuro, halla personificación en la figura del vampiro. Durante el Romanticismo, junto con la

afirmación del mismo como motivo literario, se produce una nueva sensibilidad frente a la muerte. La necrofilia, la sensualidad, “la sangre de la amada como elixir de la eterna juventud” forman parte del ideal romántico (Ibarlucía y Castelló-Joubert, 2017, p. 18). El gótico de Muzzio, particularmente en esta *nouvelle*, abreva en el decadentismo finisecular decimonónico, que retoma los tópicos románticos, pero con una espiritualidad por completo alterada. El decadentismo es un romanticismo privado de idealización (Castelló-Joubert, 2013, p. 260-290).

Lisandro Martínez queda preso bajo la seducción de Varna, que a la manera de una vampira lo esclaviza en beneficio de su eterna belleza y juventud. Ella es la que decide la transformación de él y la que lo somete a su destrucción. Sin embargo, cuando conoce la verdad, tiene la opción de partir y dejarse morir –recordemos que el vampiro no retiene a la “presa” en contra de su voluntad–, pero la vida narcótica es tan placentera que en cuanto vuelven los síntomas de la enfermedad, regresa:

–Si está vivo, es gracias a ella –afirmó Sheridan–. Yo habría dejado a la muerte seguir su curso. (Muzzio, 2015a, p. 168)

(...) no es nuestra intención retenerlo, no en contra de su voluntad. Entiéndame bien: es ella, Varna, la que no desea que usted parta. (Muzzio, 2015a, p. 182)

La muerte de Sheridan y la finalización de la epidemia expulsaron de la ciudad a Lisandro y a Varna. Les exige seguir la ruta de la mangosta para asegurarse la obtención suficiente y constante de *lúmina*. A continuación, se relata la serie de lugares que van recorriendo detrás de la muerte, los actos lujuriosos de Varna y la esclavización de Lisandro. El apogeo narcótico entra en declive. Por un lado, el avance tecnológico reemplaza las placas de colodión húmedo por las placas secas en gelatina de bromuro. Como consecuencia, disminuye su trabajo como fotógrafo y se ve obligado por Varna a “conseguir” cadáveres, asesinando a ancianas. Cuando esto ya no es posible, se introduce en los campos de batalla. Por otro lado, la muerte del proveedor de la droga pura, Yung Tzú, los obliga a consumir una mezcla de *lúmina* con opio de mala calidad, lo que no solo trae como consecuencia un mayor consumo, sino que causa estragos físicos aún más devastadores. A tal punto que la muerte de Varna conduce a Lisandro a cometer un acto suicida indirecto: la destrucción de la cámara fotográfica bajo proyectiles bélicos. Podemos notar en qué medida el grado de pureza de una droga que prolonga la vida o el grado de impureza que libera impulsos reprimidos –como ocurre en el doctor Jekyll en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (Stevenson, [1886] 2010)– conduce a una búsqueda desesperada de la “receta original” con la pérdida absoluta del control y la culminación en suicidio.

Lisandro Martínez regresa a Buenos Aires para morir y en su deambular por las calles de la ciudad se detiene frente a la relojería de Lubecken: “las palabras escritas sobre el vidrio de un escaparate me detuvieron de pronto, como si un puño invisible viniera de asestarme un golpe: *Lubecken e hijos, relojeros*” (Muzzio, 2015a, p. 214, cursiva del original). Al ingresar al local, el tiempo lo alcanza, la visión de Lubecken viejo “ovillado en una silla de ruedas, calvo, inmóvil y esquelético” (Muzzio, 2015a, p. 215), el sonido de los relojes y la entrega de su reloj –la entrega de su tiempo– son el último golpe a la realidad de saberse mortal. Sin remordimientos, sin arrepentimientos, “el último apestado de la epidemia de fiebre amarilla de 1871” (Muzzio, 2015a, p. 216) sucumbe bajo las manecillas del reloj. Así, en esta *nouvelle*, Diego Muzzio evidencia cómo el terror a la finitud humana provoca la transgresión de los límites de la moral y de la ética del individuo a través de un desarrollo tecnológico con características mágicas para lograr la inmortalidad. La vampirización narcótica de Lisandro Martínez para mantener “vivo” y joven su cuerpo como objeto material separado de su conciencia, con un instinto de deseo hacia el ser amado Varna, representa la justificación de su trabajo sisífico.

No se puede hablar de una tradición propiamente gótica en la literatura de nuestro país, sino de elementos góticos. Elementos cuya presencia se remonta hasta lo más temprano de lo que reconocemos como literatura rioplatense, a saber, *Facundo* de Domingo F. Sarmiento (1845), “El matadero” de Esteban Echeverría (1871), “La casa endiablada” (1896) de Eduardo Holmberg. A inicios y mediados del siglo XX, Horacio Quiroga (“El almohadón de plumas”, 1907; “La gallina degollada”, 1909), Leopoldo Lugones (*Las fuerzas extrañas*, 1906), Jorge L. Borges (“Las ruinas circulares”, 1940; “El inmortal”, 1947), Adolfo Bioy Casares (*La invención de Morel*, 1940), Julio Cortázar (“Casa tomada”, 1946), Silvina Ocampo (“El impostor”, 1948; “La casa de azúcar”, 1959), Beatriz Guido (“La mano en la trampa”, 1961), Ernesto Sábato (*Sobre héroes y tumbas*, 1961), Alejandra Pizarnik (*La condesa sangrienta*, 1966) son algunos de los autores que abrevaron en el gótico, aunque en la mayoría de los casos quedaron asociados al fantástico. De acuerdo con Dabove (2021), este género era considerado más prestigioso e intelectual mientras que el gótico era literatura “baja”. A medida que esa idea fue evolucionando y se dejó de lado la “tripartición moderna de la cultura en alta, de masas y folk” (Dabove, 2021, p. 198), la relectura bajo una lente gótica permite superar el histórico desdén crítico hacia el género. Por lo tanto, se estaría reconsiderando la tradición de la literatura fantástica en la literatura argentina como gótica, dado que se puede afirmar que el fantástico es una deriva del gótico decimonónico. En tal caso, nos encontraríamos ante un cambio de denominación: estaríamos llamando “gótico” a lo que hasta ahora habíamos considerado “fantástico”. En relación con esto, en una conferencia dictada en el III Encuentro Internacional de Literatura Fantástica, en la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno”, Diego Muzzio considera que durante el siglo XIX y parte del XX la literatura argentina sigue “el paradigma sarmientino civilización-barbarie” (Muzzio, 2016, párr. 21) y está asimismo muy emparentada con el gótico. También destaca que en nuestro país hay una tendencia a mezclar terror y horror, siendo el primero “miedo”, mientras que el segundo es “un sentimiento intenso (puede ser aversión, asco, rechazo) causado por algo espantoso” (Muzzio, 2016, párr. 5). Para el autor, los primeros indicios del terror argentino “se encuentran siempre insertos dentro en un corpus mayor que los contiene y los avala: relatos de viaje, artículos periodísticos, la narrativa militar de la conquista del desierto” (Muzzio, 2016, párr. 6).

Hacia finales del XX y en las primeras décadas del actual siglo, asistimos a una prolífica producción de narraciones de terror con autores como Charlie Feiling (*El mal menor*, 1996), Alberto Laiseca (*Beber en rojo*, 2000), Samanta Schweblin, Mariana Enriquez, Pablo de Santis, Luciano Lamberti, que son solo algunos ejemplos del exponencial crecimiento del género en Argentina. Diego Muzzio se inscribe dentro de este corpus, pero el análisis del presente trabajo muestra que su estilo narrativo se afilia más a la tradición gótica anglosajona de autores canónicos que a un gótico nacional con elementos de leyendas urbanas y folclore local como el de, por ejemplo, Enriquez. En Muzzio no hay reformulación del gótico, sino más bien su obra funciona como un montaje sobre escenarios históricos como la ciudad de Buenos Aires de fines del siglo XIX, atravesada por la peste y en pleno crecimiento. De esta manera, construye con precisión técnica una narrativa que hilvana la literatura decimonónica con elementos tradicionales del pasado argentino. El autor utiliza hitos de nuestra historia –la guerra de la Triple Alianza, el rosismo o la epidemia de 1871– no solo como contexto, sino como motores de una atmósfera siniestra donde lo político y lo sobrenatural se vuelven indistinguibles. En relatos como “La ruta de la mangosta”, aporta una originalidad conceptual al fusionar el mito del vampiro con los avances tecnológicos del siglo XIX (la fotografía *post mortem*) y la problemática de las adicciones. Su propuesta estética se aleja del horror explícito para enfocarse en un terror omnipresente pero invisible que subyace a la cotidianidad y explora miedos universales como el ansia de inmortalidad y el temor a la finitud. Diego Muzzio sitúa a la narrativa argentina en un diálogo directo con la tradición gótica anglosajona, demostrando que es posible construir una poética propia que rescate la memoria histórica del país mediante el uso de lo fantástico y lo siniestro.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland. (1990). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Brindisi, José María. (2007). Presentación de Mockba, de Diego Muzzio. *Apostillas (el desborde)*. <https://tinyurl.com/22mz6wel>
- Castelló-Joubert, Valeria. (2013). *La invasión del arte: forma y naturaleza en el esteticismo fin-de-siècle*. [Tesis doctoral]. Repositorio Institucional de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1511>
- Collins, Wilkie. (2015). *La piedra lunar*. Alianza Editorial.
- Conde De Boeck, José Agustín. (2018). La simbólica del mal: lo siniestro en la obra de Diego Muzzio. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 7(13), 61-72. <https://tinyurl.com/2ceshqsm>
- Conrad, Joseph. (2021). *Corazón de las tinieblas*. Eterna Cadencia Editora.
- Dabove, Juan Pablo. (2021). Posfacio: el momento gótico de la cultura. En Zangrandi, Marcos (coord.), *Territorio de sombras. Montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina* (pp. 197-210). NJ Editor.
- Fuentes, Carlos. (2023). *Aura*. Libros del Zorro Rojo.
- Guerra, Diego Fernando. (2010). Con la muerte en el álbum: la fotografía de difuntos en Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XIX. *Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos; Travaux et recherches dans les Ameriques du Centre*, 58(12), 103-112.
- Gunning, Tom. (1995). Phantom images and modern manifestations. Spirit photography, magic theater, trick films, and photography's uncanny. En Petro, Patrice (ed.), *Fugitives images. From photography to video* (pp. 42-71). Indiana University Press.
- Ibarlucía, Ricardo y Castelló-Joubert, Valeria. (2017). *Vampiria. De Polidori a Lovecraft. 24 historias de revinientes en cuerpo, upires y otros chupadores de sangre*. Adriana Hidalgo editora.
- Kipling, Rudyard. (2008). La puerta de las cien penas. En *Relatos* (pp. 25-31). Acantilado.
- Lazzarino, Carlos. (2021). Epidemia de fiebre amarilla en la Ciudad de Buenos Aires en 1871. *Revista Argentina de Salud Pública*, 13, e50. <https://tinyurl.com/22kox4bm>
- Le Fanu, Joseph Thomas Sheridan. (2017). Carmilla. En Ibarlucía, Ricardo y Castelló-Joubert, Valeria (eds.), *Vampiria. De Polidori a Lovecraft. 24 historias de revinientes en cuerpo, upires y otros chupadores de sangre* (pp. 325-400). Adriana Hidalgo editora.
- Melville, Herman. (2015). *Moby Dick*. Penguin Random House.
- Muzzio, Diego. (2015a). *Las esferas invisibles*. Entropía.
- Muzzio, Diego. (25 de junio de 2015b). Diego Muzzio: “No sé si en este marco, hay algún lugar para la razón” [Entrevista]. *Diario registrado*. <https://tinyurl.com/2yk6eld8>
- Muzzio, Diego. (12 de mayo de 2016). Terror argentino. La puerta sombría del desierto. *Evaristo Cultural*. <https://tinyurl.com/29z2g3le>

- Muzzio, Diego. (16 de mayo de 2024). Epígrafes: Las esferas invisibles, de Diego Muzzio. *Revista Bache*. <https://tinyurl.com/25z5dm4g>
- Olguín, Sergio. (2023). El terror, una nueva dimensión de la literatura realista. *Amerika*, 26. <https://doi.org/10.4000/amerika.17300>
- Piglia, Ricardo. (2012). Prólogo. En Feiling, Carlos Eduardo, *El mal menor* (pp. 9-11). Fondo de Cultura Económica.
- Pushkin, Aleksandr. ([1830] s.f.). *El fabricante de ataúdes*. Biblioteca digital del ILCE. <https://tinyurl.com/2xhgzp6y>
- Stevenson, Robert Louis. (2010 [1886]). *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Ediciones Colihue.
- Valentine, Akasha. (2009). *Post Mortem. Las Fotos Del Más Allá*. <https://tinyurl.com/27b8g4ar>

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/785/7855631012/7855631012.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Maria Itati Albamonte

VAMPIRIZACIÓN NARCÓTICA EN “LA RUTA DE LA MANGOSTA” DE DIEGO MUZZIO

Narcotic Vampirization in Diego Muzzio’s “La ruta de la mangosta”

Cuadernos de Literatura

núm. 29, e2912, 2026

Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

revistas@unne.edu.ar

ISSN: 0326-5102

ISSN-E: 2684-0499

DOI: <https://doi.org/10.30972/clt.299360>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 2.5 Argentina.