

LA POÉTICA DE LA ANIMALIDAD EN LA OBRA DE TAMARA SILVA BERNASCHINA

Marta F. Extremera

Universidad de Jaén

mfextrem@ujaen.es

Resumen: Este artículo estudia la poética de la escritora uruguaya Tamara Silva Bernaschina a partir de sus libros de cuentos *Desastres naturales* (2023) y *Larvas* (2025). El análisis se sitúa en la confluencia de los estudios de la animalidad y los estudios literarios, con el fin de mostrar cómo la figuración de seres más-que-humanos, en particular los animales, incide no solo en la dimensión temática de los relatos, sino también en la configuración de dispositivos narratológicos como la voz, el tiempo y el espacio. En este marco, la narrativa breve de Silva Bernaschina se inscribe en una corriente literaria y crítica contemporánea que cuestiona las jerarquías antropocéntricas y explora formas de representación más-que-humanas. Así, se plantea que sus cuentos articulan una poética de la animalidad que, al tensionar los parámetros de la narración realista y los límites de lo humano, contribuye a repensar los vínculos entre literatura, animalidad y posthumanismo en el ámbito hispánico actual.

Palabras clave: animalidad, narrativa breve contemporánea, poética, posthumanismo, Tamara Silva Bernaschina

THE POETICS OF ANIMALITY IN THE WORK OF TAMARA SILVA BERNASCHINA

Abstract: This article examines the poetics of Uruguayan writer Tamara Silva Bernaschina based on her short story collections *Desastres naturales* (2023) and *Larvas* (2025). The analysis is situated at the intersection of animal studies and literary studies, with the aim of showing how the representation of more-than-human beings, particularly animals, affects not only the thematic dimension of the stories, but also the configuration of narratological devices such as voice, time, and space. Within this framework, Silva Bernaschina's short fiction is positioned in a contemporary literary and critical trend that challenges anthropocentric hierarchies and explores more-than-human forms of representation. Thus, it is argued that her stories articulate a poetics of animality which, by unsettling the conventions of realistic narration and the boundaries of the human, contributes to a rethinking of the relations between literature, animality, and posthumanism in the current Spanish-language context.

Keywords: animality, contemporary short fiction, poetics, posthumanism, Tamara Silva Bernaschina

DOI: <https://10.24029/lejana.2026.19.11793>

Recibido: el 30 de septiembre de 2025

Aceptado: el 19 de diciembre de 2025

Publicado: el 25 de febrero de 2026

1. Introducción

La incidencia de lo más-que-humano en la narrativa contemporánea ha sido ya calibrada por buena parte de la crítica reciente que ha centrado su atención en aspectos tan diversos como las relaciones entre animalidad y biopolítica (Giorgi, 2014), la superación de la alegoría animal (Yelin, 2015) en favor de la configuración de biopoéticas contemporáneas (Yelin, 2020), la configuración de estéticas posthumanas (Fleisner, 2023) o, de forma más amplia, las figuraciones no humanas en distintos formatos (De los Ríos, 2022). Estos enfoques coinciden en subrayar el proceso mediante el cual el animal deja de aparecer como un simple “otro” de lo humano en la literatura latinoamericana, para ser pensado en su materialidad y en su capacidad de agencia. Se trata de un desplazamiento que dialoga con un horizonte teórico más amplio, nutrido por los cuestionamientos a la ontología antropocéntrica formulados desde la filosofía contemporánea (Derrida, Deleuze y Guattari o Agamben) y desarrollados en el marco del posthumanismo crítico (Braidotti, Haraway).

Precisamente dentro de este campo ocupa un lugar cenital la reflexión feminista que no solo problematiza de manera simultánea la jerarquización de especies y las estructuras patriarcales que han sustentado la tradición occidental (González, 2020), sino que pone el foco en “búsquedas críticas y creativas que abordan las cambiantes relaciones entre animales políticos de un tipo más que humano, cuerpos, tecnologías y entornos” (Åsberg, 2018: 157). Especial interés ha suscitado, en el campo del latinoamericanismo, la producción literaria de mujeres y minorías en relación con la cuestión animal y las imbricaciones posibles con los feminismos (Fleisner, 2017; Miguel—Meruane, 2024), que han evidenciado la proliferación de espacios en la narrativa latinoamericana reciente para la disputa conjunta de la configuración antropocéntrica y androcéntrica de lo humano. En este cruce, lo animal y lo femenino aparecen como categorías entrelazadas que permiten cuestionar las formas tradicionales de autoridad, dominación y subjetividad, ampliando así el alcance de los estudios de la animalidad en diálogo con las teorías de género.

Si bien estos debates han consolidado un campo sólido de reflexión sobre la animalidad en la literatura, todavía son escasos los trabajos que ponen en relación tales planteamientos con un análisis detenido de los procedimientos narrativos de la narrativa breve.¹ El cuento, por su

¹ Existen algunos trabajos que se centran en el análisis de ciertas cuestiones relacionadas con lo animal en la narrativa breve y que no quisiera soslayar. Betlem Pallardó Azorín, en su artículo reciente “La fábula invertida: ficciones de la carne en la narrativa breve española contemporánea” (2022) elabora un corpus de 15 relatos españoles actuales para mostrar cómo se invierte el proceso de antropomorfización del animal de la fábula clásica en estos textos con objeto de abordar la problemática del consumo de carne en nuestro presente. Más allá de esta suerte de panorámica, encontramos estudios centrados en la obra de autores concretos como es el caso de “Zoografías críticas—Animalidad y desarrollismo en «Alta cocina» de Amparo Dávila” (2022), donde Oscar Sebastián Tellini explora también la temática de la carne. En “Criaturas intoxicadas: apuntes para bestiario de Mariana Enríquez” (2023), Miguel Ángel Morales pone el énfasis en otra renovación de la forma tradicional del bestiario, en este caso, a través de la narrativa breve de la autora argentina y, en “Demasiado post-humanas: cruces entre especies en relatos de Elvira Orphée y Marosa di Giorgio” (2021), Ludmila Soledad Barbero hace lo propio con el mito de la metamorfosis y sus reelaboraciones más contemporáneas. También en “Reino de hombres, mundo animal: presencia animal en la narrativa breve de Antonio di Benedetto” (2011), Fabiola Inés Varela analiza la función simbólica de estos en varios relatos del autor argentino, así como Carlos Dámaso Martínez dedica su artículo “Animalidad, humanidad y biopolítica en algunos cuentos de Roberto Arlt” (2016) al estudio de la incidencia de la animalidad en la poética arltiana. En conjunto, estos trabajos han abierto un campo fértil de investigación sobre la animalidad en la narrativa breve que sirve de antecedente y marco para la presente indagación, orientada a examinar cómo estas figuraciones inciden en la configuración formal y poética de los relatos de Tamara Silva Bernaschina.

condensación formal, constituye un espacio privilegiado para observar cómo la irrupción de lo más-que-humano no solo tematiza lo animal, sino que transforma los modos de narrar: la voz, el tiempo, la focalización y la espacialidad se ven alterados en función de esas figuraciones no humanas. El presente trabajo se inscribe en esa zona de cruce, adoptando la noción de “poética de la animalidad” —que se aduce desde el título— como clave de lectura. Se privilegia el término *poética* porque permite situar el análisis en el nivel de los procedimientos literarios y de las elecciones formales que organizan los relatos, en lugar de en el horizonte más general de la *estética*, entendida como reflexión filosófica sobre el arte y la experiencia sensible. Aunque en adelante se trabajarán ambas dimensiones, hablar de *poética de la animalidad* en la narrativa breve implica, por tanto, indagar en cómo la presencia de seres más-que-humanos incide en la configuración narratológica del relato, y no únicamente en su dimensión temática o simbólica.

La narrativa breve contemporánea de autoras como Samanta Schweblin, Mariana Enríquez (Morales, 2023), Gabriela Cabezón Cámara, Lina Meruane o María Fernanda Ampuero ha mostrado que lo animal no solo desestabiliza las fronteras entre lo humano y lo no humano, sino que también interpela categorías de género, corporalidad y vulnerabilidad. En estas escrituras, lo animal deviene un dispositivo formal y político que amplía los modos de figurar cuerpos y subjetividades, desestabilizando simultáneamente los parámetros antropocéntricos y patriarcales de la tradición literaria. Esta línea crítica resulta especialmente relevante para abordar la producción de Tamara Silva Bernaschina, quien, desde el contexto uruguayo, se suma a esta constelación con una propuesta singular. Su obra cuentística —*Desastres naturales* (2023) y *Larvas* (2025)— constituye un terreno fértil para indagar en los vínculos entre animalidad, feminismos y procedimientos narrativos². Sus relatos configuran una poética de la animalidad que altera las voces, los tiempos y los espacios narrativos, y en esa operación articula lo más-que-humano con las tensiones abiertas por los posthumanismos críticos. Con una primera parte centrada en las figuraciones animales y una segunda más orientada hacia las temporalidades y los espacios que estas habilitan, el análisis que aquí se propone busca, de este modo, poner en diálogo los estudios de la animalidad con el estudio formal del cuento para situar la obra de Silva Bernaschina dentro de una corriente literaria y crítica que explora dispositivos narrativos disruptivos en la literatura contemporánea en español.

2. Figuraciones animales: violencia, muerte y horror

Resulta innegable que, si bien los animales no ocupan un rol protagónico en la mayoría de los relatos de Silva Bernaschina, su figuración es tan variada como frecuente: pájaros, insectos, caballos, perros, gatos, zorros, vacas, renacuajos, gallinas, etc., la nómina se hace extensa si tratamos de cartografiar cada caso particular. No obstante, resulta útil para el propósito de este estudio atender a las condiciones en que estos aparecen, las significaciones que ofrecen en el entramado narrativo y los efectos que producen sus incursiones en los textos tomando en consideración que “toda figuración es una figuración política, toda figuración tiene una dimensión política” en tanto “forma de hacer alusión a la realidad de tal manera que esa alusión

² La novela publicada hasta la fecha por la autora, *Temporada de ballenas* (Estuario, 2024) forma parte también de este terreno. Sin embargo, por cuestiones de espacio y de foco en la narrativa breve y sus procedimientos, el análisis de esta no se incluye en el presente trabajo.

a la realidad sea ya un modo de alterarla” (Ávila Gaitán, 2024: 24). Esto es, recuperar ciertas formulaciones de Braidotti, para quien “las figuraciones no son modos de pensar figurativos, sino, antes bien, formas de trazar mapas más materialistas, de posiciones situadas, o inscritas y encarnadas” (2002: 14) con objeto de dilucidar, desde una perspectiva materialista, cómo la irrupción de lo animal funciona como operador estético y político en las obras que se analizan a continuación.

Precisamente en el reclamo de la materialidad en el análisis del animal en las producciones culturales actuales convergen los presupuestos hasta ahora enunciados con la propuesta clave de una “cosmoestética materialista posthumana” —más presente que futura— de la filósofa argentina Paula Fleisner que no solo se hace cargo de la necesidad de una reformulación de la estética como disciplina que abogue por un cambio de perspectiva de lo global a lo terrestre en el contexto de fin del mundo en el que estamos inmersos (2023: 184-185), sino que “asume que la relación con el cuerpo es sobre todo una relación con la corruptibilidad de la materia, es decir, con la muerte” (2023: 186). No es casual, por consiguiente, que buena parte de las figuraciones animales de los relatos de Silva Bernaschina se den en torno al tema de la muerte, una de las obsesiones de la autora y el hilo conductor de los textos —que funciona, incluso, entre los dos volúmenes—. Esta centralidad la vincula con ciertas corrientes del terror (Fleisner, 2023), el horror y el gótico y, por consiguiente, con otras autoras que están escribiendo en la actualidad y que conforman una suerte de “variante latinoamericana y femenina” (Durante, 2023: 255) del género en la que se suele incluir sin mucho titubeo a las escritoras Mariana Enríquez, Mónica Ojeda, Fernanda Melchor o Dolores Reyes (Durante, 2023).

Lo relevante no es la lista resultante de una nueva estrategia de *marketing* que al tiempo que otorga una visibilidad insólita a sus integrantes, las vuelva a encasillar en el panorama global con el ya gastado, aunque aparentemente inagotable, pretexto del género (en este caso, por partida triple: femenino, terrorífico, breve). Lo verdaderamente notable reside en que, como apunta Graciela Montaldo, “escritoras de todo el continente están generando un conjunto de textos estéticamente sofisticados y temáticamente comprometidos con agendas contemporáneas (como la agenda de género, del cambio climático, la depredación capitalista y el extractivismo)” y, sin embargo, no constituyen un bloque monolítico (monoestético, monotemático), “sino el conjunto de muchas propuestas, algunas en diálogos directos entre sí, otras en conversaciones a larga distancia” (en Colanzi—Castillo, 2025: 346). Queda por dirimir qué lugar ocupa la propuesta de la autora que nos ocupa en dichas discusiones, pero de lo que no cabe duda es de que contribuye al viraje que las editoras del dossier que Montaldo epiloga ponen en primer plano:

si bien durante mucho tiempo los “otros” de las sociedades latinoamericanas (los indígenas, las mujeres, los discapacitados, los LGBTIQ, los inmigrantes, las clases populares, etc.), fueron representados como cuerpos monstruosos, terroríficos o abyectos, la narrativa contemporánea ha identificado otras fuentes de horror como el capitalismo, fuerza que está detrás de la devastación medioambiental y la desigualdad social, el patriarcado como sistema generador de opresión, violencia y muerte, los regímenes autoritarios, la brutalidad policial y la persistencia de la colonialidad y el racismo como núcleos alternativos del terror y de lo horroroso. (Colanzi—Castillo, 2025: 2)

En este marco, las figuraciones animales en la obra de Silva Bernaschina operan como vehículos privilegiados para articular muchas de las “fuentes de horror” mencionadas desde un prisma posthumano y material que se corresponde con la formulación más contemporánea del género. Es más, dentro de esos “otros” que Liliana Colanzi —exponente ella misma de la narrativa breve de terror en Latinoamérica— y Debra Castillo invocan podemos incluir también al animal (en muchas ocasiones, más bien, criaturas animalizadas, bestias monstruosas o animales fantásticos) en su comprensión como alteridad más extendida en una época prekafkiana (Yelin, 2015), ahora concebido no solo como lo radicalmente exterior a lo humano, sino como una dimensión interna y constitutiva de este; un pasaje del afuera al adentro (Giorgi, 2014) que se hace especialmente visible en el género del horror y el terror mediante la figuración de lo monstruoso y lo abyecto. Abundan muestras de ello entre los cuentos de Mónica Ojeda, como la “Hija” que pasa por la lente de la caninidad a toda su familia en “Caninos” de *Las voladoras* (2020), hasta transformarse ella misma; también en los de Samanta Schweblin, como los niños convertidos en mariposas del cuento homónimo o los que se tornan ratas en “Bajo tierra”, ambos pertenecientes a *Pájaros en la boca* (2010); en los de María Fernanda Ampuero, como la protagonista de “Biografía”, que cuenta su historia y la realidad de las mujeres migrantes como “animales moribundos, exangües a los que por fin han dado caza” (2021: 30) en *Sacrificios humanos*.

Incluso en otros géneros, más o menos afines, como el fantástico —con el que este comparte ciertos preceptos como “formas no miméticas de la representación ficcional” (Carrera Garrido, 2018)— se ha pretendido sistematizar esta presencia bajo la etiqueta de “fantástico humanimal” (Pascua Canelo—Carretero Sanguino, en prensa), aplicada, por el momento, a cuentos fantásticos de Jacinta Escudos, Lina Meruane y Mariana Enriquez³ en los que se da de algún modo un devenir-reptil. No está claro si se podría fundar un “terror humanimal”, y, desde luego, Tamara Silva Bernaschina no encajaría en dicha clasificación. En cualquier caso, hecha la diferenciación entre el legado literario de Edgar Allan Poe (visible en el siglo XX) y de Lovecraft (más patente en el XXI), Colanzi y Castillo aducen que en los textos de terror contemporáneos “se hace hincapié en la relación de este mundo con lo cósmico y planetario y aparecen complejas representaciones de lo posthumano y lo monstruoso” (2025: 3). Con Fleisner, diría que los textos a los que se refieren las críticas mencionadas ponen en un primer plano “el espanto que produce la novedad que abre, por un lado, la interrupción de la fuerza centrípeta de lo humano y, por el otro, la intrusión de Gaia” (2023: 184), entendida esta última como “la disposición de procesos materiales y relaciones entre los seres vivos, la atmósfera, los océanos y los suelos, que tiene su propio régimen de actividad y cuyo poder destructivo ya no es posible ignorar” (2023: 184), entre los que podrían contarse lo que conocemos como desastres naturales.

El título del primer cuentario, *Desastres*, entonces, parece apuntar hacia cierto tipo de horror mediante el que “se expresa uno de los temores más contemporáneos: el miedo causado

³ El caso de Mariana Enriquez evidencia de forma clara la intercambiabilidad por parte de la crítica de las etiquetas “fantástico” y “terror” con respecto del corpus producido por las autoras contemporáneas al que vengo haciendo referencia. Miguel Ángel Morales, en su artículo habla de “dispositivos del fantástico y del horror” (2023: 32) para referirse a la obra de la autora, Erica Durante la incluye entre las “escritoras del horror latinoamericano” (2023), y a Francisca Noguerol la califica como “maestra de una nueva generación de escritores en las artes del escalofrío” (2024: 249).

por el cambio climático y por la devastación y la contaminación medioambiental del Antropoceno” (Colanzi—Castillo, 2025: 6), pero desde una perspectiva terrestre (Fleisner, 2023) que, por otro lado, concuerda con un movimiento más amplio que tanto la crítica latinoamericanista (siguiendo a Latour), como la propia literatura latinoamericana viene desarrollando en los últimos años⁴ y que David Abram vincula con una determinada concepción de la animalidad en su célebre ensayo *Devenir animal: una cosmología terrestre* (2021). No obstante, ¿hasta qué punto podemos identificar con el “ecohorror” (Colanzi—Castillo, 2025: 6) la estética de la autora que nos ocupa? Una lectura transversal del conjunto de textos que componen este primer libro converge siempre en algún tipo de accidente que, si bien suele relacionarse con “la intrusión de Gaia” (Fleisner, 2023: 184) no parece consecuencia de desastres climáticos, ni advertencia para concienciar a las personas que leen sobre la incidencia de la acción humana en la Tierra. Más bien, son accidentes que centran la mirada en la tierra (aludiendo a la diferenciación que establece Noguero, 2025), en las profundidades —en el sentido en que le da Abram, que “implica la totalidad de nuestro cuerpo animal (esta densidad carnal de músculos y piel y aliento) y nos sitúa físicamente dentro del paisaje animado (2021: 112)— del suelo (“Todo lo que se revienta dentro de una mano”, “Con las piernas enterradas en el barro”), del campo (“Papo”, “Cera”), del país (“Los días futuros”) o del agua (“Un pedazo de día”).

Si nos centramos en el cuento homónimo dentro del volumen, un episodio concreto parece responder a la idea de “desastre natural” que atraviesa este libro: una niña a la que se atribuye un poder extraño es culpada por sus padres —y por el resto del vecindario— de la caída accidental de un animal muerto, un zorro, en el interior de la vivienda familiar tras haber realizado un dibujo en el que “un animal de cuatro patas volaba en el aire sobre una mesa servida” (Silva Bernaschina, 2023: 65). Se propone como solución, siguiendo no solo la tradición del género sino la social, “llevarla a santiguar” (65), es decir, que la niña acuda a una especie de bruja para que descubra la causa del accidente y sane a la protagonista. El personaje de Ester, la curandera, se perfila de forma clásica como una mujer que vivía sola y que “curaba dolores de panza en los bebés, mal de ojo, sarpullidos y culebrillas de todo tipo, empacho, heridas en los animales” (66). No obstante, la autora ya introduce desde la descripción de sus habilidades un matiz ecoterrorífico al especificar que algunos vecinos “también confiaban en ella para parar el viento, cuando la tormenta se volvía tan feroz que podía llegar a volar los techos de chapa del complejo de viviendas del barrio” (66). Este recurso se consolida en el texto a través de cierto eco social que ofrece una explicación plausible del evento:

Quiere convencerse de que fue un carancho, como le dijeron los vecinos. Que estaban quemando un campo cerca del pueblo, que habían matado zorrillos, mulillas y liebres y que seguro había

⁴ La muestra más evidente de ello es el último libro publicado por la escritora mexicana Cristina Rivera Garza, titulado precisamente *Terrestre* (Random House, 2025), aunque también libros suyos anteriores como *Autobiografía del algodón* (2020) o *Escrituras geológicas* (2022) no solo pueden encuadrarse en esta corriente, sino que dan cuenta al mismo tiempo del giro en el ámbito de la producción y de la crítica. También volúmenes críticos relevantes como *Estéticas de la tierra en América Latina. Literatura, cine y arte* (2023), donde se propone la categoría de lo terrestre para pensar el mundo, o *Handbook of Latin American Environmental Aesthetics* (2023), donde se aboga por lo planetario, confirman la tendencia. Del mismo modo, Francisca Noguero, en un trabajo reciente, aglutina un número considerable de muy diversas manifestaciones (literarias, cinematográficas) que, según sus propios términos, “ofrece[n] miradas planetarias y geológicas sobre los problemas que marcan nuestros días” (2025: 143).

sido un carancho o cualquier otra ave carroñera. Que al llevarse la carniza era muy probable que un pedazo se le desprendiera y que el infortunio había sido que cayera sobre la ensalada. (70-71)

En este sentido, la misma autora posibilita dos lecturas. Una primera, que podríamos denominar una lectura “clásica” del horror, en la que la atribución del accidente a la niña y la necesidad de santiguarla reproducen los esquemas tradicionales del género gótico y del terror sobrenatural, donde la amenaza se localiza en un sujeto marcado por lo anómalo y lo inexplicable. Esta se ve reforzada por una mención de la madre a la posibilidad de que “el no haberla bautizado le hubiese dado permiso al diablo para habitar” (66) a la niña. Una segunda lectura, de carácter “contemporáneo”, se inscribe en los preceptos del *ecohorror*: el relato ofrece una explicación verosímil de carácter ambiental, ligada a los incendios y a la mortandad animal que estos producen, de modo que el verdadero horror proviene de la irrupción de las fuerzas de la naturaleza y del reconocimiento de la vulnerabilidad radical de lo humano ante el colapso ecológico. Basándose ambas en el desajuste que introduce lo más-que-humano en la vida cotidiana, estas dos vías de lectura se entrecruzan en el cuento y permiten situar la escritura de Silva Bernaschina en un punto de contacto entre la tradición del horror literario y sus rearticulaciones posthumanistas contemporáneas.

En cualquier caso, conviene anotar que la figuración del zorro en el relato es real, pero no en el sentido del realismo, ya que precisamente encarna el elemento sobrenatural de la narración, sino en el del materialismo que reclamaba Fleisner: el animal que aparece como un zorrito muerto no constituye ningún símbolo de otra cosa, no representa algo más; es materialidad pura, aparece como él mismo, como uno de los muchos animales que, de un modo u otro, se vuelven cadáveres en el día a día de una sociedad en la que solo son (somos) cuerpos intercambiables. Igual sucede con la figuración del gato que simplemente “juega con una hoja seca del plátano, sin tirarla” (Silva Bernaschina, 2023: 71) en la ventana de Ester al final del relato. Más allá de funcionar como elemento cliché, típico del género, sobre todo en asociación con la bruja, el último párrafo del cuento desplaza la atención de la problemática principal a una escena casi apacible en la que el animal, que finalmente deja caer la hoja tras mordisquearla, se convierte en protagonista en esa suerte de mirada hacia la tierra final.

En términos formales, este episodio contribuye a la coherencia del volumen en el que la figura del gato emerge de forma recurrente. En el cuento titulado “Réquiem”, la temática de la muerte se hace mucho más explícita desde el propio título, pero, además, se dibuja desde el comienzo una atmósfera siniestramente gótica para, de inmediato, establecer un contraste. Si en la primera oración se nos sitúa directamente en la profundidad de la tierra a través de un cuerpo (en principio, sin especificar) que “[e]ntierra la pala en el suelo húmedo y se apoya con ambos brazos en el muro del cementerio” (Silva Bernaschina, 2023: 93), unas líneas más adelante, leemos cómo “[a]l oler las flores, el olor a meo de gato lo hace toser” (94). La tierra, el agua de la lluvia, las telas de araña e incluso un panal de avispas neutralizan el aura clásica del cementerio y conforman un mundo material en el que la muerte pierde su carácter etéreo y se sitúa en el ámbito de lo concreto y lo corpóreo. La presencia de los gatos se materializa (nunca mejor dicho) en la tercera parte del relato cuando, en medio de una tormenta, unos niños “corren con los bolsillos llenos de piedras detrás de los gatos salvajes que escapan de la lluvia y se meten en el cementerio por sobre el muro” (101). Se intuye que una de las piedras ha

alcanzado a una gata en el comienzo de la parte siguiente, cuando se narra cómo el responsable del recinto la acoge y trata de curarla.

Otras escenas en las que se imbrican el tópico de la muerte con la infancia (otra temática reiterada) y la figuración animal son también recurrentes en el resto de los relatos, aunque la cuestión central se enuncia en el cuento “Con las piernas enterradas en el barro”, cuyo narrador, ante la rememoración de un accidente sufrido por su hermano durante su infancia, se pregunta: “¿cómo nuestra idea de muerte podía estar tan equivocada?” (Silva Bernaschina, 2023: 105) para terminar experimentándola él mismo hacia el final de la narración. La muerte, por consiguiente, en los relatos de Silva Bernaschina se construye como una “constatación no sublimada de la caducidad de lo que hay” (Fleisner, 2023: 186) que, además, implica a actores humanos y más-que-humanos y, así, “extiende para siempre la prohibición sobre toda esperanza” (186), fundando una base sólida para la experiencia del horror en el relato. No obstante, no hay que soslayar el poder de dicha prohibición como disparadora de “una esperanza de recuperación de la capacidad de pensar, sentir y actuar conjunta, responsable (capaz de dar respuesta) o correspondiente (una respuesta siempre común, como sugiere Ingold) de los terrícolas (humanos o no humanos, orgánicos o inorgánicos)” (186).

En “Arena, arena, arena” y “La joven edad”, ambos pertenecientes al volumen *Larvas* y atravesados por la muerte (y la reaparición) de la yegua cuidada por Milton y Jorge, opera esta idea de desarticulación de la concepción de la muerte que ya puede intuirse en *Desastres naturales*. La yegua, protagonista del primero de los relatos, aparece ya muerta desde el comienzo y se describe explícitamente en un tono desagradable que logra una sensación muy real de materia corrompida a través de las referencias a un intensísimo olor con el que se inaugura la historia y, sobre todo, de la descripción del cuerpo inerte del animal: “Se sube Jorge también y juntos tocan a la yegua que está dura y blanda al mismo tiempo. Los ojos hundidos dentro de la cabeza, ese redondel oscuro que parece un machucón y la crin sucia y enredada [...]. El olor lo cubre todo. También las moscas nerviosas de que se lleven el cuerpo zumban entre los oídos y las manos” (Silva Bernaschina, 2025: 44). Pese a quedar corroborado que la yegua está muerta desde el inicio, después de que los chicos decidan no enterrarla como su jefe les había ordenado y, simplemente, dejarla ir por el río, esta aparece frente a la casa de Milton “viva, afuera” (47) en medio de la noche, vuelve al día siguiente en el trabajo. Pero, además, retorna en forma de desaparecida en la “comunidad” de la que forman parte en el segundo cuento mencionado: “Milton y Jorge llegan corriendo y a los gritos. Que la yegua no está en su refugio ni por ninguna parte. Que ella se escapa pero que no se va lejos, y que ahora no aparece” (91). De este modo, la autora abre distintas posibilidades interpretativas: 1) los tres personajes mueren al final, y en consonancia con la lógica de *La joven edad*, todos los habitantes de la comunidad estarían muertos; 2) la yegua nunca estuvo muerta y conforma con los jóvenes una familia más-que-humana que intenta sostener otra forma de vida; 3) la desaparición final del animal confirma que no hay salida posible, en sintonía con la lectura cosmoestética de Fleisner.

3. Configuraciones animales: tiempos y espacios más-que-humanos

Siguiendo con el planteamiento de Fleisner que guía esta lectura, “el mundo parece estar dejando de ser kantiano”, lo que significa para la filósofa (que además bebe de las tesis de Danowski y Viveiros de Castro en *¿Hay un mundo por venir?*) que nos encontramos ante “una

progresiva descomposición del tiempo (el asunto del fin) y del espacio (nuestro mundo)” (2023: 194) ante la que la literatura de este momento —añado— no puede permanecer impasible. El foco en el concepto de *animalidad* (Lundblad, 2017) y el afán por relacionarlo con una poética nos permite ir más allá de las figuraciones animales para abordar las lógicas narrativas que estas movilizan en la construcción de los relatos. No se trata únicamente de inventariar presencias zoológicas, sino de indagar en los modos en que la animalidad se configura como un principio discursivo capaz de reorganizar las coordenadas narratológicas clásicas: el tiempo, el espacio y la voz. En esta perspectiva, lo animal deja de entenderse como un motivo temático para devenir una fuerza que atraviesa y reconfigura el relato, inscribiendo en él experiencias más-que-humanas que, en continuidad con las ya mencionadas, ponen en crisis la centralidad del sujeto antropocéntrico.

Si volvemos a la yegua, la propia figuración de esta en dos relatos no consecutivos altera notablemente la linealidad de la temporalidad que las personas que leen podrían esperar, más allá de la perturbación característica de los géneros no miméticos. La yegua, que estaba muerta en el relato que leemos en primer lugar, reaparece como personaje del segundo (de forma totalmente naturalizada) para protagonizar la narración de su desaparición, o mejor, de su espectralización permanente en “la isla de coronillas”, desde donde Jorge y Milton “oyen relinchos a veces” (Silva Bernaschina, 2025: 101). Este desplazamiento narrativo, que oscila entre la materialidad corrupta del cadáver y la persistencia espectral de lo animal, puede leerse en sintonía con lo que Fleisner ha planteado acerca de un horror que, en lugar de clausurar la mirada, “posibilita otras historias: historias de equinos fantásticos y de (con)fabulaciones de poderes bióticos y abióticos” (2023: 199) que desbordan el marco de la acción heroica humana. La yegua de Silva Bernaschina se inscribe así en una “mitología por venir” (Fleisner, 2023: 199) que no responde ya a la lógica antropocéntrica del sacrificio o la redención, sino a “un multiverso atravesado por ontologías terrícolas” (199) diversas, donde lo animal participa de la configuración de mundos posibles.

En este multiverso, la yegua introduce una ruptura decisiva en la linealidad cronológica: la muerte y la vida no se suceden en orden causal, sino que coexisten en una temporalidad espectral donde lo animal se resiste a ser clausurado. La “isla de coronillas”, lugar desde el que se oyen relinchos tras su desaparición y resquicio de otro mundo posible, funciona como espacio liminal en un doble sentido: por una parte, como territorio en el que la frontera entre la presencia y la ausencia, lo visible y lo invisible, queda suspendida; por otra parte, como el lugar de acceso restringido (pues no todos los miembros de la comunidad están autorizados a conocerlo) en el que el encuentro humano-animal se hace posible en forma de “siluetas grandes”, peludas, que la protagonista observa “caminando entre los árboles” (2025: 101) y cuyo sonido escucha a través del viento como “risas agudas de la infancia” (2025: 101) que su hijo —también peludo y muerto en el parto a causa, según se da a entender, de su monstruosidad— nunca pudo disfrutar.

La misma protagonista del relato aduce en una ocasión “que hay cosas que pasan en cualquier lugar, en cualquier tiempo” (Silva Bernaschina, 2025: 97) pero esta aseveración no se ve únicamente contradicha por su interlocutora, que evidencia que “es algo del cerro” (97), en referencia a la transmutación monstruosa del hijo, sino que la propia configuración narrativa del espacio y del tiempo en el relato rebaten la afirmación inicial. En el cuento “4:13” la imbricación entre temporalidad y animalidad se hace más evidente. Desde el título, se alude al

momento preciso en el que todas las noches un gallo canta y la protagonista realiza una pequeña irrupción del sueño, como en una suerte de vida paralela que, cuando se despierta por la mañana parece no haber existido. En este sentido, podríamos argumentar que la escena hace visible la imposibilidad de un único tiempo humano; la ruptura definitiva con la idea de un mundo que se adecúa a las exigencias del sujeto. Una historia simple —de una sola línea narrativa, con una estructura clásica de planteamiento, nudo y desenlace, y de una extensión de apenas cinco páginas— abre la puerta a la “incorporación de figuras más-que-humanas” que tanto Abram como Fleisner proponen, “contempladas en sus asuntos propios, es decir, en sus lógicas existenciales simpoiéticas intrínsecas” (Fleisner, 2023: 191). El desenlace confirma este desplazamiento: el perro de la casa depreda al gallo y con ello interrumpe la lógica interna del relato, pero no de manera arbitraria, sino en consonancia con las dinámicas de un mundo más-que-humano que rebasa nuestro entendimiento y en el que los ritmos animales instituyen una temporalidad alternativa que desborda la experiencia antropocéntrica de la narradora. Como para ratificar al animal como eje de construcción temporal del relato, tras este evento que se presenta como ajeno al razonamiento —“¡Perro de mierda, como si no te diéramos de comer!” (Silva Bernaschina, 2023: 85), exclama la mujer cuando presencia la escena del asesinato—, activa dos temporalidades. Por un lado, da pie a un retroceso al pasado en la vida de la voz narrativa, recuperando un tiempo ancestral que liga lo familiar al ciclo vital del animal:

La cabeza del bicho estaba junto a la tomatera de hojas marchitas. Debajo de las patas masticadas, el pasto tenía un olor sangriento, más oscuro. Un pedazo de ala había quedado contra el muro. Movi6 la cabeza del animal con la punta de la pantufla. Se acordaba de las historias de su abuela de las gallinas corriendo por el patio sin cabeza y tuvo que cerrar los ojos para olvidarse. (Silva Bernaschina, 2023: 86)

Por otro lado, y en contraposición, plantea preguntas sobre lo que vendrá: “Pensó en qué pasaría al otro día, si el futuro sería sensible a la muerte o si seguiría despertándose a esperar un cacareo que no llegaría nunca. Pensó en qué pasaría si un día Pepe también se muriese, si la iglesia se derrumbara, si de repente fuese alérgica a la granola” (86). Genera también, por tanto, una sensación de “fin del mundo” que pone en cuestión lo conocido (el matrimonio, la Iglesia, la rutina) y abre la pregunta que Danowski y Viveiros de Castro tratan de contestar en su ensayo homónimo sobre “un mundo por venir”. Si retomamos el epígrafe inicial del también uruguayo Anderssen Banchero con el que la autora abre el cuento, “Lejos, en los confines de la ciudad sucia y trágica, se ahogaban en el alba los últimos gallos” (83), para usarla como marco de la lectura del texto, el gallo es la marca, desde un comienzo, tanto temporal como espacial en la que se encuadra toda la acción. Del mismo modo, el gallo es el nexo con una cierta tradición literaria uruguaya estrechamente vinculada a través de la problemática de la animalidad (Conde De Boeck, en prensa) que incluye desde Horacio Quiroga hasta Felipe Polleri y, a través del gesto crítico de Silva Bernaschina, también a Banchero y a ella misma.

De este modo, el relato despliega una doble operación: por un lado, desajusta la cronología lineal al hacer coexistir pasado, presente y futuro en torno a la figura del gallo a nivel diegético, pero también en un nivel extradiegético como parte del entramado narrativo uruguayo; por otro, sitúa esa dislocación en un espacio diegético concreto —el cerro, la casa, el alba urbana evocada por Banchero— que inscribe lo animal en una geografía simbólica y material propia. El canto del gallo, su silencio definitivo y la irrupción del perro constituyen así

marcas narrativas que ponen en crisis la supremacía de un tiempo humano único y revelan la potencia de la animalidad como principio organizador del relato. Si bien la figura del gallo y la de Bancharo constituyen referencias muy específicas, este gesto, como procedimiento característico de la poética de la autora, se expande en toda la obra. Lo vemos, por ejemplo, en el cuento “Los días futuros”, que comienza con una delimitación espaciotemporal también atravesada por la animalidad: “Si alguien se despertara a esa hora, a las seis de la mañana, solo escucharía algún gallo, ladridos lejanos de los perros del barrio, alborotados por el día que recién comienza, y los ruiditos de las articulaciones del abuelo” (2023: 39). Como en el relato anterior, el sonido del gallo, su materialidad acústica (Lucero, 2022), traspasa la configuración situacional de la historia para tornarse no solo voz, sino agente dentro del eje temporal de la narración —precisamente, el foco de esta desde un título que evoca ya una de las problemáticas más tratadas por las personas que se dedican a la teoría posthumanista a través de la mención a un “futuro” cada vez más dudoso—, en la que organiza la percepción del tiempo matinal desplazando la habitual centralidad de los ritmos humanos.

Toda la acción del cuento gira en torno a la desaparición y búsqueda de un animal doméstico (los menos frecuentes en ambos volúmenes), el perro del abuelo que se menciona al comienzo, y converge en la formulación de un final marcado precisamente por la muerte de este:

El abuelo mira lejos, hacia los nubarrones que se acercan en el horizonte, donde se termina la calle y empieza el lago o el fin del mundo. Sabe que será allí donde verá morir los días futuros. Los mosquitos zumban alrededor de las lámparas, algunos grillos se amontonan junto a la puerta y un sapo, más allá, come las hormigas que devoran el cadáver del cascarudo. En la casa de enfrente, un niño se sube a una butaca y le da varios tiquiñazos a la bombilla de luz del porche que antes titilaba, pero que termina por dejar de funcionar.

—Pareciera que va a llover —dice el abuelo, y vuelven a quedar en silencio, acompañados solo con el ruido de los bichos. (Silva Bernaschina, 2023: 46)

En una atmósfera marcada por la disolución de las coordenadas temporales y espaciales humanas, la mirada del abuelo hacia el fin de la calle o “el fin del mundo” condensa un punto de fuga liminal: no es ya un espacio delimitado, sino una frontera incierta donde la geografía material se convierte en metáfora del colapso (Danowski—Viveiros de Castro, 2014). Allí donde la linealidad de “los días futuros” debería desplegarse, solo se anticipa la muerte y el agotamiento del tiempo, en sintonía con la mencionada descomposición contemporánea de las categorías kantianas de espacio y tiempo (Fleisner, 2023). En paralelo, la escena subraya la densidad material de un mundo animado por la presencia animal: mosquitos, grillos, un sapo, hormigas y hasta un cascarudo muerto, y revela un entramado de interacciones bióticas y abióticas que desplaza la centralidad de lo humano. La acción del niño que golpea la bombilla hasta que se apaga intensifica este clima de ocaso, clausurando la última fuente de luz y reforzando la preeminencia de los ritmos animales y de la oscuridad natural. Además, contrasta con la escena también inicial del relato “Cera” en la que se retorna a los mismos elementos más-que-humanos para configurar un escenario totalmente disímil con base únicamente en la oposición sonido/silencio. Si en el texto anterior, la temporalidad estaba marcada por las voces animales, el protagonista de este “[e]scucha la noche” pero “[n]o hay lechuzas ni gallos, ningún ser vivo parecer ser testigo de lo que está pasando. No vuela una polilla, los murciélagos hace

horas que volvieron a sus huecos dentro del techo de paja.” (2023: 51). La oscuridad, una constante justificada por las convenciones del género al que se adscriben los cuentarios que nos ocupan, se construye en ambos casos a partir de ese entramado de presencia/ausencia animal que atraviesa la poética de su autora, aunque ofreciendo dos modulaciones diferentes de un mismo uso (la noche animalizada): como exceso vital que desplaza la centralidad de lo humano, y como vacío inquietante que revela lo precario de sus marcos de sentido.

Como se afirma en una de las reseñas que la editorial incluye en la contratapa del libro firmada por Alejandra Gregorio, “(l)os paisajes nos dicen cosas, nos alteran la mirada, nos inundan los ojos como una corriente espesa que nos impacta de frente”. Los paisajes, de hecho, no son solo paisajes; al restaurar toda su materialidad recuperan su agencialidad, constituyéndose en elemento principal de atmósferas que se presentan como escenarios simpoiéticos, es decir, como “sistemas producidos colectivamente sin límites espacio-temporales en los que la información y el control se distribuyen entre sus componentes” (Fleisner, 2023: 192). Más que paisajes, entonces, se trata de insurgencias ambientales que la poética de Silva Bernaschina trabaja con esmero, de la construcción de una naturaleza que “habla una lengua insurgente porque la propia «máquina antropológica» que construye y desmarca a la «vida humana», también arroja hacia su exterior una zona de alianzas donde se tejen procesos de semiosis y solidaridad transespecie” (Andermann, 2018: 183) y que marca una corriente de lo que Jens Andermann denomina “cuentos de insurrección ambiental del regionalismo latinoamericano” (182-183). Por descontado, no se trata aquí de encuadrar a la autora en dicha genealogía, pero sí de hacer patente el hecho de que, aun con distintas problemáticas que enfrentar (no es que el extractivismo colonial no siga presente, solo ha cambiado de forma)⁵ y también diversas formas de afrontarlas, esa mirada terrestre de los posthumanismos más actuales se sustenta sobre todas las capas geológicas (Rivera Garza, 2022) de una fértil tradición cuentística latinoamericana.

4. Conclusión

En el territorio que ocupa la comunidad de “La joven edad”, según la narradora, “[l]a temperatura de la tierra es tan estable que parece siempre tibia, un pedazo de tejido vivo cuya sangre caliente cuida la nuestra, que siempre anda enfriándose” (Silva Bernaschina, 2025: 93). Esta imagen de la tierra como organismo compartido sintetiza el modo en que las figuraciones animales en relación con la violencia, la muerte y el horror operan en la poética de Silva Bernaschina: no como elementos accesorios de la narración, sino como irrupciones que alteran la percepción de lo humano y lo insertan en un continuo vital donde lo animal insiste, incluso en la putrefacción o en el espectro. La animalidad, en este registro, actúa como un recordatorio de la vulnerabilidad de los cuerpos y como una fuerza que desborda cualquier clausura narrativa, política o simbólica. Al mismo tiempo, la obra despliega configuraciones animales

⁵ De hecho, la conciencia de la autora sobre este asunto concreto se hace explícita en el mismo relato de “Los días futuros”, cuando la voz narrativa expresa sin ambages: “Los turistas llegan y se llevan con ellos lo que pueden encontrar: un perro, un gato, una silla playera, todo el hielo de todos los almacenes de la vuelta, el agua, la electricidad” (Silva Bernaschina, 2023: 43). De igual modo, la protagonista de “No acampar ni abordar”, con esa suerte de relato de viaje al interior acerca a las personas que leen las circunstancias de las poblaciones rurales (protagonistas en prácticamente todas las narraciones analizadas) que deben subsistir a base de un turismo que, al mismo tiempo, consume sus propios recursos. No obstante, no es esta la temática principal de las obras.

que reordenan tiempos y espacios desde coordenadas más-que-humanas. La reaparición de la yegua muerta, la persistencia de los relinchos, la cadencia del canto del gallo o su silencio definitivo muestran cómo lo animal sostiene temporalidades heterogéneas y habilita geografías narrativas donde la linealidad se interrumpe y la centralidad del sujeto se disuelve. Lejos de ofrecer respuestas unívocas, los cuentos de Silva Bernaschina invitan a leer esas presencias y ausencias como umbrales hacia otros mundos posibles, donde la literatura breve se convierte en laboratorio de formas para pensar lo común desde la inestabilidad.

Graciela Montaldo apunta al surgimiento de la sociedad de masas (y del mercado cultural) como momento histórico en el que se inscribe la popularización entre las personas que leen “las literaturas de género” y aporta como justificación el argumento de que, en ese contexto, los “[m]onstruos y fantasmas sobrevuelan una experiencia domesticada y quizás ayudaron a generar nuevas emociones ante el aturdimiento de la serialización del trabajo” (2025: 348). Con base en “la identificación del monstruo con la idea de resistencia” (Noguerol, 2024: 245) actual y en el escenario contemporáneo signado por la crisis ecosocial y por la exacerbación de los efectos del capitalismo global —cuya violencia se manifiesta también en lo que llamamos fenómenos “naturales”—, esa domesticación también exacerbada (de todas las especies) se confronta a través de figuraciones más-que-humanas que desestabilizan la ilusión de un mundo controlado y revelan sus fracturas. Al cabo, “los monstruos siempre vuelven para decir otra cosa” (Colanzi—Castillo, 2025: 6) y en el siglo XXI, parecieran venir a confirmar que, en el presente, no podemos huir de “una naturaleza desquiciada que ya no se comporta de acuerdo con nuestras facultades de conocerla” (Fleisner, 2023: 192) y la única vía para situarnos en su caótico entramado sigue siendo la literatura.

Bibliografía

- ABRAM, David (2021): *Devenir animal. Una cosmología terrestre*. Trad. Virginia Higa. Buenos Aires, Sigilo.
- AMPUERO, María Fernanda (2021): *Sacrificios humanos*. Madrid, Páginas de Espuma.
- ANDERMANN, Jens (2018): *Tierras en trance: arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile, Metales pesados. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvckq6jk>
- ANDERMANN, Jens—GIORGI, Gabriel—SARAMAGO, Victoria (eds.) (2023): *Handbook of Latin American Environmental Aesthetics*. Berlin—Boston, De Gruyter. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110775907>
- ÅSBERG, Cecilia (2018): “Feminist Posthumanities”. En Rosi Braidotti—María Hlavajova (eds.): *Posthuman Glossary*. London—New York, Bloomsbury: 157-160. DOI: <https://doi.org/10.5040/9781350030275.article-056>
- ÁVILA GAITÁN, Iván Darío (2024): “La ética animal como campo de producción de figuraciones políticas”. *Tabula Rasa*, 51: 23-53. DOI: <https://doi.org/10.25058/20112742.n51.02>
- BARBERO, Ludmila Soledad (2021): “Demasiado post-humanas: cruces entre especies en relatos de Elvira Orphée y Marosa di Giorgio”. *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 14: 31-45. DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.1664>

- BRAIDOTTI, Rosi (2002): *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Trad. Ana Varela Mateos. Madrid, Akal.
- CARRERA GARRIDO, Miguel (2018): “Fantástico y terror: teoría y práctica de dos categorías ficcionales en el ámbito hispánico”. *Studia Romanica Posnaniensia*, XLV/2: 5-20. DOI: <https://doi.org/10.14746/strop.2018.452.001>
- COLANZI, Liliana—CASTILLO, Debra (2025): “El horror siempre estuvo aquí: un breve repaso del género en Latinoamérica”. *Hispanic Issues On Line*, 34: 1-14.
- CONDE DE BOECK, Agustín (en prensa): “Carnaval de Felipe Polleri: épica infame y rareza afirmativa”. *Letras*, 93.
- DANOWSKI, Déborah—VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2019): *¿Hay un mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires, Caja negra.
- DE LOS RÍOS, Valeria (2022): *Vida animal. Figuraciones no humanas en el cine, la literatura y la fotografía*. Santiago de Chile, Metales Pesados. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv2xn1670>
- DÜNNE, Jörg —HAASE, Jenny (eds.) (2024): *Estéticas de la tierra en América Latina. Literatura, cine, arte*. Madrid —Frankfurt am Main, Iberoamericana —Vervuert. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968695297>
- DURANTE, Erica (2023): “Escalofríos feministas: escritoras del horror latinoamericano (Mariana Enríquez, Mónica Ojeda, Fernanda Melchor y Dolores Reyes)”. *Revista Iberoamericana*, 282-283: 255-274. DOI: <https://doi.org/10.3828/revista.2023.89.282-283.255>
- FLEISNER, Paula (2017): “La joya del chiquero. Apuntes sobre los animales y las mujeres desde una estética posthumana”. En Mónica B. Cragnolini (comp.): “*Quién*” o “*qué*”. *Los tránsitos del pensar actual hacia la comunidad de los vivientes*. Adrogué, La Cebra: 291-314.
- (2023): “Prolegómenos para una cosmoestética materialista posthumana futura”. En Gustavo Chirolla—Ana María Rosas Rodríguez—Héctor Salinas Leal (eds.): *Umbrales críticos. Aportes a la pregunta por los límites de lo humano*. Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana: 183-204. DOI: <https://doi.org/10.11144/javeriana.9789587818178>
- GIORGI, Gabriel (2014): *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- GONZÁLEZ, Anahí Gabriela (2020): “Precariedad, feminismos antiespecistas y alianzas multiespecies”. En Jailson José Gomes da Rocha (org.): *Nós e os outros animais: sociabilidades e normatividades multiespécies*. João Pessoa, Editora UFPB: 370-397.
- LUCERO, Guadalupe (2022): “Materialismo posthumano sonoro: algunas cuestiones en torno a las agencias no humanas y sus voces”. *Ideas Sónicas*, 26: 51-59.
- LUNDBLAD, Michael (ed.) (2017): *Animalities. Literary and Cultural Studies Beyond the Human*. Edinburgh, Edinburgh University Press. DOI: <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474400022.001.0001>
- MARTÍNEZ, Carlos Dámaso (2016): “Animalidad, humanidad y biopolítica en algunos cuentos de Roberto Arlt”. *Orillas: Revista d’Ispanística*, 5: 1-15.
- MIGUEL, Luna—MERUANE, Lina (2024): *El coloquio de las quiltras*. Debate.

- MONTALDO, Graciela (2025): “Un género inquietante. Resignificación de la experiencia y literatura de horror en América Latina”. *Hispanic Issues*, 34: 344-351.
- MORALES, Miguel Ángel (2023): “Criaturas intoxicadas: apuntes para un bestiario de Mariana Enríquez”. *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 16: 32-46. DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2023.16.5104>
- NOGUEROL, Francisca (2024): “Monstruos cotidianos en el siglo XXI: territorios en transformación”. En Alfonso García Morales—Manuel Gómez-de-Tejada Fuentes (eds.): *Historia y ficción en el cuento hispanoamericano de los siglos XX y XXI*. Berlin—New York, Peter Lang: 243-264. DOI: <https://doi.org/10.3726/b19965>
- (2025): “De la Tierra a la tierra: giro planetario y miradas geológicas en el Antropoceno”. En Jesús Montoya Juárez—Natalia Moraes Mena (eds.): *Literatura y Antropoceno. Imaginarios ecosociales en España y América Latina en el siglo XXI*. Granada, Comares: 143-158.
- OJEDA, Mónica (2020): *Las voladoras*. Madrid, Páginas de Espuma.
- PALLARDÓ AZORÍN, Betlem (2022): “La fábula invertida: ficciones de la carne en la narrativa breve española contemporánea”. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 20: 357-379. DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.20.25473>
- PASCUA CANELO, Marta—CERRETERO SANGUINO, Andrea (en prensa): “El fantástico humanimal: el devenir-reptil en la obra de Jacinta Escudos, Lina Meruane y Mariana Enríquez”. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, XIII/2.
- RIVERA GARZA, Cristina (2020): *Autobiografía del algodón*. México, Random House.
- (2022): *Escrituras geológicas*. Madrid—Frankfurt, Iberoamericana—Vervuert. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968693620>
- (2025): *Terrestre*. Ciudad de México, Random House.
- SCHWEBLIN, Samanta (2010): *Pájaros en la boca*. Barcelona, Lumen.
- SILVA BERNASCHINA, Tamara (2023): *Desastres naturales*. Montevideo, Estuario editora.
- (2025): *Larvas*. Madrid, Páginas de Espuma.
- TELLINI, Oscar Sebastián (2022): “Zoografías críticas—Animalidad y desarrollismo en «Alta cocina» de Amparo Dávila”. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, IX/1: 239-263.
- VARELA, Fabiola Inés (2011): “Reino de hombres, mundo animal: presencia animal en la narrativa breve de Antonio di Benedetto”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 40: 279-296. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_alhi.2011.v40.37413
- YELIN, Julieta (2015): *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- (2020): *Biopoéticas para las biopolíticas. El pensamiento literario latinoamericano ante la cuestión animal*. Pittsburgh, Latin American Research Commons. DOI: <https://doi.org/10.25154/book4>

© Marta F. Extremera



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C