

BESTIARIOS DE LA RESISTENCIA
NARRADORES MÁS QUE HUMANOS EN NARRATIVAS ARGENTINAS
RECIENTES

BESTIARIES OF THE RESISTANCE
MORE THAN HUMAN NARRATORS IN RECENT ARGENTINE
NARRATIVES

FECHA DE ENVÍO 03/10/2025

FECHA DE ACEPTACIÓN 18/12/2025

LUDMILA SOLEDAD BARBERO

Potsdam Universität - Alexander von Humboldt Stiftung

RESUMEN:

Proponemos analizar *El niño pez* (2004) de Lucía Puenzo y *Cat Power. La toma de la Tierra* (2017) de Cecilia Palmeiro, como novelas que presentan narradores más-que-humanos, y plantean una mirada disruptiva del límite entre las diferentes esferas de lo vivo. Se considerarán los procedimientos narratológicos no-naturales en ambas ficciones, como así también la presencia de seres metamórficos, que, por su misma condición, hacen estallar la rigidez de las taxonomías. Nos centraremos, por último, en las escenas que dan comienzo a ambos textos, y que constituyen “escenas de denominación” (Dünne: 2025) subvertidas, en las que los animales “negocian” o deciden su nombre propio.

ABSTRACT:

This paper proposes to analyze *El niño pez* (2004) by Lucía Puenzo and *Cat Power. La toma de la Tierra* (2017) by Cecilia Palmeiro, as novels that present more-than-human narrators and offer a disruptive perspective of the boundary between the different spheres of life. In this sense, we will consider the non-natural narratological procedures in both works of fiction, as well as the presence of metamorphic beings, which, by their very nature, break down the rigidity of taxonomies. Finally, we will focus on the first scenes of both texts, which constitute subverted “scenes of naming” (Dünne: 2025), in which animals “negotiate” or decide their own names.

Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia [Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España](#).



PALABRAS CLAVE:

Animalidad – Metamorfosis – Narradores no humanos – Corporalidades – Literatura argentina – LGBTIQ+

KEY WORDS:

Animality – Metamorphosis – Non-human narrators – Corporalities – Argentine literature – LGBTIQ+

Introducción¹

Durante el siglo XIX y buena parte del siglo XX, en la literatura latinoamericana, los animales han funcionado, en cierta medida, como una advertencia para los seres humanos que no lograran controlar ciertos aspectos de su subjetividad. En ciertas ficciones del período mencionado, los animales eran representados como “lo otro”, una exterioridad constitutiva que proporcionaba estabilidad al ser humano. Tal es el caso de *Facundo* (1845), de Faustino Sarmiento, un texto en el que el protagonista se presenta narrativamente a través de una anécdota en la que se enfrenta e identifica con un tigre cebado con sangre humana. Allí, la barbarie se asocia con un estado de naturaleza opuesto a la civilización y la cultura. En *El matadero* (1871), de Esteban Echeverría, hay un uso similar de la animalidad como metáfora de lo bárbaro: los términos “sabuesos”, “buitres”, “bueyes”, “perros” y “hombres feroces” se utilizan en referencia a los personajes que circulan por el matadero y que son responsables de la muerte del protagonista, que encarna la civilización.

El modelo de la metáfora animal está detrás, de diferentes maneras², de esta caracterización animalizadora de la otredad. Entendemos esta metáfora, de acuerdo con Julieta Yelin (2020), como un dispositivo didáctico que reduce lo animal a cualidades morales desde una perspectiva antropocéntrica. Este modelo comenzó a cuestionarse en paralelo con la crítica del “discurso de la especie” (Wolfe: 2003), es decir, el conjunto de estrategias que, desde la Ilustración, han situado a los seres humanos por encima de otras especies. A partir de la década de 1960, en la literatura de América Latina, se ha ido desarrollando una “nueva proximidad” (Giorgi, 2014) entre lo humano y lo animal. Se trata de textos que ponen en primer plano el cuerpo, los deseos, las enfermedades y los afectos. En ellos, el animal se desprende de cualquier función moralizante y del binarismo que convencionalmente lo define como “otro” opuesto al humano.

¹ Este artículo fue realizado en el marco del Proyecto postdoctoral: “Metamorfosis y cruces entre especies en autoras rioplatenses de los siglos XX y XXI”, radicado en la Universidad de Potsdam en Alemania, con una beca postdoctoral Georg Forster de la Fundación Alexander von Humboldt.

² En *Facundo* de Sarmiento, por ejemplo, el otro político –encarnado en Facundo Quiroga como símbolo de Rosas– es animalizado a partir de un esquema que asocia la animalidad con lo salvaje, (y atributos derivados, tales como la crueldad, la inequidad, la grosería, la ignorancia) por oposición a lo civilizado.

Este trabajo propone analizar *El niño pez* (2004) de Lucía Puenzo y *Cat Power* (2017) de Cecilia Palmeiro, haciendo foco en los narradores no humanos en ambas novelas. Nos interesa indagar qué implica otorgarle la voz narrativa a un animal, y qué consecuencias narratológicas conlleva este cambio de enfoque en términos del funcionamiento implícito de la máquina antropológica moderna ([2002] 2006).

Un aspecto central a considerar estará dado por lo metamórfico en ambas novelas, entendido como aquellas transformaciones –de diversos órdenes– que evidencian el carácter fluido y flexible de los límites categoriales –particularmente en estas novelas escritas por autoras mujeres en el siglo XXI.

Asimismo, nos enfocaremos en el primer capítulo de ambos textos, donde tienen lugar “escenas de denominación” (Dünne, 2025). A diferencia de lo que ocurriera en *El coloquio de los perros* (1613) de Miguel de Cervantes, donde otorgarle un nombre a un animal constituía un punto clave del proceso de domesticación y sometimiento, en estas novelas la denominación se negocia y, en el caso más extremo, se subvierte.

1. Realismo-Neofantástico-Narratologías no naturales

Desde la perspectiva de la crítica Carina González, en “Migración y oralidad: la vida animal en la novela *El niño pez* de Lucía Puenzo” (2011), la narración de Lucía Puenzo con el recurso del perro-narrador deconstruye la máquina antropológica moderna, que aísla la animalidad del hombre. De acuerdo con Agamben en *Lo abierto* ([2002]2006), entendemos la máquina antropológica como la serie de dispositivos (discursos, instituciones, leyes) que participan cotidianamente de la configuración de lo humano a través de la exclusión y represión de lo animal (reduciendo esto último a la categoría de nuda vida o vida desnuda). Desde este punto de vista, la centralidad otorgada a la voz del animal desafía los límites del realismo. La ruptura de las estructuras narrativas tradicionales en el texto implica el cuestionamiento de los binarismos jerárquicos tradicionales que sustentan el especismo, como la oposición humano frente a animal, mente frente a cuerpo.

La crítica señala que “desde el comienzo, la novela hace ingresar el quiebre del nuevo realismo, implantando la oralidad en la voz del animal. Es aquí donde aparece la muesa, ese doblez incómodo que desestabiliza la estructura de lo real y le impone una nueva prótesis que lo completa, pero a la vez lo monstruifica” (González, 2011: 198). González contextualiza *El niño pez* en el marco de la crisis del realismo, marcado –en una primera instancia, en el siglo XX– por el quiebre que presuponen las vanguardias. Pero, a su vez, plantea el asunto de la voz animal como quiebre o muesa al realismo “desapegado” del siglo XXI, y señala que el recurso del narrador

perro devuelve la ficción al universo de la fábula. Aquí es posible discrepar, en tanto la figura del animal parlante tiene su propia genealogía, y ésta no puede dejar de considerar el hito que presuponen ciertas obras clave como *Die Verwandlung* (1915) de Franz Kafka. En ella, como analiza Julieta Yelin (2011: 6), la representación del animal se aleja de todo propósito moral o didáctico. Entonces, cuando Puenzo retoma un recurso como el del narrador animal no es hacia el ámbito de las fábulas –en las que el animal funcionaba como metáfora didáctica o moral– hacia donde debemos mirar, sino hacia versiones mucho más contemporáneas de lo que el animal (literario) sabe o puede decir. Concordamos con el énfasis de González sobre la crisis del realismo en la Posmodernidad, donde se inscribe Puenzo. Agregaríamos que esa crisis en su novela se tensiona hacia el neofantástico y, marcadamente, hacia las narratologías no naturales.

Jaime Alazraki, en “¿Qué es lo neofantástico?” (1990), traza una genealogía literaria que va desde Kafka hasta Cortázar, y explica que los autores fantásticos del siglo XX cultivan el género de una manera diferente a los esquemas establecidos por Tzvetan Todorov (1970). Recordemos que, según Todorov, lo fantástico tiene lugar cuando, en un universo regido por leyes similares a las del mundo real, se produce un fenómeno que no sabemos si entender como extraño o sobrenatural. Lo neofantástico, en cambio, no puede ser pensado sin considerar los efectos causados por la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores. Forma parte de una visión posmoderna en la que no hay certezas sobre la realidad. Los textos neofantásticos muestran los elementos de la irracionalidad con los que nos enfrentamos a diario. El marco teórico propuesto por los estudios sobre narrativas neofantásticas es sumamente productivo para interrogar los textos del corpus seleccionado en lo relativo a la “convivencia conflictiva de lo posible y lo imposible” (Roas, 2008: 94), y diversas formas de la transgresión literaria (quiebre de las fronteras entre lo vivo y lo no vivo, por ejemplo). No obstante, si bien las teorías provenientes del campo mencionado forman parte de la concepción de este artículo, abrevaremos especialmente de una línea teórica poco transitada que resulta pertinente aquí, dado el foco que proponemos en los procedimientos narrativos asociados a lo más que humano: las narratologías no naturales.

De acuerdo con Jan Alber (2016): el término no-natural denota escenarios y eventos física, lógica y humanamente imposibles. Si bien existe cierta superposición entre los estudios de las narratologías no naturales y los abordajes del género fantástico y neofantástico (Roas: 2001 y Alazraki: 1990), el objeto de análisis de las primeras incluye también el ámbito de lo maravilloso, la ciencia ficción, el realismo mágico, i.e., todas aquellas ficciones que involucran escenarios no mimético-realistas. En estas narrativas, entonces, los fenómenos representados resultarían imposibles dadas las leyes que gobiernan el mundo físico, los principios básicos de la lógica (como

el de no contradicción) y los límites de las capacidades e inteligencia humanas. No obstante, según Alber (2016: 36), incluso el texto más extraño evoca, de alguna manera, la experiencia de “la vida real” –apropiándose del término experiencialidad de las teorizaciones de Monika Fludernik– y gracias a esta evocación puede ser comprendido. Al generar este llamado a la experiencia real humana como modo de comprender fenómenos que escapan a las leyes de funcionamiento de nuestro mundo, las narrativas no-naturales tienen la capacidad de ensanchar los límites tanto de lo experimentable como de lo cognoscible.

Por su parte, Lars Bernaerts et al. (2014) analizan el fenómeno de la narración no humana. Desde su perspectiva las historias narradas por animales no humanos pueden desestabilizar las ideologías antropocéntricas. Al dar voz a los animales no humanos y facilitar la empatía, estas narraciones pueden situarlos en un *continuum* con los humanos, en lugar de construirlos como opuestos. El énfasis en el *continuum* y la construcción empática son evidentes en las novelas que conforman el corpus de este artículo. No podemos decir no obstante que la afirmación de Lars Bernaerts et al. se pueda aplicar a-históricamente a las ficciones con animales parlantes en general. Como analiza Jörg Dünne (2025) en las “escenas de denominación” de *El coloquio de los perros* se juega de un modo bastante asimétrico el ejercicio de poder amo-mascota, más allá de que se trate de una obra narrada por animales.

1.2. Narrador perro: *El niño pez*

Para empezar, quisiera detenerme en *El niño pez* (2004) de Lucía Puenzo. En esta novela, el narrador es un perro. En resumidas cuentas, la historia se enfoca en el romance entre dos jóvenes, Lala, perteneciente a una familia adinerada de zona norte de Buenos Aires, y la “Guayi”, empleada doméstica de ascendencia guaraní, criada desde la infancia en casa de esa familia, los Brönte. En el marco de esta historia de amor, atravesada por una serie de desventuras y crímenes, que incluyen el homicidio a manos de Lala del padre –quien abusaba sexualmente de la Guayi– se inscribe la subtrama que da nombre al libro: la leyenda del niño pez³, el hijo monstruoso de la Guayi, una suerte de híbrido humano-animal.

Interesa ver cómo funciona allí el dispositivo narratológico no-natural y qué implicaciones tiene para repensar el paradigma antropocéntrico. En esta novela publicada en 2004, llevada al cine en 2009 –Lucía Puenzo es novelista y cineasta–, la animalidad y los cruces humano-animal son centrales.

³ Este ser en la película es producto del incesto entre la Guayi y su padre. En la novela, la Guayi lo tiene con un hombre mayor, también un famoso actor de telenovelas en el Paraguay. Y existe una oscilación en ambas producciones entre la idea de que la Guayi lo salva sumergiéndolo en el agua (porque afuera no podía respirar) y la versión de que en verdad su intención era ahogarlo.

A diferencia de la película (donde este dispositivo narrativo se pierde), la novela está narrada por el perro, Serafín, cuyo nombre remite a su cuasi-omnisciencia. El perro encarna una dualidad fundante: es un perro de la calle y con calle⁴. Pero, a la vez, funciona en alguna medida como un ángel (por momentos, todo lo ve y todo lo percibe).

Como señala Puenzo en entrevista con Oscar Ranzani para el diario argentino *Página 12* (2009), en referencia a la transposición del libro a la pantalla grande:

Las modificaciones son muchísimas porque en la novela el narrador es un perro, mientras que en la película el animal es un personaje pero no el narrador. El de *El niño pez* trae consigo un humor muy **cínico**. Es un perro sin raza en un mundo de perros de *pedigree*. Es casi como una prolongación del cuerpo de su dueña, muy provocador. Al correr al perro y ubicarlo en el lugar de un personaje secundario, cambió radicalmente el tono de la historia porque la novela está muy teñida por el humor del narrador. Al correrlo, se fue para adelante el género y apareció una historia mucho más densa, mucho más oscura, en la que el punto de vista pasó del perro a la protagonista. (La negrita es de la autora).

Es llamativa la utilización del término “cínico” por Puenzo para referirse al humor del perro, un perro que –en coincidencia, hasta cierto punto, con el gato de *Cat Power*– tiene un hablar llano y sin ambages. Como nos recuerda Dünne, “nombrar las cosas por su propio nombre corresponde a la tradición filosófica griega de la parresía (es decir el hablar franco, ver Foucault 2009), el rasgo común de los filósofos cínicos (de *kyon*, perro en griego)” (2025: 42). Los integrantes de este movimiento filosófico se asociaron, no solo con el hablar llano o la parresía, sino también con un rechazo a las convenciones sociales, a la doxa, y con un humor ácido, como así también con cierto ideal de auto-suficiencia.

Como señalan R. Bracht Branham y Marie-Odile Goulet-Cazé, según la etimología más plausible, el término cínico se remonta a una broma que comparaba a Diógenes (o Antístenes) con un perro, presumiblemente porque su modo de vida parecía canino, es decir, “cínico”. En consecuencia, los cínicos eran famosos no solo por ser francos y directos (por ejemplo, por “ladrar” y “mover la cola”), o por su habilidad para distinguir entre amigos y enemigos (o los verdaderos filósofos frente a los falsos), sino, sobre todo, por su forma de vivir ante la mirada de todos como perros, “descaradamente indiferentes” a las normas sociales más arraigadas (1996: 4, 6).

Conocedora o no de esta etimología, Puenzo asocia la mirada de su perro-narrador a un “tono” sin *pedigree*, ajeno a las formas de la complacencia social,

⁴ En la liturgia celestial, los querubines y los serafines suelen identificarse con ángeles o arcángeles. Según el neoplatónico Pseudo-Dionisio, se encuentran en el nivel más alto de la jerarquía espiritual junto con los Tronos. (Pseudo Dionisio Areopagita, [Siglos V-VI] 2020: 90-104).

y a un humor “cínico” en todos los niveles. En ese sentido, desligar al perro del lugar de enunciación, en la versión cinematográfica –en la que no nos detendremos aquí– implica desprenderse tanto de la oralidad perruna como, en buena medida, del humor.

Retomando el tema de la parresía, cabe considerar que tanto en *El niño pez* como en *Cat Power*, los narradores más-que-humanos hablan en versiones populares/coloquiales del rioplatense (con la excepción de que a Rorro, el protagonista narrador de *Cat Power*, como veremos más adelante, se le filtra la jerga académica de la biopolítica y los estudios *queer*). Además, reiteramos, ambas novelas comienzan con escenas de denominación en las que el nombre propio –de diferentes maneras– se gestiona o negocia.

De acuerdo con el ya mencionado artículo de González, en *El niño pez*, la relación de la voz con el animal (y con el guaraní) estructura el núcleo que desafía y descompone los límites del realismo. En primer lugar, según esta crítica, el mundo animal sirve, en la novela, para destruir la mimesis sin llegar al conjuro de lo maravilloso (2011: 200). Como se señaló, el narrador-animal, es central, no solo porque da el tono, sino también porque es el elemento más visiblemente no-natural de la estructura narratológica. Pero, incluso si en la novela nos encontramos con un perro-narrador, habría que pensar hasta qué punto se indaga en una mirada animal. ¿En qué medida la novela subvierte la “máquina antropológica moderna” ([2002] 2006)? O ¿Qué tan perro es el perro- narrador?

Entendemos, en ese sentido, que la experimentación literaria respecto de una perspectiva animal se da a nivel de las estructuras narratológicas más que en el plano lingüístico (el perro habla como una persona, y su discurso nunca pierde coherencia formal, dentro del español rioplatense coloquial). La esfera acotada de esta indagación sobre lo animal en lo relativo a la materialidad discursiva tiene que ver con que eso no forma parte, evidentemente, del proyecto narrativo, que además presenta cierta liminalidad con lo filmico, y tiene una contracara filmica (con una película que apela a géneros conocidos, como el *film noir*, el melodrama y la *road movie*).

El perro está en cierta medida antropomorfizado en tanto que el texto se narra en perfecto español del Río de la Plata, y lo perruno no salta a la vista la mayor parte del tiempo. Pero hay momentos en los que se evidencia lo animal (cuando no se lo deja entrar a algún lado, por ejemplo). También cabe subrayar ciertos acentos, o énfasis animalizantes: la primacía de los olores y cierto ordenamiento del mundo en función de una clasificación olfatoria (a pesar de que ahí podríamos decir: ¿qué más propio de la perspectiva antropológica moderna que clasificar?). Lo cierto es que este aspecto sensorial no suele ser preponderante en las narrativas “humanas”. A

modo de ejemplos: Cuando se narra el regreso de Lala a Buenos Aires, se contrapone el paisaje olfatorio de la ciudad, y de la clase alta de zona norte, con “La marea de olores salvajes de Ypacaraí” (Puenzo, 2008: 89). Es un cambio en el olor corporal de la Guayi lo que delata, para el narrador, cómo ha empezado a ser víctima de los abusos del padre de la familia.

Encontramos olores asociados a determinadas emociones, olores ordenados y olores caóticos y proliferantes: “Las ventanas cerradas, el aire viciado de olores estancados, a frutas y flores secas, desodorante de ambientes, perfumes y aceites importados, la hicieron extrañar la marea de olores salvajes de Ypacaraí” (68).

Percibimos, asimismo, una marcada presencia del cuerpo del animal, y una atención puesta en lo corporal en el relato en general. Hay, además, un cercenamiento de los planos debido a que el perro técnicamente no tiene permitido acompañar a Lala a todas partes (pero en la práctica son pocas las situaciones en las que queda afuera de escena⁵). Podríamos decir, no obstante, que Serafin es un narrador testigo, que por momentos se nos figura omnisciente. Acompaña a Lala, la protagonista, a todas partes.

Podríamos pensar los momentos en los que el cuerpo del narrador perro se manifiesta —entre ellos, una escena en la que se lo nombra como “bicho” sobre la que volveremos— en contraposición a lo que señala Donna Haraway en “Testigo_Modesto@Segundo Milenio” ([1997] 2019), donde analiza la figura del testigo modesto de los hombres blancos heterosexuales que encarnaron el lugar de enunciación por antonomasia de la objetividad en el nacimiento de la ciencia experimental. Si bien aquí estamos hablando de literatura y no de discurso científico, el perro-narrador no deja de ser un lugar de enunciación marcado, visible y situado, a diferencia de la construcción invisibilizada del narrador omnisciente en tercera persona, o incluso del testigo humano.

1.3. *Cat Power*: Gato-alien-narrador

Cat Power (2017) narra una utopía “humanimal” (Segarra, 2022). El narrador-gato Rorro pertenece a una raza de gatos alienígenas que se proponen conquistar la Tierra controlando, a partir de métodos psicomágicos, a sus respectivas madrinhas, con el fin de conducir a una suerte de utopía animal-feminista, en la que la dominación

⁵ En el capítulo 1 leemos: “La olí, del otro lado de la puerta. Y ladré hasta que la Guayi se levantó de la cama, abrió la puerta... y quedó paralizada al ver a Lala en la penumbra”. (Puenzo, 2008: 15). En el capítulo 16 se torna todavía más evidente el carácter no ubicuo del narrador. Cuando Lala presta declaración ante el comisario Mastrangelo, en un momento Serafin es alejando de la escena: “Lo que vino después me lo perdí, disculpen. El policía maquillado me vio olfateando la puerta y me hizo atravesar la puerta de entrada con una patada en el culo.” (Ídem: 132).

capitalista sería reemplazada por formas alternativas de vínculo interespecie. Este es el nudo narrativo conceptual. La novela, en sus más de 200 páginas, narra las peripecias de la madrina y del gato Rorro (aunque quien vive mayormente las aventuras es la madrina), peripecias de una vida académica trashumante, abundante en el relato de amoríos.

El cuestionamiento del lugar de enunciación analizado por Haraway como “testigo modesto” es explícito en otro texto militante-teórico escrito en coautoría por Palmeiro y Fernanda Laguna:

Europa tuvo que producir un cierto tipo de subjetividades, el famoso macho blanco heterosexual considerado el grado cero de la subjetividad (todas las demás identidades son minoritarias respecto de aquella): ese macho que se cree más que los demás y con derecho al abuso de la tierra, de las personas, de los animales, de todos los seres animados e inanimados. Esa es la subjetividad que se permite quemar brujas, traficar esclaves, violar, matar pueblos indígenas, cometer genocidios” (Laguna y Palmeiro, 2013: 96 -97).

El gato alienígena en *Cat Power* es una puesta en práctica literaria que contesta la idea del macho blanco heterosexual como “grado cero” de la subjetividad, y hace tambalear todo su sistema de valores, a partir de la configuración de una utopía que reúne disidencias y minorías sexuales, genéricas, étnicas, y gatos en una “manada planetaria”.

El narrador de la novela no es omnisciente en términos absolutos, pero su campo perceptivo es muy amplio gracias a ciertas tecnologías-mágicas: hay dispositivos asociados a elementos de la ciencia ficción que permiten entender la ampliación del campo de observación y de influencia del gato (microchips instalados en las uñas de gato, depositados en lugares estratégicos del cuerpo de la “madrina” u otros personajes, análisis de sangre a través de las mordidas, etc.). No obstante, las formas del contacto y del vínculo interespecie se sostienen a un nivel afectivo, más allá de que la eficacia de los métodos de control feliformes las tornen innecesarias. “Hablabamos por Skype todas las semanas al menos una vez. Leo, crazy cat lady, me sentaba frente a la Madrina. Todo lo cual me era innecesario porque yo tenía la data de los chips-uñas que le había incrustado en el cráneo, que inscribían la data directamente en mi memoria genética” (Palmeiro, 2017: 160).

El gato es, en última instancia, al igual que Serafín, un narrador homodiegético, un narrador testigo. Esto es conceptualmente coherente, porque se trata de construir horizontalmente en pos de lo múltiple: un narrador omnisciente en términos absolutos, ubicado en el lugar de Dios, socavaría el potencial disruptivo de un texto que busca desdibujar las certezas sobre las que se afianza el mundo tal como lo conocemos, y las posiciones de saber-poder tradicionales y heteropatriarcales.

Como señala Gabriel Giorgi en *Formas Comunes*, “la cultura inscribió la vida animal y la ambivalencia entre humano/animal como vía para pensar los modos en que nuestras sociedades trazan distinciones entre vidas a proteger y vidas a abandonar, que es el eje fundamental de la biopolítica” (2014: 15). En este sentido, tanto en la comunidad ideal o manada interespecie, como en los mecanismos que desbaratan la máquina antropológica del narrador masculino grado cero, y en el señalamiento de que la convivencia con animales de compañía transforma a ambos puntos del *continuum* humano-animal, podemos ver un posicionamiento disruptivo que abre camino a otras maneras de pensar las subjetividades y los agenciamientos colectivos.

2. Seres metamórficos

El niño pez gira en torno a un ser legendario, un híbrido, mitad niño mitad pez, que se dice que vive en el lago de Ypacaraí y que luego se revela que es el hijo (asesinado al nacer o entregado a una vida subacuática por su madre según la versión) de la “Guayi”, una de las dos protagonistas.

Si tomamos en cuenta a Michel Foucault en *Los anormales* ([1975] 2007), el monstruo no pertenece a ninguna categoría discreta (porque pertenece a más de una, en este caso: humano-animal), pero funciona como principio de inteligibilidad de todas las anomalías. Si aplicamos este principio a la novela, el niño pez es una suerte de *Aleph*, en el que se cifra la comprensión de los otros personajes que se ven también atravesados por el cruce de límites de diferentes órdenes.

Lala es una chica lesbiana cuyo aspecto transiciona hacia la androginia. Según González, Lala se va acercando –al momento en el que envenena a su padre, cuando se entera de que abusaba sexualmente de la Guayi– a un estado de naturaleza –que asocia a la idea de vida desnuda de Agamben (2011: 206). Al mismo tiempo, la Guayi se va recubriendo de una pátina de sociabilidad (que le permite circular en una esfera corrupta, hipócrita, perversa). Cada una despliega una suerte de *bildungsroman* en sentido opuesto. Ambos involucran cierta transformación. En el plano físico, la androginia que va adquiriendo Lala la acerca no tanto a lo masculino sino a una “forma de vida” caracterizada por el quiebre de las separaciones (Ídem).

Por otra parte, el perro-narrador, Serafin, acompaña la transformación de Lala. Como señala Kathryn Stockton en *The Queer Child* (2009): “El perro es un vehículo para el niño *queer*. Su compañero en la rareza.” (90. La traducción es mía)⁶. Su casi-omnisciencia como narrador de la historia puede ser leída en este sentido: lo que el

⁶ “The dog is a vehicle for the child’s strangeness. It is the child’s companion in queerness” (Stockton, 2009: 90).

dispositivo refracta es la sensibilidad -empatía animal, y específicamente perruna, su capacidad para escuchar y abrazar a la niña *queer* en toda su extrañeza.

Por su parte, la “Guayi” presenta rasgos que la acercan al universo animal, sin ingresar completamente en él: “La Guayi tenía eso: había momentos en que dejaba de ser uno de ustedes. No era uno de nosotros, tampoco, era algo en el medio” (Puenzo, 2008: 20). A primera vista, podría parecer que el personaje de la Guayi es el más explícitamente conectado con el dominio de lo animal (caracterizado por Serafin como un ser que está a mitad de camino entre ambos mundos). No obstante, hay que considerar que el texto plantea una valoración positiva de la esfera de la naturaleza más- que-humana, y que el personaje de Lala también se va acercando a esta zona de vida animal.

Hay muchos elementos que participan de la hibridez de la Guayi: uno de ellos es la voz, que la asemeja, como señala María José Punte (2015), a una sirena cuando canta en guaraní. Existe una relación previa entre animalidad y disidencia sexual en la literatura argentina, evidente en la genealogía de la sirena. De acuerdo con Laura Arnés (*Ficciones lesbianas*: 2016), desde *La sirena* de Carlos Octavio Bunge (1908), esta figura mitológica ha estado asociada a la representación del lesbianismo en la literatura argentina. *El niño pez* se puede pensar en relación y en tensión con esa genealogía.

En *Cat Power* –si bien el tenor del contagio humanimal es de otra índole– se va produciendo una suerte de amalgama entre la madrina y Rorro: “A esta altura sus objetivos y los míos empezaban a confundirse. Por tanto reiki gatuno mi energía kármica y la suya se estaban contaminando” (149).

Hay una impregnación evidente en la novela de Palmeiro de elementos del corpus y marco teórico de su tesis. Mucho de lo que leemos en *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*, libro publicado en 2010 a partir de su tesis de doctorado, ilumina posibles lecturas de *Cat Power* como así también de *Mareadas en la marea. Diario íntimo y alocado de una revolución feminista* (2023), el libro que escribe en coautoría con Fernanda Laguna a partir de la experiencia de militancia feminista en el colectivo Ni una menos.

Entonces, la representación narrativa de las subjetividades en esta novela se puede pensar a partir de la lectura de Perlongher en *Desbunde y felicidad*. Más específicamente, a partir de su apropiación de las reflexiones que el autor neobarroco hace de teorías de Deleuze y Guattari: “Devenir no es transformarse en otro, sino entrar en alianza (aberrante), en contagio, en inmixión con el (lo) diferente”. (Perlongher Apud. Palmeiro, 2010: 22). La manada humano-animal, esa utopía que buscan construir los gatos-alienígenas apunta en el sentido de la inmixión, si bien en la novela no llegamos a atisbar cómo sería esta construcción, más allá de su

andamiaje teórico, que abreva en buena medida de los estudios de género y de los estudios *queer*.⁷

El imaginario utópico es otro elemento en común con *El niño pez* donde las protagonistas sobreviven gracias a la fantasía de un futuro apacible y compartido en Ypacaraí junto a *mitay pyra*. Esta novela debe su final agrisado al discurso cinematográfico. “Ahora me besas y se termina” (Puenzo, 2008: 168) son las palabras de Lala que buscan hacer un *fade out* o bajar el telón luego de la última escena de amor con la Guayí.

2.2 Subjetividades queer

En *Cat Power*, si bien la circulación del deseo está preponderantemente asociada a lo heterosexual, la protagonista es caracterizada como una “bicha”, amiga de maricas, con fuertes apetitos sexuales y una vida sexoafectiva proliferante y variada, que no se adecua a los códigos del patriarcado. No podemos perder de vista el gesto político de esta puesta en primer plano de lo sexual. En este sentido traemos nuevamente lo que es explícito en *Mareadas en la marea* como manifiesto: “Esta ética de la vida está ligada al deseo no como falta sino como potencia, y al placer como derecho y horizonte, como pilares históricos de la lucha feminista, a diferencia de la ética del sacrificio que proponía la lucha armada” (Laguna; Palmeiro, 2023: 60).

La primacía del anecdotario sexual en *Cat Power* tiene una cuota de exageración que, además de estar amparada por la construcción no-realista de universo con visos de ciencia-ficción, recuerda por momentos al “realismo delirante” de Alberto Laíseca (Camilo Aldao 1941- Buenos Aires 2016). El postulado central de esta estética era que la exageración funcionaba como una suerte de espejo deformante más real que la propia realidad, según el autor de *Los sorias* (1998) y *El jardín de las máquinas parlantes* (1993). Pero, como mencionamos, el desborde/desbunde en la novela tiene la función de cuestionar los mandatos patriarcales sin por eso perder el humor —lo que nos devuelve a la estela del cinismo a que hicimos referencia con la novela de Puenzo—.

Con respecto a *El niño pez*, parte de su carácter cuestionador en términos *queer* pasa por poner en escena “subjetividades que pugnan por salirse de la diada sexual y de encontrar cabida en un sistema de representaciones que dé cuenta de una

⁷ Recordemos que, según una ficción narrada en el interior de la novela, es Rorro quien le dicta la tesis doctoral a la madrina. “Durante esos años ayudé bastante a la Madrina para su libro *Desbunde y felicidad*, que sin mi intervención hubiera sido insufrible... Yo también moría de tedio de sólo escuchar en mi mente las idioteces que se le ocurrían. (Palmeiro, 2017: 47).

forma alternativa de deseo” (Punte, 2012: 3). Como decíamos, el lesbianismo está representado en relación con la ruptura de los límites categoriales: La Guayi es una suerte de sirena, un ser inter-especie, y Lala, además de lesbiana, transiciona hacia una zona liminal en términos de género y, en alguna medida, de especie.

La figura del perro-narrador también es importante en la puesta en juego del deseo lesbiano. Es un puente entre las dos mujeres jóvenes de la historia. Como habíamos señalado, de acuerdo con Kathryn Stockton, el perro es el “vehículo *queer*” del niño. En el segundo capítulo de *The Queer Child*, Kathryn Stockton enfatiza cómo los relatos infantiles literarios y cinematográficos están inundados de animales (y entre ellos los más comunes son los perros, como ocurre en *Lassie* o *Rin Tin Tin*). Stockton desarrolla la idea de que todos los niños, de alguna manera, pertenecen al dominio de lo *queer*, en el sentido de que la niñez implica una demora en la que aún el individuo no ha madurado y no se ha incorporado al dominio de los mandatos que rigen la vida heterosexual en sociedad. La autora demuestra cómo ciertas ficciones representan personajes infantiles en los cuales se da, lejos aún del *grow up* que implica la socialización adulta, un crecimiento hacia los lados, o *sideways grow*. Dentro de la posibilidad de desarrollarse hacia los lados, la presencia de animales de compañía, y particularmente de los perros, es clave. Podemos decir que en *El niño pez* esta tesis se corrobora, en tanto Lala despliega sus deseos lésbicos, derroca a la figura paterna, e incluso transiciona, acompañada y narrada por el “vehículo” constituido por Serafín.

3. Incipits

Es interesante detenernos en dos escenas que se encuentran relativamente al inicio de estas novelas, y que constituyen escenas de contacto entre especies (Dünne), en la que se da nombre a un animal, pero en ambas se producen ciertas negociaciones o directamente subversiones de la jerarquía humano-animal. Como señala Jörg Dünne,

La denominación de animales por parte de seres humanos es, en primer lugar, un acto performativo logo- y antropocéntrico (Borgards 2014); también es normalmente un acto de domesticación que separa un entorno doméstico no sólo simbólica sino también materialmente ordenado de un espacio desordenado, de una naturaleza salvaje o no - doméstica; en tercer lugar, la denominación y la correspondiente domesticación también están asociadas a una individualización de los animales seleccionados, que se convierten así en animales de compañía. (Dünne, 2025: 38).

Y también, sobre el acto de denominación:

Se trata del acto de adjudicar un nombre propio, sea tanto a un animal como a un humano. La hipótesis de lo que sigue es que el acto de ponerle nombre a un perro pone aún más en evidencia las asimetrías de poder que ya existen en el nombre que recibe un pícaro humano. Así, escenas de denominación son siempre escenas de dominación. Tanto pícaros humanos como perrunos no tienen “nombre propio” a priori, son hombres o seres “infames” (Foucault 1994) que reciben su nombre y, con ello, su lugar social como algo impuesto por una instancia de poder. (Ídem: 37).

Si las escenas de *denominación* tradicionalmente ponen en evidencia una asimetría, y se configuran como escenas de *dominación*, en estos relatos contemporáneos con narrador animal algo de este ejercicio verticalista del poder se subvierte. En *El niño pez*, Serafín es nombrado por su dueña “oficial”, Sasha, la madre de la familia (aunque su “persona de compañía” es Lala). Pero en la escena se van sucediendo una serie de nombres que no son elegidos, de modo tal que se pone en evidencia el carácter azaroso y coyuntural del nombre de una manera bastante lúdica y en la que el perro da su opinión (aunque nadie lo escuche) sobre cada una de las opciones. En un momento dado, Sasha le pregunta cómo le gustaría llamarse, a lo que el perro responde vomitándole la bata de seda.

A continuación se citan fragmentos de esta escena:

Pudo haber sido peor, créanme. Tardaron un día en decidirse. Prodan. Saumerio. Violeta. Imaginaba salir al mundo como Violeta y me meaba por los rincones. A ver si entienden: soy negro, macho y malo. Aunque ahora me vean así, entubado, a punto de ser fiambre. [...].

Cuando llegamos a casa Sacha me arrancó de los brazos de Lala.

–¡Saumerio! -gritó.

[...].

Pep asomó la cabeza por encima del sillón.

–Si le ponés Sahumerio va a ser un perro puto. Ponele Prodan.

[...].

Al último que vi fue a Brontë. Bajó el diario, se sacó un escarbadientes de la boca y dijo:

–Ponele Violeta y enseñale a saltar.

[...].

–¿Y vos cómo te querés llamar?

“Vómito”, pensé antes de abrir la boca.

Así que, como verán, con Sasha tampoco tuve un buen arranque: yo caí al piso, ella corrió a fregar su bata de seda y no volvió a tocarme hasta la noche.

–Serafín –les dijo cuando volvieron a verse a la hora de la cena.

Todos asintieron mirando el televisor. La Guayi fue la única que me pegó una palmadita en la cabeza.

—*Otorere ombogue*... -dijo.

Y siguió sirviendo el puré. Le gustaba decir cosas que nadie entendía. Como esa: “pudo haber sido peor”. (Puenzo, 2008: 11-12).

Se enfatiza, como decíamos, lo contingente del nombre. Pero también llama la atención que las primeras palabras de la novela son una traducción —en la voz del perro— del guaraní al castellano: *otorere ombogue* o “podría haber sido peor”. La “Guayi” lo sabe, en tanto que ella misma, en su posición subordinada en la familia, como personaje subalternizado por su condición étnica, de clase, de género —y, podríamos agregar, de edad—, también fue objeto de denominación-dominación: en la novela se la llama siempre “La Guayi” (incluso Lala la llama así), cuando su nombre es Lin Guaiyen. Su “treta del débil” (Ludmer, 1984) es hablar en guaraní, reservándose cierta zona de la intimidad a la que la familia Brontë no accede.

Como señalamos antes, el nombre del perro tiene un carácter irónico: es un perro negro, feo, reo y callejero, pero se llama como un ángel, y funciona, en cierta medida, como tal. Hay una escena mínima en la que la guardia que atiende a Lala en el Instituto de menores de La Plata le pregunta el nombre de “el bicho”:

—¿El bicho viene con vos? El bicho era yo.

—Sí.

—¿Cómo se llama?

—Serafin.

Sonrió, pensó que era un chiste. (Puenzo, 2008: 87)

Ese contraste cómico entre el nombre y el aspecto se alinea con el humor que transmite la voz cínica-canina, al tiempo que revela algo de verdad: más allá del aspecto, Serafin opera como una presencia angélica en tanto dotada de conocimientos que están por encima de lo humano. El nombre juega con la idea de que lo animal, situado por el discurso de la especie por debajo de lo humano, pueda ubicarse en el plano de lo supra-humano.

Si bien en el caso de *Cat Power* la escena de denominación no constituye exactamente un incipit como en *El niño pez*, nos encontramos con ella muy tempranamente en el primer capítulo. La subversión de la dominación humano-animal aquí es mucho más radical, en tanto el gato-alienígena elige su propio nombre:

Mis RRRR miau, mi voz en la Tierra, que los humanos torpemente confunden con nuestro lenguaje telepático hipersofisticado, fueron como una primera orden ejecutada. Ella repitió maquinalmente: Romeo. La traducción de un lenguaje superior a uno inferior. En esa traducción se pierden miles de niveles de significación, pero resulta necesario adaptar

nuestra complejidad al carácter básico de la mente humana. Sabemos ancestralmente que si queremos dominarlos, lo primero es hacernos entender y que ejecuten nuestras órdenes lo mejor que puedan, ya que los humanos siempre han sido una especie sumisa, pacata y autoritaria. Además hay que hacerles creer que es su propia voluntad. [...]. Romeo fue, entonces, mi primer nombre humano. Pero, hurgando un poco más en la mente de ella, me di cuenta de que tenía cierto aire a cosa antigua, cursi. Después de todo era un nombre hecho. Dejé de maullar para pedirle cosas y sólo ronroneaba de felicidad, ella me mimaba tanto que no podía parar de hacerlo. Hasta que ella repitió, entre besos, caricias y lágrimas, Rorro.

Y yo dije, especialmente para sus oídos, mau-mau, con la ‘u’ medio apagada. Ella repitió, extasiada: mamá. Pero en ese mismo acto la nombré: Madrina. Su nombre anterior, al igual que el mío no importan. En ese pasaje tramposo nos bautizamos y establecimos nuestro vínculo, siguiendo y a la vez distorsionando un modelo humano en función del cual se ordenan penosamente los sujetos en este mundo: la estructura familiar. (Palmeiro, 2017: 16).

Aquí no sólo se pone en escena el azar del nombre propio, sino que la jerarquía se quiebra e invierte: el gato manipula a su madrina para que le ponga un nombre acorde a su autopercepción, y luego es él quien le da nombre a ella. Posteriormente Rorro nos hace entender que las jerarquías tradicionalmente asociadas a la escena de denominación han caído, dando lugar a un vínculo más simétrico: “nos bautizamos y establecimos nuestro vínculo”, aunque ese tipo de relación siga teniendo como modelo, distorsionado, a la familia. En este sentido, las formas de contacto/contagio con lo animal habilitan, no sólo otras formas de concebir lo humano, sino también vínculos y afectos diversos, formas disidentes de entender la familia, a la manera de los postulados de Donna Haraway en “Las promesas de los monstruos: Una política regenerativa para los inadaptados/ables otros” (1992) y *Manifiesto de las especies de compañía* (2003).

A diferencia de Romeo, que es un “nombre ya hecho”, además de su connotación “cursi”, con reminiscencias isabelinas, Rorro es un nombre más-que-humano, que no significa nada en español. Es una suerte de onomatopeya que remeda lo que podríamos entender como “voz animal”, lo más típicamente felino: el ronroneo.

4. Conclusión

A lo largo de este trabajo nos enfocamos centralmente en tres aspectos de las novelas *El niño pez* de Lucía Puenzo y *Cat Power. La toma de la Tierra* de Cecilia Palmeiro: la construcción de narradores no-humanos o más-que-humanos, y los

efectos que este procedimiento genera en las tramas narrativas, la representación de metamorfosis, y las escenas de denominación que tienen lugar en sendos primeros capítulos.

En la obra de Puenzo, el narrador-perro reconfigura la percepción del mundo dando centralidad al aspecto olfatorio y a la carnadura corpórea de los personajes. Asimismo, trae a primer plano un humor “cínico” que colabora con la práctica de corroer las certezas sobre las que se asienta la vida de los humanos. Acompaña emocionalmente a Lala a través de su *metamorfosis* o transición hacia la androginia⁸. Tanto en esta novela como en la de Palmeiro, aunque más explícitamente en esta –por el carácter por momentos ensayístico/teórico de la obra–, el narrador animal ocupa la función de derrocar al enunciador grado cero: el hombre blanco heterosexual. En su lugar, Serafín y Rorro vienen a desestabilizar la perspectiva antropocéntrica, al tiempo que, como señalan Lars Bernaerts et. al. (2014), procuran generar empatía entre los órdenes de lo humano y lo más-que-humano.

Las metamorfosis ocupan un lugar más bien acotado en *Cat Power*, pero son centrales en *El niño pez*, ya desde su título. Lo monstruoso, el horror y la experimentación corporal son temas obsesivos en la literatura y la filmografía de Puenzo –la niña con problemas de crecimiento sometida a tratamientos hormonales en experimentos practicados por nada menos que Menguele en *Wakolda*, la persona intersexual que recibe durante su infancia medicinas para suprimir sus aspectos femeninos en *XXY*–. En *The Gaping Pig. Literature and Metamorphosis* (1976), Irving Massey señala que las metamorfosis constituyen un tema mórbido, frecuentemente angustiante. Pero es posible pensar que, más recientemente, este tópico literario se viene convirtiendo en una forma de representar y legitimar –en el mismo movimiento– ciertas formas marginalizadas de la otredad.

Tanto en *El niño pez*, como en *Catpower*, como señalamos, nos encontramos con narradores no-humanos que desestabilizan la jerarquía antropocéntrica y ponen en juego formas diferentes de entender los vínculos entre las esferas de lo vivo. El mundo se reordena en función de la percepción psico-mágica (Rorro) o del olfato (Serafín) de los animales de compañía erigidos en punto de vista de sus respectivas historias. Estos seres participan del quiebre de toda una serie de binarismos asociados a la máquina antropológica moderna, especialmente aquellos relativos al género y a la elección sexual: funcionan, en este sentido, como un vehículo *queer* para los personajes de ambas novelas, en tanto acompañan y apoyan trayectorias sexo-afectivas no heteronormadas. Ponen en crisis ciertos dispositivos fundantes de la

⁸ Recordemos, en el plano cinematográfico, que Lala es personificada por Inés Efrón, la actriz que encarna el personaje de Álex, adolescente intersexual en el *film XXI* (2007), dirigido por Puenzo y basado en un cuento de Sergio Bizzio que, en otra coincidencia más, se tituló “Cinismo”.

subjetividad humana-animal, tales como la denominación, e instalan nuevas formas de crear parentesco.

Bibliografía:

- Alazraki, Jaime (1990). "Qué es lo neofantástico". *Mester*. Vol. xix, N° 2, Otoño, 21-33.
- Agamben, Giorgio ([2002] 2006). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Agamben, Giorgio ([1995] 2005). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia, Pretextos.
- Alber, Jan (2016). *Unnatural Narrative*. University of Nebraska.
- Arnés, Laura (2016). *Ficciones lesbianas*. Buenos Aires, Madreselva.
- Branham, R. Bracht y Goulet-Cazé Marie-Odile (1996). *The Cynics. The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy*. University of California Press.
- Bernaerts, Lars, et al. (2014). "The Storied Lives of Non-Human Narrators." *Narrative*, vol. 22 no. 1, 68-93.
- Dünne, Jörg (2025). "Mozo de muchos amos, perro de muchos nombres: escenas de denominación en la picaresca canina". J.D./Gloria Chicote (Hg.): *Narrar convivialidades marginales: Poéticas perrunas desde el Sur global* (= *PhiN*, Beiheft 36), 36-51 [pdf, URL: <https://web.fu-berlin.de/phin/beiheft36/b36t04.pdf>].
- Foucault, Michel ([1975] 2007). *Los anormales*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Giorgi, Gabriel (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- González, Carina (2011). "Migración y oralidad: la vida animal en la novela *El niño pez* de Lucía Puenzo". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXXVII, N°74, Lima-Boston, 2do semestre 2011, 193-214.
- Haraway, Donna ([2003] 2016). *Manifiesto de las especies de compañía*. (Traducción Isabel Mellén). Córdoba, Bocavulvaria Ediciones.
- Haraway, Donna ([1997] 2019). "Testigo_Modesto@Segundo Milenio". *Las promesas de los monstruos*. Salamanca, Holobionte.
- Haraway, Donna ([1992] 2019). "Las promesas de los monstruos: Una política regenerativa para los inadaptados/ables otros". *Las promesas de los monstruos*. Salamanca, Holobionte.

- Laguna, Fernanda y Palmeiro, Cecilia (2023). *Mareadas en la marea. Diario íntimo y alocado de una revolución feminista*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Ludmer, Josefna (1984). “Las tretas del débil”. Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.). *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Puerto Rico, Ediciones Huracán, 47-54.
- Massey, Irving (1976). *The Gaping Pig. Literature and Metamorphosis*. California, University of California Press.
- Palmeiro, Cecilia (2017). *Cat Power. La toma de la Tierra*. Buenos Aires, Tenemos las máquinas.
- Palmeiro, Cecilia (2010). *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*. Buenos Aires, Título.
- Pseudo Dionisio Areopagita. *Sobre la jerarquía celeste*. ([Siglos V-VI] 2020). Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras. Traducción, introducción y notas Alberto Juárez Carbajal, 90-104.
- Puenzo, Lucía (2009). ““Los dos personajes son muy amorales”. (Entrevista con Oscar Ranzani), *Paginal 12*. Espectáculos, 6 de febrero.
- Puenzo, Lucía ([2004] 2008). *El niño pez*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Punte, María José (2012). “La mirada tras el espejo: para un análisis feminista de El niño pez”. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. N° 6. ISSN: 1852-9550.
- Punte, María José (2015). “Variaciones en torno del niño-monstruo, o en qué coinciden Lucía Puenzo y Miguel Vitagliano”. *Orillas. Rivista d’Ispanistica*. Padova University Press, Nro. 4, Junio, 1-14.
- Roas, David (1990). “¿Qué es lo neofantástico?”. *Mester*, Vol. Xix, No. 2 (Fall).
- Roas, David (2009). “Introducción”. *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: 1er Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*. (Coord. López Pellisa, Moreno Serrano). Madrid, Universidad Carlos III, 94-120. ISBN 9788469187326.
- Segarra, M. (2022). *Humanimales: Abrir las fronteras de lo humano*. Galaxia Gutenberg.
- Stockton, Kathryn (2009). *The queer child*. Londres, Duke University Press.
- Yelin, Julieta (2020). *Biopoéticas para las biopolíticas. El pensamiento literario latinoamericano ante la cuestión animal*. Pittsburgh, Estados Unidos: Latin America Research Commons.

- Yelin, Julieta (2011). “Kafka y el ocaso de la metáfora animal. Notas sobre la voz narradora en ‘Investigaciones de un perro’”. *Anclajes*, vol. XV, núm. 1, junio, 2011, pp. 81-93 Universidad Nacional de La Pampa, Santa Rosa, Argentina
- Wolfe, Cary (2010). *What is Posthumanism?* Minneapolis, University of Minnesota Press.