



*Oscuras quimeras:  
metamorfosis e híbridos humano-animal  
en algunos textos de literatura  
hispanoamericana contemporánea*

por Ilaria Stefani

RESUMEN: Este estudio se propone investigar las distintas formas de construcción de identidades posthumanas a partir del elemento arquetípico de la metamorfosis y del híbrido humano-animal. Estas nuevas figuraciones rescatan una perspectiva acerca de lo animal procedente de un imaginario premoderno para deconstruir las categorías que han definido el sujeto humano a partir de la modernidad europea. En algunos textos publicados en los últimos veinte años, la mezcla entre especies plantea un nuevo concepto de identidad: por un lado, se examina cómo el devenir-animal se acompaña a la emancipación de la figura femenina y a la deconstrucción de la idea de familia patriarcal; por el otro, se exploran las conjunciones entre el híbrido humano-animal y el cyborg.

ABSTRACT: This article aims to study the different ways of shaping posthuman identities, which originates from archetypical metamorphoses and human-animal hybrids. This new imaginary rescues a premodern perspective about the animal, in order to dismantle the boundaries that have defined the human subject since the



European modern age. In some books published in the past twenty years, the interspecies encounter outlines a new identity concept. Firstly, the article examines how the becoming-animal concept merges with the feminine subject's emancipation, as well as with the deconstruction of the patriarchal family structure; secondly, it explores the conjunctions between human-animal hybrids and cyborgs.

PALABRAS CLAVE: hibridez; cyborg; animal; posthumano; folklore; literatura hispanoamericana

KEY WORDS: hybridity; cyborg; animal; posthuman; folklore; Latin American literature

En el célebre capítulo de *Mille piani* sobre el devenir-animal, Deleuze y Guattari citan varios ejemplos literarios que, según los filósofos franceses, textualizan de manera sugerente esas "bodas *contra natura*" (346) que cruzan y unen transversalmente los reinos de lo vivo. Entre ellos, recuerdan la producción de Jorge Luis Borges, apuntando con decepción a su explícita falta de interés por las leyendas de transformación del ser humano (como la del hombre-lobo) en *Manual de zoología fantástica*. El escritor argentino, en su visión, "muestra una imagen heteróclita e insulsa del mito" (247), excluyendo las posibilidades ofrecidas por el devenir-otro. "Borges sólo se interesa por los caracteres, incluso por los más fantásticos, mientras que los brujos saben que los hombres-lobos son bandas, los vampiros también" (247). El devenir-animal es un "proceso de des-identificación" (Vignola 118), un movimiento que abre el sujeto moderno a la relación, lo conduce a abarcar multiplicidades, a salir del territorio de lo propio para abrirse al contagio. Lo que los dos filósofos no tomaron en consideración, sin embargo, es el más amplio abanico de "relatos de metamorfosis [que] abundan en la tradición literaria latinoamericana" (Andermann 156) que sí se dejaba fascinar por esa "irresistible deterritorializzazione" (Deleuze y Guattari 336). Este tópico se había asomado en los cuentos de algunos autores del relato fantástico hispanoamericano, desde Horacio Quiroga y Leopoldo Lugones hasta Silvina Ocampo y Julio Cortázar. La transformación en animal plantea desestabilizadores cambios de perspectiva (e identidad) sin posibilidad de regreso, espeluznantes posibilidades de contagio entre especies. La peculiaridad de estas narraciones reside en que "[...] la fluidez entre lo humano y lo animal o más generalmente *interspecies* no adviene por lo general de la palabra proscriptiva de un 'otro dominante', sino que emana del propio ser que se metamorfosea en otro" (Andermann 156).

El encuentro entre especies que las hibridaciones humano-animal presentan sacuden con fuerza los fundamentos sobre los que la subjetividad humana se ha ido moldeando y normativizando a partir de la modernidad europea, según una lógica de oposición: el individuo, para ser considerado como tal, tuvo que deshacerse de su parte animal.



La divisione della vita in vegetale e di relazione, organica e animale, animale e umana passa allora innanzi tutto all'interno del vivente uomo come una frontiera mobile e, senza quest'intima cesura, la stessa decisione di ciò che è umano e di ciò che non lo è non sarebbe probabilmente possibile. [...] Ma, se questo è vero, se la cesura fra l'umano e l'animale passa innanzi tutto all'interno dell'uomo, allora è la questione stessa dell'uomo - e dell'«umanesimo» - che dev'essere posta in modo nuovo. (Agamben 24)

Por lo tanto, el animal se torna “umbral de exploración crítica y de interrogación estética” (22), iluminando las jerarquías sociales que ordenan los cuerpos y los procedimientos de disciplinamiento biopolítico de las identidades. Como explica Gabriel Giorgi en su brillante ensayo *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*, si hasta los años sesenta las tradiciones literarias de América Latina habían hecho del animal el representante de una alteridad absoluta, una amenazante e inasimilable diversidad, a partir de ese periodo se empieza a esbozar una nueva proximidad entre lo humano y lo animal, una distinción que “se tornará cada vez más precaria, menos sostenible en sus formas y sus sentidos, y dará lugar a una vida animal sin forma, contagiosa” (Giorgi 12). El animal entra dentro de la vida y del cuerpo humanos: “la ficción reinscribe al animal como potencia e indisciplina que se interioriza” (74).

El afán racionalizador y civilizatorio del humanismo, que se sirvió de la división entre humano y animal para delinear las fronteras entre civilización y barbarie, se desmorona en estas figuraciones híbridas, que subvierten el discurso de la especie, horizontalizando jerarquías y contaminando identidades; en última instancia, proponiendo una imagen del individuo alternativa a la de la tradición humanista. “Narratives of metamorphosis place the human into improper locations [...]. Whatever the outcome, these stories intimate that the essence of the human is to have no essence” (Clarke 2).

Con todo, el gran factor de interés que caracteriza estas extrañas quimeras consiste en el rescate de un imaginario premoderno y folklórico –en la mayoría de los casos, latinoamericano– acerca de lo animal, para delinear nuevas subjetividades. Me parece particularmente significativo que incluso Deleuze y Guattari acojan figuras del imaginario popular, como la del hombre lobo y del vampiro, en el repertorio de imágenes ejemplificativas del devenir-animal. Por un lado, esta tendencia se podría atribuir a la proverbial oposición entre el progresivo antropocentrismo de la historia cultural occidental,<sup>1</sup> y asimismo el corte entre humano y animal operado por el cristianismo europeo, a la proximidad y horizontalidad entre los mismos propios del pensamiento amerindio precolombino, como de muchas culturas indígenas actuales,

---

<sup>1</sup>Estoy consciente de que la historia de la cultura europea admite más variaciones del tema que esta simple generalización. Por supuesto, los relatos de metamorfosis proliferan en la cultura y literatura clásica, y en cierta medida, en la medieval, y son testigos de una perspectiva de proximidad entre seres humanos y animales, que sin embargo se va enrareciendo cada vez más en la época moderna. De hecho, no es inusual que algunos textos hispanoamericanos contemporáneos hagan referencia a personajes y mitos de la antigüedad clásica o del folklore europeo. También cabe recordar, una vez más, las aportaciones de Derrida, Deleuze y Guattari en la recuperación de una nueva proximidad entre especies (Jossa 29-34).



donde ser humano y naturaleza se relacionan en términos de reciprocidad e interdependencia (Jossa 17-51). Desde luego, estas reflexiones sobre la metamorfosis animal no son insólitas en la literatura latinoamericana. Entre los precursores de este motivo podemos encontrar algunas obras del realismo mágico: por ejemplo, pensemos en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, *Hombres de maíz* de Miguel Asturias y *Siete lunas y siete serpientes* de Demetrio Aguilera Malta, en los que el elemento metamórfico igualmente se vincula al sustrato folclórico indígena, reivindicando la pertenencia cultural de estas creencias; o en las figuras metamórficas de sustrato premoderno de las obras de José Donoso, que se hacen metáfora de identidades marginales y de un cambio social. Asimismo, este tema aparece en algunos relatos fantásticos de Silvina Ocampo (*Isis*) y Julio Cortázar (*Axolotl*), donde la metamorfosis cobra matices siniestros y se convierte en mecanismo de reconocimiento e identificación con lo extraño, en entrada hacia otra realidad y punto de vista.

Sin embargo, es posible destacar algunas aportaciones novedosas al tema en publicaciones de los últimos treinta años. Antes que nada, estas narraciones no pretenden recuperar nostálgicamente una especie de paraíso perdido e incontaminado, idealizando el elemento premoderno y folclórico, sino rescatar algunos elementos significativos de la tradición para esbozar una especie de nuevo 'mestizaje futurista'. En segundo lugar, en el inédito encuentro oximorónico entre temporalidades se evidencia un vaciamiento de significado la dicotomía que en el tiempo ha contrapuesto local y global, civilización y barbarie, tradición y contemporaneidad; y quizás, en él se puede vislumbrar la emergencia espectralizada de un elemento local que, aunque frágil, aflora desde la orilla de lo reprimido histórico para "sembrar la semilla de la discordia en el monólogo de la globalización del que, por otro lado, ambigualmente, también participa" (Bizzarri, *Remezcla* 214).

Este estudio se propone investigar, por un lado, cómo el devenir-animal se acompaña a la emancipación de la figura femenina y a la deconstrucción del concepto de familia consanguínea y patriarcal; por el otro, quiere explorar la intersección entre el híbrido humano-animal y el cyborg. La metamorfosis y el híbrido humano-animal no son más que unas de las tantas refracciones del paradigma de lo mezclado y de lo monstruoso que atraviesa la heterogénea miscelánea de narraciones hispanoamericanas contemporáneas (una estirpe entre cuyos antecedentes podríamos reconocer, quizás, ese niño con cola de cerdo que cierra el relato de *Cien años de soledad*) donde el cuerpo, zona de encuentro con el animal, es una vez más lugar de (de)construcción de identidades, campo de batalla y espacio de reivindicación.

## PAREDES FRÁGILES Y MUJERES MONSTRUOSAS

Tanto en la literatura, como en el mito y en la cultura popular, podemos encontrar varios ejemplos de híbridos humano-animal de género femenino. Las mujeres, como los animales, participan, en palabras de Judith Butler, en el gran conjunto de *Cuerpos que no importan*, vidas residuales y por lo tanto expuestas a la intemperie. El cuerpo y la identidad femenina han sido portadores, a lo largo de la historia, de una carga de



alteridad monstruosa personificada, entre varios ejemplos, en las figuras de la bruja o de las mujer-animal (o ambas a la vez). Las mujeres consideradas aberrantes son las que contradicen el discurso hegemónico patriarcal que asimila el cuerpo y la identidad femenina a los roles familiares de madre y esposa, que desafían la sexualidad heteronormativa, el amor romántico, y la condición de víctima y pasividad con las que a menudo la sociedad las identifica.

El sugestivo cuento “Las voladoras” de Mónica Ojeda textualiza, a partir de la figura de la voladora –mujer-pájaro procedente del folklore del pueblo andino de Mira, norte de Ecuador– la condición de excepción del sujeto femenino, inscrito en el marco castrador de la familia heteropatriarcal y del hogar. Las voladoras “no son mujeres normales, para empezar tienen un solo ojo” (Ojeda 12), alas y miel debajo de las axilas, lo que les permite volar. Una de ellas visita la casa de una niña: la presencia de la criatura desestabiliza la estructura familiar desde el interior. El padre se divide entre el rechazo y atracción erótica por ella;<sup>2</sup> la madre también tiene actitudes ambivalentes, queriendo alejarse y al mismo tiempo reconociendo que ella misma, por ser mujer, es una voladora en potencia: “mamá [...] se subía al tejado con las axilas como un panal. Volaba unos metros. Caía desnuda sobre la hierba. Papá y yo la veíamos sufrir en silencio” (14). La única en aceptar a la criatura, en no temerle, es la niña: “yo amo su pelaje como si fuera un cabello. Amo su naturaleza” (14). Es ella la que, literalmente, abre las puertas al monstruo, deja que lo raro y diferente contamine, subvierta su cotidiano y el de su familia. En sus encuentros, la voladora y la niña, seres procedentes de distintas ‘realidades’, se encuentran y comparten sus respectivas melancolías, reconocen un parecido –“la voladora tiene el pelo negro como el mío” (12)–, la condición compartida de su marginación. Gracias a esta identificación, la niña se libera de las constricciones de los mandatos sociales y abraza el devenir-animal en un proceso de liberación identitaria: “yo no me avergüenzo del tamaño de mis caderas. No bajo la voz. No le tengo miedo al pelaje. Subo al tejado con las axilas húmedas y abro los brazos al viento” (15).

En esta reescritura de la bruja en clave andina y metamórfica se reflejan, y también se deconstruyen, los mandatos sociales impuestos al sujeto femenino. Las voladoras son habitantes de la comunidad que, por la noche, se transforman: la mayoría son mujeres casadas que adquieren “una identidad maravillosa” (Pico 47) consiguiendo el poder de “desplazarse a voluntad, viajar, volar, elevarse por encima de los otros, trasladarse a otra dimensión, conocer, saber” (48) abriéndose a lo insondable, abandonando su rol de madre y esposa.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> El monstruo suscita repulsión y atracción a la vez, es tanto objeto de deseo como de rechazo (Kristeva 11).

<sup>3</sup> La voladora es un personaje presente también en la mitología chilena y se estima que su origen sea mapuche. Igual que en el folclore del norte ecuatoriano, de hecho, las mujeres-pájaro de la isla de Chiloé realizan sus recorridos por la noche, son mensajeras y presagian acontecimientos funestos. Se cree que la figura de la voladora puede ser un ejemplo emblemático que reúne en sí creencias populares de Europa sobre las brujas y motivos precolombinos (pero también universales) del viaje chamánico a través de la transformación en ave (Contreras 96-101). En otro cuento de la recopilación, titulado “Cabeza voladora”, se hace referencia a las umas, brujas capaces de desprender la cabeza de su cuerpo y volar;



La voladora se asocia a un paisaje, el del monte, su “verdadero hogar” (13): “un templo de sonidos terribles, de ruidos de pieles, uñas, picos, colas, cuernos, lenguas, agujones... Allí se van volando las abuelas, madres e hijas que se extravían” (13). Al hogar, metástasis metafórica de los preceptos identitarios dominantes, que circunscriben la presencia femenina al espacio de lo doméstico, se opone la montaña y su naturaleza salvaje. El hábitat de las mujeres que se atreven a salir de esos mandatos es *zoé*, la vida informe e incontrolada, un espacio sin límites que se asocia con lo monstruoso y lo corporal, que por lo tanto desafía el *bíos* disciplinado y normalizado por las rígidas paredes de la casa familiar. Así que la voladora, portadora de una libertadora carga de alteridad, quebranta las fronteras de lo doméstico invadiendo su ambiente: “es el bosque entrando a nuestra casa” (13). El bosque y la casa son dos entidades que no pertenecen a la misma dimensión ontológica. Cuando el encuentro “dell’estraneo con il familiare si configura come un’invasione di ciò che crediamo essere protetto e rassicurante” (Didino 13) se produce lo que Mark Fisher llamaría un efecto ‘raro’ (del inglés *weird*). Si lo espeluznante (*erie*) es antes que nada “un tipo particular de experiencia estética” (Fisher 75) y se halla principalmente “[...] en paisajes parcialmente desprovistos de lo humano” (13), como en el caso de la montaña descrita en el cuento, lo raro “trae al dominio de lo familiar algo que, por lo general, está más allá de esos dominios y que no se puede reconciliar con lo ‘doméstico’” (12); pero sobre todo “lo raro es un indicio de que los conceptos y marcos que hemos empleado anteriormente se han quedado obsoletos” (15). Entonces, la voladora lleva esa rareza irreductible al hogar y, con ella, la intensidad espeluznante del bosque, que apuntan a la inevitable decadencia y fracaso del sistema familiar patriarcal y con él la dimensión imaginaria de la casa, que deja de ser lugar de protección de lo íntimo para abrir sus confines, ya incapaces de protegernos de lo exterior (Didino 7-23).

El personaje híbrido que da el título a la novela de Lucía Puenzo, *El niño pez* (2009) –donde también la escritura se coloca entre sujeto humano y animal, pues la voz narrante es la del perro Serafín– también funciona como ejemplo monstruoso de posibilidades alternativas, donde lo popular se inscribe “como práctica significativa de resistencia” (Grinberg Pla 110). Lala, una joven de familia adinerada, se enamora de la Guayi, la criada paraguaya de origen indígena que trabaja en su casa. Cuando Lala asesina a su padre por haberse acostado con la joven india, esta desaparece y la chica argentina viaja al Paraguay en su búsqueda.

La leyenda del *mitay pyra*, personaje mítico que habita el lago del pueblo natal de la Guayi y reconocible en diferentes culturas, no sólo latinoamericanas, funciona en el texto como ‘narración-performance’ que inspira las acciones y decisiones de Lala, pero sobre todo desempeña el papel de un “manual de aprendizaje transcultural” (Griberg Pla 110). Su amor desesperado por la Guayi, cuyo “carácter *interespecies*”<sup>4</sup> (Forné 839) parece desbordar normas y clasificaciones, transporta a Lala en un camino de

---

podemos encontrar un parecido de esta figura con la del *chonchón* chileno, que en la novela *El obsceno pájaro de la noche* de Donoso se textualiza en el personaje de la niña-bruja y también se vincula con la feminidad y la estigmatización de la mujer.

<sup>4</sup>“La Guayi tenía eso: había momentos en los que dejaba de ser uno de ustedes. No era uno de nosotros [animales], tampoco, era algo en el medio” (21).



(des)aprendizaje identitario, que culmina en el viaje a Ypacaraí, descrito como territorio de lo indiferenciado, un espacio de proximidad entre naturaleza y vida humana que, a pesar de las tentativas de apropiación y explotación de la industria mediática y de la globalización, sigue manifestándose como zona de resistencia de lo local, cuyo lugar neurálgico se sitúa en el lago y en su leyenda. A través de la Guayi y de ese territorio informe, Lala va desmoronando todo lo que hasta aquel momento había construido su vida y su subjetividad, o sea sus privilegios étnicos y de clase, pero también se deconstruye como sujeto femenino heterosexual: se corta el pelo, asume un aspecto cada vez más masculino y acepta por completo su deseo homoerótico sin esconderse. Esta transformación –que podríamos considerar, otra vez, un verdadero “devenir-animal” (González 194)– llega a su culmen en el momento en que la chica consigue ver al niño pez: Lala se ha liberado de toda categoría, su forma de percibir el mundo ha cambiado hasta el punto de poder divisar y reconocer lo imposible, o mejor dicho, ‘otra realidad’. Metafóricamente, representa el ingreso completo de Lala en el mundo de la Guayi, hasta en su secreto más oscuro.

Ese día sintió que una mano diminuta se agarraba de su pie. Trató de sacudirla pero no hubo forma. Se dio vuelta y vio a un nene de unos cinco años, sonriéndole con los ojos abiertos, sumergido en el agua. Tenía la piel tan clara que se le adivinaban las venas, los ojos grises con las pestañas de punta, el pelo verdoso y espeso como las algas. [...] El nene soltó el pie de Lala y pasó nadando por entre sus piernas con una velocidad impresionante. Nadaba con las manos abiertas, y Lala alcanzó a ver que tenía una membrana entre los dedos. (36)

En oposición a las *performances* identitarias homologadas de la industria global del entretenimiento, en concreto la de la telenovela y de la pornografía que se alternan en el texto como exportadoras de máscaras sociales normativas y tipificadas, el monstruo acuático de la leyenda local revela su carácter emancipador: la capacidad de escaparse de los moldes fijos. Al terminar la novela Lala descubre que la criatura zoomorfa que ha divisado en el agua, que creía ser el hijo monstruoso de Lin (la Guayi), un niño nacido de una relación adolescente y abandonado por el padre, no es más que un cuento inventado por el abuelo de la joven paraguaya para sublimar el horror del infanticidio: frente al tener que criar sola a un niño enfermo, Lin había decidido ahogar al bebé. La figura del niño pez, suspendida entre ‘realidad’ y leyenda, más allá de servir como triste consuelo frente al terrible suceso (o para reelaborar el trauma del abuso en la película homónima, dirigida por la escritora misma), encarna la identidad liminal del personaje de Lin, que contradice el disciplinante discurso de la maternidad y del sacrificio, impuestos al sujeto femenino, con su monstruosa e inaceptable elección. Conjuntamente, el proceso de transformación de Lala empieza justo al adoptar a Serafín, el perro callejero que la seguirá hasta el final. Lala establece una relación de cariño que no tiene con ningún otro componente de su entorno familiar y social, y que cobra los rasgos de una alianza entre-especies, basada no en la consanguinidad sino en el habitar el reino de lo abyecto y de la diferencia. Su familia burguesa, concentrada alrededor de la figura paterna, va desmontándose de a poco, perdiendo lentamente todas sus apariencias: el hermano y la madre de Lala se marchan, y sólo quedan ella, la Guayi y su padre depresivo, al que matará poco después. “La casa no volvió a ser la



misma. Para empezar, estaba sucia. [...] Cuando llegó el invierno el jardín ya era un matorral y la pileta un estanque” (23). La casa de Buenos Aires también va perdiendo, literalmente, sus piezas: Lala vende sus complementos en el mercado negro y de esta manera ahorra el dinero para construir una casa en Ypacaraí, el plan que tiene con la Guayi. Sin embargo, ese deseo compartido, que en el fondo amenaza con convertirse en otro discurso más –la casa de los sueños de protagonistas de telenovela romántica– nunca llegará a ser realidad. Lo que queda es una casa sin techo, con las paredes teñidas de azul por la luz de la luna, donde no es “ni de noche ni de día” (37); un lugar suspendido, que tanto recuerda el sueño de Lin:

Soñé que el cuarto en el que duermo se llena de agua. Todas las chicas que duermen conmigo se ahogan. [...] Cuando no queda nadie él viene a buscarme. Abre las rejas de las ventanas como si fueran algas. Entra nadando, me agarra de la mano y me lleva con él. No es sólo el cuarto lo que tiene agua. El mundo entero está en el fondo del lago. *El cielo es la superficie*, pero no se puede sacar la cabeza para respirar. (61) [énfasis añadido]

La casa ya no representa el lugar cerrado que protege las familias nucleares, sino un espacio sin límites, donde para los cuerpos amorfos y las comunidades *interespecies* también sea legítimo vivir.

## QUIMERAS MECÁNICAS: DE ANIMALES, FOLKLORE Y CYBORGS

El signo animal marca las subjetividades explotadas por el sistema económico neoliberal y las identidades marginales; es una peculiaridad que señala a los que “nunca serán humanos” (Giorgi 92), pero también principio de alteración y matización de lo humano. Lo animal se expresa, en los textos a seguir, como una “ontología débil” (Giorgi 249), la huella opaca dejada sobre un cuerpo que empieza a perder sus contornos, el principio de una desfiguración que acerca el sujeto metamórfico a la imagen del cyborg. Empezaré observando cómo estos elementos se relacionan entre sí en el último libro de Mariana Enríquez, *Nuestra parte de noche* (2020).

Las narraciones de la novela se mueven entre el espacio de la selva tropical del norte argentino y el mundo urbano de Buenos Aires, a partir de la época de la dictadura militar hasta los años noventa. Juan, el protagonista de la novela, es el médium de una sociedad secreta y elitaria (la Orden) devota a un dios oscuro, terrible y misterioso, que explota sus poderes. El hombre, cuyas actitudes tienen, a menudo, rasgos de animalidad<sup>5</sup>, experimenta una mutación física que le confiere un aspecto zoomorfo a la hora de convocar la Oscuridad durante los rituales organizados por la Orden:

---

<sup>5</sup>Sus ojos amarillos se describen como los de un réptil (643); “sus oídos y su piel percibían cada movimiento con la intuición de un animal nocturno” (129); “[Juan era] como un animal salvaje que lo olía -recordaba haber pensado que era un lobo, que iba a comerle la garganta” (231).



se miró las manos: ya no eran suyas. Ya eran negras [...]. Y también la forma cambiaba. De a poco y sin dolor, los dedos se agrandaban: [...] las uñas se hacían largas y fuertes, corvas, dagas doradas. Esa era su marca de médium, la metamorfosis física que lo señalaba y condenaba. (Enríquez 130)

Es justamente la metamorfosis animal, entonces, lo que caracteriza al médium, la huella que indica la capacidad de convocar la Oscuridad, la encarnación de otro exceso del cuerpo que se acompaña a una condición de salud precaria. Por ejemplo, el campesino escocés en el cual Santiago Bradford reconoce la misma habilidad de 'convocar', también sufría una metamorfosis en las manos: tenía "uñas como de gato" (359). Olanna, la médium africana en los tiempos de las colonias inglesas en África, tenía en cambio la lengua bífida. La capacidad de cruzar fronteras entre realidades, de explorar las zonas intersticiales (Juan y Gaspar, de hecho, pueden abrir puertas cerradas sin esfuerzo y son los únicos capaces de orientarse en el Otro Lugar<sup>6</sup>), va de la mano de la metamorfosis animal. Esta conexión, otra vez, tiene paralelismos en el folklore universal y, sobre todo, evoca sutilmente la capacidad 'sobrenatural' del chamán, capaz de desplazarse entre mundos<sup>7</sup> y de transfigurarse en animal: "llamamos médiums a los que traen la Oscuridad aunque técnicamente deberían llamarse de otra manera, quizá sacerdotes o chamanes" (359). Liliana Colanzi, citando los estudios del antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, también reconoce la singular conexión que acerca el mundo ancestral, en su caso el chamanismo amerindio, a lo posthumano: "el chamán consigue ver y sentir desde la perspectiva del no-humano, lo cual es un proceso peligroso y también político, pues el chamán se convierte en un mediador entre las especies" (Colanzi 15).

Lo que convierte al protagonista de *Nuestra parte de noche* en una "criatura fronteriza" (Bizzarri, *Enfermedad* 216) por excelencia es su acercamiento a otra de las figuraciones contemporáneas de la hibridez: el cyborg. El cyborg "appears in myth precisely where the boundary between human and animal is transgressed" (Haraway 152): se sitúa en la encrucijada entre humano, animal y máquina. Es la figura central de la teoría feminista de Donna Haraway, el modelo de una nueva forma de conciencia y activismo políticos, radicados en las potencialidades de cambio de la tecnología. Siendo una amalgama de máquina y organismo, con su naturaleza constitutiva nos invita a liberarnos de las tiranías de las oposiciones binarias: el cyborg supera las dicotomías entre humano y mecánico, masculino y femenino, psique y materia. En pocas palabras, el cyborg desconoce la noción occidental de unidad del sujeto; no está condicionado

---

<sup>6</sup>Así Rosario describe el Otro Lugar, el sitio donde parece residir el dios oscuro: "pensé enseguida en [...] los espacios liminales, los umbrales, internos o externos. Cruces de caminos, puentes, orillas" (430).

<sup>7</sup>El sugestivo acoplamiento entre el viaje chamánico a otras dimensiones y el viaje dentro del ciberespacio se presenta en varios textos de ciencia ficción. Por ejemplo, el selknam de *Ygdrasil* (2007) de Jorge Baradit se representa como una especie de curandero-chamán, "un gato con forma humana" (39) capaz de desplazarse a través de redes informáticas y mundos virtuales. Se trata, de todos modos, de una tendencia más general, propia también del arte visual contemporáneo, donde "la prospettiva postumanista, [...] ricorda una sorta di sciamanesimo postmoderno, che mette in mostra questo processo di accoglienza dell'alterità e trasmutazione dell'umano" (Marchesini 163).



por la reproducción biológica, ni por el concepto de familia nuclear; no tiene 'origen' ni historia, no tiene patria. Se trata de una nueva figuración de la subjetividad, una identidad fluida y múltiple, capaz de deconstruirse y reconstruirse en un constante proceso de transformación.

Sin embargo, su naturaleza híbrida, concebida como esencialmente positiva por Donna Haraway por resultar de un "pleasurable tight coupling" (152), se resemantiza en algunas ficciones latinoamericanas: como observa Andrew Brown en *Cyborgs in Latin America* (2010), en el subcontinente no se produce un encuentro feliz entre opuestos; es el trauma –asentado en los despojos de la economía neoliberal y en el pasado dictatorial– el lugar de nacimiento de los cyborgs latinoamericanos. "The cyborg becomes a remembering figure that can never forget the dismembering reasons for its prosthetics grafts and metallic replacements" (36). Estas criaturas liminales, situadas en un contexto histórico, social y cultural determinado, no pueden 'olvidar el origen' que produjo su cuerpo híbrido: "in this light, the origin stories that Haraway rejects are [...] an essential element of cyborg identity" (38).

Por estas razones, podríamos considerar a Juan como un cyborg –"no hay nada humano ni animal que se le parezca, quizá algún instrumento mecánico, una prótesis, un disfraz" (Enríquez 167); mejor dicho, una especie de "medicalized cyborg - the patient whose continued life depends upon the artificial support of various medical devices" (Brown 26). Efectivamente, su cardiopatía lo obliga a someterse a frecuentes operaciones y a sobrevivir gracias a parches mecánicos implantados en su pecho. La enfermedad del hombre, su arritmia cardíaca, representa el precio a pagar por tener la posibilidad de convocar la Oscuridad y comunicar con presencias que viven en una realidad inaccesible a los demás. En una de las primeras operaciones que Bradford lleva a cabo sobre el cuerpo de Juan, el cirujano de la Orden asiste a la materialización de la Oscuridad, bajo la forma de una esfera negra que sale del corazón del niño. El núcleo de la enfermedad de Juan, y de la enorme herida dejada en su pecho, es, precisamente, ese "pedazo de noche" (173), el albergar una parte de Oscuridad dentro de su cuerpo. Como se deduce en la novela, la Oscuridad se representa como una divinidad famélica, destructiva e informe, cuya procedencia remite al horror sedimentado en la historia del subcontinente, específicamente a los abusos de matriz colonial y dictatorial. De hecho, en la casa 'embruja' de la calle Villareal, puerta hacia el 'más allá', y en los bosques del Otro Lugar mismo, se encuentran partes de cuerpos humanos, guardadas y ordenadas en grupos con la minuciosa obsesión de un coleccionista; el parecido con los huesos hallados en la fosa común de Zañartú, restos de desaparecidos asesinados y escondidos por los militares tras una represalia en la selva, es evidente: "la mayoría de los huesos se agrupan por tipo. Fémures con fémures, caderas con caderas, vértebra con vértebra" (492).

A cada médium le corresponde su época. Un campesino en la revolución industrial, una mujer negra de las colonias británicas antes de la descolonización, una adolescente pobre en la guerra [...]. Es posible que la Oscuridad se alimente de ese dolor y de esta explotación. (397)



La Orden, élite formada por terratenientes, empresarios y aristocráticos, ramificada en todo el mundo y devota a ese culto oscuro, explota a sujetos marginales,<sup>8</sup> cuya subalternidad depende del momento histórico de referencia, reivindicados en el texto como los únicos en poder comunicar con el 'más allá' de la novela, en cruzar las fronteras de la realidad.

Haraway señala que parte de la naturaleza subversiva del cyborg reside en su infidelidad frente al padre; Brown reconoce esta matriz de rebeldía pero la recontextualiza en el contexto latinoamericano: "the illegitimate cyborg is unfaithful to its [...] father not because it makes the father unnecessary, but because it refuses to let that father disappear into postdictatorship oblivion" (38). Asimismo, Juan depende de las intervenciones de Bradford, convertido en un extraño y ambiguo padre, un doctor Frankenstein encaprichado con su criatura, que abre y cierra como si fuera una máquina.<sup>9</sup> Sin embargo, Juan se dedica a "renegociar constantemente el privilegio de la salud [...] sin dejarse 'poseer' nunca por otro absoluto más, sin llegar a cruzar nunca a la otra orilla" (Bizzarri, *Enfermedad* 216); el hecho de someterse a los cuidados disciplinantes de los médicos no se debe a un desesperado apego a la vida, o a su oficio de médium, sino al deseo de volver a encontrar a Rosario, su mujer muerta en circunstancias sospechosas, y el de sabotear los planes de la secta que lo explota, que vislumbra en su hijo Gaspar el sucesivo médium. De esta forma, Juan revela su esencia contestataria, engendrada en su existencia fronteriza, en el cuerpo 'débil' que lo convierte en un "wounded cyborg" (Brown 22), identificado por "the scars and stains they bear"(42): en su caso, la enorme cicatriz que le parte el pecho, dejada por una cirugía, la marca corporal que representa, metafóricamente, el umbral en el que Juan se mueve constantemente, habitando las fronteras entre mundos,<sup>10</sup> entre hetero y homosexualidad, humano y animal, salud y enfermedad.

El cuento "El cementerio de elefantes" del boliviano Miguel Esquirol (2008), que forma parte del volumen de relatos de ciencia ficción *Memorias de futuro*, se desarrolla en una ciudad sin nombre –que sin embargo podríamos identificar con La Paz– marcada por el capitalismo salvaje, donde global y local, pasado y futuro, tradición y tecnología se entremezclan. El lugar central del texto es el mercado, donde trabajan los protagonistas que, a través de ingentes inyecciones de *testo*, sustancia psicotrópica que multiplica su potencia muscular, son convertidos en 'elefantes': hombres gigantes cuyo cuerpo está modificado, a través de implantes tecnológicos, para cargar mercancías sobre sus espaldas, cada vez más pesadas. Estos personajes aluden a la figura del *aparapita*, resemantizando el imaginario del indígena aymara que trabaja en los mercados transportando los pesos de los artículos comerciales, y que Jaime Sáenz,

---

<sup>8</sup>A pesar de las diferencias entre ellos, hay un vínculo común originado de la explotación corporal o económica que une Juan, hijo de inmigrantes suecos de clase social baja, los campesinos indígenas que trabajan para los Bradford en los campos de Misiones y los niños de familias humildes que Mercedes tortura en la macabra búsqueda de otro médium.

<sup>9</sup>"Cuando la Oscuridad que abriste se quedó con mis dedos nunca pude volver a estar en tu interior" (176).

<sup>10</sup>Por eso, tal vez, Juan parece sentirse tanto a gusto cerca del agua, también espacio de frontera y símbolo de indistinción por excelencia.



en su célebre ensayo *El aparapita de La Paz* (1972), describe como “el espíritu de la ciudad en su verdadera significación” (Sáenz 17).

En el cuerpo de los cargadores orgánico e inorgánico cohabitan, carne y piezas mecánicas se funden, acercando el ser humano a una figura zoomorfa:

Al Karetas [...] le cambiaron la base del cerebro [...] por la de un gorila, y ahora aunque no tiene músculos nuevos, ni *testos* ni nada, igual puede levantar grandes pesos por encima de su cabeza. Dice que es el gorila espalda plateada que tiene en su cabeza. Hay días enteros en los que no puede hablar y se queda en su cuarto, yo creo que se queda imaginando selvas. Si ves sus ojos muertos puedes ver al gorila mirándote desde ellos. (Equirol 151)

El Escritor me mostró su espalda. Donde antes tenía el montículo de huesos de la columna vertebral ahora tenía un brillante caparazón recto y articulado como una serpiente. Era un protector lumbar, una espalda de tortuga, así le decíamos. (154)

Gracias a estos dispositivos no solo es posible adquirir características físicas del animal, como una especie de superpoder, sino también su manera de sentir, su conciencia. En este caso, las drogas sintéticas funcionan también como prótesis invisibles, implantes temporáneos, pues modifican al cuerpo de los personajes y alteran su percepción; el narrador, tras inyectarse una dosis de *testo*, se siente como “un coyote o un zorro corriendo a toda velocidad por el campo detrás de un conejo” (154). Como en los casos que exploramos hasta ahora, el motivo del fortalecimiento del cuerpo a través de la asunción de características animales también lleva en sí un sabor arcaico<sup>11</sup> que, sin embargo, se mistura con el elemento tecnológico y artificial, abriendo nuevos imaginarios y posibilidades que inscriben el sujeto humano en una zona de multiplicidad y contagios.

Los cargadores son reducidos a puro cuerpo, no son más que *nuda vida* otorgada al trabajo:<sup>12</sup> las seguidas modificaciones que parecen obsesionarlos se dirigen a mejorar su rendimiento, que ocupa la casi totalidad de sus días. Los cuerpos animalizados son explotados por la economía neoliberal que los requiere cada vez más performantes; sin embargo, como nota Colanzi, al mismo tiempo sabotean ese sistema recurriendo a piezas de repuesto y drogas conseguidas por vías ilegales (Colanzi 137). En cierto sentido, la elección suicida del Escritor, que se entrega a los ayudantes de la dueña del Cementerio de Elefantes, el bar donde se reúnen los cargadores para tomar alcohol y que acoge a los que se quieren quitar la vida, se podría leer como el intento de desertar esa red de explotación. “En Esquirol, el animal se conecta a lo marginal, en este caso en las figuras del pobre y del indígena, que han sido expulsadas del proyecto modernizador de la ciudad” (171): no obstante, son justamente estas figuras las que boicotean desde dentro la estructura social y económica que los explota. La extrema

---

<sup>11</sup>Se trata de un tópico recurrente y de larga difusión en diferentes civilizaciones; podemos recordar, por ejemplo, los guerreros águila y jaguar de la cultura *nahuatl*.

<sup>12</sup> “Alguna vez algún cargador cayó de rodillas con un televisor de pantalla plana, el medio centímetro de ancho de la pantalla quedó convertido en arena. No se sabe que ocurrió con aquel cargador, la ira de su cliente se volvió en algo legendario y aún inventamos e imaginamos las torturas que le hizo sufrir” (156).



pobreza de los indígenas, reducidos a indigentes por los cuerpos 'elefantes', más eficientes en transportar cargas por sus implantes mecánicos, los obliga a vivir en las periferias de la ciudad y a recoger basura. Ellos también son reducidos a *nuda vida* y pasan desapercibidos por la sociedad, son como "fantasmas o sombras" (187) inhumanas. La identificación entre estos individuos marginales y los desechos de la ciudad entera, o del capitalismo salvaje, hace de ellos los verdaderos sujetos resistentes a la modernidad: "los aparapitas, [...] eran hombres libres de verdad. Podrían no comer ni beber si no se lo exigía su cuerpo, si les permitieran vivirían del aire. [...] Ellos no necesitan nada más de lo que son" (Esquirol 190-191).

Finalmente, cabe mencionar que hasta la novela gráfica hispanoamericana contemporánea parece acoger en su producción la sugestiva aproximación entre el elemento cibernético y los híbridos entre especies, imaginando conexiones entre temporalidades distantes en el tiempo, jugando con la deconstrucción y reformulación de lo ancestral en tiempos actuales o en eras futurísticas (King y Page 48).

Latin American graphic novels abound in sacred, mythical and occult ontologies, combining futuristic visions of high-tech cyborgs with ancient tales of human-animal metamorphs drawn from both Classical and Amerindian traditions. These hybrid figures [...] dissolve the boundaries of the human, crossing the 'Great Divide' between nature and culture. (45)

Por ejemplo, los protagonistas de dos novelas gráficas del mexicano Edgar Clément, *Operación Bolívar* y *Los perros salvajes*, son nahuales, personajes híbridos procedentes de la tradición mesoamericana precolombina. En un mundo dominado por las feroces leyes del libre mercado, los procesos neocoloniales de la globalización y el narcotráfico, los nahuales son guerreros –y más tarde sicarios reclutados por la organización criminal más poderosa del país– en guerra con el estado por el monopolio de la producción y tráfico de un poderoso alucinógeno. Estos guerrilleros, que participan en los enfrentamientos con máscaras de perros, tienen poderes metamórficos, y pueden asumir una forma animal en el combate<sup>13</sup> (72). En *Los perros salvajes*, los nahuales cuyas manos han sido cortadas por los federales se reemplazan, a cambio de su actividad por los señores de la droga, por prótesis mecánicas que también les dan superpoderes: siendo "trans-species mythical beings and mechanical cyborgs" (73), los guerrilleros contestan los límites que separan lo humano de lo no humano.

La resistencia de los nahuales frente al sistema económico se materializa en la violenta lucha que realizan en contra del Estado neoliberal y de sus redes de apoyo internacional. Su parte animal les confiere una ferocidad a la que no pueden sustraerse y les da superpoderes, como el poder encontrar y matar a los ángeles, personajes alados desde cuyo cuerpo se obtiene la sustancia psicótropa de la que el Estado, junto con la CIA y la NASA, quiere tener el monopolio. Considerado que los ángeles llegaron al continente con los españoles, y fueron parte esencial del proceso de colonización (Clément, *Operación 4*), "los nahuales se constituyen en agentes de resistencia cultural, bien sea por 'combatir a los ángeles invasores' o por usarlos como medio de

---

<sup>13</sup>Se trata de un tópico, además, de la tradición del cómic de superhéroes. Véase el artículo de Pintor Iranzo (2019).



supervivencia en medio de una fase literalmente salvaje del capitalismo” (Gómez Gutiérrez 53). Además, los nahuales, con sus acciones rebeldes, consiguen estorbar los planes de las corporaciones internacionales, que a través del monopolio de narcóticos quiere extender el libre mercado a toda América Latina, una grotesca y distópica versión del sueño bolivariano (de aquí el título); por otro lado, los nahuales consiguen el polvo de ángel por medio de saberes y trabajos artesanales y manuales anclados en una tradición ancestral, comparados a la carnicería (Gómez Gutiérrez 53).



Fig. 1. Máscaras y presentación de los nahuales en Clément, Edgar. *Operación Bolívar*. Ediciones del Castor, 1999, pp.84-85.

Concluyendo, lo monstruoso “sembrare recare in sé lo sviluppo di nuove qualità e l’assunzione di qualità animali, non più decrittate nel significato ferino o involutivo, non più cioè specchio oscuro, bensì ricettacoli di nuovi superpoteri” (Marchesini y Andersen 159). El carácter metamórfico de estos personajes no individúa en lo ancestral una cifra regresiva, una nostálgica vuelta a un pasado premoderno, sino el material para alcanzar nuevas calidades posthumanas (159).



Fig. 2. Los nahuales-sicarios en Clément, Edgar. *Los perros salvajes*. Producciones Balazo / MAFUFO, 2012, p. 4.

## CONCLUSIÓN

“The forms taken by premodern tales of metamorphosis anticipate and overlap modern and contemporary stories of posthuman transformation” (Clarke 2): en las distintas narraciones cruzadas por este análisis, se desarrolla una nueva estética del cuerpo híbrido, que se deja ‘infectar’ por lo animal, concebido como principio iniciático para alterar la construcción de lo humano. “L’identità si trasforma così in un cantiere aperto che utilizza ogni forma di fluidificazione morfopoietica per poter dare all’individuo una sorta di lasciapassare oltre la specie” (Marchesini y Andersen 154).

En el cuento “Las voladoras” de Mónica Ojeda y en *El niño pez* de Lucía Puenzo el devenir-animal va de la mano con el devenir-mujer: lo femenino se textualiza en la unión entre especies, en un proceso de salida de las convenciones sociales que lo asocian al espacio familiar y doméstico. Este proceso se realiza por medio de los personajes de la bruja y del niño-pep, figuras que se pueden apreciar tanto en el folclore latinoamericano como en el europeo premoderno.

En cambio, en la novela *Nuestra parte de noche* de Mariana Enríquez, en el cuento “El cementerio de elefantes” de Miguel Esquirol y las novelas gráficas de Edgar Clément la metamorfosis evoca el viaje chamánico o las figuras de los antiguos guerreros-animales. El cuerpo humano incorpora la alteridad animal y mecánica, convirtiéndose en cyborg. Además, su anormalidad y su vida en los márgenes los hace resistentes con respecto al orden neoliberal y la globalización.



Los ejemplos de cuerpos híbridos y metamórficos aquí presentados reivindican el elemento anti-anropocéntrico de algunos aspectos del folklore universal, del mito y de la cosmovisión amerindia, materializado en la transición fluida entre humano y animal. Además, se rescata el gran potencial subversivo de estas creencias, o sea la capacidad de deslizarse a lo largo de los siglos, de resistir a los discursos hegemónicos y a los intentos de erradicación, jugando con la ductilidad del cuento popular y mítico, con su intrínseca apertura a posibles reescrituras. Al mismo tiempo, la textualización del elemento local se realiza a través de modalidades indirectas, en definitiva muy distintas con respecto al discurso indigenista y mágico-realista, cuyas derivaciones más estilizadas han reducido, a menudo, el componente folklórico a tipificaciones exotistas.

Las figuraciones identitarias trabajadas en los textos poseen una profunda connotación política; se proponen personajes perturbadores, monstruosos e imposibles de clasificar en moldes identitarios fijos: “[what] causes abjection [is] what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite” (Kristeva 4). La hibridez constitutiva del sujeto posthumano parece conciliar bien con la inherente a la cultura y literatura latinoamericana, proponiendo otra vez subjetividades anormales, portadoras de una identidad y de una localidad periféricas, pero sobre todo de incómodos cambios de perspectiva.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Bollati Boringhieri, 2002.
- Andermann, Jens. “Tesis sobre la metamorfosis.” *Aletria: Revista de Estudios de Literatura*, vol. 4, núm. 21, 2011, pp. 155-164. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.21.3.154-164>. Consultado el 10 ene. 2021.
- Baradit, Jorge. *Ygdrasil*. Ediciones B, 2007.
- Bizzarri, Gabriele. “Fetiches pop y cultos transgénicos: la remezcla de la tradición mágico-folclórica en el fantástico hispanoamericano de lo global.” *Brumal*, vol. 1, núm. 7, 2019, pp. 209–229. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.561>. Consultado el 10 ene. 2021.
- . “Introducción. Modernidades otras y “afectadas”: la enfermedad como nuestra parte de noche.” *Altre Modernità*, núm. 24, 2020, pp. 211–221. <https://doi.org/10.13130/2035-7680/14638>. Consultado el 2 feb. 2021.
- Butler, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Editorial Paidós, 2002.
- Clarke, Bruce. *Posthuman metamorphosis: narrative and systems*. Fordham University Press, 2008.
- Clément, Edgar. *Operación Bolívar*. Ediciones del Castor, 1999.
- . *Los Perros Salvajes*, vol. 1. Producciones Balazo/MAFUFO, 2012.
- Colanzi, Liliana. *On animals, monsters and cyborgs. Alternative bodies in Latin American fiction (1961-2012)*. Tesis de doctorado. Cornell University, 2017. <https://ecommons.cornell.edu/handle/1813/47757>. Consultado el 15 dic. 2020.



Contreras, Constantino. "Estudio lingüístico-folklórico de Chiloé: mitos y actividades laborales rudimentarias." *Boletín de Filología*, núm. 18, 1966, pp. 59-212. <https://boletinfilologia.uchile.cl/index.php/BDF/article/view/50447/52983> Consultado el 20 jun. 2021.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*. Cooper&Castelvecchi, 2003.

Didino, Gianluca. *Essere senza casa*. Minimum Fax, 2020.

Enríquez, Mariana. *Nuestra parte de noche*. Anagrama, 2020.

Esquirol, Miguel. "El cementerio de elefantes". *Memorias de futuro* [Ebook]. La Hoguera, 2008.

Fisher, Mark. *Lo raro y lo espeluznante*. Alpha Decay, 2016.

Forné, Anna. "Hidrografías del devenir en *El niño pez* de Lucía Puenzo." *Revista Iberoamericana*, vol. 83, núm. 261, 2017, pp. 837-844. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2017.7551>. Consultado el 10 de dic. 2021.

Giorgi, Gabriel. *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia, 2014.

Gómez Gutiérrez, Felipe. "Narcotráfico, colonialidad y resistencia cultural en la obra de Edgar Clément." *L.I.S. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada*, núm. 12, 2014, pp. 47-58. <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/lis/article/view/3775>. Consultado el 15 nov. 2020.

González, Carina. "Migración y oralidad: la vida animal en la novela *El Niño Pez* de Lucía Puenzo." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 74, núm. 74, 2011, pp. 193-214.

Grinberg Pla, Valeria. "Desestabilizando el estigma de la víctima. Sobre la representación de la mujer indígena en *El Niño Pez* de Lucía Puenzo." *Representaciones Del Mundo Indígena El En Cine Hispanoamericano (Documental y Ficción)*, editado por Gimeno Ugalde Esther y Karen Poe, Universidad de la Costa Rica, 2017.

Haraway, Donna J. "A cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century." *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, 1991, pp. 149-181.

Jossa, Emanuela. *Raccontare gli animali. Percorsi nella letteratura ispanoamericana*. Le Lettere, 2012.

King, Edward, y Joanna Page. *Posthumanism and the Graphic Novel in Latin America*. UCL Press, 2017.

Kristeva, Julia. *The powers of horror. An essay on abjection*. Columbia University Press, 1982.

Marchesini, Roberto, y Karin Andersen. "Estetica dell'infezione: dal cyborg al teriomorfo." *Venezia Arti*, vol. 29, núm. 1, 2021, pp. 151-68, doi:10.30687/va/2385-2720/2020/01/009. <https://www.edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/article/venezia-arti/2020/1/art-10.14277-VA-2385-2720-2020-01-009.pdf>. Consultado el 10 dic. 2020.

Ojeda, Mónica. "Las voladoras." *Las voladoras*. Páginas de Espuma, 2020, pp. 11-16.



Pico, Amaranta. *Las voladoras de Mira: trayecto de interpretación literaria a partir de la memoria oral*. Tesis de Maestría. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Quito, 2010. <http://hdl.handle.net/10644/2323>. Consultado el 13 ene. 2021.

Pintor Irazo, Ivan. "Bajo el signo de un dios salvaje: escenarios contemporáneos del superhéroe." *Ética y Cine Journal*, vol. 9, núm. 2, 2019, pp. 45-58, <https://doi.org/10.31056/2250.5415.v9.n2.25090>. Consultado el 8 de ene. 2021.

Puenzo, Lucía. *El niño pez*. Caballo de Troya, 2009.

Saenz, Jaime. "El aparapita de La Paz." *Prosa Breve*, Plural Ediciones, 2008, pp. 17-24.

Vignola, Paolo. "Divenire-animale. La teoria degli affetti di Gilles Deleuze tra etica ed etologia." *Emotività animali. Ricerche e discipline a confronto*, editado por Matteo Andreozzi et al., LED, 2014, pp. 117-124.

---

**Ilaria Stefani** es doctoranda en Estudios Lingüísticos, Filológicos y Literarios en la Universidad de Padua. Se ha graduado en Lenguas y Literaturas Modernas en la Universidad de Bolonia y ha conseguido su Máster en Lenguas y Literaturas Europeas y Americanas en la Universidad de Padua, con una tesis sobre Lina Meruane. Su proyecto explora la nueva representación y significación del sujeto indígena en la literatura hispanoamericana de la época global; sus intereses de investigación y sus publicaciones abarcan los estudios culturales y *queer*, las post- y decolonialidades, la literatura fantástica, horror y de ciencia ficción.

<https://orcid.org/0000-0003-4342-8456>

[ilaria.stefani.2@phd.unipd.it](mailto:ilaria.stefani.2@phd.unipd.it)

---

Stefani, Ilaria. "Oscuras quimeras: metamorfosis e híbridos humano-animal en algunos textos de literatura hispanoamericana contemporánea", n. 26, *Zoografie. Scritture e figurazioni animali*, pp. 35-52, November 2021. ISSN 2035-7680.

Disponibile all'indirizzo:

<<https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/16684>>

Ricevuto: 15/01/2021 Approvato: 01/04/2021

DOI: <https://doi.org/10.54103/2035-7680/16684>