

HABLAR CON EL MONSTRUO: CUERPOS ENVENENADOS,  
JÓVENES Y ANIMALES EN *DISTANCIA DE RESCATE*, DE SAMANTA  
SCHWEBLIN, Y *TEMPORADA DE HURACANES*, DE FERNANDA MELCHOR

TALKING TO THE MONSTER: POISONED BODIES, YOUTH, AND ANIMALS IN  
SAMANTA SCHWEBLIN'S *FEVER DREAM* AND FERNANDA MELCHOR'S *HURRICANE SEASON*

**Tsanda Yaveli NIETO BERNAL**

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

ORCID: [0009-0004-2796-2944](https://orcid.org/0009-0004-2796-2944)

Contacto: [tsanda.n.bernal@gmail.com](mailto:tsanda.n.bernal@gmail.com)

**Resumen**

La literatura latinoamericana actual se encuentra poblada por ansiedades sociales ante las crisis contemporáneas. Figuras como la del niño monstruoso, al vincularse con los animales no humanos, funcionan no sólo como recursos del neogótico latinoamericano, sino también como catalizadoras de preguntas respecto a cómo se representan los límites humano-animal y cómo éstos se desestabilizan ante lo monstruoso. Las autoras Samanta Schweblin, en *Distancia de rescate* (2014), y Fernanda Melchor, en *Temporada de huracanes* (2017), crean a David y Brando, respectivamente: niños extraños que interactúan con animales no humanos y, por extensión, con el mundo natural. A partir del concepto de *mirada antropomórfica* de Sowon Park, este artículo pretende explorar cómo David y Brando son marginados por miradas normativas que los construyen como monstruos y cómo, sin embargo, ese factor les permite al mismo tiempo alcanzar una empatía imaginativa con la cual comunicarse con los animales no humanos. Mediante un análisis comparativo con una lente ecocrítica, este trabajo busca hilar los puntos en común y las diferencias entre ambos jóvenes. Finalmente, se interpreta que la mirada antropomórfica funciona como un campo de posibilidad en

**Abstract**

Current Latin American literature is populated by social anxieties in the face of contemporary crises. Figures such as the monstrous child when linked to non-human animals serve not only as resources of the Latin American Neo-Gothic, but also raise questions about how human-animal boundaries are represented and how they are destabilized by the monstrous. Authors Samantha Schweblin in *Fever Dream* (*Distancia de rescate*, 2014) and Fernanda Melchor in *Hurricane Season* (*Temporada de huracanes*, 2017) create David and Brando, respectively—strange children who interact with non-human animals and, by extension, with the natural world. Using Sowon Park's concept of *anthropomorphic gaze*, this paper aims to explore how David and Brando are marginalized by normative gazes that construct them as monsters, while said factor also allows them to achieve an imaginative sympathy with which to communicate with non-human animals. Through a comparative analysis with an ecocritical lens, this work seeks to string the commonalities and differences between both young boys. Finally, it is interpreted that anthropomorphizing the gaze functions as a field of possibility in which empathy dis- and re-articulates the human-animal

el que una empatía des- y rearticuladora del binomio humano-animal tiende puentes de reconocimiento y comprensión del otro —o bien, del monstruo— que son revolucionarios ante los sistemas de regulación biopolítica y las dinámicas de explotación que azotan las vidas y los espacios en ambas novelas.

binary by building bridges of recognition and understanding of the other—or, rather, the monster—that are revolutionary against systems of biopolitical regulation and exploitative dynamics that damage the lives and spaces in both novels.

**Palabras clave:** *Samanta Schweblin* || *Fernanda Melchor* || *Otredad* || *Niños en la literatura* || *Empatía en la literatura* || *Ecocrítica en la literatura*

**Keywords:** *Samanta Schweblin* || *Fernanda Melchor* || *Otherness* || *Children in literature* || *Empathy in literature* || *Ecocriticism in literature*

## Introducción

Las imaginaciones apocalípticas nacidas desde la ansiedad climática han poblado las creaciones artísticas de los últimos años. Desde Latinoamérica, éstas se han situado no sólo en futuros hipotéticos, sino en nuestro presente al alinearse con la preocupación incesante sobre las crisis sociales: fenómenos como la migración, la violencia contra las mujeres y las disidencias, la pobreza extrema y el narcotráfico se han sumado a la amenaza global del cambio climático. La literatura se ha preocupado por representar y denunciar las problemáticas junto con los seres vivos a los que afectan. Géneros recientes como el neogótico latinoamericano o el terror social latinoamericano, aún por definirse desde la academia,<sup>1</sup> son muestra de ello. Éstos se presentan como “portavoz de lo oculto, en espacios que despiertan el miedo en los lectores, teñido ahora de una violencia que toma sus formas particulares en los distintos escenarios de horror de una sociedad en decadencia” (Romano Hurtado, 2023: 13) mediante “la implementación de los mecanismos del horror y el espanto puestos al servicio de la denuncia social” (Yelovich, 2020: 114). Samanta Schweblin y Fernanda Melchor, autoras de las obras que le conciernen a este artículo, han sido categorizadas en los dos géneros antes mencionados (Martínez, 2023),

<sup>1</sup> Romano Hurtado (2023) anota que “se debe reconocer que aunque hace algunos años que se estudia el fenómeno, no se ha llegado a un consenso en cuanto a su denominación, lo que da cuenta de la dificultad de nombrar escrituras que se distinguen en sus propuestas y que, por otro lado, buscan desligarse de cualquier rótulo” (22).

evidenciando tanto la hibridez de géneros literarios, innovadora de motivos góticos y que tanto caracteriza a estas narrativas (Romano Hurtado, 2023: 14), como un interés en las problemáticas que afectan a sujetos marginales. Un elemento prevalente que comparten reside en mirar hacia los otros y permitirles hablar, incluyendo aquéllos que no cuentan propiamente con una voz: los animales no humanos. Así, presentan un giro a estos sujetos que despiertan ansiedades y miedos sociales. Cuando ellos hablan, nos hacen preguntarnos cómo esas voces pueden ser escuchadas.

Una figura que desde los principios de la humanidad ha moldeado nuestra relación con la realidad al delimitar las expectativas de normalidad y de lo disidente es, sin duda, la del monstruo. La capa terrorífica que lo viste simboliza nuestros miedos más antiguos al atentar contra los órdenes cognitivos y morales (Casas, 2018: 10) establecidos culturalmente. En años recientes, hemos atestiguado cambios en la percepción cultural del monstruo como el otro. La representación de éste desde la ajenidad no-humana ha dejado de ser la constante, y se han fomentado lecturas que comprendan la existencia fuera de los márgenes (Casas, 2018: 15). En el neogótico latinoamericano, la tendencia de este giro no lo ha despojado de su estética terrorífica; sin embargo, lo ha arraigado a un contexto geográfico que lo explica. Como apuntan Álvarez Méndez y Eudave (2022: 14), estos monstruos posmodernos, en su representación del horror y el trauma, permiten cuestionar nuestra realidad. Esta mirada “proporciona, así, un cauce de expresión a la conciencia social y a las problemáticas de las que da testimonio la monstruosidad susceptible de ser analizada desde la biopolítica y el poshumanismo” (Álvarez Méndez y Eudave, 2022: 13).

Estas nuevas configuraciones del monstruo como un ser cuya marginación no reside puramente en sus cualidades fantásticas o góticas requiere nuevos tipos de interpretación, como lo han realizado las críticas feministas, decoloniales, *queer* y eco-críticas desde el siglo pasado. Esto se ha logrado principalmente al otorgarle agencia al monstruo mediante diferentes estrategias narrativas. Tal es el caso de *Distancia de rescate* (2014) y *Temporada de huracanes* (2017). En ellas las representaciones del otro no se acotan a la abyección, ya que el interés de estas narrativas no se limita a enmarcar los horrores de la realidad latinoamericana dentro de los márgenes de la ficción, sino que problematiza la relación del otro —las y los disidentes sexo-genéricos o funcionales, neurodivergentes, racializadas y racializados, animales no humanos, etcétera— con los géneros literarios. En las obras de Schweblin y Melchor, el problema

del otro figura en dos niveles generales: la mirada hacia el otro como provocadora de horror y el yo-otro como forma de resistencia. Aunque en ambos textos múltiples personajes representan la alteridad con distintos matices, este análisis se enfocará en David de *Distancia de rescate* y Brando de *Temporada de huracanes*. Estos jóvenes establecen un diálogo complejo con los animales no humanos que resulta especialmente interesante al estar ellos mismos contruidos como monstruos. Las preguntas que ambos personajes siembran van encaminadas hacia la dramática incognoscibilidad que establece una separación con las subjetividades vulnerables quienes viven en contextos marginales de explotación. Dicha ininteligibilidad opera en un sentido biopolítico, de modo que margina ciertos cuerpos al marcarlos como monstruosos. Además, ésta impide no sólo el reconocimiento de la violencia a la que se somete a estos cuerpos, sino también la formación de empatía con ellos.

La interpretación de estas voces silenciosas, de estos lenguajes sin palabras por parte de Brando y David, son una propuesta revolucionaria tanto para la figura del niño monstruoso en la literatura, como para nuestras realidades en crisis en América Latina. Se entenderá al monstruo “not [...] only in literal terms but, more widely, as an othered and estranged site that sits outside of normativity and, because of its monstrosity, it challenges the *relations* that take place around it” (Nirta, 2018: 135; énfasis añadido). Asimismo, el cuerpo monstruoso, en términos de Haraway (2016: 58), será una propuesta para la transformación liminal. Los propósitos de este artículo consisten en analizar cómo se establece la exclusión de las infancias disidentes en estas obras y denotar cómo las relaciones que desestabilizan incluyen aquéllas forjadas con los animales no humanos y, por extensión, con la naturaleza misma. En ese sentido se crea un margen de posibilidad para nuevos tipos de existencia en el mundo. De acuerdo con esta interpretación, el acto de escucha en la comunicación requerirá necesariamente una empatía que des- y rearticule la definición del binomio humano-animal.

### **La mirada antropomórfica**

Desde finales del siglo pasado, teóricas como Gayatri Chakravorty Spivak (2003) se preguntaban por el silenciamiento estructural de los sujetos subalternos. Como respuesta a ello podemos considerar a las propuestas de Haraway en torno al *cyborg*

como resistencia a los discursos dominantes desde quienes han sido históricamente marcados como lo otro; aquél borra los límites entre identidades para, en cambio, buscar afinidades (Haraway, 2016: 13-15). En este sentido, que se enfoca en nuestras fusiones más allá de la unidad y lo humano, se utilizará el concepto de *anthropomorphise the gaze*<sup>2</sup> de Sowon Park con el propósito de analizar los vínculos de Brando y David con los animales no humanos. Esta propuesta pretende trazar un puente entre la incompreensión entre humanos y animales impuesta desde el principio cartesiano de una epistemología basada en la noción del individuo, idea que ha marcado la historia occidental. Si bien se ha pensado que el otorgar características humanas a animales constituye una barrera que nos impide reconocer su subjetividad al reforzar el binario conceptual que nos diferencia, Park (2013) redefine el concepto al preguntarse: “But is anthropomorphism a mere fallacy—a conceptual prison-house into which we are inescapably locked, separating us from the non-humans?” (153). Los márgenes que separan nuestras existencias de aquéllas propias de los animales no humanos impuestas culturalmente pueden desmontarse, pues, “while we cannot share another species’ experience, we can, to a significant extent share a part of it through processes of anthropomorphic inductive inference” (2013: 154). Así, la inferencia inductiva —antropomorfismo— reconoce una gradación de la comunicación entre especies. La teórica basa este argumento en la disposición neurológica de nuestra especie a la comunicación, hecho que ha sido corroborado por descubrimientos científicos recientes (Park, 2013: 157-158).

La tendencia a antropomorfizar a los animales no humanos no se limita a construir puentes para entender a aquéllos que no son yo, sino que también funciona como un posicionamiento ético en contra de la naturalización de la histórica explotación de aquéllos, así como de los cuerpos deshumanizados en cuanto que ambos se construyen desde la negación de que hay puntos en común entre el yo y el otro: “Disavowing knowledge of the other can reify unknowability into a solipsistic ideology that masquerades as enlightened thinking, but which actually serves appropriation and dehumanization” (Park, 2013: 160). De este modo, el antropomorfismo se define en oposición a la otredad: “if othering dehumanizes the human by transforming differences into ideological hierarchies and diminish other species with whom

<sup>2</sup> A partir de ahora lo traduciré como *mirada antropomórfica*.

we share life, anthropomorphism humanizes the non-human with no less transformative implications” (2013: 160).

La predisposición para crear asunciones de los otros se encuentra atravesada por las ideologías del poder que regulan a los cuerpos mediante estrategias de marginación. Por ello, el proceso de la mirada antropomórfica se basa en el reconocimiento del otro en dos niveles: como un sujeto que también puede mirarnos<sup>3</sup> y como un agente moral a través de la empatía imaginativa (Park, 2013: 161-162). Que la comunicación entre especies esté hasta cierto grado sesgada por nuestra propia subjetividad “does not diminish the significance of what we do and can know about them. Value should not be confined to ultimate knowledge” (Park, 2013: 162). Esto coincide con la inquietud política de Haraway (2016) en cuanto que “cyborg politics are the struggle for language and the struggle against perfect communication, against the one code that translates all meaning perfectly, the central dogma of phallogocentrism” (57). Con lo anterior en cuenta y, además, desde una lente eco-crítica, este trabajo busca interpretar el motivo del niño monstruoso como una reconfiguración desestabilizadora no sólo intradiegeticamente, sino también en lo extradiegético en la relación entre literatura, política y vida.

## Espacios envenenados

Las novelas *Distancia de rescate* y *Temporada de huracanes* se desarrollan en contextos marginales: un pueblo agrícola de Argentina y dos pueblos empobrecidos conectados por una carretera en una zona petrolera en Veracruz, México, respectivamente. Estos dos espacios, aunque ficcionales, se inspiran en las realidades sociales de ambas geografías. Así, su conexión con las intenciones de denuncia política por parte de Schwebelin y Melchor conforma las raíces de ambas obras.

*Distancia de rescate* narra la historia a dos voces de una serie de envenenamientos por agrotóxicos empleados en cultivos de soja. Amanda, una mujer citadina que viene de vacaciones con su hija, Nina, yace moribunda. Ella es guiada entre sus recuerdos

<sup>3</sup> Park retoma la noción *to be seen by the animal* de Derrida en *The Animal That Therefore I Am*, donde el autor la usa para referirse a la acción cuando un animal se dirige y reconoce al sujeto (humano) con su mirada.

por David, un niño local de once años, a descubrir “lo importante”: el origen de su intoxicación. El efecto que tiene el espacio sobre los cuerpos en esta novela es tangible, ya que la trama gira alrededor de éste. La obra se desarrolla en una zona de monocultivo de soja. De acuerdo con los estudios,

el monocultivo de soja está basado en el uso de semillas transgénicas tolerantes al glifosato y otros biopesticidas. La fumigación a gran escala de glifosato en los monocultivos de soja no solo es tóxica para los suelos, las aguas, la biodiversidad y las comunidades campesinas, sino que ha favorecido la aparición de malas hierbas resistentes que se combaten con productos cada vez más contaminantes y nocivos. (Ecologistas en acción, s.f.: s.p.)

En la obra, el envenenamiento afecta a los personajes más allá del nivel físico; “por consiguiente, la intoxicación no sería una serie de reacciones bioquímicas, sino un fenómeno que causa alteraciones corporales, mentales y —tal vez lo más importante— emocionales” (Tufek, 2022: 49). Cabe destacar que los agroquímicos son un síntoma del envenenamiento social, pues, pese a la recurrencia de las pérdidas humanas y no humanas, existe una normalización de la tragedia y una falta de atención institucional al fenómeno. Ello se puede comprobar en la enfermera que diagnostica erróneamente a Amanda y Nina con indiferencia: “No hay que preocuparse [...], solo están un poquito insoladas. Lo importante es descansar: volver a casa, descansar y no asustarse” (Schweblin, 2019: 97).

Por otro lado, *Temporada de huracanes* tiene como eje el asesinato de la Bruja, una persona de corporalidad e identidad transgresoras. A partir de ella, se narran las historias de las personas que se involucraron de algún modo en el crimen de odio, entre quienes se encuentra Brando, un adolescente de diecisiete años. Él junto con su amigo y conflictivo interés romántico-sexual, Luismi, perpetra la muerte de la Bruja. Aquí, el envenenamiento del espacio no es tan explícito como en la obra de Schweblin; sin embargo, puede leerse metafóricamente en la trama social de los pueblos de La Matosa y Valle, pues está sumamente afectada por el descubrimiento de nuevos pozos petroleros. Francesco Di Bernardo (2022) sostiene que

la dinámica socioeconómica específica y las relaciones de poder producidas por las fuerzas del capitalismo global, así como la violencia inherente de la actividad extractiva y su logística en Veracruz son el foco de *Temporada de huracanes*. En este estado, la masiva presencia la industria extractiva produce una configuración de las relaciones de poder arraigadas en la transformación del territorio y de la vida de sus habitantes. (85)

Lo anterior nos permite deshilar y prestar atención a las hebras del biopoder<sup>4</sup> que traman los modos de opresión y exclusión no sólo en la obra de Melchor, sino también en la de Schweblin. Las expectativas machistas, heteronormativas, capacitistas y adultocentristas atraviesan a David y Brando. Ellas afectan las formas en las que ellos se relacionan con su mundo e, inversamente, la forma en la que el mundo se relaciona con ellos. Son finalmente éstas las que los modelan como monstruos. En términos de Butler (2002), los cuerpos de estos chicos no importan<sup>5</sup>: “los límites del constructivismo quedan expuestos en aquellas fronteras de la vida corporal donde los cuerpos abyectos o deslegitimados no llegan a ser considerados ‘cuerpos’” (38).

### **Hablar con monstruos**

Las condiciones en las que Brando y David consiguen antropomorfizar su mirada hacia los animales no humanos provienen de sus vivencias desde la abyección. Su existencia monstruosa de algún modo los deja percibir a los otros seres vivos en una luz distinta, desde otro escalón de la escalera social. Por ello, cuando la narración se centra en ellos, también nos revela información de la subjetividad de los animales, como explicaré más adelante. Para el análisis de estos personajes y la construcción de los puentes empáticos que tienden, es necesario empezar desde donde ellos mismos lo hacen: desde su propia subjetividad.

Como ya he señalado, es el contexto social y geográfico el que expulsa a estos chicos de la esfera de la normalidad y los fuerza a habitar en los márgenes. Esto último

<sup>4</sup> Término acuñado por Foucault que apela a la tecnología política ejercida por los Estados modernos para regular al cuerpo-población (Ocampo Giraldo y Silva Prada, 2018: 128).

<sup>5</sup> El término original en inglés incorpora su doble acepción: *matter*.

se encuentra directamente relacionado con el efecto de terror que causan estos personajes tanto intra- como extradiegéticamente. En el caso de David, las huellas de la intoxicación son evidentes no sólo en su cuerpo, sino también en su manera de actuar. David, a sus tres años, se envenenó con agua con agrotóxicos. Tras haber sido rescatado de una muerte inminente por la curandera del pueblo, los efectos de su dramática supervivencia lo cambiaron para siempre. El que desde el inicio de la narración la voz imperturbable y espectral de una especie de psicopompo de la modernidad corresponda a un niño de once años ya produce bastante extrañeza. Más adelante, Amanda le describe a David sus cicatrices del envenenamiento en su físico y en su actuar: “Mi excitación no te asusta ni te sorprende. Parecés cansado, aburrido. Si no fuera por las manchas blancas que tenés en la piel serías un chico normal y corriente” (Schewblin, 2019: 49). Hay que denotar cómo constantemente Amanda compara a David con expectativas de normalidad y con ideales de belleza, de modo que parece que lo que más le consterna en esas ocasiones es su desvío de la norma y no su integridad: “Te miro. Tenés los ojos rojos, y la piel, alrededor de los ojos y la boca, es un poco más fina de lo *normal* [énfasis añadido], un poco más rosada” (Schweblin, 2019: 50); “te parecés a Carla y pienso que sin manchas hubieras sido un chico realmente *lindo* [énfasis añadido]” (Schweblin, 2019: 52). Las sustancias químicas en el cuerpo de David fueron un innegable agente destructivo; no obstante, en la actualidad es la sociedad quien percibe rareza en su comportamiento, en su forma de hablar y en su físico; en consecuencia, trazan su silueta en el campo de la alteridad.

En *Temporada de huracanes*, el conflicto de Brando se centra alrededor del rechazo de sus deseos homoeróticos. El origen de su repudio a los actos sexuales entre hombres, que evolucionó en su violenta homo- y transfobia, se halla en su convivencia con grupos de amigos mayores que él —todos hombres— desde una edad muy temprana. Estos grupos exhiben típicas dinámicas sociales heteronormadas y machistas que cosifican y discriminan tanto a mujeres cisgénero y transgénero como a hombres homosexuales. Además de esto, en sus interacciones con Brando lo culpabilizan por no performar<sup>6</sup> la masculinidad como se espera, aún pese a ser aquél un niño:

<sup>6</sup> Término de Butler (2002) que refiere a “un proceso de repetición regularizada y obligada de normas” (145) que construye el artificio del sexo y la sexualidad.

Y Brando, chiveado, rodeado de muchachos que fumaban y bebían, algunos de los cuales le doblaban la edad, les respondía: a huevo que se me para, pregúntale a tu jefa, y los vagos se cagaban de risa y Brando se sentía orgulloso de ser admitido en ese círculo que se reunía en la banca más alejada del parque, aunque los pendejos se la pasaran burlándose de él, de su nombre fresa y mayate, de la seguramente microscópica verga que tenía, y sobre todo, del hecho de que Brando, a sus doce años jamás le hubiera echado los mocos adentro a nadie. (Melchor, 2017: 162-163)

Posteriormente, este adoctrinamiento llevará a Brando a desarrollar inseguridades al notar cómo sus deseos se desvían de la norma, lo cual sólo eleva su necesidad de demostrar constantemente su heterosexualidad.

Ante las constantes burlas de parte de sus amigos, Brando lleva sus deseos reprimidos a la intimidad. Ello no se da inmediatamente, pues Brando se obliga a tener deseo por los cuerpos femeninos cosificados en los medios de las revistas y la pornografía. Lo que desencadena que Brando dé rienda suelta a sus fantasías es un video zoofílico que encuentra por accidente. En éste

salía una muchachita muy delgada, de pelo corto y cara de niño, completamente desnuda [...] y con ella aparecía también un perro negro inmenso, una cruz de gran danés que llevaba puestos un par de calcetines en las patas delanteras; una [sic] bruto babeante que no dejaba de perseguir a la chica por todo el cuarto, de arrinconarla contra los muebles para meter su hocicote negro entre las piernas de la chica. (Melchor, 2017: 164)

El perro negro, como recurso literario, funciona como un símbolo de los deseos abyectos de Brando en el momento en el que se empieza a imaginar a él mismo como el gran danés: “nomás bastaba con que una de sus compañeras se agachara para recoger un lápiz del suelo para que Brando se imaginara así [sic] mismo convertido en el perrazo negro que saltaba sobre la compañera” (Melchor, 2017: 165). No obstante, la presencia del canino nos lleva a preguntarnos acerca del rol de los animales no humanos en la novela y del paralelismo de Brando con aquél.

A lo largo de *Temporada de huracanes*, la mención de animales frecuentemente tiene una función apelativa despectiva. Un caso interesante es el del mayate como eufemismo de la prostitución masculina homosexual que estudia Rico Alonso (2022): “el mayate nos recuerda a los bajos fondos, a lo que sabemos que está allí pero no mencionamos, a lo que existe en el subterráneo, a lo escatológico” (6). De forma parecida, la homosexualidad también traza un símil con los perros: “detrás del almacén [...], donde todo el mundo sabe que los putos hacen sus cochinas, como los perros, a plena luz del día” (Melchor, 2017: 48). Los animales no humanos también aparecen como “engendros que de vez en cuando parían los animales, los chivos de cinco patas o los pollos de dos cabezas” (Melchor, 2017: 18). Esta representación de los animales como esperpentos culmina en el video pornográfico del perro y la chica andrógina, un pasaje que pretende causar repulsión. Sin embargo, Brando mira con fascinación y placer. Brando encuentra en el perro su propia abyección, aunque salvaje, sin ataduras, sin burlas. Brando, en su idealización, falla en reconocer la opresión a la que es sometido el perro del video.

Desde esta lectura es importante notar que el paralelismo de Brando y el perro tiene raíces más profundas que la dimensión sexual. Ambos son víctimas de un sistema de regulación corporal donde sólo el deseo heterosexual es válido y los cuerpos marginales enfrentan múltiples tipos de violencia. En su estudio sobre la pornografía animal, Paasonen (2012) discute que ésta se centra en un tabú antropocéntrico, donde en su práctica es imposible asegurar la integridad y la agencia de los animales no humanos involucrados —especialmente porque la mayoría son animales domésticos; es decir, que ya son de posesión humana—. En este sentido, “the animals become mirrors for human desires, sexual transgression and extremity, as well as objects for performing them” (Paasonen, 2012: 210). Por lo tanto, al no poder siquiera existir el concepto de consentimiento en ese contexto, los cuerpos animales son explotados en esa industria.

En *Distancia de rescate* la construcción de David también tiene un paralelismo importante con los animales no humanos. Su vínculo con ellos comienza en el momento de su intoxicación, ya que el envenenamiento de uno de los caballos con los que trabajaba su padre se vuelve para Carla, la madre de David, la ominosa revelación del destino de su hijo. Los padres de David no ven en los caballos que crían seres vivientes, sino un objeto que produce ingresos; entonces, su bienestar importa

sólo en cuanto que es el medio de subsistencia familiar: “Cuando los potrillos se vendían, un cuarto del dinero iba al dueño del padrillo. Eso es mucho dinero, porque si el padrillo es bueno y los potrillos se cuidan bien, cada uno puede venderse entre doscientos mil y doscientos cincuenta mil pesos” (Schweblin, 2019: 17). Como describe Tufek (2022), “su discurso impregnado de léxico comercial deja constancia de la postura hacia el caballo. El animal se evalúa en términos económicos, queda cosificado y transformado en mero producto para la compraventa” (45). Tras escaparse, el padrillo prestado bebe el agua contaminada. En un intento por salvar su fuente de ingresos, Carla descuida un momento a su hijo, quien también toma el agua. Al poco tiempo de envenenarse el caballo, éste sufre una transformación monstruosa: “El padrillo tenía los párpados tan hinchados que no se le veían los ojos. Tenía los labios, los agujeros de la nariz, toda la boca tan hinchada que parecía otro animal, una monstruosidad” (Schweblin, 2019: 22).

Aunque Carla no empieza a ver a David como un monstruo sino hasta más adelante, su narración de inmediato lo vincula con el caballo moribundo: “Lo que sea que hubiera tomado el caballo lo había tomado también mi David, y si el caballo se estaba muriendo no había chances para él” (2019: 22). La transformación del padrillo consigue producir terror al romper con las expectativas sociales que se tienen para esta especie. De acuerdo con Ida Vitale (2019: 100-112), los caballos se asocian culturalmente a la nobleza, inteligencia y belleza, han creado mitos como el de los centauros, han protagonizado aventuras épicas bajo el mando de los caballeros y, por el ideal de fuerza que representan, siempre han sido maltratados al usarse como herramienta. Debido a lo anterior, la desfiguración del padrillo significa no sólo la pérdida del negocio familiar y la amenazante presencia de los agroquímicos, sino también la salida de los límites de lo natural a lo monstruoso, umbral que también atravesará David con diferencia de algunas horas. La entrada de ambos personajes a las zonas marginales de la corporalidad desestabiliza no sólo sus propias identidades, sino las relaciones que toman parte alrededor de ellos. El resto de la sociedad comienza a percibirlos como monstruos; no obstante, es ese mismo ser monstruo lo que los lleva a notar las otras vidas. Al mismo tiempo que ellos ven con una mirada antropomórfica a los animales no humanos, las demás personas —sus madres en particular— los bestializan o monstrifican a ellos.

La maternidad es un tema importante en estas obras. Las madres de Brando y David son opuestas al ideal de la maternidad al temer a sus hijos y ser ellas el principal personaje que exige las normas no escritas de la masculinidad, la heteronorma y el capacitismo. Al ser imposible educar a sus hijos —regular su corporalidad— para encajar en los estándares, los rechazan, trazando así una distancia infranqueable. Este aspecto se encuentra directamente relacionado con los elementos góticos y el efecto de terror o extrañamiento que producen los niños. La crítica ha estudiado esto principalmente en torno a la obra de Schweblin, donde se vincula a David con la figura del niño monstruoso (González Dinamarca, 2015) o del niño cambiado (Sanchiz, 2020). Los monstruos, con su cualidad desestabilizadora, destruyen o abyectan la esfera familiar:

Desde esta perspectiva, el horror que *Distancia de rescate* pone en juego en el modo fantástico no es tanto el miedo a la pérdida de la vida del hijo, a no poder evitar que le pase algo, sino, más bien, el miedo a que ese hijo sea un monstruo, que escape a las gramáticas de la normalidad que venimos pensando desde la idea de futuridad reproductiva, el terror ante la posibilidad de que ese hijo no reproduzca el orden heteropatriarcal o sea, quizás, una mariposa *queer*. (Rubino y Sánchez, 2021: 125)

Así, cuando en *Temporada de huracanes* Brando exhibe cambios en su comportamiento, su madre se convence de que está poseído:

Brando no tenía ni doce años en aquella época y no entendía por qué su madre lo llevaba ahí, por qué estaba tan convencida de que él estaba endemoniado [...] ella decía que era porque de un tiempo a la fecha a Brando le daba por hablar dormido, por llorar en sueños, o por levantarse para pasear por la casa como sonámbulo, hablando con presencias invisibles y a veces hasta riéndose. Si no estaba poseído por el diablo, entonces ¿por qué se había vuelto tan desobediente y esquivo? (Melchor, 2017: 161)

Ante tal hostilidad, Brando se refugia en *mirar* a los perros callejeros. A escondidas, los sigue durante las noches de reproducción

al sitio en donde se celebraba aquel ritual cíclico, primigenio: [...] los lugares donde las sombras escurridizas de los perros sin dueño se congregaban para fornicar en sagrado silencio, con las lenguas de fuera y los sexos hinchidos y los colmillos pelados que exigían respeto a una jerarquía impuesta por el deseo jadeante de la perra. ¿Cómo hacía ella para elegir al primero? Porque para Brando todos eran igualmente bellos, libres y bellos y seguros de sí mismos como él no lo era ni lo sería nunca. (Melchor, 2017: 166)

Brando logra mirar no sólo algo de sí mismo —*us-ness*, en términos de Park— en la jauría, sino que desea ser como ellos. A diferencia de su proyección en el gran dancés del video, en la cita anterior no parece haber una fetichización: tan sólo existe asombro ante la libertad de las riendas del orden heteronormado. Por supuesto, su comprensión de los perros está atravesada por una idealización que puede invisibilizar otros aspectos de su experiencia —por ejemplo, la dificultad de ser perros callejeros—; sin embargo, es aquí donde opera la imaginación, y a través de ella Brando siente un atisbo de empatía.

La relación que establece David con los animales va un paso más allá del que da Brando, pues él sí tiene contacto con ellos y muestra un nivel profundo de comprensión de sus vivencias con el envenenamiento y la muerte. Estas mismas interacciones lo vuelven ante Carla un ser todavía más monstruoso. La mayoría de los sucesos los conocemos a través de la voz aterrada de aquélla, quien le cuenta a Amanda las extrañas interacciones con los animales:

—En realidad —dice tu madre—, que tu hijo mate un pato a golpes, o que lo ahorque, [...] podría no ser algo tan terrible. [...] Pero unos días después descubrí lo que pasó, lo vi todo con mis propios ojos. [En el jardín, David] se puso de pie, mirando hacia el sembrado. Lo vi a espaldas a mí, pequeño y extraño con los brazos colgando a los lados del cuerpo y los puñitos cerrados, como si algo amenazante lo hubiera alarmado de repente. [...] David estuvo inmóvil, de espaldas. [...] Y yo estuve todo ese tiempo pensando en llamarlo, pero con miedo de hacerlo. Entonces algo se movió entre el sembrado de maíz. Y apareció un pato. Caminaba de forma extraña. [...] Como si estuviera agotado. Se miraron, te lo juro, David y el pato se miraron por unos segundos.

Y el pato dio dos pasos más, [...] y cuando intentó el siguiente paso se desplomó sobre la tierra, completamente muerto. (Schweblin, 2019: 73)

Más tarde, Amanda pone en duda la palabra de David, quien niega haber matado a los animales, en favor de la aseveración de Carla, una persona que no sólo está en una posición de poder sobre David al ser una adulta, sino que además normaliza la violencia hacia los animales:

¿Pero es verdad, David? ¿Mataste esos patos? Y ahora dice tu madre que a todos los enterraste, y que lloraste cada vez. [...]

¿Es verdad?

*Los enterré, enterrar no es matar.*<sup>7</sup> (Schweblin, 2019: 73)

David hace la tumba de veintiocho animales envenenados en su labor de guía de la muerte, llorando su pérdida. Puede interpretarse que ésta es la misma acción que lleva a cabo con Amanda durante la narración de la novela, de modo que para él no existe una diferencia entre animales no humanos y humanos: “*Ahora voy a empujarte. Yo empujo a los patos, empujo al perro del señor Geser, a los caballos*” (Schweblin, 2019: 116). Estos diálogos con los animales no humanos se complementan con otras acciones tras las cuales reluce su entendimiento de ellos, tales como la liberación de los caballos de las caballerizas de su padre o el dibujo que le muestra a Amanda, el cual recuerda a los dibujos que los niños suelen hacer de ellos y su familia: “*Acá estoy yo con los patos, el perro y los caballos, este es mi dibujo*” (Schweblin, 2019: 78).

Después de recuperarse de su envenenamiento, David se vuelve distante con sus padres; sin embargo, forma vínculos de afinidad y posterior comprensión con los animales no humanos intoxicados. Los mira y, a su vez, ellos lo miran a él. El vínculo empático llega tan profundo que muestra compasión en su guía y pena por su muerte:

Él siente la agonía de estos seres, cuyo hábitat está saturado de sustancias ponzoñosas, seres a los que se asimila por su condición de víctima de los mismos tóxicos. [...] El niño practica un ritual tan significativo para la cultura

<sup>7</sup> Las cursivas en la obra marcan el diálogo de David.

humana como el entierro de los difuntos, pero lo aplica para rendir homenaje a otros miembros del ecosistema. (Tufek, 2022: 59)

Carla levanta una separación de ininteligibilidad con su hijo; por eso sólo puede verlo como una aberración: “Así que este es mi nuevo David. Este monstruo” (Schweblin, 2019: 33). Esta percepción lleva al maltrato del niño por parte de Omar, su padre: “Decía cosas feas sobre David. Que no le parecía un chico normal. Que tenerlo en la casa lo hacía sentirse incómodo. No quería sentarse a la mesa con él. Prácticamente no le hablaba” (Schweblin, 2019: 80). Tal es el horror de Carla ante la disrupción de lo normativo que no puede ver las causas de la contaminación de los campos, ni ve el problema estructural que subyace bajo los animales muertos y las y los niños con deformidades, de modo que lo reduce a un problema individual al re-victimizar a David: “*Saberlo no la sorprendería, se dice a sí misma que yo estoy detrás de todas estas cosas. Que lo que sea que haya maldecido a este pueblo en los últimos diez años ahora está dentro de mí*” (Schweblin, 2019: 112). El tratamiento de la relación de David con los demás seres vivos evidencia la contraposición de las miradas del antropomorfismo y de la otredad.

La mayor diferencia entre las miradas antropomórficas de David y Brando recae en la corrupción de este último. Al contrario de David, quien parece abstraerse de la violencia ejercida por su familia, Brando sucumbe ante la represión de su entorno. Finalmente, ésta culmina en la decisión de matar a la Bruja y en la percepción de sí mismo como un monstruo tras la muerte de aquélla, como si en el acto también hubiera acabado con los últimos rasgos de su humanidad: “casi suelta un alarido cuando alzó la vista para mirarse en el espejo empañado y vio su propio reflejo, y en lugar de ojos su rostro mostraba dos aros luminosos que brillaban sobre el azogue sudado” (Melchor, 2017: 206-207). Brando se aferra a lo que Butler (2002: 122) explica como una forma de autocontrol que sostiene la imagen del yo corporal en cuanto que haya una frontera con su reflejo —en cuanto que el Otro esté limitado—. En Brando, el proceso de antropomorfizar su mirada no se completa en tanto que no reconoce al otro —Luismi, la Bruja— como un agente moral y a sí mismo como parte de la alteridad. Así, Brando se sumerge en sus deseos de asesinato.

Por otro lado, David no solamente reconoce a los animales no humanos y establece un sentido de colectividad con ellos, sino que desdibuja los límites del yo con el

otro. La forma en la que David es salvado por la curandera es mediante una migración de parte de su alma a otro cuerpo: “Si mudáramos a tiempo el espíritu de David a otro cuerpo, entonces parte de la intoxicación se iba también con él. Dividida en dos cuerpos había chances de superarla. No era algo seguro, pero a veces funcionaba” (Schweblin, 2019: 27). La intoxicación —que, por la cita, se entiende que también afecta el espíritu del ser vivo— se vence borrando los márgenes. Lo que Carla siente como la pérdida de su hijo original le permite a David subsistir y ofrecer ayuda a otros, aunque sea en sus últimos momentos. La poca nitidez del cuerpo de David alcanza a la narración, pues nunca podemos estar seguros de cómo es que habla con Amanda o si está realmente junto a ella. David resiste y, al mismo tiempo, problematiza la noción de humano y de individuo encerradas en la definición de normalidad:

Te llamó “monstruo”, y me quedé pensando también en eso. Debe ser muy triste ser lo que sea que seas ahora, y que además tu madre te llame “monstruo”.

*Estás confundida, y eso no es bueno para esta historia. Soy un chico normal.* (Schweblin, 2019: 34)

Así, coincide con las dimensiones de posibilidad que encuentra Park en el entendimiento sin palabras, sin barreras, del otro no humano y que propone Nirta (2018) en torno a la disrupción transformadora del monstruo:

This can be summed up in the need to internalise difference as a political and ethical act. In the act of accepting the other’s alterity (instead of projecting it onto another), one could envision a non-sacrificial other that is constituted by and through the act of accepting and incorporating difference. This way, by accepting the other (the difference, the excluded), one refuses the sacrificial constitution of the social order. (140)

Si las estructuras del poder pretenden levantar diferencias, borrar fronteras es revolucionario: “to be One is to be an illusion [...]. Yet to be other is to be multiple, without clear boundary, frayed, insubstantial” (Haraway, 2016: 60).

## Conclusión: rescatar las vidas en peligro

A lo largo de este análisis, se ha dado cuenta de las maneras en las que los personajes de Brando y David establecen comunicación a través de la empatía imaginativa con el otro no humano. Ésta parte de su propia subjetividad al ser niños marginados y haber vivido experiencias que pusieron sus cuerpos e identidades en peligro. Al identificarse con otros sujetos monstrificados —el perro del video pornográfico, el caballo intoxicado— hallan un poco de sí mismos en el otro, lo cual les permite empatizar con los animales no humanos. Así, “en este lugar hostil, lo que en un comienzo aparece como un niño amenazante comienza a revelarse, poco a poco, como lo que en realidad es: una víctima” (González Dinamarca, 2015: 103). Lo monstruoso en estas nuevas narrativas mantiene el efecto de terror propio del gótico; sin embargo, también lo problematiza al evidenciar la naturaleza reguladora de las miradas que lo clasifican como tal. Las novelas de estas autoras hablan de aquellos cuerpos vulnerables ante las dinámicas destructivas del poder. Ellos se hallan en peligro de muerte ante la violencia de los contextos empobrecidos, ante el extractivismo y devastación del medioambiente y ante ellos mismos por el autoodio impuesto. La empatía transgresora de Brando y David cae fuera de la normatividad; por lo tanto, incomoda a los sistemas de regulación corporal; de ahí la exclusión de los chicos. No obstante, ésta es, ante todo, una estrategia de supervivencia ante la explotación de los cuerpos y del medio ambiente. Es una forma de compartir las dolencias, de sobrellevar las situaciones de crisis en colectivo. La empatía en estas obras es monstruosa; al mismo tiempo, lo monstruoso se vuelve entonces un campo de posibilidad.

La mirada antropomórfica nos invita a ver que las víctimas no se limitan a la especie humana, sino que los animales no humanos, siempre presentes, son parte del mundo, así como nosotros. Aunque no puedan articular palabras, sus cuerpos también sienten y nosotros tenemos formas de escucharlos. La empatía nos permite, como David, entender la alteridad y establecer una comunicación con ella más allá del lenguaje. En el compartir colectivo de emociones y sentires, estas novelas desestabilizan y recodifican nuestra comprensión de la naturaleza.

Es fundamental que desde los marcos ecocríticos, feministas, *queer*, decoloniales, etcétera, se continúen proponiendo lecturas reconfiguradoras de las estructuras sociales, en especial ante estas obras, pobladas de emociones que nos sitúan entre la

angustia y el miedo ante nuestra realidad. Finalmente, las miradas antropomórficas no quedan sólo en el texto: también están en las autoras, en las y los lectores y, por supuesto, en la crítica. Existe esperanza en que, a través de pensarnos diferente, también se pueda llegar a un actuar diferente: que sepamos buscar lo importante y que, cuando la distancia sea muy larga, se construyan puentes para rescatar las vidas en peligro.

## Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia; EUDAVE, Cecilia. (2022). “Presentación: el monstruo en las estéticas actuales de lo insólito”. *América sin Nombre*, (26), 9-14.
- BUTLER, Judith. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* (Alcira Bixio, Trad.). Paidós.
- CASAS, Ana. (2018). “Prólogo”. En Ana Casas y David Roas (Eds.), *Las mil caras del monstruo* (pp. 7-20). EOLAS.
- DI BERNARDO, Francesco. (2022). “Capitalismo global y petroficción en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”. *Valenciana*, (29), 81-101. <https://doi.org/10.15174/rv.v14i29.548>.
- ECOLOGISTAS EN ACCIÓN. (s.f.). *Cultivos que matan*. Recuperado el 15 de diciembre de 2023 de <https://www.ecologistasenaccion.org/areas-de-accion/agroecologia/agrocombustibles/soja/cultivos-que-matan/>.
- GONZÁLEZ DINAMARCA, Rodrigo Ignacio. (2015). “Los niños monstruosos en *El orfanato* de Juan Antonio Bayona y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin”. *BRUMAL. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 3(2), 89-106. <https://dx.doi.org/10.5565/rev/brumal.249>.
- HARAWAY, Donna. (2016 [1985]). *A Cyborg Manifesto*. University of Minnesota Press.
- MARTÍNEZ, Ghada. (2023). “El horror y la belleza son caras de una misma moneda (La literatura de Mónica Ojeda y María Fernanda Ampuero)”. *Tierra Adentro*. <https://tierraadentro.fondodeculturaeconomica.com/el-horror-y-la-belleza-son-caras-de-una-misma-moneda-la-literatura-de-monica-ojeda-y-maria-fernanda-ampuero/>.
- MELCHOR, Fernanda. (2017). *Temporada de huracanes*. Penguin Random House.
- NIRTA, Caterina. (2018). *Marginal Bodies, Trans Utopias*. Routledge.

- O CAMPO GIRALDO, Hernán Darío; SILVA PRADA, Diego Fernando. (2018). *Cuerpos cercados. Tecnologías políticas y ethos en la obra de Foucault (1973-1979)*. Corporación Universitaria Minuto de Dios – UNIMINUTO.
- PAASONEN, Susanna. (2012). “The Beast Within: Materiality, Ethics and Animal Porn”. En Feona Attwood, Vincent Campbell, I.Q. Hunter y Sharon Lockyer (Eds.), *Controversial Images: Media Representations on the Edge* (pp. 201-214). Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1057/9781137291998\\_13](https://doi.org/10.1057/9781137291998_13).
- PARK, Sowon S. (2013). “Who Are These People?: Anthropomorphism, Dehumanization and the Question of the Other”. *Arcadia: International Journal for Literary Culture*, 48(1), 150-163 <https://doi.org/10.1515/arcadia-2013-0007>.
- RICO ALONSO, Jonathan. (2022). “El mayate en *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor”. *La Palabra y el Hombre: Revista de la Universidad Veracruzana*, (62), 6-11. <https://lapalabrayelhombre.uv.mx/index.php/palabrahombre/article/view/3568>.
- ROMANO HURTADO, Berenice. (2023). “Estudio introductorio. Horror y escritura en voces femeninas de Latinoamérica”. En Berenice Romano Hurtado (Coord.), *Neogótico latinoamericano en la literatura escrita por mujeres: estudios críticos de obras representativas del siglo XXI* (pp. 9-40). Nómada. <https://doi.org/10.47377/neogoticolat>.
- RUBINO, Atilio R.; SÁNCHEZ, Silvina. (2021). “La familia y los monstruos de la heteronormatividad. La ‘futuridad reproductiva’ en la narrativa fantástica de Samanta Schweblin”. *BRUMAL. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 9(2), 107-127. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.728>.
- SANCHIZ, Ramiro. (2020). “Niños cambiados y territorios del afuera: sobre formas del horror en *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin”. *Orillas: Rivista D’spanistica*, (9), 193-203.
- SCHWEBLIN, Samanta. (2019 [2014]). *Distancia de rescate*. Almadía.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. (2003). “¿Puede hablar el subalterno?” (Antonio Díaz G., Trad.). *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 297-364. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1244>. (Obra original publicada en 1988)
- TUFEK, Adi. (2022). *Una lectura ecocrítica de Distancia de rescate de Samanta Schweblin* (Tesis de maestría, University of Zagreb, Croacia). Recuperado el 20 de enero de 2024 de <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:663861>.

VITALE, Ida. (2019). *De plantas y animales*. Tusquets.

YELOVICH, Israel. (2020). “El terror social. Vindicación de un género ‘menor’: eco-crítica y ecofeminismo en ‘Bajo el agua negra’ y ‘Las cosas que perdimos en el fuego’ de Mariana Enríquez”. *Tenso Diagonal*, (10), 112-122. <https://www.tensodiagonal.org/index.php/tensodiagonal/article/view/278>.