Huéspedes extraños: la privacidad posmoderna en *Kentukis* de Samanta Schweblin

Elisabeth Camila Acevedo García y Vivian Lorena Díaz Vega

Trabajo de Grado para Optar el Título de Licenciada en Literatura y Lengua Castellana

Director

Bruno Andrés Longoni

Magíster en Estudios avanzados de Literatura Española e Hispanoamericana

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Idiomas

Bucaramanga

2021

Dedicatoria

A Manu,

serás recuerdo perpetuo.

Tabla de Contenido

	Pág.
Introducción	6
1. Objetivos	10
1.1 Objetivo General	10
1.2 Objetivos Específicos.....	10
2. Cuerpo del trabajo.....	11
2.1 Marco Referencial.....	11
2.1.1 Método	16
2.1.2 Resultados	18
3. Conclusiones	53
Referencias bibliográficas.....	57

Resumen

Título: Huéspedes extraños: la privacidad posmoderna en *Kentukis* de Samanta Schweblin *

Autor: Elisabeth Camila Acevedo García, Vivian Lorena Díaz Vega**

Palabras Clave: Privacidad, Posmodernidad, Narrativa argentina, Voyerismo, Exhibicionismo, Anonimato, Identidad.

Descripción:

Kentukis, la última novela de Samantha Schweblin, se ambienta en un mundo cuasidistópico en el que un dispositivo electrónico cuestiona la intimidad de una sociedad similar al mundo contemporáneo. La presente investigación tiene como objetivo reconocer de qué manera se configura esa noción de privacidad en la novela, con el fin de determinar las relaciones entre la obra y la posmodernidad.

El problema de investigación se aborda desde el método cualitativo y la perspectiva de los estudios culturales, consecuentemente, el análisis parte de los preceptos teóricos de autores como Gilles Lipovetsky, Zygmunt Bauman, Leonor Arfuch y Byung-Chul Han, por tanto, este también es un estudio de orden sociológico y filosófico. El análisis se divide en las dicotomías amo-ser, voyerismo-exhibicionismo y anonimato-identidad, las cuales determinan la noción de privacidad en el mundo ficticio de la obra.

Los resultados señalan que la noción de privacidad en la novela es similar a la de la sociedad posmoderna; la esfera privada irrumpe en el espacio público y los individuos renuncian a su intimidad a cambio de los beneficios que ofrece la tecnología, entre los cuales figura la posibilidad de establecer relaciones líquidas. En otras palabras, los límites de la privacidad en la novela se desdibujan como consecuencia de la adaptación de los principios posmodernos.

* Trabajo de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Idiomas. Director: Bruno Andrés Longoni. Magíster en Estudios avanzados de Literatura Española e Hispanoamericana.

Abstract

Title: Odd guests: postmodern privacy in *Little eyes* of Samanta Scweblin *

Author: Elisabeth Camila Acevedo García, Vivian Lorena Díaz Vega**

Key Words: Privacy, Postmodernism, Argentine prose fiction, Voyeurism, Exhibitionism, Anonymity, Identity.

Description:

Little eyes, Samanta Schweblin's latest novel, is set in a quasi-dystopian world in which an electronic device questions the intimacy of a society similar to the contemporary world. The present research aims to recognize how this notion of privacy is configured in the novel, in order to determine the relationships between the book and postmodernity.

The research problem is approached from the qualitative method and the cultural studies perspective, consequently, the analysis starts from the theoretical precepts of authors such as Gilles Lipovetsky, Zygmunt Bauman, Leonor Arfuch and Byung-Chul Han, and therefore, this is also a study of sociological and philosophical order. The analysis is divided into the dichotomies of master-being, voyeurism-exhibitionism and anonymity-identity, which determine the notion of privacy in the book's fictional world.

The results indicate that the notion of privacy in the novel and in postmodern society are similar; the private sphere breaks into the public space and individuals give up their privacy in exchange for the benefits and possibilities offered by technology, among which is the possibility of establishing liquid relationships. In other words, privacy limits in the novel are blurred as a consequence of the adaptation of postmodern principles.

* Degree Work

** Department of Human sciences. Languages school. Adviser: Bruno Andrés Longoni. Master in Advanced Studies of Spanish and Hispano-American Literature.

Introducción

Argentina ha sido un referente importante en las letras hispanoamericanas y, en la actualidad, la situación no es diferente. El país atraviesa un momento de proliferación literaria en el cual destacan nombres como los de Pola Oloixarac, César Aira, Pedro Mairal y Samanta Schweblin, entre otros. Aunque críticos como Elsa Drucaroff (2011) han establecido una clasificación para la Nueva Narrativa Argentina, lo cierto es que las obras de estos escritores, más allá de estar determinadas por particularidades del contexto, coinciden en una tendencia a la escritura desarraigada y cosmopolita; como si la heterogeneidad de estilos fuese, paradójicamente, el punto en común que los une.

En este marco se inscribe la obra de Samanta Schweblin, cuya narrativa evidencia la desterritorialización de historias, que bien podrían transcurrir en la Argentina o en cualquier ciudad de Europa. Quizá, esta es la razón por la que su obra se ha popularizado en otros países y, consecuentemente, sus libros están siendo traducidos a una veintena de lenguas. De hecho, la misma autora encarna el arquetipo del individuo posmoderno: desarraigado, cosmopolita, enigmático.

Las obras de Schweblin —que tienden a reflejar más una generación que una patria— son el resultado de sus vivencias en países de Centroamérica, Asia Oriental y Europa. Evidencia de ello es su última novela *Kentukis* (2018), cuyo argumento relata las experiencias de distintos personajes al adquirir un dispositivo electrónico que es controlado por un usuario anónimo desde cualquier lugar del mundo. Este *furby* con ruedas irrumpe en los hogares y replantea algunas concepciones básicas de una sociedad posmoderna que permite la invasión de los espacios íntimos en un *Quid pro quo* de compañía por libertad o a la inversa.

Etiquetar esta novela como una distopía futurista niega la representación hiperbólica de las relaciones virtuales del mundo contemporáneo que allí se manifiestan, por lo que no sería irracional considerarla realismo *sci-fi*. Esta categoría recuerda a las observaciones de Ernesto Sábato (1996), quien plantea que el género novela narra una historia parcialmente ficticia, puesto que se manifiesta como un reflejo de la realidad humana. Análogamente, *Kentukis* (2018) retrata las transformaciones generadas en las esferas sociales a causa de la incorporación de la tecnología en la vida cotidiana; tal es el caso de la noción de privacidad, que se ha distorsionado como consecuencia de la Era posmoderna, y, por ende, ya no está supeditada a los espacios íntimos, sino que, como en la novela, se abre a la mirada de forasteros.

En este sentido, resulta pertinente estudiar la relativización de los límites de la privacidad que se representa en la novela de Schweblin y que, además, se proyecta como el efecto de la sociedad posmoderna e hiperconectada en donde anonimato, identidad, exhibicionismo y voyerismo juegan roles fundamentales, pues forman parte del cambio de significación en la noción de privacidad que, actualmente, dista de la idea tradicional relacionada con lo íntimo y, en consecuencia, se asemeja más a una sobreexposición.

En resumen, el presente trabajo pretende analizar las resonancias de la posmodernidad en la novela *Kentukis* de Samanta Schweblin y, para este propósito, se parte de la hipótesis de que, en esta novela, los límites de la privacidad se desdibujan como producto de los vínculos interpersonales de la sociedad contemporánea. En este marco, surge la cuestión problemática que se explora en el análisis: de qué manera se configura la noción de privacidad en el universo posmoderno de *Kentukis* de Samanta Schweblin.

Es pertinente mencionar que esta autora se ha posicionado como una joven promesa para las letras latinoamericanas debido a sus múltiples galardones nacionales e internacionales; su

trayectoria inició con la narrativa breve pero recientemente ha experimentado con otros géneros. En sus dos únicas novelas —*Distancia de rescate* (2014) y *Kentukis*— abandona la línea fantástica de su cuentística e incursiona en un mundo más cercano a las distopías y la ciencia ficción. Es así como su exploración del drama humano que, en sus cuentos se centraba en las relaciones familiares, ahora se extiende hacia temas más ecuménicos como la contaminación, la globalización, la tecnología y las redes sociales.

El talento de Schweblin no ha sido ignorado por la crítica literaria, pues su obra se ha estudiado ampliamente. Quizá, la única excepción es su más reciente novela *Kentukis*, cuyo análisis se limita a la informalidad de las reseñas críticas que rondan por blogs y repositorios digitales y que, a pesar de carecer de rigor teórico, abren paso hacia cuestiones que, abordadas con propiedad, aportan a la comprensión de los diversos aspectos temáticos de la obra. A partir de esto, surge la relevancia de realizar un análisis académico que explore aquellas observaciones someramente mencionadas y, además, aborde nuevos aspectos de esta obra literaria.

La elección del tema de investigación en *Kentukis* no es arbitraria; por el contrario, responde a la temática que transversaliza toda la obra: la posmodernidad. No es posible imaginar esta historia ajena al mundo globalizado, puesto que ello no solo genera las condiciones para que se desarrolle el argumento, sino que aparece como un rasgo determinante de la identidad de los personajes, la forma en que actúan y los vínculos que entre ellos establecen. De ahí que la historia parezca una representación de las vidas virtuales —con énfasis en el plural— de los individuos y que, en consecuencia, se retrate fidedignamente la problemática contemporánea en torno a la privacidad, la identidad y el anonimato. En este sentido, es concerniente señalar el actual auge de los estudios culturales en la crítica literaria o, como los llama Núria Perpinyà (2008), la crítica cultural posmoderna. Por supuesto, la presente investigación no pretende

sucumbir al error común de señalar marcas para establecer relaciones obvias entre la realidad y la ficción, sino que busca analizar la manera en la que el fenómeno se manifiesta en el universo ficcional de la obra.

Aclarado esto, el informe de investigación que se encuentra en las siguientes páginas inicia con la exposición del objetivo general y los objetivos específicos. Después de ello, es posible hallar el cuerpo del trabajo que abre con el apartado de Marco Referencial, donde se establece un recorrido por los antecedentes del problema y se exponen las bases teóricas que sustentan el análisis. Posteriormente, la sección de Método especifica la metodología de investigación; allí se describe el tipo de investigación empleado, la hipótesis, variables e indicadores y, además, se precisa el corpus de análisis junto con las técnicas y los recursos requeridos. Más adelante, se ubica el apartado de Resultados, el cual se encuentra segmentado por subtítulos que corresponden al desarrollo de cada objetivo específico: *Kentukis* como novela posmoderna, amos y seres, voyerismo y exhibicionismo, y anonimato e identidad. Finalmente, se encuentran las conclusiones, donde se resumen los hallazgos de la pesquisa.

1. Objetivos

1.1 Objetivo General

Reconocer de qué manera se configura la noción de privacidad en *Kentukis* de Samanta Schweblin con el fin de determinar las relaciones entre la novela y la posmodernidad.

1.2 Objetivos Específicos

Establecer cuáles son las características formales de *Ketukis*, en cuanto a novela posmoderna.

Establecer en qué consiste la privacidad posmoderna.

Evaluar cuáles son las relaciones existentes entre la noción posmoderna de privacidad y lo que se representa en *Kentukis*.

2. Cuerpo del Trabajo

2.1 Marco Referencial

Contrario a lo que se pensaría de una escritora relativamente nueva en las letras latinoamericanas, la prosa de Samanta Schweblin ha sido estudiada por académicos nacionales e internacionales. Después de ganar el premio del Fondo Nacional de las Artes en el año 2001 con el libro *El núcleo del disturbio*, su narrativa se proyectó y hoy día cuenta con un amplio número de artículos y tesis que se han dedicado al escudriño de su obra.

Un primer acercamiento a la crítica sobre Schweblin se dirige hacia el lugar común de lo siniestro; y es que no son pocas las investigaciones que se han dedicado a dilucidar esa característica. Entre los estudios más amplios sobresalen dos tesis de maestría internacionales y varios artículos investigativos^{††}; que si bien no llegan a un acuerdo respecto a cómo funciona lo siniestro en la narrativa de Schweblin —pues, muchas veces los análisis de un mismo cuento difieren entre ellos— sí aportan algunas ideas relevantes para la temática de estudio de la presente investigación. Tal es el caso de Szpilbarg y Tribilsí (2018) quienes señalan que la narrativa de Samanta Schweblin se caracteriza por la ausencia de referencias temporales y espaciales y, agregan que esto responde a la individualización y desinstitucionalización de los vínculos sociales, políticos y familiares que caracterizan a los autores de la Nueva Narrativa Argentina y que, además, surgen como una particularidad propia de una generación cuya vida ha transcurrido en ámbitos internacionales, como es el caso de la autora de *Kentukis*.

^{††} Al respecto es pertinente consultar los trabajos investigativos de Agnes Simonsen (2014), Rodrigo González (2015), Sunniva Skripeland (2016), Daniela Szpilbarg y Leonel Tribilsí (2018), entre otros.

Los autores también señalan como consecuencia de esto último el temor a la pérdida filial; dicha característica resulta en otra línea recurrente de análisis en la crítica literaria sobre Samanta Schweblin: las relaciones familiares^{‡‡}. Este tema no solo ha sido abordado por diversos tipos de crítica, sino además desde múltiples perspectivas que van desde la maternidad, las relaciones filiales y fraternales hasta la institución social del matrimonio. Una de las conclusiones más recurrentes gira en torno a la ruptura de la familia normativa o tradicional; en este sentido, los diversos artículos identifican padres ausentes, madres neuróticas o impedidas emocionalmente, hijos codependientes, entre otras cosas. Dichos resultados se revelan como importantes para el presente estudio, pues, esta ruptura se relaciona estrechamente con la noción de *vínculos líquidos* propuesta por Zygmunt Bauman (2007) que, en *Kentukis*, desemboca en la disolución de los límites de la privacidad.

Como se evidencia hasta acá, en años recientes, la crítica literaria se ha interesado por las distintas obras de esta autora argentina. No obstante, en la revisión del estado de la cuestión, se encontró un vacío respecto al estudio de su última novela *Kentukis*. Puede que ello responda a su novedad, pero lo cierto es que, hasta el momento, no se han realizado investigaciones que trasciendan los límites de la reseña crítica^{§§}. Sin embargo, esta última afirmación no desmerita las ideas que allí se presentan. Algunas de las reflexiones de estos textos giran en torno a que Schweblin en *Kentukis* no plantea un mundo totalmente distópico, puesto que no es descabellado entender la novela como un retrato de las dinámicas humanas mediadas por las redes sociales

^{‡‡} Este tema es referido someramente por casi toda la crítica, sin embargo, algunos artículos lo abordan con mayor rigor; al respecto es preciso consultar los artículos de Faifman (2012), Astorino, Saporosi y Zicavo (2017), Rosado Avilés et al., (2017), Dora Bakucz (2018), Petrovic (2018), entre otros.

^{§§} El alcance de esta novela le ha otorgado reseñas en medios de renombre como The Guardian con su traducción como *Little eyes*. En la red es posible encontrar reseñas críticas tanto en castellano como en inglés de Josh Allan, Nayeli García, Guillermina Yansen, José Luis Cutello y muchos más.

(Allan, 2020); de hecho, en las reseñas esto suele relacionarse con la cultura de la exhibición y sobre-exposición normalizada en la vida virtual de los individuos.

Ahora, para los propósitos de la presente pesquisa es preciso considerar algunos conceptos fundamentales a fin de analizar la obra. En este sentido, desde el inicio de este trabajo se ha insistido en que el universo en el que se desarrolla la trama de la novela *Kentukis* está inscrito en las características de la sociedad posmoderna; en esta nueva época, se prioriza el individualismo y el consumo, los conceptos tradicionales entran en discusión, pues sus límites se difuminan como consecuencia de una cultura que ya no acepta verdades absolutas.

Filósofos y sociólogos han dedicado su trabajo al análisis de las características de este periodo. Gilles Lipovetsky (2000) inicialmente señaló que la posmodernidad se caracterizaba por el individualismo, la vulnerabilidad de las masas, lo efímero, la desinstitucionalización, el consumismo, entre otras cosas. Sin embargo, veinte años después, el mismo autor —consciente de la vertiginosa evolución del tiempo— propone el nuevo apelativo Hipermodernidad (Lipovetsky y Charles, 2008), el cual no contradice lo propuesto en *La era del vacío* (2000), sino que lo señala como extensión y enardecimiento de la época posmoderna. De modo que la diferencia sustancial entre ambas épocas vendría dada por la vuelta de la consciencia política en forma de presagios apocalípticos sobre el futuro de la humanidad. En este sentido, la novela de Schweblin es un exponente de esas nuevas ansiedades en torno a la tecnología y sus efectos colaterales.

Posteriormente, Lipovetsky (2016) plantea la ligereza como categoría fundamental para comprender los tiempos hipermodernos. A partir de lo cual establece acuerdos con el concepto de liquidez propuesto en la obra de Zygmunt Bauman (2004, 2006, 2007, 2008), quien asegura que este estado permea todas las esferas sociales del hombre posmoderno; según él, actualmente

se disuelven los límites, nada está determinado y no se conservan las formas, porque todo está en constante cambio. Dicha idea cobra relevancia en esta investigación, puesto que explica el cambio que sufren algunas concepciones sociales, y que es justamente lo que se pretende determinar con el análisis de la privacidad en la novela de Schwebelin.

Así, se parte de la aserción que formula la privacidad posmoderna como un espacio en el que los límites se han difuminado, pues su acceso ya no se restringe a un círculo íntimo, sino que se exhibe a un público que, muchas veces, no es cercano o, siquiera, conocido. Esto responde al hecho de que en la posmodernidad “sacrificamos nuestro derecho a la privacidad por propia voluntad. O quizá sólo accedemos a la pérdida de privacidad porque nos parece un precio razonable por las maravillas que recibimos a cambio” (Bauman y Lyon, 2013, “Drones y medios sociales, párrafo 8).

En este sentido, Leonor Arfuch (2001) plantea que la comunicación mediática con su interés por el en vivo, el ahora y el registro de lo inesperado ha fomentado la intrusión a la intimidad ya no solo de las figuras públicas, sino también de los individuos comunes; lo cual a su vez está acompañado del auge de programas centrados en este aspecto, como lo son los *realitys* y *talk shows*. Dicho de otra manera, la explotación de la intimidad en los medios ha suscitado que la privacidad se convierta en un producto de consumo cultural.

Es apenas normal que en una sociedad mercantilizada incluso el acceso a la privacidad se vea transversalizado por el beneficio, dado que las relaciones ya no se enmarcan en una dinámica altruista, sino que responden más a la utilidad que generan. Esta es una de las características de lo que Bauman (2009) denomina relaciones de bolsillo, vínculos líquidos o relaciones virtuales, entendiendo virtual no como algo referente a la tecnología sino a las posibilidades; de esta manera, el hombre posmoderno se relaciona a partir de conexiones que, además de mercantiles,

destacan por su garantía de caducidad: “A diferencia de las ‘verdaderas relaciones’, las ‘relaciones virtuales’ son de fácil acceso y salida” (Bauman, 2009, p.13).

Las relaciones que se presentan entre los personajes de *Kentukis* están determinadas por un doble sentido de virtualidad; puesto que se inscriben en lo que Bauman plantea y se dan por un medio virtual, es decir, a través de la tecnología. Esta particularidad es la que otorga una ausencia de compromiso que, en la Era posmoderna, favorece el establecimiento de vínculos que niegan la identidad o abren paso al anonimato.

Dicho aspecto es relevante, puesto que la dicotomía identidad/anonimato permite comprender los vínculos que establecen los personajes en el mundo cuasi-distópico de *Kentukis*. La distancia que existe entre las *relaciones virtuales* —distancia física y emocional— permite que un individuo anónimo irrumpa en la privacidad, debido a que ya no es preciso identificarse ni identificar al otro para convivir en el espacio íntimo. Al respecto Byung-Chul Han (2014a) asegura que “Anonimato y respeto se excluyen entre sí. La comunicación anónima, que es fomentada por el medio digital, destruye masivamente el respeto. (...) El nombre es la base del reconocimiento que siempre se produce nominalmente” (p.15); de manera que, en la actualidad, no existe un afán por conocer al otro sino por husmear en su vida, entrar en ella no como participante sino asumiendo un rol de voyerista que mantiene intacta la propia privacidad. Por supuesto, esta dinámica demanda a alguien dispuesto al otro lado de la pantalla, otro individuo interesado en exponerse y, sobre todo, en ser visto.

En relación con el exhibicionismo, Alma Barbosa Sánchez (2012) propone una expansión del análisis hecho por Lipovetsky en torno al mito de Narciso como representación del espíritu posmoderno; y, resuelve que en esta época es normal ver “el exhibicionismo de la vida “privada” en las “redes sociales” y pantallas del mundo virtual.” (p.78). Es así que, en las sociedades

hiperconectadas, la exposición de la intimidad no surge como un despojo, sino que, por el contrario, nace del deseo de mostrarse; estado latente en aquellos personajes que adquieren un kentuki.

2.1.1 Método

Tipo de Investigación

El presente trabajo se ejecuta en el marco del método cualitativo, pues este “(...) emerge de la reflexión del investigador tras sus aproximaciones a la realidad objeto de estudio” (Rodríguez et al., 1996, p.64). De esta manera, la investigación que se plantea reflexiona sobre cómo se manifiesta el concepto de privacidad en el mundo ficcional de *Kentukis*. Por supuesto, el desarrollo metodológico está orientado por las técnicas características del método cualitativo y, además, toma como referencia las estipulaciones propuestas por Miguel Dalmaroni (2009) en *La investigación literaria: problemas iniciales de una práctica*.

Ahora bien, teniendo en cuenta la temática que aborda la presente investigación, es pertinente mencionar que el análisis que se presenta está inscrito en los llamados estudios culturales. Este tipo de investigación indaga la producción de la sociedad contemporánea y suele ser de corte interdisciplinar: “Dado al espíritu interdisciplinar de los *cultural studies*, los métodos de trabajo que se utilizan son variados y, aunque los más frecuentes son sociológicos, a veces se mezclan con aproximaciones biográficas, históricas, sociológicas o deconstruccionistas” (Perpinyá, 2008, p.181). En este sentido, esta pesquisa demanda una doble investigación de la novela de Schweblin, puesto que no solo se estudia el ámbito literario, sino que se busca identificar los ecos de la posmodernidad, siendo este también un análisis de orden sociológico y filosófico.

Hipótesis, Variables e Indicadores

La novela *Kentukis* de Samanta Schweblin desarrolla una noción de privacidad que dista de la concepción tradicional del término; puesto que en esta se difuminan aquellos lindes que históricamente la restringían a la intimidad familiar. Entonces, la privacidad aparece determinada por las características de la sociedad posmoderna y se configura como un espacio sin límites en el que individuos anónimos pueden acceder y retirarse fácilmente, mientras se deleitan con la observación del otro sin responsabilidades o ataduras emocionales.

Dado que esta es una investigación literaria, cuyas fuentes son de naturaleza documental, se prescinde de señalar variables, pues “El alcance final de los estudios cualitativos muchas veces consiste en comprender un fenómeno complejo. El acento no está en medir las variables del fenómeno, sino en entenderlo” (Hernández Sampieri et al, 2014, p.51). En este sentido, la intención del presente trabajo —más que describir— es comprender la concepción posmoderna de la privacidad que configura las dinámicas de los personajes de *Kentukis*.

Corpus de Análisis

El corpus de análisis del presente trabajo lo comprende una única obra: *Kentukis* de Samanta Schweblin. El argumento de esta novela consiste en la llegada al mercado de un nuevo dispositivo electrónico que las personas están adquiriendo de manera masiva; la particularidad de este objeto radica en que es controlado de forma remota por extraños desde cualquier parte del mundo. Es así como desconocidos pueden ingresar a la vida de parte de la población de manera anónima a través de un cuerpo animalizado que no puede hacer mucho más que observar, escuchar y deambular por el hogar de otros como un espectador aparentemente pasivo.

La genialidad de la obra reside en las múltiples perspectivas que permiten descubrir la perversión humana frente al uso de la tecnología; así, aunque la autora narra diversas anécdotas,

el argumento vuelve constantemente a cinco personajes cuyas historias relatan los destinos de seres y amos, en una red pasivamente invasiva que viola los límites de la privacidad.

Recursos y Técnicas de Análisis

Para realizar la presente investigación, fue fundamental el acceso a internet, bases de datos, revistas académicas, repositorios digitales, libros de texto y entrevistas hechas a la autora en medios escritos y audiovisuales; así mismo, para la redacción del documento fue necesario el uso de un computador con una licencia activa de *Microsoft office*.

2.1.2 Resultados

Kentukis como novela posmoderna

La crítica literaria sobre la influencia del posmodernismo en las letras latinoamericanas es un campo de complejo rastreo. Un primer acercamiento evidencia que los referentes más recurrentes son Donald Shaw, Alfonso del Toro, Cristina Piña y Jaime Alejandro Rodríguez, cuyos estudios coinciden en la numeración de características. Mientras tanto, una búsqueda más amplia devela que la discusión en torno a la estética del posmodernismo literario se ha presentado principalmente en el ámbito académico anglosajón, en el cual resaltan nombres de críticos como Ihab Habib Hassan, Ronald Sukenick, John Barth y Brian McHale, quienes por medio de amplios estudios han reconstruido la historia y principios del posmodernismo literario, aunque principalmente enfocado en las letras estadounidenses.

En este panorama, Lozano Mijares (2007) establece un diálogo entre los planteamientos de estos últimos autores; y es a partir de ese dialogo que surge el recorrido del presente apartado. En este orden de ideas, la primera aclaración de la autora es que la estética posmodernista no se reduce a una tendencia sistemática y concreta. Lo que apunta a que la definición de “narrativa

posmoderna” no se limita exclusivamente a una enumeración de formalismos inflexibles, puesto que el paradigma estético posmoderno consiste principalmente en

una manera de conocer el mundo mediante un significado que está oculto tras la apariencia de objeto cotidiano; y las herramientas para ocultar el significado serán la parodia, la cita irónica, el pastiche o incluso el cambio de función del objeto. (Lozano Mijares, 2007, p. 130)

Entonces, si bien los artilugios mencionados son recurrentes en las obras artísticas posmodernas, estos no representan el único factor determinante para catalogar una obra en esta corriente estética. De hecho, Lozano Mijares plantea que existe la posibilidad de que dos obras de un mismo artista no se inscriban formalmente en la misma tendencia y, sin embargo, estén influenciadas por la *episteme* del posmodernismo, razón por la que se les clasificaría como novelas posmodernas.

En este punto, se presenta un problema usual en la transición entre dos corrientes estéticas; y entonces, surge la duda sobre cómo diferenciar al modernismo y a las vanguardias del posmodernismo. Al respecto, la autora aclara que el nuevo movimiento no está interesado en la emancipación social ni en la revolución, por el contrario, manifiesta una actitud pesimista hacia el futuro y el progreso. No obstante, la verdadera confusión radica en que el posmodernismo es a la vez negación y continuidad del modernismo, por esta razón es usual que se designen como posmodernos autores que, a pesar de ser precedentes relevantes, pertenecen a un modernismo tardío.

Con el objetivo de aclarar este panorama, Lozano Mijares (2007) explica que, desde los años setenta, las novelas publicadas en Occidente se dividieron en dos clases: aquellas escritas en la forma narrativa tradicional y la novela de experimentación. Aunque estas últimas se

consideran precedentes de la novela posmoderna, las primeras reconocidas por la crítica como posmodernas no eran experimentales, sino que se caracterizaban por una forma tradicional de contar historias. Por supuesto, esta forma tradicional también se valía de características cuyo antecedente se encuentra en la obra de autores como Jorge Luis Borges o Vladimir Nabokov, pero principalmente debe considerarse que

La novela de la posmodernidad asume y normaliza todo aquello que la novela experimental consideraba en términos de reivindicación, polémica, destrucción y extrañeza. La gran novedad de la novela posmoderna es que los mismos contenidos que encontramos en la experimentación van a ser vertidos en novelas que aparentemente retoman las convenciones narrativas tradicionales. (Lozano Mijares, 2007, p.146)

Aclarado esto, el siguiente paso es determinar cuál es el lugar de *Kentukis* de Samanta Schweblin dentro de este fárrago teórico; procedimiento para el cual es imprescindible establecer las características formales de la novela e identificar las relaciones existentes entre su forma y las características del posmodernismo literario.

Kentukis es una novela polifónica, conformada por treintaicinco capítulos no numerados que relatan de forma intercalada la experiencia de once personajes con un dispositivo tecnológico. Es relevante aclarar que seis de estos relatos concluyen en un único apartado, mientras que los cinco restantes se retoman constantemente, de modo que el libro parece una colección de cuentos independientes que transcurren en el mismo universo, pero que jamás se conectan.

Todas las historias de la novela son relatadas por un narrador omnisciente en tercera persona que —contrario a la tendencia retórica posmodernista hacia el humor y la ironía— asume una posición de observador objetivo y, por tanto, presenta los sucesos sin agregar juicios

de valor. Este narrador aborda las escenas exclusivamente desde la óptica del personaje protagonista, pero su capacidad y conocimiento es evidentemente más amplia de lo que permite saber al lector. La técnica narrativa empleada tiene un estilo de encubrimiento e intriga deliberada que genera un efecto impactante ya sea al final de las historias o en algunos episodios específicos, como es el caso de la niña secuestrada en la periferia de Brasil, el cual se desarrolla desde el misterio y lo detectivesco. Este tipo de procedimiento no es usual en un narrador omnisciente, pero es muy cercano a la literatura policial o incluso fantástica. De hecho, esta forma de narrar impregna toda la obra de Schweblin, especialmente, su primera novela *Distancia de rescate* en donde la principal acción narrativa es la omisión.

Aunque dicha forma de contar historias no es propia de la literatura posmodernista, sí incorpora elementos de la novela posmoderna, pues en algunas historias predomina un lenguaje que emula los efectos visuales de aparatos electrónicos como computadores o tabletas. La narración restringida a la óptica del personaje protagonista del momento, implica dos opciones: acceso a lo que observa el personaje que adquirió un kentuki o acceso a lo que observa el personaje que compró la licencia para ser un kentuki. En el segundo caso, el lector se entera de lo que sucede en el entorno del 'ser', pero se enfatiza en lo que este observa a través del dispositivo. En consecuencia, la narración considera los límites del lente, reproduce el efecto del movimiento mecánico del dispositivo y presenta el relato como una serie de imágenes proyectadas en una pantalla, en la que aparecen desde los controles de mando del kentuki, hasta los subtítulos para traducir lo que dicen los personajes frente a la cámara.

En lo referente a cómo transcurren los hechos, la novela se aleja del no-tiempo indistinguible del pasado que caracteriza a la propuesta estética posmodernista. De hecho, el orden de los acontecimientos en *Kentukis* surge en una temporalidad lineal que integra algunas

analepsis. Cada historia se presenta con un inicio y un final concretos, contrarios a lo que sucede con los inconclusos desenlaces de la cuentística y la primera novela de Schweblin; de cierta manera, la autora salda la deuda, y ofrece al lector un libro en el que cada historia, que comienza con la compra del kentuki o con la activación de la licencia, finaliza claramente con la destrucción del dispositivo o la desconexión a este.

En este orden de ideas, también es relevante considerar la inexistencia de juegos metaficcionales de reflexión y autoconciencia sobre la misma novela muy propios de la narrativa posmoderna. Pero, como se manifestó anteriormente, el posmodernismo como estética no es movimiento homogéneo y definido.

Si bien *Kentukis* no integra muchos de los artificios formales de la posmodernidad, en su argumento denota la influencia de esta, dado que refleja “miméticamente la ontología plural que implica la dominación de lo cotidiano por parte de los medios de comunicación audiovisual” (Lozano Mijares, 2007, p.161). A pesar de presentarse como ciencia ficción, la propuesta de la novela no es una distopía apocalíptica, porque en realidad explora una dinámica muy similar a la de las redes sociales, mientras se centra en las relaciones que los personajes establecen a través de este medio; se trata, entonces, de un argumento pseudofuturista que, sumado al tono objetivo del relato, genera el efecto de realismo *sci-fi*.

En general los tintes posmodernos en esta novela de Schweblin se manifiestan en el contenido; pero no simplemente en el tratamiento del tema, sino también en la introducción de ciertos elementos que sugieren la mezcla entre el arte elevado y la cultura de masas. Entre esos elementos es posible señalar los dos epígrafes que abren la narración: la primera de estas citas corresponde a un manual de seguridad de una retroexcavadora JCB, en el cual se sugiere al usuario cuidarse de los posibles daños que la máquina pueda provocarle; en segundo lugar, se

halla el epígrafe que corresponde a *La mano izquierda de la oscuridad* (1969) de Ursula K. Le Guin. De esta manera, se produce un efecto jerárquico en relación con la importancia de cada documento, dado que Schewblin prioriza el manual de una vana máquina y justo debajo sitúa una obra literaria. Esta ubicación, a pesar de parecer inocente, revela el principio de lo que la autora presenta a lo largo de la novela: la *Popular culture* como material recurrente entre sus líneas; así en el relato surgen constantes referencias a bandas de *death metal*, cadenas de restaurantes como *Kentucky Fried Chicken*, teléfonos móviles, aplicaciones, *boicot*, entre otras cosas.

Según lo que se ha desarrollado hasta este punto, a pesar de que *Kentukis* se ciñe a las técnicas tradicionales de contar historias, en efecto es una novela posmoderna que refleja las dinámicas del mundo actual; al respecto, Sábato (1996) ha señalado la paradoja ficcional del carácter representativo de la novela. En este sentido, *Kentukis* no se enmarca en esta corriente estética porque fue escrita en el marco del siglo XXI, sino porque el mundo ficcional que plantea tiene un carácter evidentemente representativo que corresponde a las preocupaciones y miedos del ser humano actual. En este orden de ideas, se comprende que lo posmoderno en la novela no está tanto en su forma como en su contenido, por esta razón, el análisis que se presenta en las siguientes páginas se centrará en ese rasgo.

Amos y Seres: relaciones dicotómicas en Kentukis

El conflicto que Samanta Schewblin presenta en *Kentukis* gira en torno al creciente fenómeno global que representa la aparición de un nuevo dispositivo electrónico en el mercado. Este artefacto funciona por medio de una dinámica dual: alguien adquiere un kentuki —equipado con ruedas, una cámara de video y una base de carga—, y un desconocido al otro lado del mundo compra una licencia que por azar lo enlaza a este muñeco, desde el cual puede irrumpir

anónimamente en la privacidad de un hogar. Es decir, en este vínculo existen solo dos opciones de rol entre las que el comprador puede elegir: amo o ser.

En la novela la nomenclatura de ambas partes juega un papel fundamental, dado que determinan el papel que desempeñará cada individuo en la trama de su respectivo microrrelato. Es preciso mencionar que, aunque en teoría cada historia narra una trama diferente, todas ellas ponen en consideración la estructura de los vínculos posmodernos y la relación del *homo digitalis* con su privacidad y la de otros. En la interacción que presenta Schweblin en *Kentukis*, el *amo* renuncia a su privacidad a cambio de la compañía del *ser*, quien desempeña el papel de mascota electrónica de movilidad limitada que, sin embargo, puede verlo todo. Empero, el lector no debe dejarse engañar, si bien estas denominaciones insinúan quién ostenta el poder en la relación, lo cierto es que el rol dominante se desplaza entre ambos extremos en los diversos relatos.

Lo esencial de este libro no solo se encuentra en las relaciones de poder, sino en la forma en la que se configuran los contrastes que surgen de la interacción de ambas partes. Identidad-anonimato y exhibicionismo-voyerismo son pares dicotómicos que se formulan a partir de la experiencia de once *amos* y *seres*, los cuales desaparecen paulatinamente de la novela cuando concluye la conexión con el dispositivo. El drama de cada uno de los personajes representa la compleja dinámica de los humanos con la tecnología y se puede interpretar a partir de la correspondencia de los amos con la identidad y el exhibicionismo, y de los seres con el anonimato y el voyerismo.

A pesar de que en el libro se relatan múltiples historias, el narrador profundiza exclusivamente en cinco de ellas. De esta manera, Emilia, Alina, Marvin, Enzo, y Grigor protagonizan sucesos que evidencian los vínculos establecidos por medio del moderno

dispositivo; cada uno de estos personajes desde una posición ya sea de amo —Alina y Enzo — o de ser —Emilia y Marvin—, o como un simple intermediario mercantil —Grigor—.

El aspecto más interesante de la alianza amo-ser radica en la representación de los vínculos líquidos que los seres humanos establecen en el mundo posmoderno. Ambas partes acceden y abandonan fácilmente la relación sin la necesidad de lidiar con confrontaciones emocionales que trasciendan más allá de: “El K1099076, instalado en su tablet número 3, había arrojado una alerta roja con su último mensaje: «Conexión finalizada»” (Schweblin, 2018, p.58). Bauman (2006) comenta esto como *Relaciones de bolsillo*; es decir, vínculos en los que los implicados no deben realizar mayores esfuerzos, donde no existe un compromiso y, por tanto, todos son descartables. “Se denominan así porque uno se las guarda en el bolsillo para poder sacarlas cuando le hagan falta” (Bauman, 2006, p.38). De hecho, en la novela la publicidad con la que se promociona este dispositivo resalta dicha característica como su virtud:

Con la desconexión se perdía la tarjeta del «ser» kentuki y se perdía también el kentuki. Ninguna de las dos partes podía volver a utilizarse. «Una conexión por compra» era la política de los fabricantes, venía escrita al dorso de la caja, como si se tratara de alguna ventaja del producto. (Schweblin, 2018, p. 59)***

Quizá, por ello la condición de descartable es una característica evidente en los vínculos presentados en la novela. Para comenzar, la relación se entabla con un dispositivo lúdico, es decir, un objeto inanimado que está diseñado para emplearse de manera recreativa e intermitente. Así mismo, el aparato carece de propiedades como el lenguaje verbal —no es coincidencia que Bauman (2006) señale que “El fracaso de una relación es con frecuencia un fracaso de

*** Publicidad que, por cierto, adopta el estilo posmodernista que señala Lipovetsky (2000). La sentencia es ligera, sin sentido, incluso con un poco de código humorístico, pues se resalta como ventaja del producto algo que, en realidad, es una desventaja que resta seguridad a la inversión económica.

comunicación” (p.32) — y también de la necesidad de alimentarse, lo que hace que la relación que se entabla sea más sencilla para ambas partes y posea la mínima posibilidad de generar contratiempos o dificultades: “Una relación de bolsillo exitosa es agradable y breve (...) resulta agradable precisamente debido a que uno es cómodamente consciente de que no tiene que hacer grandes esfuerzos” (Bauman, 2006, p.38).

En efecto, los protagonistas de la novela son hombres y mujeres que conservan el temor de ser fácilmente descartables y abandonados; paradójicamente, ello genera la necesidad de conectar con cualquiera sin importar que la relación entablada sea vana y desechable. Así se genera lo que Bauman (2006) denomina *relaciones líquidas*, vínculos de fácil acceso y salida que permiten a sus participantes conectar con el otro de manera superficial y sin acarrear todo el trabajo, los problemas y el sufrimiento que suelen generar los compromisos estables. De esta manera, los kentukis encarnan el sueño del individuo posmoderno: relaciones que pueden desecharse sin consecuencia cuando se presenta la primera incomodidad; por este motivo, es normal que todas las historias que se narran terminen de la misma manera, con una conexión finalizada.

Zygmunt Bauman no ha sido el único teórico en señalar la fragilidad de los vínculos posmodernos, también Byung-Chul Han (2014b) menciona que el amor ha sido domesticado para transformarse en una fórmula de consumo, pues se ha convertido en “un producto sin riesgo ni atrevimiento, sin exceso ni locura. Se evita toda negatividad, todo sentimiento negativo. El sufrimiento y la pasión dejan paso a sentimientos agradables y excitaciones sin consecuencias” (p.33). Este aspecto se enardece en *Kentukis*, donde la fórmula de consumo es una característica literal de las relaciones; ambos partícipes pagan un costo con el fin exclusivo de que un tercero facilite la conexión con alguien al otro lado de una pantalla.

Aunque lo relevante de este análisis no surge de lo que proponen los teóricos sobre la posmodernidad —lo cual ya ha sido estudiado con rigor en otras ramas del conocimiento—, sino cómo ello es representado en la novela de Samanta Schweblin, antes de avanzar es pertinente aclarar en qué consiste la privacidad en el mundo contemporáneo. Autores como Zygmunt Bauman, Leonor Arfuch y Byung-Chul Han coinciden en señalar que la intimidad ha tomado el espacio de lo público de diversas formas. Particularmente, Arfuch (2006) discute sobre el lente perpetuo que lo registra todo, desde los incidentes más catastróficos hasta los acontecimientos más íntimos y familiares, como consecuencia, surge el auge de los programas de telerrealidad como los *reality* y *talk shows*. En esta misma línea, Bauman (2004) colige sobre el creciente interés en la intimidad de las figuras públicas que desencadena en la reducción de las temáticas de interés a la lógica del escándalo; así, concuerda con Arfuch en la idea de la vida íntima como un espectáculo para el consumo de las masas. Así mismo, Bauman comenta la vigilancia perpetua que promueven los medios de comunicación actuales, cuyo engranaje es explorado por el surcoreano Han (2013), quien explica que el éxito de ello radica en la participación voluntaria de los individuos, dado que la exposición se les presenta como una forma de libertad. Es decir, reafirma lo dicho por Arfuch y Bauman sobre la auto exposición de forma consciente y autónoma. Esta lógica ha convertido a la privacidad en un bien de consumo cultural, por ese motivo, la novela de Schweblin aborda la idea de la privacidad como un bien comercializable, en el que el consumidor es el ser y, consecuentemente, el amo es el producto. Así, los exhibicionistas venden su privacidad a cambio de llenar ciertos vacíos, un poco compañía o, cabe mencionarlo, simple egocentrismo, pues, la compra de un muñeco que presuntamente se deleitará con observar el tedio de la rutina propia es la cúspide del narcisismo y el culto al *yo*.

Por supuesto, no es sencillo simplificar o numerar las motivaciones que impulsan a los personajes del libro a exhibir su vida íntima ante completos extraños. Ya en *Vigilancia Líquida* Bauman y Lyon (2013) explicaban que oponerse a hacer parte del sistema de exposición —no usar redes sociales, ni teléfonos inteligentes, entre otras cosas— parece una tarea fascinante en teoría, pero no es tan sencillo como se piensa, dado que, en la modernidad líquida o posmodernidad, no existen demasiadas alternativas para establecer vínculos o socializar con el otro. En los personajes de la novela, por ejemplo, se evidencia el sentimiento de soledad debido a un hijo ausente, un padre ocupado, un divorcio reciente o una pareja desentendida. Si bien estos personajes tienen personas a su alrededor con quienes conectar, se decantan por los vínculos líquidos que les ofrece dispositivo; allí encuentran la comprensión y atención que desean sin mayor esfuerzo por parte de los participantes: “Él había contado muchas cosas, y ahora ellos sabían más de Marvin que su padre, o que la señora que cuidaba su casa en Antigua” (Schweblin, 2018, p.132).

En definitiva, para la lectura de *Kentukis* es fundamental comprender los conceptos de *amo* y *ser*, así como la naturaleza de la relación que los individuos en estos roles ostentan. Esta dinámica, más que manifestarse como un simple retrato de los vínculos líquidos posmodernos, determina cómo se configura la noción de privacidad en la novela. Cabe agregar que la comprensión del rol de estos sujetos es fundamental para el desarrollo de las siguientes categorías, dado que son la estructura problematizadora de toda la narración y divide en conceptos duales las categorías de análisis que se consideran en las siguientes páginas.

Voyerismo y exhibicionismo

Desde las primeras páginas de esta pesquisa, se ha planteado a *Kentukis* como un reflejo hiperbólico de las dinámicas que establecen los individuos en la sociedad actual. Esta época —ya

sea designada como posmodernidad o modernidad líquida— tiene una marcada influencia de los medios de comunicación masivos, cuyas imágenes son percibidas por los individuos como más veraces que la propia realidad: “La vida en la pantalla empequeñece y quita encanto a la vida vivida: es esta última la que parece irreal, y seguirá pareciendo irreal en tanto no sea recuperada en imágenes filmables.” (Bauman, 2004, p. 91). Precisamente sobre dicha idea, Schweblin construye el mundo ficcional de la novela, en donde la interacción por medios virtuales o con un individuo virtualizado cobra más relevancia que aquella porción de la vida que se consideraría, en todo caso, más *real*.

Los personajes de *Kentukis* no pagan por un dispositivo tangible, sino por lo que ese aparato permite, es decir, la experiencia de mirar a través de una pantalla la rutina del otro o por ser observados a través de una pantalla; se trata de una relación dual en la que un individuo irrumpe en la intimidad de un hogar y el otro permite que así sea. Aunque esta premisa parece distópica, lo cierto es que el interés en la vida íntima es parte de la cultura posmoderna. La privacidad como espectáculo ha sido impulsada por el auge de *reality shows*, programas de cámara oculta, *talk shows* y el crecimiento de lo autobiográfico en los diversos géneros discursivos (Arfuch, 2006). En otras palabras, la inclinación invasiva hacia la intimidad del otro es una de las características de la era posmoderna que se representa en *Kentukis* de manera más fehaciente.

Esta obsesión de los personajes por mirar al otro desde la seguridad de la distancia y el anonimato se traduce en asumir el rol de un voyeurista que, además, tiene la posibilidad de interactuar en vivo con quien observa. En este punto, es preciso recordar que todas las historias transcurren frente a una pantalla o ante la mirada de una cámara. Este rasgo se complementa con la asimilación de las formas de los medios de comunicación en la técnica narrativa de la novela

que, además, evidencia la afinidad de Samanta Schweblin con la cinematografía, pues la narración intenta imitar la interacción del espectador con el contenido audiovisual.

En la pantalla el programa mostraba ahora un teclado de controles (...). Por sobre los controles una alerta proponía la acción «despertar». La seleccionó. Un video ocupó gran parte de la pantalla y el teclado de controles quedó resumido a los lados, simplificado en pequeños íconos. (Schweblin, 2018, p.17)

Así mismo, la forma en cómo presenta el narrador los acontecimientos desplaza el rol voyerista del personaje hacia el lector. El conjunto de las técnicas narrativas no se limita a presentar acciones desde la visualización de una pantalla, sino que esto se complementa con las omisiones y ocultamientos de la narración que generan el efecto de un límite en el espacio visual. El lector/voyeur percibe la generalidad de lo evidente, dado que la pantalla solo refleja aquello que está dentro de alcance del lente de la cámara, pero se le escapa información relevante como la ubicación del espacio que observa, detalles físicos de ese mismo espacio, el origen de los personajes-amos y la traducción de los diálogos de los demás personajes que interactúan frente a la cámara. Entonces, la suma de estos recursos recrea la estrecha rendija por la que un fisgón espiaría a alguien, de manera que el mismo lector se convierte en un voyerista que invade la privacidad de los personajes mientras se inmiscuye en la vida del amo, pero también en la experiencia del otro personaje como voyerista.

La presencia del fisgoneo en el arte posmodernista no es una novedad. En la corriente Pop Art cabe señalar el largometraje *Sleep* (1963) de Andy Warhol, en el que el espectador simplemente observaba a John Giorno dormir durante cinco horas y veinte minutos, o en producciones más recientes se encuentra la particular fotografía de Christopher Doyle cuando trabaja en conjunto con Wong Kar-Wai. Aunque parezca contradictorio que en la sociedad del

narcisismo exacerbado exista la propensión a indagar en la intimidad de los demás, lo cierto es que esa inclinación surge de la misma *psicologización* que alimenta dicha autofilia. En este sentido, Gilles Lipovetsky (2000) explica que

el interés y la curiosidad por los problemas personales del Otro, aunque sea un extraño para mí, siguen en aumento (éxito de las revistas «del corazón», de las confidencias radiofónicas, de las biografías) como es propio de una sociedad basada en el individuo psicológico. (p. 70)

Por supuesto, en la novela este interés no se simplifica al deseo de ver por ver, sino que se manifiesta como un fenómeno más complejo. Para explorarlo, es relevante reiterar que la dinámica de seres y amos en *Kentukis* equivale respectivamente a la de voyeristas y exhibicionistas. En lo referente a las historias principales, el grupo de seres está conformado por los personajes de Emilia, Marvin y Grigor. El primer personaje es una mujer mayor, viuda y solitaria cuyo hijo intenta compensar la atención que no brinda con costosos regalos; es a partir de uno de estos que adquiere su licencia de ser kentuki y desarrolla un afecto genuino por su ama, una joven en la que parece proyectar su maternidad reprimida. Por otro lado, Marvin es un niño huérfano de madre y con malas notas, a quien su padre no dedica tiempo; impulsado por las aventuras de sus amigos, este infante compra secretamente una licencia que lo transporta a una tienda de electrodomésticos en la que lo utilizan como atracción, por esta razón, su ama le permite salir a pasear, pero, en el camino, es reclutado por el joven administrador del club de liberación para kentukis. Finalmente, se encuentra el personaje de Grigor, un joven croata que invierte todos sus ahorros y los de su padre en licencias y tabletas con el objetivo de revenderlas en línea como un producto personalizado, de manera que quien adquiere la licencia paga hasta

ocho veces más de lo que usualmente cuesta, pero sabe exactamente qué tipo de entorno podrá observar.

Aunque las características de los personajes divergen entre sí, estos se desenvuelven en dinámicas de observación que desarrollan esencialmente la misma idea. Mientras se desempeña como kentuki, el personaje de Emilia recibe la atención y el afecto de una hija ficticia —aunque sea en la forma de una mascota— y Marvin escapa del cuarto de estudio al que su padre lo recluye la mitad del día, por lo que ahora tiene la oportunidad de deambular al otro lado del mundo. Dicho de otro modo, ambos personajes encuentran en la virtualidad el espacio para la compensación de sus insatisfactorias vidas. Cabe señalar que a partir de esos anhelos se construye el modelo de negocio de Grigor; es por medio de la historia de este personaje y las referencias a sus clientes que el lector accede a un panorama más amplio de lo que significa la experiencia voyerista, como es el caso del padre de un niño sin piernas que solicitaba “una conexión a un «amo de buen trato» que practicara «deportes extremos» en «lugares paradisiacos».” (Schweblin, 2018, p. 61); o también de la carta de agradecimiento en la que: “El cliente firmaba con el nombre de una mujer y al final iba una posdata (...): «será lo más parecido a tener una hija —decía—, se lo agradeceré el resto de mi vida»” (Schweblin, 2018, p. 96). Con base en esto, se comprende que el rol de los voyeristas en la novela no se reduce al morbo del espionaje, sino que se trata de lo que esa experiencia ofrece: compañía, atención, lazos afectivos, libertad, oportunismo, entre otras cosas.

Por supuesto, no siempre los personajes tienen claro qué están buscando; de hecho, lo más recurrente es que se envuelvan en situaciones que les impulsa a descubrirlo. En este sentido, se constata una afinidad entre lo planteado en la historia y lo que explica Zygmunt Bauman (2004) sobre los *reality* y *talk shows*, cuando atribuye la popularidad de estos programas a su

cualidad de ejemplificación a través de la experiencia ajena que permite el descubrimiento e identificación de los problemas del espectador. Evidentemente, en la novela, ello surge desde una perspectiva mucho menos autorreflexiva, por tanto, los personajes voyeristas no observan la experiencia y, como consecuencia, comprenden su propia intimidad, sino que participan en la experiencia del otro y la hacen suya.

El problema y también la virtud de la relación que establecen los personajes por medio de los kentukis es que, igual que en el modelo de los espectáculos televisivos, se desarrolla “con la complicidad de un espectador *voyeur*, pero sin la carga pulsional del acecho” (Arfuch, 2005a, p.272). La paradoja radica en que, a pesar de dicha complicidad, los amos ni siquiera comprenden las limitadas acciones del dispositivo electrónico que pasea por su hogar, como consecuencia, se establecen vínculos disímiles entre las partes. Así, mientras los amos atribuyen a sus kentukis estatus de mascota u amigo, los seres desarrollan lazos que corresponden a intencionalidades que van desde las obsesiones afectivas o sexuales, hasta la extorsión. Debido a esta particularidad el personaje de Emilia razona como si el intruso fuera la pareja sexual de su ama y no ella, una mujer anónima que espía desde otro continente. En efecto, bajo ese mismo razonamiento el personaje justifica transgredir también la privacidad de las personas cercanas a su anfitriona.

Esta transgresión requiere tan poco esfuerzo para la protagonista de la historia que resulta inquietantemente familiar para el lector, pues el mundo ficcional de la novela no dista mucho de la época posmoderna, donde los datos personales de los individuos están esparcidos por la red para el acceso público (Bauman y Lyon, 2013). El personaje de Emilia ya no solo irrumpe en la privacidad de quien se lo había permitido, sino también vulnera la intimidad de las personas que se relacionan con ella. A partir de un detalle mínimo, rastrea las redes sociales de la pareja de su

ama, y allí accede a diversos datos personales entre los cuales se incluye un número de contacto. En este punto se revela que el acecho está latente, solo que el personaje voyerista no lo percibe, ya que gradualmente la obsesión con establecer un vínculo maternal se convierte en una parafilia que tiene a la pareja como objeto de deseo. Dado que todo sucede en el marco de un mutuo acuerdo, el voyerista no reconoce en qué momento cruza los límites y no lo sabrá hasta que la situación trascienda al quebranto de su anonimato.

La complejidad de estas situaciones se manifiesta porque en la posmodernidad “El medio digital consume aquella inversión icónica que hace aparecer las imágenes más vivas, más bellas, mejores que la realidad, percibida como defectuosa” (Han, 2014a, p. 49). De modo que los personajes seres encuentran en la virtualidad una vida mejor que la propia. La realidad se les presenta tan extraña que el alter ego adoptado en su vida virtual aparece también en otros contextos: “había ido a comprar sus galletitas de coco con granola y había encontrado el estante vacío, ronroneó también en silencio, para sí misma. Se avergonzó de inmediato, preguntándose cómo podía andar haciéndose la conejita en cualquier sitio” (Schweblin, 2018, p.42). Este embeleso se manifiesta tanto en la forma, con una narración que ofrece la perspectiva de la pantalla total, como en el contenido de la novela. Los seres kentukis no consideran a la vida virtual una extensión de su cotidianidad, sino una experiencia extracorporal que les otorga la oportunidad de tener dos vidas; el conflicto radica en que prefieren aquella vida parcialmente ficticia que, sin embargo, perciben como más real que el mundo tangible.

En principio se planteó que el interés de los voyeristas en la novela trasciende el simple placer de observar, y se centra en la experiencia que ello representa. Ahora cabe agregar que el encanto de esta experiencia radica en la oportunidad de vivirla sin necesidad de exponerse al riesgo latente que acompañaría a la aventura. Los personajes de *Kentukis*, igual que el hombre

posmoderno —psicológico diría Lipovetsky—, anteponen su bienestar a cualquier cosa y, además, desean “experimentar emociones estéticas o sensitivas (...) la época contemporánea ve afirmarse un lujo de tipo inédito, un lujo emocional, experiencial, psicologizado, que sustituye la primacía de la teatralidad social por la de las sensaciones íntimas” (Lipovetsky y Roux, 2004, p.61). En otras palabras, los seres adquieren las licencias porque les permite la ejecución casi real de una fantasía sin la necesidad de renunciar a la comodidad y seguridad de su vida cotidiana; por esta razón, en la novela se cuenta que

Había gente dispuesta a soltar una fortuna por vivir en la pobreza unas horas al día, y estaban los que pagaban por hacer turismo sin moverse de sus casas, por pasear la India sin una sola diarrea, o conocer el invierno polar descalzos y en pijama. (Schweblin, 2018, p.61)

Bajo esta misma lógica, la intimidad se convierte en un bien de consumo cultural; los individuos pagan por experiencias que anhelan o simplemente les genera curiosidad. No importa que en algunos casos eso implique una posición menos privilegiada, puesto que al final se trata de habitar vidas ajenas.

Esto explica por qué, para los voyeristas, la desconexión del dispositivo no se traduce en el lamento de una pérdida económica, sino en la destrucción de un sueño. Así, la caída del kentuki que controlaba Marvin, más que anunciar el fin de la conexión, significaba la ruptura de la libertad del infante, de su único escape del cuarto de estudio. Los personajes están absortos en la virtualidad porque allí encuentran la consumación de sus deseos, de modo que, cuando la fantasía concluye, la manifestación del alter ego en lo cotidiano se extiende a tal punto que el personaje siente en su propia corporalidad lo que sucede al dispositivo electrónico:

Cayó. Sintió el vacío bajo sus ruedas, el golpe contra el asfalto, el chillido de sus gomas y sus plásticos y sus chapas rodar a toda velocidad cuesta abajo. (...) ¿Qué haría si su padre le preguntaba qué estaba pasando? ¿Cómo le explicaría que en realidad estaba golpeado, que estaba roto, y que seguía rodando, sin ningún control, hacia abajo? (...) ¿Entendía que el ruido de la tablet eran sus propios golpes contra el ripio? (Schweblin, 2018, p.194)

Es usual que, en la conclusión de las historias, el impacto emocional de lo que sucede en la vida virtual genere efectos psicossomáticos en los personajes. Esta particularidad no refiere a transmigración —como en *Distancia de rescate*—, teletransportación, ni a proyección astral; simplemente la autora presenta un argumento de la ciencia ficción en los términos del mundo contemporáneo. Por consiguiente, aunque sea de forma metafórica, el dispositivo y el ser que lo controla se convierten en uno solo.

La complejidad de dicha correspondencia tiene un papel fundamental en el fenómeno que los kentukis representan en el contexto de las historias. El aumento de estos dispositivos en el mundo llena los noticieros de anécdotas en las que se les califica como *nuevos ciudadanos anónimos*; denominación que, como consecuencia del individualismo posmoderno, ha perdido su carga semántica referida a la responsabilidad civil y democrática (Bauman, 2004). Por lo cual es esperable que se atribuya esta condición ya deteriorada a un aparato que podría considerarse el equivalente de un perfil en cualquier red social, pero que, en la novela, está acompañado por características que lo humanizan.

Los amos interactúan con estos dispositivos del mismo modo en que lo harían con otro ser vivo, pero la naturaleza del trato depende de la relación que establezca el personaje con su kentuki y no siempre coincide con la que establece el ser al otro lado de la pantalla; de ahí que el exhibicionista compre accesorios para su dispositivo, vele por su comodidad, entierre su

“cadáver” o, en ocasiones, lo maltrate. Esto sucede porque los amos no adquieren un objeto inanimado, por el contrario, el dispositivo está programado para dormir en lugar de suspenderse, chillar y moverse en lugar de seguir órdenes, morir en lugar de caducar su vida útil e incluso puede cometer suicidio. A partir de ello, la novela aborda temáticas frecuentes en producciones actuales; igual que en la famosa novela de Philip K. Dick *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968) o incluso en la serie televisiva *Black Mirror* donde se reflexiona en torno al uso que hombres y mujeres hacen de la tecnología y, sobre todo, el temor latente a la humanidad descartable.

Por extraño que parezca, sobre todo para Latinoamérica, los temores del humano posmoderno ya no se inclinan hacia el acaecimiento de sociedades totalitaristas; por esta razón es paradójico que la descripción más precisa de su verdadero miedo surja de una mezcla de la figura del Gran hermano de Orwell con el panóptico de Bentham, es decir, el famoso programa de telerrealidad *Big Brother*. Igual que en ese *reality*, en la actualidad las personas se sienten vigiladas todo el tiempo, no obstante, tal y como sucede con los exhibicionistas en *Kentukis*, los individuos otorgan esos datos por voluntad propia. Lo ingenioso del argumento de la novela radica en que el lector se cuestione quién en su sano juicio permitiría a un extraño irrumpir en su vida privada sin restricciones y, sin embargo, note que esto no dista mucho de la forma en que funciona el mundo. Esta cuestión es explicada por Bauman y Lyon (2013):

el elemento más destacable de la versión contemporánea de la vigilancia es el hecho de haber conseguido obligar, a la vez que persuadir, a los opuestos para que funcionen juntos, y así utilizarlos en beneficio de una misma realidad. Por un lado, la vieja estrategia panóptica («nunca sabrás cuándo estás siendo observado realmente y, por tanto, mentalmente te sentirás siempre observado») se ha convertido gradual pero

firmemente, y en apariencia sin pausa, en una práctica casi universal. Por el otro, con la pesadilla panóptica («nunca estoy solo») ahora refundida en la esperanza de «no volver a estar solo otra vez» (abandonado, ignorado y olvidado, boicoteado y excluido), el miedo a ser observado ha sido vencido por la alegría de ser noticia. (“Drones y medios sociales”, párrafo 10)

Ese engranaje del mundo post-panóptico —como lo denomina Bauman— explica la verosimilitud en el funcionamiento de la dicotomía voyerista-exhibicionista que transversaliza la novela de Schweblin. Los kentukis y las licencias ofrecen a los usuarios la posibilidad de establecer relaciones con un esfuerzo mínimo en una sociedad individualista. En efecto, no es casualidad la profunda soledad que caracteriza a los personajes; así mismo, la compañía que ofrece el dispositivo está ligada a la contingencia de ser visto, tampoco es coincidencia que los exhibicionistas sean personas que se sienten ignoradas como un padre soltero, una novia trofeo, un grupo de ancianos, entre otros. En este panorama, el acuerdo con la exhibición de la propia intimidad cobra sentido. Los individuos perciben que la vigilancia hace parte de su cotidianidad, por tanto, no es un problema unirse a la dinámica cuando se recibe algo a cambio; a esto se agrega que quienes se oponen a compartir su intimidad terminan siendo rezagados. Un estudio de Eugène Enríquez, citado por Bauman y Lyon (2013) lo interpreta de la siguiente manera:

[...] siempre y cuando no se olvide que lo que antes era invisible —el espacio íntimo o la vida interior de cada uno— se toma ahora para presentarlo en el ámbito público (principalmente en la televisión, pero también en el ámbito literario), se puede entender que aquellos que se preocupan por su invisibilidad acaban siendo excluidos, relegados, o sospechosos de un crimen. La desnudez física, social y psicológica es la nueva norma. (“Drones y medios sociales”, párrafo 26)

En este sentido, es posible notar que los voyeristas, cuya característica es mantenerse ocultos, son presentados generalmente como *outsiders* o *freaks*: un pederasta, una anciana que se excita con dos jóvenes, un perdedor que se enamora de otro kentuki, un huérfano ignorado por su padre y los clientes de Grigor. De ahí que el personaje de Alina sienta extrañamiento ante la idea de desempeñarse en el rol de voyerista en lugar de exhibicionista, por lo que se cuestiona “¿Qué tipo de persona elegiría «ser» kentuki en lugar de «tener» un kentuki? Pensó en que también podía ser alguien que se sintiera solo (...). O un misógino viejo verde, o un depravado, o alguien que no hablaba español” (Schweblin, 2018, p.27). De hecho, esta suposición es lo único que la hace comprender la vulnerabilidad que implica estar ante la cámara de un dispositivo que en realidad equivale a la mirada de un forastero.

Todo esto explica la lógica del mercado que convierte a este dispositivo electrónico en un éxito comercial. Mientras los voyeristas buscan consumir la fantasía de una vida que no tienen, los exhibicionistas pretenden venderse o, más precisamente, vender su privacidad como un bien de consumo. En consecuencia, a pesar del acoso latente que implica tener un kentuki en su hogar, los amos se resienten ante la posibilidad de no ser un objeto de interés: “La primera opción, la idea de alguien sentado mirándola fijamente por horas, siempre la intimidaba, la segunda la ofendía. ¿No era su vida lo suficientemente interesante?” (Schweblin, 2018, p.54).

Es oportuno señalar que, en la era posmoderna, el consumo de la privacidad como ocio convierte todo en espectáculo; las personas se deleitan en igual medida con la visualización de *reality shows*, el seguimiento de sujetos comunes en redes sociales e incluso con la exposición de secretos de los políticos en periódicos. El mundo se ha convertido en “un mercado en el que se exponen, venden y consumen intimidades” (Han, 2013, p. 68). Sin duda, en la novela de Schweblin, esta mercantilización de la privacidad cumple un rol relevante. Con frecuencia, se

refiere al aumento de precio de las licencias para ser kentuki en comparación con el costo del aparato físico; se hace necesario compensar el mercado porque existen más personas interesadas en la experiencia de fisgonear que en la de exhibirse.

Aunque en la novela no se señala explícitamente la causa de dicha preferencia, es evidente que la posición de exhibicionista genera más desventajas para el usuario. El objetivo de la exhibición es atraer atención y recibir la aprobación del otro; cuando esto no sucede, es normal que el individuo resulte herido, no obstante, el agravio es más personal si proviene de un objeto por el que, además, se pagó:

Nunca se le hubiera ocurrido que ahora, además de todas las especificaciones que había que leer si se compraba un electrodoméstico nuevo, había que pensar también si sería digno para ese objeto vivir o no con uno. ¿Quién pensaría, frente a la góndola de un supermercado, si el ventilador que está pensando en llevarse a casa estaría de acuerdo con ventilar a un padre en pañales mientras mira la televisión? (Schweblin, 2018, p. 46)

Contrario a lo que se supondría, las desventajas del exhibicionista no se resumen en que se vulnere su privacidad por un completo desconocido, sino que también contemplan el hecho de que esa privacidad no sea digna de ser vulnerada. El amo debe merecer el producto que compró; es decir, su vida debe ser consumible para el voyerista que pagó por la realización de una fantasía. Por ese motivo, los kentukis adquiridos para el geriátrico prefieren desconectarse o “suicidarse” por encima de permanecer en un espacio que recuerda a la condición humana del envejecimiento y la inminente muerte.

En ocasiones, el deseo de reconocimiento acompañado con el desespero de la soledad instiga la difuminación de los pocos límites que protegen la intimidad del exhibicionista. La

historia de Enzo^{†††} es el ejemplo más claro. Este personaje estaba obsesionado con establecer un vínculo con su kentuki, y pensaba que lo lograría cuando este “supiera quién era verdaderamente él para sus amigos y dedujera el tipo de compañía que podían representar el uno para el otro. (...) Necesitaba esa compañía, la quería para ambos, y terminaría por ganársela” (Schweblin, 2018, p. 171). Dado que este personaje ignora que el interés del voyerista no es él, sino su pequeño hijo, facilita al pederasta los medios cuando le ofrece datos como su correo electrónico, el número telefónico y hasta su dirección. En otras palabras, el quebranto de todos los límites de la privacidad es provocado por el anhelo de aceptación social y, como consecuencia de ello, se genera un desencadenamiento impactante en el momento que el exhibicionista descubre la verdad.

Los amos acceden a la exposición y deciden ignorar las posibles consecuencias del acoso porque, en la era posmoderna, la exhibición está acompañada del sentimiento de libertad. Nadie está obligado a crearse un perfil en una red social —al menos directamente— ni a comprar un teléfono inteligente, así mismo la decisión de los personajes de adquirir un kentuki y mantenerlo en su hogar es aparentemente personal, puesto que

Hoy, contra todo lo que se supone normalmente, la vigilancia no se realiza como *ataque a la libertad*. Más bien, cada uno se entrega *voluntariamente* a la mirada panóptica. A sabiendas, *contribuimos* al panóptico digital, en la medida en que nos desnudamos y exponemos. El morador del panóptico digital es víctima y actor a la vez. Ahí está la dialéctica de la libertad, que se hace patente como control. (Han, 2013, p.95)

^{†††} Desde el nombre del personaje —derivado del germano *Heinz* que significa amo o señor de la casa— se ironiza su destino, porque es el hombre del hogar que es incapaz de interpretar lo más evidente.

Cabe aclarar que, en la novela, no se mencionan las implicaciones políticas de la vigilancia por parte de las grandes corporaciones, lo cual es tema de atención central en la discusión teórica; quizá, por esta misma razón la mayoría de los autores abordan esta dinámica con énfasis en el exhibicionismo. Aunque *Kentukis* también explora la ludificación de la dinámica entre el voyerismo y la exhibición, se interesa más por las implicaciones de la mirada para la privacidad de los individuos; en este sentido, el título del libro en su traducción anglosajona —*Little eyes*— parece más idóneo que el original. Sin necesidad de dar juicios de valor ni dejar clara su postura, la autora simplemente representa lo que es actualmente el mundo y deja la reflexión a criterio lector.

En suma, el exhibicionismo y el voyerismo son conceptos que, además de definir la sociedad moderna, permiten comprender las dinámicas que se desarrollan en *Kentukis* y que configuran el concepto de privacidad construido en la novela. Así, aunque tradicionalmente la intimidad estaba delimitada al círculo familiar, la novela de Schweblin refleja como en las sociedades globalizadas la privacidad ocupa el espacio de la mirada pública, convirtiéndose en un bien de consumo al que cualquiera puede ingresar desde una posición de voyeur.

Anonimato e identidad

En este análisis se ha planteado una lectura a partir de pares dicotómicos que transversalizan el argumento de *Kentukis*. Amo y ser, exhibicionismo y voyerismo e identidad y anonimato dividen en dos bandos los roles de los protagonistas y las dinámicas que se desarrollan entre ellos. Cabe aclarar que estas segmentaciones no poseen una relación de contradicción sino de complementariedad, de modo que no puede existir un amo sin que del otro lado del mundo haya un ser dispuesto a servir de mascota electrónica; no puede existir un voyerista sino hay alguien dispuesto a exhibirse; y, por supuesto, no existe el anonimato si no se

le piensa desde la identidad. De hecho, los conceptos de exhibicionismo e identidad son afines a aquellos personajes que son amos, es decir, quienes se muestran ante la pantalla y exponen su vida privada —Enzo y Alina—; y los de voyerismo y anonimato a aquellos que son seres —Grigor y Marvin—. Solo existe un personaje —Emilia— que se desempeña en ambos roles, que se identifica y es anónima, que expone su intimidad y transgrede la del otro.

Cuando se contempla la denominación conferida a cada rol, parece que el amo ostenta el poder en la relación, no obstante, a lo largo de la novela se evidencia que los personajes ser, quienes se presentan anónimos, poseen influencia sobre su contraparte. Así lo confirma el desenlace de la historia de Enzo, que termina siendo manipulado por el hombre que controlaba su kentuki, o de Robin, quien es extorsionada por el individuo al otro lado de la pantalla. Estas situaciones se manifiestan como una representación de las sociedades globalizadas, en donde el anonimato confiere la sensación de poder, pues el sujeto que oculta su identidad evade las consecuencias de un actuar descomedido. El establecimiento de vínculos en la virtualidad usualmente implica el acertijo del receptor; se sabe quién enuncia, pero no se tiene certeza de quién responderá. Es como la relación que menciona Han (2014a) sobre los destinatarios fantasmas de los que habló Kafka, en *Cartas a milena*, cuando aseguraba que sostener una comunicación epistolar era mantener una correspondencia con fantasmas; con el espectro llamado destinatario que espera con avidez a que el remitente se desnude en la escritura. Precisamente esto sucede con las relaciones virtualizadas de kentukis, fantasmas ocultos en el anonimato a la expectativa de la revelación de la privacidad del otro.

A lo anterior es preciso agregar que el poder del anonimato también surge de la información. En las colectividades posmodernas quien tiene la información, tiene el poder y, en consecuencia, quien expone su privacidad es vulnerable. De ahí el creciente afán por conocer

hasta los más mínimos detalles de la vida del otro. En la novela, con la popularización del juguete en el mercado, los códigos para participar como ser se vuelven casi tan costosos como los propios kentukis; es decir, la demanda para ser anónimo en la vida de otro aumenta con mayor velocidad que la de exhibirse: “¿realmente había más gente interesada en mirar que en ser mirada? (...) Poca gente estaba dispuesta a exponer su intimidad ante un desconocido, y a todo el mundo le encantaba mirar” (Schweblin, 2018, p.96).

El anonimato en la novela de Schweblin juega un rol fundamental en la construcción de la noción de privacidad; gracias a él es posible irrumpir en la intimidad ajena y cuestionarla a profundidad. Como se expuso en el apartado anterior, el voyerista cruza unos límites sin percibirlo y solo se percata de ello cuando la ilusión del anonimato se quebranta y su vida queda tan expuesta como la del exhibicionista. Tal es el caso de Emilia que, desde la sombra de su posición, empieza a interferir en la vida de Eva de manera arbitraria y no advierte cuánto ha excedido sus límites hasta que su kentuki hace exactamente lo mismo en una suerte de espejo cíclico. El tránsito de sujeto anónimo a sujeto expuesto suscita la ruptura en este personaje que, cuando se siente traicionada por su mascota electrónica y es vulnerada su propia privacidad, decide romper los vínculos virtuales; anula su conexión con Eva y asesina de manera metafórica al delator de sus crímenes: “(...) sus manos agarrotadas sosteniendo al conejo debajo del agua, tapándole los ojitos y hundiéndolo contra el desagüe con todas sus fuerzas, ahogándolo hasta que la pequeña luz verde de la base dejara de titilar” (Schweblin, 2018, p.209).

En la novela, la transgresión del anonimato tiene una función narrativa de ruptura; cuando los seres desconocidos se identifican o son identificados, los personajes sufren una catarsis que los empuja a ser violentos con el sujeto de su frustración. De esa manera le sucedió a Emilia y también es el caso de Enzo, quien literalmente entierra vivo a su kentuki cuando

descubre su verdadera identidad. Para que esto sucediera, el individuo anónimo que manipulaba el juguete cayó en desesperación cuando dejó de ver a Luca, hijo de Enzo, por lo cual deshace los lindes del anonimato y se identifica ante su amo. En ese momento se rompe la fantasía para Enzo, quien reconoce las verdaderas intenciones de su morador y atraviesa una catarsis que lo lleva a romper el vínculo con este individuo de forma violenta: “Enzo arrastró los montículos que habían quedado alrededor del pozo y cubrió los lados del cuerpo, la panza y gran parte de la cabeza. El resto de la tierra la aplastó contra los ojos, que nunca se cerraron.” (Schweblin, 2018, p.213). En otras palabras, los personajes llevan a cabo una fantasía violenta sin las consecuencias judiciales que estas pueden implicar; reacciones que son desencadenadas por la vergonzosa confrontación de la realidad, es decir, la develación de la identidad.

De hecho, la realización de una fantasía violenta es recurrente en la novela. El personaje de Alina también encuentra la catarsis cuando el anonimato se rompe, no obstante, el maltrato y la violencia hacia su dispositivo aparece mucho antes. Desde el principio, este personaje manifiesta su inconformidad por la exhibición de su intimidad ante un completo extraño, a pesar de que ella adquirió voluntariamente el producto. Con el avance de la historia, la paranoia de la protagonista aumenta al punto de que adopta una tosca actitud hacia el artefacto. En la cumbre de su exasperación, y frente a la ignorancia de la identidad del kentuki, Alina toma el juguete y le realiza una variedad de operaciones crueles: “Cuando el cuervo chilló por tercera vez, ella se estiró hacia la banqueta y, tijera en mano y en solo dos saques, le cortó las alitas” (Schweblin, 2018, p.153). En el caso de esta historia, el maltrato al dispositivo surge con anterioridad porque, aunque no se haya develado la intencionalidad del sujeto que controla el dispositivo, el personaje es consciente de su posición vulnerable. El caso no es opuesto al de los demás, la única

diferencia radica en que este personaje presupone la identidad maliciosa del sujeto anónimo, si bien el clímax de su historia demuestra algo diferente.

La cualidad de anonimato que presenta la novela de Schweblin no se construye únicamente con la ausencia de un rostro o nombre en el artefacto. La autora refuerza esta propiedad atribuyendo al juguete la privación de un lenguaje verbal que, aunque es superada por algunos personajes con señales, consignas acordadas, entre otras cosas, desplaza el temor de lo desconocido a la psiquis de los personajes:

Entonces pensó en que su cuervo podría picotear en su intimidad abiertamente, la vería de cuerpo entero, conocería el tono de su voz, su ropa, sus horarios, podría recorrer libremente la habitación y en la noche conocería también a Sven. A ella en cambio solo le tocaría preguntar. El kentuki podía no contestar, o podía mentirle. Decir que era una colegiala filipina y ser un petrolero iraní. Podía, en una casualidad insólita, ser alguien que ella conociera y no sincerarse nunca. En cambio ella debía mostrarle su vida entera y transparente. (Schweblin, 2018, p. 28)

Esa incertidumbre que genera el anonimato en los personajes permea también el relato. El narrador hace partícipe al lector del juego privado-público cuando ubica personajes a la sombra, esconde información y fomenta la intriga a través de los ocultamientos y las develaciones. Esta característica que enmarca la obra de Schweblin, y que se puede observar en cuentos como “Irman”, “El cavador” o “Un gran esfuerzo”, se debe en gran parte a su formación en cine, la cual influyó en la forma en la que dirige el ritmo y la tensión de sus historias. Dicho de otro modo, la autora se vale de la expectativa y la intriga de lo que no se cuenta, herramienta comúnmente usada en la filmografía, para mantener al lector atento al desarrollo del conflicto.

En *Kentukis* dicho acierto se logra a través de la figura del narrador, quien surge como un ente anónimo que relata el ascenso de un producto en el mercado. Si bien el rol de este sujeto se asemeja al de un cronista, pues relata una historia de manera cronológica mientras oculta su rastro con la evasión de juicios de valor, lo cierto es que, a lo largo de la trama, el lector encuentra huellas lingüísticas que dan una tenue idea de la identidad de este misterioso individuo. El hecho de utilizar la palabra “remera” (Schweblin, 2018, p.9) y no camisa o “tetas” (Schweblin, 2018, p.9) en cambio de senos, permite al lector suponer que se trata de alguien que tiene relación con el Río de la Plata y un vocabulario que no pertenece a la clase alta. La configuración del narrador como un ente sin identidad hace parte de la narrativa tensional que caracteriza el estilo de la autora; más allá de la función de contar los sucesos que transcurren, el narrador funciona como una particular alegoría de uno de los principales temas de la novela, es decir, el anonimato.

La imagen constante del interrogante permea la literatura de Schweblin a tal punto que su obra carece de signos que permitan asociarla a un cuadro nacional específico. En gran parte de las obras literarias existen índices que señalan al lector que la historia que se está narrando sucede en determinado lugar o está basado en los problemas de una nación determinada, pero en la obra de Samanta Schweblin esto no ocurre. Allí, se narra la desterritorialización, de hecho, más allá del lugar de nacimiento de la autora, sus libros y cuentos no poseen una representación geográfica clara o contundente que el lector pueda rastrear e identificar como “literatura argentina”. En efecto, *Kentukis* es una muestra de esta desterritorialización, debido a que su narrativa no se enmarca en los grandes relatos nacionalistas, que en el pasado presentaron autores como Esteban Echeverría o José Hernández, sino que expone una variedad de historias mínimas que suceden alrededor del mundo a distintas personas con diferentes nacionalidades.

Así, la novela no es el reflejo de un país o un territorio, sino que pone en consideración el significado de la identidad en las sociedades actuales sin tener en cuenta las barreras territoriales. Esta difuminación de los linderos figura como una característica propia de la posmodernidad, en la cual se suele prescindir de los límites y se homogenizan las diferencias; no hay verdades o certezas absolutas, sino que todo es regido por constantes cuestiones a las fronteras tradicionales. Bauman (2007) dice al respecto que la “globalización negativa”, que es aquella que ha sido descontrolada y no complementada por una fuerza positiva, “se especializa en romper aquellos límites y fronteras que no pueden aguantar la presión y en practicar numerosos orificios de gran tamaño (imposibles de tapar) en aquellas fronteras que aún se resisten a las fuerzas que se empeñan en desmantelarlas” (Bauman, 2007, p.125). En este sentido, parece normal que en *Kentukis* el narrador traduzca las intervenciones de interlocutores de otros países a un mismo idioma y que, incluso, el lector olvide que cada personaje pertenece a una cultura diferente con una identidad que, en teoría, debería ser disímil. Se trata de una deslocalización de la existencia, lo que Arfuch (2005b) llamó la pérdida de la identidad nacional y la idea de comunidad, una atomización de lo social y la desvinculación de identidades y valores colectivos. Lo anterior resulta en la homogenización de las culturas, es decir, la superación de la identidad nacional particular y la estandarización de elementos que antes eran locales como la lengua: “y ellas hablaban inglés, que es lo que habla todo el mundo” (Schweblin, 2018, p.10).

En la novela, la supresión del gran relato de la identidad grupal es motivado por la aparición del anonimato o del hombre anónimo. Este personaje ensombrecido lo ostentó también Baudelaire en la modernidad, en el llamado *Spleen de París*, en donde un actor se convertía en un ente desconocido gracias al anonimato que le brindaba la urbe, el gentío; lugar donde podía tener múltiples identidades a través de la muchedumbre. En Schweblin, particularmente, aunque no

existen aglomeraciones físicas, sí se manifiesta una especie de multitud cibernética que, al igual que el yo lírico de ‘Las muchedumbres’ de Charles Baudelaire, goza de las virtudes del anonimato: “Si ser anónimo en las redes era la máxima libertad de cualquier usuario (...) ¿Cómo se sentiría entonces ser anónimo en la vida de otro?” (Schweblin, 2018, P.108).

La diferencia esencial entre el anonimato que presentan estos dos autores es que mientras el gentío de Baudelaire es físico, homogéneo e íntimo, el de los habitantes digitales de la red de Schweblin “les falta la intimidad de la congregación, que produciría un nosotros. Constituyen una concentración sin congregación, una multitud sin interioridad, un conjunto sin interioridad, sin alma o espíritu” (Han, 2014a, p.28). Es decir, están juntos pero distanciados, padecen los mismos males, pero su interminable crisis del yo no les permite sentir compasión por el otro, solo reflejan sus propios tormentos en los individuos que le acompañan en esa muchedumbre digital. De ahí que en estas nuevas sociedades no exista una idea de comunidad o un apoyo a las grandes causas, ya que cada sujeto se preocupa por el bien individual y no el bien común. Se trata de pertenecer a colectividades líquidas que permitan conseguir fines personales sin involucrarse de manera significativa. Por esta razón, en la novela vemos a Marvin pertenecer a un club que apoya causas individuales o al resto de personajes que están confinados a la soledad que les provoca el divorcio, los hijos, los padres o su pareja.

El anonimato en *Kentukis* no se trata de existir sin ser notado sino de ser notado como alguien más, ya sea como “Kitty03”, “SnowDragon”, “conejita” o cualquier otro seudónimo que permita al usuario hallarse en una intimidad ajena. Como lo mencionó Lozano Mijares (2007) citando a G. Amendola, una de las características constantes de la experiencia urbana posmoderna es la crisis del yo y, en consecuencia, la ausencia de profundidad que resulta en el problema de la identidad y la difusión de identidades ligeras y cambiantes. Esta alteración de la

identidad que vemos en la novela se da, en gran medida, por la acentuación de los fenómenos de exclusión que genera en los sujetos una necesidad de ‘conectarse’; dicha conexión no se sostiene en bases sólidas, sino que es lo que Bauman (2006) llamó relaciones líquidas. En los protagonistas de esta novela, la necesidad de un vínculo virtual es suscitada por la soledad que experimentan en sus vidas reales. Emilia, por citar un ejemplo, siente la ausencia de su hijo y el acecho de la vejez lo que le hace menester pertenecer a aquel fenómeno comercial que, de alguna manera, la incluye en la “actualidad”: “Estaré loca pero por lo menos estoy actualizada, pensó. Tenía dos vidas y eso era mucho mejor que tener apenas media y cojear en picada” (Schweblin, 2018, p.42). Así mismo, les sucede a otros sujetos principales como a Marvin con su deseo de libertad, Enzo con su divorcio o Alina con su pareja ausente. Bajo esta sentencia de la soledad, los individuos buscan pertenecer a cualquier costo. Además, esto no solo sucede con los personajes de las líneas principales del argumento de la historia, sino que también se extiende a las micro narraciones que nutren la totalidad del libro.

Este afán posmoderno de conectar con cualquier ser produce la creación de comunidades poco solidas basadas en emociones transitorias, nexos superficiales o cualquier otro lazo líquido. Así, se establecen tribus o clanes urbanos que basan toda su identidad en afinidades vanas y momentáneas:

Esta técnica de construcción sólo puede dar a luz “comunidades” frágiles y efímeras con emociones dispersas y erráticas que cambian de objetivo sin ton ni son, a la deriva en su búsqueda infructuosa de un puerto seguro: comunidades de preocupaciones compartidas, ansiedades compartidas u odios compartidos -pero en todo caso comunidades “perchero”, reuniones momentáneas alrededor de un clavo en el que muchos individuos solitarios cuelgan sus miedos individuales-. (Bauman, 2004. p. 42-43)

En este contexto de soledad y afinidad mínima surge el “Club de Liberación” en el que el mayor vínculo de sus integrantes es el deseo de la libertad en su vida digital. Es allí donde se incorpora el personaje de Marvin y establece vínculos líquidos que, aunque para él son sólidos, en realidad mantienen una dinámica superficial de acceso y salida rápida. Esta misma situación sucede con Robin quien en un afán de pertenecer se une al llamado “clan” (Schweblin, 2018, p.10) y crea un vulnerable vínculo basado en la presión grupal y la aceptación mutua. No obstante, este se disuelve de manera efímera en el momento en que las integrantes tienen una discusión. De modo que, aunque el sentido de la identidad, y en especial la identidad nacional, se ha disuelto en la mirada relativizadora de la época, lo cierto es que en *Kentukis* es posible rastrear algunos tribus o clanes urbanos creados con el fin de cubrir aquella carencia que la posmodernidad generó.

Con base en expuesto hasta el momento, es posible detectar el significado de la diada identidad-anonimato en la comprensión de la privacidad posmoderna expuesta en la novela de Schweblin. En definitiva, la pérdida de la identidad individual resulta ser una especie de renuncia voluntaria que hacen algunos usuarios al momento de compartir sus datos más personales en la red. Estos sujetos están estrechamente relacionados con aquellos que cumplen la función de amo en el argumento de la historia y que, como se observó en el apartado anterior, son quienes deciden exhibir su intimidad de manera deliberada. En compensación, se encuentran aquellos personajes que huyen al exhibicionismo a través de la capa del anonimato y que corresponden a los denominados ‘ser’. Estos se manifiestan como la perfecta paradoja de los tiempos posmodernos, en donde tener muchas identidades equivale a no tener ninguna. Los anónimos son los encargados de acceder remotamente a la vida privada de un desconocido, son los que en el

apartado anterior se denominaron vyeristas, y los que llevan *in crescendo* la intriga en la narración.

3. Conclusiones

Según lo abordado hasta este punto, es posible afirmar que *Kentukis* es una novela posmodernista que, sin embargo, se ciñe a las técnicas tradicionales de la narración. Lo posmoderno en esta novela radica más en su contenido que en su forma, pues a su manera incluye tópicos meta ficcionales que problematizan la relación entre la realidad y la ficción; en este sentido, la temática que mejor engloba el argumento del libro refiere a la privacidad de los individuos en el mundo contemporáneo.

Sobre la problemática de la privacidad posmoderna, los autores elegidos en la construcción del marco teórico coinciden en señalar el traspaso o invasión que la esfera privada ha hecho al espacio público. Esta característica se manifiesta de diversas maneras, ya sea en el interés de la vida privada de los personajes públicos (Bauman, 2004), el auge de los *reality shows* que contemplan la vida de personas comunes, la documentación en vivo que permea todos los medios de comunicación (Arfuch, 2006) o incluso con el hecho de la exposición arraigada en la cultura de la sociedad posmoderna que crea una suerte de panóptico digital (Han, 2013). En resumen, la privacidad en el mundo posmoderno se aparta de su concepción tradicional; ya no existe una delimitación clara del espacio íntimo, de modo que cualquiera puede acceder e intervenir. La sociedad actual se encuentra ante una privacidad líquida, pues el sujeto posmoderno renuncia a su intimidad voluntariamente, la expone y exhibe a cambio de los beneficios que la tecnología puede ofrecerle.

Entre dichos beneficios se incluye la primera condición que hace verosímil el mundo ficcional de *Kentukis*: los vínculos líquidos o las relaciones de bolsillo que establecen los personajes de la novela. El sujeto posmoderno teme ser descartable, pero necesita conectar a

cualquier costo, aunque paradójicamente ello signifique establecer relaciones superficiales y desechables. Como consecuencia de ese deseo, los personajes de la novela se obsesionan con la vida virtual que ofrece el dispositivo y la perciben como más real que su propio mundo. Esa posibilidad de compensar insatisfacciones suscita en los personajes una necesidad de inmiscuirse en las vidas de extraños y, así mismo, permitir a extraños inmiscuirse en las suyas. Es pertinente señalar que la intrusión en los círculos íntimos es algo que Schweblin ha construido gradualmente en su narrativa, pues un recorrido diacrónico demostraría que su inclinación se manifiesta en algunos cuentos de *La furia de las pestes* (2008) y alcanza la intrusión completa en el ámbito hogareño con la exploración de los dramas familiares en *Siete casas vacías* (2015), que ya desde el título anticipa la invasión al espacio privado por excelencia.

La configuración de la privacidad en *Kentukis* también está determinada por la mirada; por ese motivo, el voyerismo tiene un papel fundamental que, además de definir uno de los roles que ofrece el dispositivo a las partes, permea la forma de la narración cuando traspone el rol voyeur al lector. En líneas generales, se halló que los sujetos ser/voyeristas encuentran en la virtualidad una experiencia que compensa sus vidas insatisfactorias a partir de la posibilidad de libertad, atención o compañía, entre otras cosas. Se trata, entonces, de irrumpir en la intimidad del otro, tal como sucede en las sociedades posmodernas por medio de programas de TV, columnas de chismes y redes sociales, la diferencia sustancial se encuentra en que, en el libro, los personajes son más que simples espectadores, por lo cual pasan a hacer parte de la privacidad del otro y, sobre todo, la hacen suya. Cabe aclarar que los vínculos establecidos entre amos y seres no son recíprocos. Por esta razón, surgen situaciones en las que, aunque no lo noten, los voyeristas se convierten en acosadores, lo cual tiene como consecuencia que el exhibicionista, es decir el amo, no solo exponga la privacidad propia sino también la de las personas cercanas a él.

En este panorama, la lógica del mercado impregna la dinámica entre los exhibicionistas y voyeristas de la novela, dado que, igual que en el mundo posmoderno, la privacidad se convierte en un bien de consumo. El raciocinio mercantil funciona porque, mientras los voyeristas buscan consumir la fantasía de una vida que no tienen, los exhibicionistas pretenden venderse o, más precisamente, vender su privacidad como un producto; objetivo que coincide con su deseo de atención, aceptación y compañía. En otras palabras, la participación de los individuos es voluntaria, dado que perciben la exhibición como un acto de libertad. Allí radica el culto al *yo*, el narcisismo exacerbado y la exaltación de la vida propia como producto lo suficientemente interesante que provoca el quebranto de todos los límites de la privacidad.

Por supuesto, dicha dinámica y sus repercusiones en la privacidad también es analizable desde su otra cara, es decir, la dicotomía identidad/anonimato. Lo cierto es que la figura del interrogante impregna tanto el contenido como la forma de *Kentukis*. En lo referente a la técnica se evidenció que el narrador fomenta la intriga a través de los ocultamientos y las develaciones. Este estilo de narración no es nuevo en la obra de Schweblin, quien ya había integrado juegos de escondite a su cuentística en libros como *El núcleo del disturbio* (2002) y *Pájaros en la boca* (2017). De hecho, como se mostró en el apartado de antecedentes, diversas investigaciones se han interesado por esta característica de encubrimiento en la narrativa de la autora; y, para estudiarla, la han clasificado como estética de *lo siniestro*. Aunque en esta novela no se percibe un ambiente relacionado con ese calificativo, la autora sí hace uso de la técnica, pero con un propósito diferente. La divergencia sustancial es que, mientras en su cuentística *lo siniestro* radica en la reacción pasiva de los personajes ante sucesos extraordinarios (Szpilbarg y Tribilsi, 2018) o ante la develación de lo monstruoso en personajes infantiles (González, 2015), en *Kentukis* el ocultamiento responde a la intención de encubrir datos esenciales con el fin de lograr

un efecto de descubrimiento cuando concluyen las historias, es decir, una técnica similar a la narrativa policial.

Por supuesto, esa técnica no es independiente del contenido de la historia, en realidad, es un complemento porque se liga a la incógnita sobre la identidad de los personajes en el rol de ser, quienes aprovechan su estatus anónimo para irrumpir en la intimidad de sus anfitriones sin acarrear las consecuencias que ello tendría en el mundo tangible. Debido a esa correspondencia, la caída del anonimato de los kentukis presenta un punto de ruptura en los relatos. La invasión definitiva de la privacidad se hace evidente cuando el anonimato del voyerista acaba y, por lo tanto, el exhibicionista comprende la vulnerabilidad de su posición; de modo que el descubrimiento de la identidad genera en los amos una suerte de vergüenza culposa que desencadena en el “asesinato” violento del dispositivo, es decir, en el homicidio metafórico del sujeto anónimo y, en consecuencia, surge definitivamente la desvinculación virtual entre las partes.

En concreto, es posible afirmar que en *Kentukis* de Samanta Schweblin la noción de privacidad evidencia correspondencias con la realidad contemporánea, lo cual se configura a través de las dicotomías de amo/ser, voyerismo/exhibicionismo y anonimato/identidad. El funcionamiento de este trío diádico posiciona a la privacidad como un producto que debe ser consumible para quien pagó por su acceso; relación que funciona por la predisposición de las partes a trabajar conjuntamente, debido a su necesidad de compañía y aceptación social.

Referencias Bibliográficas

- Allan, J. (2020). Little eyes by Samanta Schweblin. *World literature today*, 94 (3).
- Arfuch, L. (2001). Subjetividad e (in)visibilidad mediática. *Signo y seña*, (12), 215-229.
- Arfuch, L. (2005a). Cronotopías de la intimidad. En L. Arfuch (Ed.), *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. (pp. 237-190). Paidós.
- Arfuch, L. (2005b). Problemáticas de la identidad. En L. Arfuch (Ed.), *Identidades, sujetos y subjetividades*. (pp. 21-43). Prometeo Libros.
- Arfuch, L. (2006). Las subjetividades en la era de la imagen: de la responsabilidad de la mirada. En I. Dussel., D. Gutiérrez (Ed.), *Educación la mirada. Políticas y pedagogía de la imagen*. Manantial.
- Astorino, J., Saporosi, L. y Zicavo, E. (2017). Un análisis sociocultural sobre la maternidad y el aborto en la literatura argentina reciente. *Perífrasis: Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 8(15), 44-57.
- Backucz, D. (2018). Undo, redo, delete: visiones del hogar y sus implicaciones en la literatura hispanoamericana contemporánea. *Acta hispánica*, 23, 149-161.
- Barbosa, A. (2012). El arquetipo mítico de Narciso en la cultura posmoderna. *Invetio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos*, 8(15), 75-83.
- Bauman, Z. (2004). *Modernidad líquida*. Fondo de cultura económica.
- Bauman, Z. (2006). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2007). *Miedo líquido: la sociedad contemporánea y sus temores. La sociedad contemporánea y sus temores*. Paidós.

Bauman, Z. (2008). *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Tusquets editores.

Bauman, Z. y Lyon, D. (2013). *Vigilancia líquida*. Paidós.

Dalmaroni, M. (2009). *La investigación literaria: problemas iniciales de una práctica*. Ediciones UNL.

Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé.

Faifman, H. (2012). Mujeres desesperadas: un análisis de las relaciones entre los sexos en la obra de Samanta Schweblin. *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica literaria Orbis Tertius*. Congreso llevado a cabo en La Plata, Argentina.

González, R. (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. Gredos.

Han, Byung-Hul. (2013). *La sociedad de la transparencia*. Herder editorial.

Han, Byung-Hul. (2014a). *En el enjambre*. Herder editorial.

Han, Byung-Hul. (2014b). *La agonía del Eros*. Herder editorial.

Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C. y Baptista Lucio, M. (2014). *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill Education.

Lipovetsky, G. (2000). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama.

Lipovetsky, G. (2016). *De la ligereza: hacia una civilización de lo ligero*. Anagrama.

Lipovetsky, G. y Charles, S. (2008). *Los tiempos hipermodernos*. Anagrama.

Lipovetsky, G. y Roux, E. (2004). *El lujo eterno: de la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*. Anagrama.

- Lozano Mijares, M. (2007). *La novela española posmoderna*. Arco Libros S.L.
- Perpinyá, N. (2008). *Las criptas de la crítica: veinte interpretaciones de la Odisea*. Gredos.
- Petrović, B. (2018). Miedos íntimos en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI. En M, Lilić (Ed.), *I Actas de la escuela internacional de verano de estudios latinoamericanos* (pp. 107-119). Asociación de hispanistas de Serbia.
- Rodríguez, G., Gil, J., García, E. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*. Aljibe.
- Rosado Avilés, R., Shrimpton, M. y Loría, D. (2017). *Cuerpos abyectos: infancia, género y violencia*. Universidad Autónoma de Yucatán.
- Sábato, E. (1996). La novela: atributos y funciones. En E. Sullà (Ed.), *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX* (pp. 246-248). Crítica.
- Schweblin, S. (2002). *El núcleo del disturbio*. Ediciones Destino.
- Schweblin, S. (2008). *La furia de las pestes*. Fondo editorial Casa de las Américas.
- Schweblin, S. (2017). *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Penguin Random House.
- Schweblin, S. (2018). *Kentukis*. Penguin Random House.
- Schweblin, S. (2019). *Siete casas vacías*. (5° ed.). Páginas de Espuma.
- Simonsen, A. (2014). *En el límite entre lo real e irreal: Lo extraño y lo que no se dice en tres cuentos de Samanta Schweblin* [Tesis de maestría no publicada]. Lunds Universitet.
- Skipeland, S. (2016). *Extrañamente familiar: Lo siniestro en los cuentos de Pájaros en la boca de Samanta Schweblin* [Tesis de maestría no publicada]. Universitetet i Oslo.
- Szpilbarg, D. y Tribilsi, L. (2018). Literatura sin escalas: sensibilidades en la obra de cuatro escritores argentinos “internacionalizados”. En A. Wortman (Ed.), *Un mundo de sensaciones: sensibilidades e imaginarios en producciones y consumos culturales argentinos del siglo XX* (pp. 111-145). Instituto de investigaciones Gino Germani.