

## **VOYEURISM AND TECHNOPHILIA: EXHIBITIONISM IN LITTLE EYES (2018), BY SAMANTA SCHWEBLIN**

**JOEL OVANDO VALDÉS**

ORCID.ORG/0009-0001-9789-5685

Universidad Veracruzana

[joel15822@gmail.com](mailto:joel15822@gmail.com)

**Abstract:** *This article is the result of an investigation whose objective is to analyze how the topics of voyeurism and technophilia develop narratologically within Little Eyes (2018), a novel by Samanta Schweblin. To do this, an interdisciplinary theoretical base is used that deals with narratology and studies from Psychology and Sociology, disciplines that are essential for this work given the nature of the topics to be discussed. In this way, it seeks to propose a theoretical basis that helps to understand the way in which these themes are raised and developed within the literary context to be studied.*

**KEYWORDS:** TECHNOLOGY, OBSERVATION, NARRATOLOGY, VIRTUALITY, DIGITAL MEDIA

RECEPTION: 20/06/2025

ACCEPTANCE: 20/06/2025

## VOYEURISMO Y TECNOFILIA: EL EXHIBICIONISMO EN *KENTUKIS* (2018), DE SAMANTA SCHWEBLIN

**JOEL OVANDO VALDÉS**

ORCID.ORG/0009-0001-9789-5685

Universidad Veracruzana

[joel15822@gmail.com](mailto:joel15822@gmail.com)

**Resumen:** El presente artículo es el resultado de una investigación cuyo objetivo es analizar la manera en la que los tópicos del voyeurismo y la tecnofilia se desarrollan narratológicamente dentro de *Kentukis* (2018), novela de Samanta Schweblin. Para ello, se recurre a una base teórica de índole interdisciplinaria que versa sobre la narratología y estudios provenientes de la psicología y la sociología, disciplinas imprescindibles para este análisis debido a la naturaleza de los temas tratados. De esta forma, se busca plantear un sustento teórico que ayude a comprender la forma en la que dichos temas se plantean y desenvuelven dentro del contexto literario por estudiar.

**PALABRAS CLAVE:** TECNOLOGÍA, OBSERVACIÓN, NARRATOLOGÍA, VIRTUALIDAD, MEDIOS DIGITALES

RECEPCIÓN: 20/06/2025

ACEPTACIÓN: 20/06/2025

## INTERACCIÓN VIRTUAL Y RELACIONES TECNOFÍLICAS EN KENTUKIS

Samanta Schweblin (1978) posee una trayectoria multipremiada por su destacada producción literaria, misma que se enfoca en un estilo de prosa que va desde lo cotidiano hasta lo insólito, con un despliegue de tópicos como la soledad, la violencia, la muerte, entre otros. Muestra de lo anterior son sus antologías de relatos: *El núcleo del disturbio* (Destino, 2002), *Pájaros en la boca y otros cuentos* (Almadía, 2008) y *Siete casas vacías* (Páginas de Espuma, 2015), además de sus novelas: *Distancia de rescate* (Almadía, 2014), *Kentukis* (Random House, 2018) y su reciente libro *El buen mal* (Random House, 2025), todas multipremiadas y reconocidas por la crítica debido a su calidad literaria.

En cuanto a su ejercicio narrativo, encontramos que, tanto en cuentos como en novelas, Schweblin configura una serie de temáticas cuyo tratamiento literario ronda desde lo fantástico hasta lo insólito. En este sentido, si bien *Kentukis* no muestra características fundamentales de lo fantástico o lo insólito, sí presenta una trama en donde destacan las influencias e interacciones de la tecnología con los personajes, suceso por el cual esta novela ha llegado a considerarse como parte del género de ciencia ficción contemporáneo. Además, el tópico de la tecnología despliega un segundo tema importante en la historia: el voyeurismo, pues el hecho de que se observe a alguien más a través de los *kentukis*<sup>1</sup> es un ejemplo de este acto desarrollado en la trama de esta novela.

En este sentido, *Kentukis* es una novela que sobresale por el abanico de tópicos —como los dichos con anterioridad— desarrollados a lo largo de la historia; sin embargo, en el presente escrito se estudian —en esencia y como se ha presentado desde el título— dos tópicos importantes: el voyeurismo y la tecnofilia.

Con este último tema en consideración, la novela presenta un señalamiento del uso de la tecnología por parte de los personajes a lo largo de toda la trama, mismo que llega a desenvolverse, principalmente, como una dependencia hacia ellos al momento de realizar su ahora nueva rutina tecnológica. Dicha situación provoca un cambio en ellos y en su entorno, debido a la afición

<sup>1</sup> Los *kentukis* son cierto tipo de peluches robotizados con forma de animales que cuentan con cámara, micrófono y bocinas. Funcionan a modo de mascotas virtuales: “Había topos, conejos, pandas, dragones y lechuzas. Pero no había dos iguales, cambiaban los colores y las texturas, algunos estaban caracterizados” (Schweblin, 2018: 23).

adquirida, consciente o inconscientemente, con los medios digitales. La adicción a estos artefactos tecnológicos se presenta como una constante en cada uno de ellos, ya sean *amos* o *kentukis*, pues cualquier personaje que sea usuario de ellos termina —en pequeña o mayor medida— convirtiéndose en dependiente de esta tecnología, debido al furor que causan.

En el universo de *Kentukis*, todos los personajes presentan cierto grado de tecnofilia, según su caso. Ésta, por su definición, “también es conocida como tecno adicciones, uso compulsivo/patológico de internet, adicción a las nuevas tecnologías, adicción a las pantallas, ciberadicciones” (Martínez, 2021: 117), debido a la dependencia que los medios digitales y el internet pueden provocar en algunos usuarios. Teniendo esto en consideración, una de las principales historias con este tenor es la de Cheng Shi-Xu, quien modifica su rutina al pasar hora tras hora frente a la pantalla, controlando su *kentuki* tras apenas haberlo adquirido: “Cheng Shi-Xu había comprado una tarjeta *kentuki* y había establecido su conexión con un dispositivo de Lyon. Desde entonces pasaba más de diez horas por día frente a su computadora. Su saldo bancario bajaba cada día, los amigos ya casi no llamaban y la comida basura le estaba haciendo un agujero en el estómago” (Schweblin, 2018: 71).

Si se considera que dentro de la novela existen dos grupos a los que pueden pertenecer los personajes (*amos* y *kentukis*), cabe la posibilidad de enfatizar dos tipos de tecnofilia presente en los personajes. Respectivamente, se encuentran aquellos personajes que están sujetos a esta tecnología de forma coexistente, vista como una necesidad de compañía entre *amo* y *kentuki*, pues la responsabilidad de los primeros respecto a sus *gadgets* yace en cargar su batería para tener acompañamiento. Por otro lado, se encuentran los que se obsesionan con la tecnología más allá de la interacción que pudiese existir entre ambos, debido a que ellos —los que “son” *kentukis*— se ven en la obligación de someterse a cualquier tipo de equipo tecnológico —computadora, tableta o celular— para conectarse y desempeñar su función de mascotas electrodomésticas. Siendo así, podría entenderse que quienes presentan un mayor grado de tecnofilia son los personajes que manejan a los *kentukis*, pues son ellos quienes se ven orillados a permanecer frente a una pantalla para cumplir con su papel de *amo/observado* y *kentuki/observador*.

A juzgar por ello, no sería extraño encontrar una historia como la de Cheng Shi-Xu dentro de la novela, puesto que presenta características que pueden ser propicias para el favorecimiento de una dependencia tecnológica. De acuerdo

con lo expuesto por el narrador extradiegético, se hace énfasis en que vive sin compañía, aparentemente no tiene mayor responsabilidad que su empleo y cuenta con una muy posible vida monótona sin mucho sentido, por lo que adentrarse en una esfera digital que le ofreciera algo de emoción a su rutina resultaría una oferta imposible de rechazar, a cambio de su salud, tiempo y economía, pues éstos son los principales factores que se canjean cuando alguien manifiesta tecnofilia excesiva.

De acuerdo con la descripción que se hace del entorno, si bien éste “no pre-destina el ser y el hacer del personaje, sí constituye una indicación sobre su destino posible” (Pimentel, 2019: 79). En consecuencia, para el caso de Cheng Shi-Xu —así como para la mayoría de los personajes—, el entorno en donde se encuentran cumple con características similares que propician un espacio de soledad y aburrimiento que los redirige a la tecnofilia como una solución de escape.

Pero la situación de Cheng Shi-Xu no es la única en donde se da un caso de tecnofilia que perjudique el entorno del personaje, en particular el económico. Más adelante se presenta la historia de Marvin, un joven cuyo mayor anhelo es un *kentuki*. Una vez que cumplió su propósito, no pudo dejar de proyectarse en él de forma remota, gracias a las andanzas y aventuras que obtenía mediante el uso del muñeco, pues manipularlo le permitía vivir experiencias emocionantes que él jamás podría presenciar en calidad de chico común. Se narra que esta situación llevó a Marvin a obsesionarse cada vez más con el uso del dispositivo y, por ende, de la tecnología empleada para su realización; lo anterior resulta evidente cuando se menciona que “lo llamaron a comer, y por primera vez desde que el asunto del *kentuki* había empezado, pensó en llevarse con él su tablet” (Schweblin, 2018: 92-93). Esta situación desencadena una serie de disputas entre Marvin y su padre, puesto que éste es una persona sin disposición a la tecnología y de viejos modos, particularidades que pueden otorgarle la categoría de *tecnofóbico*, debido a que muestra un “rechazo a lo tecnológico como miedo irracional al que se justifica por la dependencia que genera desde el punto de vista físico o emocional” (Berenstein, 2017: párr. 2).

La participación del padre en este relato destaca en virtud de que se presenta como lo opuesto a la tecnofilia de Marvin: es un hombre adulto del cual nunca se menciona que tuviera inclinación hacia los medios tecnológicos, por lo que tal vez podría entrar en la categoría de analfabeta digital, debido a las características con las que se presenta, así como por las acciones y diálogos

con los que interfiere en el relato. No es fortuito el hecho de que ambos tipos de personajes —tanto tecnófilo como tecnofóbico— converjan y se presenten dentro de un mismo espacio.

A través de ellos se puede observar la diferencia del acercamiento a la tecnología según sus características descritas en la historia; además, gracias a ellos se resume el binarismo planteado de los personajes en la novela de acuerdo con la tecnología: los que la aprueban y los que desprecian su uso en exceso, al igual de las consecuencias de cada acción. Sin embargo, Marvin desarrolla una dependencia cada vez mayor de su tableta para manejar su *kentuki*, acción que pronto pasa de la emoción por entrar en el papel del *kentuki*, a convertirse en un sentimiento agridulce por no lograr su objetivo de conocer la nieve —por medio del muñeco— en el desenlace de su historia.

Hasta este momento, me he centrado en dos de las múltiples historias que son presentadas en la novela. En cada una de ellas los *kentukis* son señalados como un fenómeno comercial que todos desean. En suma, no suelen ser considerados como mascotas “reales” a las cuales puedan dar los cuidados que requeriría un ser vivo. Con esto en consideración, los *kentukis* son vistos como artefactos novedosos que están en auge. De acuerdo con Roland Bourneuf y Réal Ouellet (1975), el narrador los presenta como un objeto de deseo dentro de la trama en la medida en que simbolizan una fuerza de atracción —o representación del valor— que constituye el tema propuesto que causa deseo. Estos dos autores hacen énfasis en el elemento que causa temor además de deseo, supuesto que no debemos pasar por alto cuando se llega a concebir a los *kentukis* como un mal tecnológico que puede traer repercusiones negativas a los personajes.

Así, de la misma manera en que existe un abanico de tramas y personajes que aparecen en *Kentukis*, también se presenta un número considerable de focalizaciones de las historias a través de sus personajes. Si bien los relatos son tratados como historias independientes unas de otras, las une el mismo evento focalizado: la experiencia de los protagonistas respecto a los *kentukis*. Dentro de la novela, son comunes los personajes que ofrecen únicamente un tipo de focalización a través de su experiencia con estos dispositivos, pero existe uno en particular que otorga una visión más amplia de este binarismo de aspecto, pues ofrece ambas perspectivas.

En este sentido, destaco la intervención de Emilia en esta novela, quien es retratada con características particulares que nos permiten ver ambas situaciones

focalizadas: la de ser ama y *kentuki*, pues es el claro ejemplo de que “el exhibicionismo y el voyeurismo forman una pareja de tendencias a la vez opuestas y complementarias, [con lo que] todo exhibicionista es también, a ratos, mirón” (Sanabria, 2008: 165). Emilia es presentada como una solitaria adulta mayor que no sólo se encuentra relacionada con un *kentuki*, sino con dos. Retomo este caso en particular porque, además de lo mencionado, Emilia es un personaje que pertenece a la generación del analfabetismo digital: se encuentra en los límites ordinarios de edad en donde se presenta la tecnofilia —teniendo en cuenta que ésta se manifiesta, por lo general, en jóvenes, y siendo “una categoría con connotaciones negativas para el desarrollo de muchas actividades laborales e incluso para las relaciones sociales” — (Luengo, 2012: 138). Pero, a pesar de ello, la interacción con los *kentukis* no es un impedimento para ella. Su historia demuestra que para el uso de la tecnología no hay límite de edad: la hazaña de sobresalir tecnológicamente le otorga emoción y seguridad al imponerse ante la era actual: “Se permitió sonreír, orgullosa también de lo moderna que se sintió de pronto, controlando a su *kentuki*” (Schweblin, 2018: 88).

Además, el caso de Emilia es uno de tantos ejemplos suscitados en la novela de cómo la soledad puede influir en la vida de los personajes para orillarlos al uso y subordinación de los medios digitales. En este caso, los *kentukis* se convierten en los accesorios que cada personaje utiliza para escapar de su encierro con la soledad y la indiferencia. Es decir, si tenemos en cuenta que en la novela se presentan “historias [que] son de clausura, pues en ellas se narra el espacio interior de los protagonistas, del cual, al modo de una prisión subjetiva, el sujeto no puede escapar” (Areco, 2020: 240), éste se convierte en un espacio idóneo para que se manifieste la tecnofilia, pues significa un escape tecnológico —a través de los *kentukis*— por el cual se puede interactuar con alguien más de forma virtual.

Por ello, dentro de la novela se expone a los personajes de edad avanzada no como adultos alejados de la tecnología, sino como personas capaces de aprender y disfrutar el lenguaje digital para mantenerse en sintonía con dicha tendencia. De esta manera, personajes mayores —como Emilia y Gloria— no vacilan en actualizarse ante los novedosos *kentukis*. Si bien la primera presentó una mayor predilección a enfocarse en el entorno de éstos, ambas terminaron por sucumbir ante la moda de dichos dispositivos, al grado de incluir imperiosamente un momento de enfoque/adicción de su uso en su

rutina diaria: “A las dos de la tarde, bien puntuales, ya estaban ambas frente a la computadora” (Schweblin, 2018: 205).

Quien se encuentre en relación con uno de estos artilugios se verá afectado por su conexión, ya que el contacto con esta tecnología social saca a flote una personalidad escondida que sólo brota cuando se mantiene en contacto uno de estos artefactos: los usuarios adquieren la personalidad del animal controlado, mientras que los amos lo ven como una oportunidad para sacar a flote algunos de sus deseos más personales: “a esas alturas Marvin ya no era un chico que tenía un dragón, sino que era un dragón que llevaba dentro a un chico” (Schweblin, 2018: 91). En este sentido, se habla de una otredad que se ve proyectada gracias a los medios tecnológicos, pues es por ellos que puede manifestarse dentro de la novela.

De esta forma, Valeria Radrián Brante califica como *tecnomorfofosis* al concepto que se desarrolla en una era digital modernizada, puesto que es “consistente en la sucesiva mutación del cuerpo humano hacia una otredad modulada e integrada con la máquina” (2014: 108). En consecuencia, a lo largo de toda la novela se muestra que es tanta la cercanía de los personajes hacia los *kentukis* que terminan reflejándose en estos últimos como otro dentro de la historia. Así se produce, en cierta medida, un proceso de tecnomorfofosis en relación con sus usuarios, pues, si bien en el caso de *Kentukis* no existe una hibridación del cuerpo del usuario, podría interpretarse como una fusión entre el armazón del *kentuki* y la voluntad de su controlador.

Por otro lado, en realidad son pocos los personajes que dudan, en primera instancia, de los *kentukis*, debido a que su apariencia tierna y afelpada muestra únicamente la parte exterior de los muñecos, la cual es poco probable que sea vista con malicia. Sin embargo, el primer personaje que pone en tela de juicio su utilidad y beneficio es Inés, amiga de Emilia. Una evidente primera hipótesis de por qué esta mujer se ve angustiada ante la enorme demanda de *kentukis* sería su rango de edad, puesto que —como Emilia— ella es una persona mayor que no suele relacionarse con el mundo tecnológico; sin embargo, esta consideración queda descartada debido a que —como se ha enfatizado— la edad no representa ningún impedimento para progresar en un plano consumista y dependiente de los *kentukis*. Es hasta una conversación cotidiana entre Emilia, Gloria e Inés cuando sale a colación el tema de estos dispositivos, debido a su consabida fama. Las primeras dos amigas se muestran fascinadas ante dichos aparatos; Inés, sin embargo, desconfía al instante de ellos: “Gloria preguntó

qué era eso que Emilia llamaba ‘kentuki’, y en cuanto se lo explicaron decidió que compraría uno para su casa, para las tardes en que cuidaba a su nieto. Inés, en cambio, estaba horrorizada” (Schweblin, 2018: 40).

Es importante destacar la forma en que se introduce al personaje de Inés dentro de esta historia, incluso hay que tomarlo en consideración a lo largo de toda la novela. Más que ser un personaje con rechazo hacia los *kentukis*, representa un claro ejemplo de tecnofobia y de problematización acerca del uso de la tecnología. Este personaje simboliza un cuestionamiento general al uso que se le da a la tecnología si se toma en cuenta que duda acerca de ella y pone en tela de juicio el asunto principal de la novela: la utilidad de los medios tecnológicos a través de los *kentukis*.

A partir de esta situación, no resulta evidente un caso de tecnofobia respecto a la tecnología en general, en virtud de que es dirigida únicamente hacia los *kentukis*. Lo que genera rechazo y temor hacia estos dispositivos no es que sean piezas electrónicas vinculadas a la red, sino que alguien pueda usarlos con alguna finalidad perturbadora. La tecnofobia se encuentra ligada al propósito de los aparatos o las cosas desagradables que pudieran hacer los usuarios gracias a éstos —como algunos casos ejemplificados en la novela—; por ello, algunos personajes pueden ver este desapego de la tecnología no tanto como una desventaja ante el mundo moderno, sino como una forma de seguridad y prevención contra futuras amenazas digitales. En casos como éste, la tecnofobia resulta más una fuente de prevención que un rezago tecnológico. Pareciera un “aviso” de algunos personajes para mostrar las posibles consecuencias por el uso de estos dispositivos, mismas que ignoraron en un primer momento debido a la “ceguera” por el deslumbramiento tecnológico que causan los *kentukis*.

El uso que se le da a los dispositivos tecnológicos es lo que influye en la manera en que los ve la sociedad. He ahí una causa importante para la tecnofobia actual hacia los medios y redes sociales reflejada en *Kentukis*. Pero la novela es clara en ese sentido: no se hace ningún tipo de juicio sobre la tecnología, sólo deja libre el desarrollo que le quieran dar los personajes, ya sea para algo productivo o para algún fin con intenciones cuestionables —como ocurre con la mayoría, como hemos visto—. El uso de los *kentukis* depende del valor moral de cada personaje y sus intenciones, por lo que ésta —como toda tecnología— es neutra y su uso depende de cada usuario. Al respecto, Macarena Areco menciona:

La tecnología de los *kentukis* no ayuda en nada, solo amplifica los problemas ya existentes sacándolos de control. En estas historias lo que aparece es el miedo a la tecnología, no por lo que ella misma es, sino porque saca lo peor de sus usuarios, la violencia, el fetichismo, la perversión, la alienación, el exceso de confianza o la paranoia. (2020: 240)

*Kentukis* retoma la premisa de la tecnología como vía de interacción y escape de la soledad. La desarrolla como una situación en donde la (in)comunicación pudiese orillar a los personajes a un estado de tecnofilia respecto a los *kentukis*. Es así como “nadie se salva en el mundo *kentuki*. La tecnología que aparecía como una posibilidad de liberación y de conexión lo que hace es amplificar el miedo, la inseguridad, la paranoia, la soledad [y] la distancia” (Areco, 2020: 239). La tecnofilia hacia los *kentukis*, más que tratarse como un gusto por ellos, culmina por mostrar las consecuencias que ésta puede ocasionar a los personajes.

### CONCEPTUALIZACIÓN Y EXPRESIONES DEL VOYEURISMO EN *KENTUKIS*

Una de las principales formas por las cuales se manifiesta la curiosidad es a través de la mirada. Observar algo de lo cual no nos habíamos percatado puede generar deseo por indagar o fisgonear todo al respecto, con la finalidad de aprender o ver algo nuevo. Y, debido a que los ojos son el conducto por el que fluye la corriente de la curiosidad, resultaría inequívoco decir que observar diversas situaciones, objetos, acciones o personas sería gratificante para algunos individuos, en virtud de una satisfacción curiosa, goce que puede ir en aumento si el sujeto observado se encuentra en una situación íntima o sexual. Este mirar origina placer y, en algunos casos, más aun si quien ve no es visto, situación que da como resultado la pauta fundamental para el voyeurismo.

En términos generales, un voyeur es alguien que experimenta placer al mirar sin ser visto, pues encuentra excitante el juego de roles en donde no existe reciprocidad de la mirada: él es quien tiene el control en lo que se ve y la forma en la que se hace. Así, por motivos teóricos de este trabajo, se recupera el concepto de *voyeurismo* expuesto por Marcia Carolina Morales Ramírez:

El voyeur corresponde al grado instantáneo de mirar, no existe una reflexión acerca del contenido de lo observado, sino que apela simplemente al goce; es

una acción natural, no se relaciona con ninguna patología psicológica. De una u otra forma el ser humano se convierte en un “voyeur” de su propia realidad y le interesa ver la del colectivo porque es un ser social que habita en grupos o comunidades. (2012: 22)

A raíz de esto, se puede establecer que la función del tópico del voyeurismo en la literatura implica una tradición estética y narratológica —énfasis en las descripciones de los entornos, narraciones que invitan a adentrarse en la intimidad de los personajes, historias presentadas en espacios cerrados, atmósferas de tensión y asecho, entre otros—, de la cual se nutren algunas obras para presentar una propuesta en donde el uso de la mirada de los personajes sea el desarrollo principal dentro de la historia. En este sentido, *Kentukis* es una novela que no puede desvincularse de dichas particularidades en función de que expone un tratamiento temático primordialmente voyeurista y exhibicionista en cada uno de los capítulos de la novela.

La función temática entre voyeurista y exhibicionista está tan marcada a lo largo de la novela que es presentada desde el capítulo inicial, en donde se plantea una historia que expone el argumento general de la novela: el desenlace de un personaje que observa a otros mientras éstos se exhiben por medio de un *kentuki*. Este primer apartado —el único que conocemos de este relato en particular— cuanta la historia de tres compañeras que, con conocimiento previo, se encontraban sumergidas en el rol activo de la mirada: el exhibicionismo. El narrador extradiegético las presenta como unas jóvenes que buscan experiencias desafiantes, como mostrarse e interactuar con desconocidos. Sin embargo, exponer su cotidianidad personal no les es suficiente, lo que origina la búsqueda de emociones que desafíen los límites del pudor para excitar a su espectador sin importarles su identidad, por lo que comienzan a exhibirse de forma pornográfica: “No sabemos quién mierda es —dijo Amy—, por eso le mostramos las tetas, ¿no?” (Schweblin, 2018: 11).

Cabe aclarar que, si bien los conceptos de *voyeurismo* y *exhibicionismo* refieren, en primera instancia, al acto sexual o al de desnudarse, y a pesar de que ésta no es la única historia dentro de la novela con tintes pornográficos —aun cuando las hay pocas—, por motivos prácticos de este análisis, se tomarán aquellas situaciones en donde estos dos términos vayan más allá de lo sexual, para pasar a un plano íntimo y así desarrollar dichos conceptos. Más que indagar en el voyeurismo/exhibicionismo como eventos pornográficos o de

índole sexual, se busca asimilarlos de acuerdo con la vida privada y cotidiana de los personajes.

La pulsión que lleva a estos dos personajes a querer exhibirse semidesnudos ante alguien desconocido —o incluso si se tratase de una forma no pornográfica y más íntima— refleja lo sencillo que resulta exhibirse ante completos extraños. Las protagonistas de esta historia, al carecer de una relación próxima al controlador del *kentuki*, no encuentran algún impedimento para no mostrarle los atributos adolescentes de sus cuerpos, pues, al no tener un vínculo con su observador, el juicio moral o los comentarios que éste pudiese hacer no presentarían repercusión alguna sobre ellas, puesto que se presenta de forma incógnita, a pesar de que él sí tiene conocimiento de ellas y su entorno.

De esta forma, el anonimato se presenta como una herramienta —una máscara— que propicia ventajas tanto al personaje voyeurista como al exhibicionista: mientras que al primero le da la seguridad de poder observar la intimidad y la identidad de alguien más sin el riesgo de mostrar la propia, al segundo le da pauta para exhibirse sin el remordimiento de conocer los posibles juicios morales realizados ante ellos; al mismo tiempo, un exhibicionismo anónimo representa una seguridad a la identidad propia al momento de realizar esta acción, en virtud de que “a la larga, el *kentuki* siempre terminaría sabiendo más de ella que ella de él, eso era verdad” (Schweblin, 2018: 29). Tal como se señala en la novela, “si ser anónimo en las redes sociales era la máxima libertad de cualquier usuario —y, además, una condición a la que ya era casi imposible aspirar—, ¿cómo se sentiría entonces ser anónimo en la vida de otro?” (Schweblin, 2018: 108).

El recurso del anonimato, si bien parece brindar beneficios similares tanto a un personaje voyeurista como a uno exhibicionista, dentro del contexto literario de la novela parece otorgar mayores privilegios a los voyeuristas, debido a la unilateralidad de las miradas: mientras este sujeto conoce acerca de la vida de algún personaje, el otro carece de conocimiento de su observador. Por ello, el discurso de *Kentukis* tiene cierta inclinación hacia los personajes voyeuristas, cuestionando al lector mismo a preguntarse qué clase de persona es un *kentuki* y de qué tipo es un amo de éstos. El hecho de que “poca gente estaba dispuesta a exponer su intimidad ante un desconocido, y [que] a todo el mundo le encantaba mirar” (Schweblin, 2018: 96) denota el juicio moral que los personajes enfrentan ante esta dicotomía, dado que la predilección por ser quien observa resulta favorable si se toma en cuenta que se obtienen

“beneficios” sin exponer lo personal: una intimidad impropia a cambio del anonimato individual.

A pesar de ello, ambos tipos de personajes reciben cierta satisfacción al realizar cada uno de sus actos, pues desempeñan una interrupción de las normas morales, en donde se entra y exhibe la privacidad que debería mantenerse oculta. Ésta es una de las principales características tanto del voyeurismo como del exhibicionismo: transgredir las normas genera placer a quienes llevan a cabo dichas prácticas, en virtud del reconocimiento de que se está haciendo algo prohibido; por ello, la emoción se dispara al momento de realizarlas y no ser descubiertos. En este sentido, el placer de ver y el de exhibirse denota qué tan deseable se muestra ante los demás.

Esta circunstancia no pasa desapercibida dentro de la novela, puesto que sus personajes lo saben y se lo plantean a través del narrador extradiegético: “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: 54). El hecho de que Alina —personaje por el cual el narrador pone en tela de juicio esta idea— se cuestione la calidad y la viveza de su cotidianidad señala la prioridad que tiene por ser vista por los demás. Pero no sólo ella: todos los demás personajes que son amos —exhibicionistas— de un *kentuki*, a pesar de que no lo mencionen de manera explícita, se muestran impacientes por ser el centro de la mirada de los *kentukis*, es decir, de los usuarios que los controlan. Es así como “la gente pagaba para que la siguieran como un perro el día entero, querían a alguien real mendigando sus miradas” (Schweblin, 2018: 108).

Pagar para ser observado, en primera instancia, parecería un grito desesperado de atención, algo que incluso podría considerarse desolador —teniendo en cuenta que los personajes que se exhiben dentro de *Kentukis* se sienten solos o se muestran solitarios—; no ocurre así dentro de este discurso narrativo, pues, en la novela, tener un *kentuki*, ser el foco de atención de alguien más, así como controlar alguno resulta un atractivo imperdible para quien conozca la existencia de estos dispositivos. Sin embargo, cuando el narrador menciona que “tener un *kentuki* circulando por ahí era lo mismo que darle las llaves de tu casa a un desconocido” (Schweblin, 2018: 41), parecería que quisiera advertir a los personajes sobre los posibles riesgos que conlleva mostrarse ante alguien más, en virtud de que “el narrador ‘sabe’ casi siempre más que el protagonista, aun cuando el protagonista sea él” (Genette, 1989: 248).

No obstante, esta temprana comparación por parte del narrador no llega a ser del conocimiento de los personajes, por lo que continúan observando y mostrándose con la plenitud que conlleva el goce de irrumpir en lo “moralmente correcto” al aventurarse en la vida del otro.

Ahora bien, a pesar del disfrute que el exhibicionismo producía, algunos personajes tomaron medidas de contención de su privacidad, tal como si hubieran escuchado las palabras del narrador. Tal es el caso de Carmen, personaje secundario en la historia de Alina. El narrador muestra lo irónico que es intentar resguardar la privacidad teniendo uno de estos aparatos en el entorno de los personajes, para evitar un mal uso de la mirada que ponga en riesgo la integridad familiar: “Cada kentuki tenía una cinta negra atada a la cabeza que le cubría los ojos. Era la única condición que Carmen le había puesto a su exmarido: temía que todo fuera un plan para tener dos cámaras rondando por su casa día y noche” (Schweblin, 2018: 52).

Sin embargo, todo indica que recurrir a esta acción le quita lo interesante al hecho de tener un *kentuki*, pues no habría necesidad de contar con alguno si no se le muestra la intimidad de alguien, situación que rompe el paradigma voyeurista/exhibicionista. Por ello, Alina se ve en la necesidad de hacer énfasis en dicho supuesto para cuestionar la verdadera función de estos muñecos: “¿Y para qué quiere pasear por tu casa con los ojos vendados? ¿cuál es la gracia?” (Schweblin, 2018: 52). Por su parte, dicho personaje toma esta postura en concordancia con su situación actual, a causa de que ella cuenta con un *kentuki* ante el cual termina exhibiéndose.

Alina resulta un claro ejemplo de la noción de que, dentro del discurso de la novela, se realiza el acto voyeurista/exhibicionista en función del sentimiento de soledad reflejado en los personajes. Si bien el narrador enfatiza en el noviazgo de ella con Sven, en su relación prevalece un distanciamiento entre los dos que crece conforme avanza la novela. Mientras que Sven es un artista reconocido, ella se presenta como una mujer sin muchas aspiraciones que se limita a ser su musa. Así, debido a la constante ausencia de su novio, Alina opta por tener un *kentuki* con el cual desaburrirse ante el ocio generado por el abandono generado por su pareja.

Pero es hasta al final de su historia cuando el narrador da a conocer el tipo de exposición al que se le orilló: aun cuando ella se exhibía —según parece— de forma exclusiva para su *kentuki*, éste “traicionó” su privacidad al compartirla con Sven para una de sus exposiciones. Este acto no sólo muestra

una violación de la privacidad y la tácita complicidad entre amo y *kentuki*, sino que se presenta como una nueva forma artística de concebir la privacidad de alguien, puesto que el sujeto exhibido es considerado un elemento estético —a través de fotografías— para su contemplación pública: “la había estado mirando todo el tiempo, y todo ese tiempo no le había dicho nada. [...] En la pantalla de al lado el chico aplaudió feliz y llamó a su madre. [...] Su cuerpo le pareció una nueva clave de exposición. Sven la había exhibido en su propio pedestal” (Schweblin, 2018: 218-219).

El exhibicionismo sin placer se transforma en una práctica que versa entre el pudor y —si es de forma obligada— en el acoso. Por ello, algunos personajes sufren cierta vulneración de su privacidad al tener un *kentuki* en su hogar, en virtud de que dichos personajes coexisten con estos aparatos no por elección propia, sino porque alguien de su entorno lo adquirió, lo que llegó a comprometer la intimidad familiar. Tal es el caso de Luca y Enzo. Mientras que este último compró un *kentuki* para entretenimiento personal, pareciera que no consideró la exposición de su hijo, quien se disgustaba de tener uno de estos artefactos en su casa: “Pero la relación del *kentuki* con el chico no estaba funcionando. Luca decía que odiaba que lo siguiera, que se metiera en su cuarto ‘a hurgar sus cosas’, que lo miraba como un tonto todo el día entero” (Schweblin, 2018: 34). El hecho de que se fuerce a los demás habitantes de un entorno a ser exhibidos a través de un *kentuki* no sólo denota una imposición a la práctica del exhibicionismo por parte de personajes como Luca, sino que evoca cierta fobia tanto al acto de observar como al de mostrarse, con énfasis en este último debido a la invasión de la intimidad que pueda presentarse.

Dentro de la novela se establece una relación entre sujetos de acuerdo con la mirada focalizada. Bajo el esquema del exhibicionista/voyeurista, quien es observado queda a merced de quien mira, puesto que el primero es considerado como el objeto de deseo de la mirada del otro. Precisamente, la idea de considerar a un sujeto externo como símbolo de deseo visual es uno de los motivos principales de una temática voyeurista, pues el punto clave radica en considerar apetecibles las prácticas ajenas. Como lo menciona Carolina Sanabria, “la mirada puede de igual manera someterse a una desviación perversa, circunscrita, como no podía ser de otra forma, a la sempiterna obsesión, el cuerpo” (2007a: 245-256). Observar al otro como objeto de deseo es el *leitmotiv* de una trama voyeurista.

Sin embargo, ¿qué sucede cuando el voyeurista es descubierto? Si bien dentro de *Kentukis* están consensuados tanto el exhibicionismo como el voyeurismo, en una ocasión se mostró el “descubrimiento” de un personaje al ser desvelado —aparentemente— por quienes observaba. Este personaje —Emilia—, si bien disfrutaba ser el centro de atención de la mirada de alguien más por medio de su *kentuki*, pareció aterrarse al ser “vista” a través del dispositivo que ella controlaba para observar a sus exhibicionistas: “Ahora apenas un ojo, como si un gigante se hubiera apoderado de su casa y acabara de encontrar en su computadora un agujero por el cual mirarla. La había encontrado. [...] Emilia soltó el mouse y se cerró el camisón con las dos manos” (Schweblin, 2018: 87-88).

Esta circunstancia de “voyeurismo a la inversa”, en donde el mirón ahora es —o, por lo menos, parece ser— observado por el propio exhibicionista, es un evento que altera el orden y la focalización narrativa de la mirada al redirigirla a Emilia, la voyeurista. La atención ya no está en el sujeto que se exhibe, sino en quien antes miraba, el cual, si bien puede no ser considerado como exhibicionista, ahora es el centro de las miradas.

Al momento en que el otro personaje pone su ojo ante el lente de la cámara del *kentuki*, Emilia parece perder el control de ser quien dispone el control de la mirada, puesto que, al tener una imagen ocular en su pantalla, sintió invadida su privacidad, como si se tratara de una voyeurista descubierta, a pesar de que esto sólo haya pasado a nivel simbólico. No se debe pasar por alto, además, esta mención por parte del narrador en la pasada cita, pues al apelar a un ojo que observa a través de un agujero —la cámara del *kentuki*, en este caso— para observar a alguien más, se hace referencia a la figura típica o tradicional del voyeurista que espía por los picaportes o ventanas para observar a quien desee. Sin embargo, a pesar de que la identidad e intimidad de Emilia permanecieron intactas hasta esa parte de la novela, no continuaron de esta forma por mucho tiempo. Ya no sólo se trataba de un descubrimiento simbólico de la voyeurista, sino que ahora se encontraba exhibida completamente: “‘*Su conejita* [de Emilia] *acaba de mandarme fotos de usted charlando por teléfono con mi novio*’ [...] ‘*Fotos de su casa repleta de fotos nuestras. También de usted* [...] ‘*Emilia... —sabía su nombre—, me gusta mucho, mucho, su ropa interior de vieja*’” (Schweblin, 2018: 207).

Resulta un hecho irónico el que Emilia se haya desconcertado al ser vista en su espacio de intimidad por alguien más, puesto que la razón principal

de tener un *kentuki* es ésa; sin embargo, queda entendido que dentro de la novela se exhibe únicamente para el *kentuki*, debido al “único espectador”. No importa si varios telespectadores se encuentran observando la transmisión, importa que el amo del *kentuki* crea que sólo se le muestra a él como único sujeto. Se establece cierto lazo de relación confidencial entre voyeurista y exhibicionista que puede hacerlos sentir en confianza. Pero el hecho de que el *kentuki* con el que “compartían su intimidad” haya fragmentado dicha regla implícita mostrando la privacidad de Emilia a otros usuarios —a los que ella veía, en este caso— remite a una violación doble de la privacidad, por decirlo de algún modo, pues se pasa ya no por uno, sino por dos filtros de miradas para llevar a cabo la exhibición: la del *kentuki* y la de Eva. Es así como queda en exposición su privacidad y su entorno.

Por esa misma razón, la concepción del entorno de los personajes principales de las historias se modifica eventualmente, para cambiar de un espacio íntimo a uno público en virtud de la adquisición de los *kentukis*. A pesar de que casi todas las historias se desarrollan en espacios que resultan personales y privados para los personajes, al final de cada historia pasan a ser espacios públicos o conocidos a causa de los *kentukis*. El entorno ya no se establece como algo íntimo, sino como un lugar por el cual se puede observar o ser observado. El narrador extradiegético da muestra de ello al mencionar que incluso los personajes en ocasiones pensaban “en su habitación como una ventana panóptica de múltiples ojos alrededor del mundo” (Schweblin, 2018: 97).

No se trata de que los *kentukis* muestren el espacio privado de los personajes, sino que se incrustan en él para amenizar con la cotidianidad de éstos y posteriormente volverla pública. De esta forma, “los dos espacios, espacio íntimo y el espacio exterior vienen, sin cesar, si puede decirse, a estimularse en su crecimiento” (Bachelard, 2000: 177); esto ocasiona que aumente, sobre todo, el ámbito del espacio exterior dentro de la novela. Así, la irrupción de un espacio íntimo y su resignificación como uno público dentro de la novela da pie tanto al acto voyeurista como al exhibicionista, en virtud de que se transforma en un espacio que ya no es propio, sino compartido, visto por alguien más. El espacio privado ya no sólo es de *él* —el personaje—, sino que pasa a ser de *ellos* —tanto del personaje como del *kentuki*.

En consecuencia, en la novela los tópicos del voyeurismo y exhibicionismo se desenvuelven a través de múltiples factores narratológicos —el tipo de narrador, la focalización utilizada y los personajes, por mencionar algunos—.

Pero una de las principales causas por la que dichos tropos se ven exaltados en la novela, a través de sus personajes, podría ser el hecho de que éstos buscan visibilizarse, ganar reconocimiento de la sociedad, pese a cualquier tipo de interacción. Los *kentukis* resultan el medio ideal por el cual se puede obtener satisfacción al visualizar a alguien o mostrarse para otra persona —algún desconocido—, todo en función de un efecto catártico al pensar que se transgreden las normas morales al adentrarse en el espacio íntimo de alguien más, aun cuando haya sido consensuado.

Así, a pesar de que el propio narrador extradiegético llega a cuestionarse la premisa principal de la novela: “¿de qué se trataba esa estúpida idea de los *kentukis*? ¿qué hacía toda esa gente circulando por pisos de casas ajenas, mirando cómo la otra mitad de la humanidad se cepillaba los dientes?” (Schweblin, 2018: 189), no es sino hasta el final de la obra cuando los personajes descubren que romper la privacidad del otro puede implicar consecuencias a terceros, puesto que, así como se exhibían y se mostraban unos con otros, cada historia pareció culminar con el mismo destino: mostrar a sus personajes sucumbidos por el pudor y la fobia que desencadenó su coexistencia con los *kentukis*.

## REFLEXIONES FINALES

A partir de la realización de este análisis, se pueden recopilar, *grosso modo*, dos principales ideas: en primer lugar, que la tecnofilia ocurre cuando alguien denota una actividad desenfadada por los medios tecnológicos, y, en segundo, que el voyeurismo y el exhibicionismo pueden ir más allá de lo sexual para volverse parte de lo íntimo y de lo privado. Tanto la tecnofilia como el voyeurismo —incluyendo al tópico del exhibicionismo—, se desarrollan literariamente a través de los personajes, los diálogos —la narración misma— y las acciones a las que recurren en cada diégesis presentada en la novela: se muestra una cantidad diversificada de personajes, cada uno con una interseccionalidad y un entorno distinto; sin embargo, los une un mismo hilo conductor: el uso de los *kentukis*, es decir, dispositivos tecnológicos, con la finalidad de ver y mostrarse para alguien más.

De esta forma, estos dos conceptos se entrelazan de forma simbólica dentro de la novela por medio de los *kentukis*, pues gracias a ellos el argumento de la diégesis puede desarrollarse de acuerdo con el voyeurismo virtual, ya que dicha acción se lleva a cabo —en el contexto de la novela— por medio de estos

aparatos. Este suceso parte de una perspectiva crítica/satírica hacia la sociedad actual, en donde no se puede vivir sin prescindir de los medios tecnológicos que nos rodean (me refiero, principalmente, a los celulares).

Tal y como ocurre en nuestro contexto actual, la normalización del uso de la tecnología —con cualquier tipo de finalidad— queda reflejada a través del manejo desmedido de los *kentukis*. Así, dentro de la novela, el manejo de los dispositivos tecnológicos es presentado como una herramienta con la cual se puede explorar la vida de los demás personajes. Este acontecimiento pone en una balanza los juicios éticos y morales que conlleva el mostrarse y exhibirse tanto de forma pública como privada, pues, exponerse de forma constante a través de cámaras, puede generar una condición de vulnerabilidad que lleve a cuestionar cuáles son los límites de la propia intimidad.

Por ello, dentro de la historia, se desarrollan diálogos como el de “—Es un teléfono con patas, mamá” (Schweblin, 2018: 107), el cual evidencia el manejo que se le da a los personajes para mostrar lo conscientes que son al aceptar y permitir un voyeurismo digital que se establezca dentro de su privacidad, teniendo en cuenta que, tanto el acto de observar como el de mostrarse, a pesar de ser actividades del ámbito público, se llevan a cabo dentro de la privacidad de cada uno de los personajes. Debido a esto, *Kentukis* resulta una novela que desarrolla planteamientos “a partir de los cuales enfoca la realidad y señala la existencia de opciones para la conducta humana. La realidad se presenta entonces como un problema y no como una incógnita ya saturada de soluciones” (Maldavsky, 1974: 43).

Entonces, más allá de considerar al voyeurismo y la tecnofilia como conceptos que no tengan relación entre sí o que sean excluyentes, se establece un punto de fusión en donde dichos tópicos se entrelazan para dar como resultado un “espionaje” —o una exposición— a través de los medios tecnológicos: “Lo tienes servido, manita. [El *kentuki* p]uede darte tu informe diario del taller y la asistente” (Schweblin, 2018: 115). El resultado de esto es que el *oversharing* desempeñe un papel fundamental en la composición de la novela, pues, como lo mencionan Sumaida Chambi y Anyoly Gonzáles: el “oversharing es la sobreexposición de información personal en las redes sociales a través de los perfiles de los usuarios. [...] Así mismo, el ‘oversharing’ muchas veces se concreta en actos delictivos, como acoso, robo, chantaje, suplantación, entre otros” (2021: 8).

Es tal la incredulidad de los personajes respecto a la idea de que los *kentukis* podrían representar un amago hacia su privacidad, que “a veces Alina se olvidaba de que el Coronel Sanders estaba ahí, y que detrás del Coronel había una cámara y alguien mirando por ella” (Schweblin, 2018: 53). Sin embargo, dadas las posibles consecuencias de dicha actividad, el narrador extradiegético es el encargado de cuestionar, a través de los personajes, los sucesos que puedan ocurrir a partir de la normalización del uso de los *kentukis*: “Lo que le preocupaba a Emilia era lo poco que el chico cuidaba su intimidad: le indignaba que incluso ella, de otra generación, y con toda una vida alejada de las tecnologías, fuera tanto más consciente de la exposición y el riesgo que implicaba la relación con esos bichitos” (Schweblin, 2018: 202).

Por conducto de los personajes y los eventos que acontezcan, la novela da a conocer las posibles consecuencias de pertenecer a una sociedad en donde los estándares, la (in)comunicación y la soledad pueden afectar nuestra intimidad y calidad de vida, tal como sucede en cada historia. Precisamente, considero que el tópico de la soledad es el principal factor que desenvuelve el proceso del *oversharing* dentro de la novela. Al encontrarse en un entorno en donde, aparentemente, no hay lugar para la compañía —o donde sí la hay, pero no se demuestra—, los personajes se ven orillados a adentrarse en la red *kentuki*, en virtud de que representa un escape a la vida monótona que tácitamente llevaban con anterioridad a la llegada de los dispositivos. Los *kentukis* no sólo ofrecen un espacio de entretenimiento, van más allá: brindan la oportunidad de ver, interactuar y adentrarse en la vida de alguien más; otorgan la posibilidad de vivir experiencias que ellos —en calidad de personajes— jamás tendrían, todo a un dispositivo de distancia.

Dichos aparatos se anteponen a la soledad como una aparente solución de ésta, dejando claro que “rico o pobre, en su otra vida el *kentuki* era, sin lugar a dudas, alguien con bastante tiempo libre” (Schweblin, 2018: 83), tiempo que ya no utilizaba sino en su adicción digital, para permanecer dentro del espectro de posibilidades que los *kentukis* ofrecían. Sin embargo, de acuerdo con el desenlace de cada historia, se da a conocer que los *kentukis* no fueron sino un placebo para la melancolía y necesidades que presentaba cada uno de los personajes, la vía más factible para salir de la cotidianidad y entrar al ensoñado mundo virtual.

Así, el voyeurismo y el exhibicionismo no son tratados en la novela como términos que conlleven a las prácticas o parafilias sexuales, puesto que van

dirigidos a los ámbitos de exponer la privacidad propia y observar la ajena, pues ésta se convierte en otro tipo de intimidad atrayente para mirar. Del mismo modo, el uso de la tecnología se desglosa no como una herramienta para llevar a cabo diversas tareas, sino como un medio que sirve para introducirse en la esfera digital que conlleva el uso de los *kentukis*, originando el proceso del *oversharing*.

## BIBLIOGRAFÍA

- Areco, Macarena (2020), “Violencia, subjetividad y tecnofobia en *Kentukis* de Samanta Schweblin”, *Orillas*, núm. 9, pp. 235-242.
- Bachelard, Gastón (2000), *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Berenstein, Marcelo (2017), “Tecnofilia y tecnofobia”, *Emprendedores News*, disponible en [<https://emprendedoresnews.com/tips/tecnofilia-y-tecnofobia.html>], consultado: 6 de octubre de 2025.
- Bourneuf, Roland y Réal Ouellet (1975), *La novela*, Barcelona, Ariel.
- Chambi, S. y A. Gonzáles (2021), *El oversharing en el uso de la red social Facebook en estudiantes de quinto grado de secundaria de la institución educativa José Carlos Mariátegui del distrito de Paucarpata, Arequipa—2019*, tesis de licenciatura en Educación, Arequipa, Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa.
- Genette, Gerard (1989), *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- Luengo, Mariana (2012), “Una aproximación al concepto de Sociedad Móvil. El Smartphone: su expansión, funciones, usos, límites y riesgos”, *Derecom*, núm. 11, pp. 134-147.
- Maldivsky, David (1974), *Teoría literaria general*, Buenos Aires, Paidós.
- Martínez, Juana (2021), *Problemas actuales y posibles soluciones 2021. Memorias*, México, Universidad Autónoma de Coahuila.
- Morales Ramírez, Marcia Carolina (2012), *Una mirada al voyeurismo social digital y la hiper exposición en Facebook*, tesis de maestría, Managua, Universidad Centroamericana.
- Pimentel, Luz (2019), *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo Veintiuno Editores.

- Radrigán Brante, Valeria (2014), *Tecnomorfofis: desbordes e hibridaciones entre el cuerpo y la tecnología. Cyborgización y virtualización como claves de la transformación corporal contemporánea*, Santiago, Universidad de Chile.
- Sanabria, Carolina (2008), “La mirada voyeur. Construcción y fenomenología”, *Revista de Ciencias Sociales*, vol. I, núm. 119, pp. 163-172.
- Sanabria, Carolina (2007a), “Tipologías de la proscripción visual”, *Filología y Lingüística*, vol. xxxiv, núm. 2, pp. 245-267.
- Sanabria, Carolina (2007b), “El voyeur en la literatura del siglo xx”, *Filología y Lingüística*, vol. xxxiii, núm. 1, pp. 45-60.
- Schweblin, Samanta (2019), “Samanta Schweblin: ‘La tecnología está siendo un problema para la literatura’” (entrevista), en *La Vanguardia*, 11 de mayo, disponible en [<https://www.lavanguardia.com/vida/20190511/462160260241/samanta-schweblin-la-tecnologia-esta-siendo-un-problema-para-la-literatura.html>], consultado: 6 de octubre de 2025.
- Schweblin, Samanta, (2018), *Kentukis*, México, Penguin Random House.

**JOEL OVANDO VALDÉS:** Es licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas por la Universidad Veracruzana. Actualmente estudia la especialización en Promoción de la Lectura en la misma institución, en donde desarrolla un proyecto de intervención de promoción de la lectura con perspectiva ecocrítica. Se ha desempeñado como profesor de Humanidades, Español y Literatura, y ha publicado en *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*. Además, ha participado en calidad de ponente y de apoyo logístico tanto en congresos nacionales como internacionales, gestionados y coordinados por instituciones como la Universidad Veracruzana, la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, la Universidad de la Laguna y la Universitat de Lleida.

D. R. © Joel Ovando Valdés, Ciudad de México, julio-diciembre, 2026.