

CENTROAMERICANA

30.1

Revista semestral de la Cátedra de
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore
Milano – Italia



EDUCatt

2020

CENTROAMERICANA

30.1 (2020)

Direttore

DANTE LIANO

Segreteria:

Simona Galbusera

Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere

Università Cattolica del Sacro Cuore

Via Necchi 9 – 20123 Milano

Italy

Tel. 0039 02 7234 2920 – Fax 0039 02 7234 3667

E-mail: dip.linguestraniere@unicatt.it

Centroamericana es una publicación semestral dedicada a la divulgación del conocimiento en los campos de la lengua, de la literatura y de la cultura de los países de Centroamérica y de las Antillas. Asimismo, la Revista se propone fomentar el intercambio de ideas entre autores y lectores, propiciar el debate intelectual y académico y presentar el espíritu multicultural de un área rica de historia, cultura y literatura. Acepta trabajos escritos en español, italiano, inglés y francés.

La Revista puede consultarse en: www.centroamericana.it

Comité Científico

Arturo Arias (University of California – Merced, U.S.A.)

Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)

Dante Barrientos Tecún (Université de Provence, France)

† Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)

Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)

† Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá)

Gloriantonia Henríquez (CRICCAL – Université de la Nouvelle Sorbonne, France)

Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)

Werner Mackenbach (Universidad de Costa Rica)

Marie-Louise Ollé (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Alexandra Ortiz-Wallner (Freie Universität Berlin, Deutschland)

Claire Pailler (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia)

Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)

José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)

Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)

Michèle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Periodicidad: semestral

Junio-Diciembre

La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.

© 2020 **EDUCatt** - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica

Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215

e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)

web: www.educatt.it/libri

ISBN: 978-88-9335-691-6

Actas del IX Coloquio-Taller de la Red Europea
de Investigaciones sobre Centroamérica
(RedISCA)

IDENTIDADES HERIDAS.
EL DISCURSO DEL CUERPO EN LAS ARTES
CENTROAMERICANAS

SARA CARINI - MICHELA CRAVERI
(COORDS.)

Milano, 8 – 10 de noviembre de 2018
Università Cattolica del Sacro Cuore

Cada autora o autor es responsable de sus opiniones.

ÍNDICE

CARLOS AYRAM

*El vuelo de la manca, la escritura con el pie. Gaby Brimmer
y Lorenza Böttnner: autorialidades corporales e impugnación
al campo cultural en América Latina.....*7

DANTE BARRIENTOS TECÚN

*El mundo del cuerpo / el cuerpo del mundo en la poesía centroamericana
contemporánea* 33

EMILIE BOYER

*Cuerpo y naturaleza. El protagonismo del medio ambiente
en «Waslala» de Gioconda Belli y «Azul maligno» de César Rodríguez
Indiano.....* 57

ÓSCAR GARCÍA

Melitón Barba: de la medicina a la ficción..... 81

SANDRA GONDOUIN

*El cuerpo en «Puente adentro» de Arnoldo Gálvez Suárez.
Una lectura crítica desde el concepto de ‘transliteratura’.....* 107

EMANUELA JOSSA

Devenir intensamente. Los cuerpos en tránsito de Jacinta Escudos..... 137

ANDREA PEZZÉ

El médico frente a la barbarie. «Pedro Arnáez» de José Marín Cañas..... 163

CARLA RODRÍGUEZ CORRALES

*Cuerpo femenino: ¿cuerpo nihilista? «Vacío» y la construcción social
de la locura* 185

JOSÉ PABLO ROJAS GONZÁLEZ

*Sida y homosexualidad en los cuentos «Antes y ahora»
y «Carpe diem» de Alfonso Chase* 203

ROCÍO ZAMORA SAUMA

El documental performativo. Cuatro experiencias centroamericanas 235

Instrucciones a los autores..... 261

Normas editoriales y estilo..... 261

Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana» 263

Política de acceso y reuso..... 264

Código ético..... 264

DEVENIR INTENSAMENTE

Los cuerpos en tránsito de Jacinta Escudos

EMANUELA JOSSA
(Università della Calabria)

Nos han inmovilizado entre dos mitos horripilantes: entre la Medusa y el abismo.

(H. Cixous)

Resumen: A partir de la lectura de la metamorfosis como representación del intento de transgredir las formas de subjetivación impuestas y un modo de expresar la necesidad de un cambio radical, el presente trabajo se concentra en tres cuentos que integran la colección *El Diablo sabe mi nombre* de la escritora salvadoreña Jacinta Escudos, unidos por la representación del cuerpo como proceso y devenir: “Cabeza de serpientes” “Yo, cocodrilo” y “El espacio de las cosas”. Escritos en durante los primeros años de la posguerra en El Salvador, estos cuentos rescatan el potencial liberatorio de las identidades nómadas movidas por el deseo, pero a la vez problematizan su efectiva posibilidad de realización.

Palabras clave: Jacinta Escudos – *El Diablo sabe mi nombre* – metamorfosis.

Abstract: «**Becoming Intensely. The Bodies in Transit of Jacinta Escudos**». Starting from the interpretation of metamorphosis as an image of the attempt to transgress the forms of imposed subjectivation and a way of expressing the need for a radical change, this work concentrates on three tales that make up the collection *El Diablo sabe mi nombre* of the Salvadoran writer Jacinta Escudos. These tales, “Cabeza de serpientes” “Yo, cocodrilo” and “El espacio de las cosas”, share the representation of the body as process and becoming. Written during the first post-war years in El Salvador, these stories highlight the liberating potential of nomadic identities driven by desire, but at the same time they question their real possibility of realization.

Keywords: Jacinta Escudos – *El Diablo sabe mi nombre* – Metamorphosis.

En la literatura centroamericana de los últimos años del siglo pasado y de los años 2000, el cuerpo no solamente adquiere una relevancia inédita, sino que es considerado el lugar de los afectos y del deseo, el núcleo de los procesos de subjetivación, el eje de las relaciones con los otros seres y otras formas de vida y finalmente el intermediario entre el sí y el mundo exterior. En la obra de muchos escritores y escritoras contemporáneos, el cuerpo se vuelve el punto de arranque o la vía de fuga de procesos de transformación que elaboran, incorporan, negocian o rechazan las relaciones todavía sujetadas a dinámicas sociales y políticas excluyentes y arbitrarias. De este modo, el cuerpo condensa un movimiento potencial, una posibilidad de cambio y emancipación. En la escritura, este movimiento a veces es llevado a cabo a través de la metamorfosis, entendida como transformación pero también inversión, fragmentación, contagio, insubordinación. En ese sentido, se puede leer la metamorfosis puesta en escena en la literatura centroamericana actual como metáfora de estos procesos, como recurso temático que reenvía al cuestionamiento o a la afirmación de instancias como la identidad o el género, como figura que plantea la problematización de la unidad y de la diferencia de los cuerpos vivientes. Al ser mutación, la metamorfosis implica la transitoriedad y la mutabilidad del ser y los escritores que la tematizan están interesados menos en la definición del sujeto y más en su proceso de (trans)formación. En esta perspectiva, el cuerpo se vuelve posibilidad y devenir, siguiendo a Deleuze y Guattari¹, la identidad es rizomática e indefinida. Finalmente, es importante considerar que también en la literatura centroamericana actual la metamorfosis es un proceso cualitativamente indeterminado, porque puede representar una humillación para los cuerpos, pero también puede enaltecer su poder subversivo o (re)creativo. Por este motivo, desde sus primeras representaciones textuales, la metamorfosis es un proceso contradictorio que se

¹ G. DELEUZE – F. GUATTARI, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia 2004.

conjugua con el miedo y con el deseo, con el cuestionamiento de la identidad y a la vez con su emancipación.

El propósito de este artículo es retomar la investigación del tema de la metamorfosis en la literatura centroamericana, empezada desde hace unos años. Los primeros resultados de este estudio ya se publicaron en 2017², luego se profundizaron algunos aspectos teóricos y se amplió el corpus de textos. El presente trabajo se concentra en la escritora salvadoreña Jacinta Escudos y en particular en tres cuentos de *El Diablo sabe mi nombre* dedicados al tema de la metamorfosis³. La colección es integrada por muchos cuentos que, al plantear identidades nómadas, tematizan la metamorfosis en relación con la posibilidad de desafiar los discursos falocéntricos y de desarticular los estereotipos de género. Desde *Contra-corriente*, su primera obra escrita después del fin de la guerra, Jacinta Escudos mueve de una concepción anti normativa del género, cuestiona el patriarcado y las posturas moralistas e hipócritas de la sociedad. A pesar de ser una colección muy variada en lo que concierne a las temáticas, son ejemplares en este sentido los cuentos “Hiroito, mi amor”, “Hereje”, “Viejita necia”. En otros libros de narrativa breve de Jacinta Escudos, como *Felicidad doméstica y otras cosas aterradoras* y *Cuentos sucios*⁴, las temáticas mencionadas siguen siendo elementos centrales, pero es en *El Diablo sabe mi nombre* donde la metamorfosis se vuelve el dispositivo narrativo privilegiado para vehicular el discurso contra hegemónico.

² E. JOSSA, “Cuerpos subversivos. La metamorfosis en la literatura centroamericana actual”, *Confluencia*, 33 (2017), 1, pp. 15-27.

³ Por falta de espacio, sólo se mencionan unos rasgos del cuarto cuento dedicado a la metamorfosis de *El Diablo sabe mi nombre*, “Memoria de Siam”. Se reenvía a E. PARRA, “La sexualidad femenina como acto político en los cuentos de Jacinta Escudos”, *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 2009, 19, pp. 8-13.

⁴ J. ESCUDOS, *Felicidad doméstica y otras cosas aterradoras*, Editorial X, Guatemala 2002; J. ESCUDOS, *Cuentos sucios*, Dirección de Publicaciones e Impresos, San Salvador 1997.

Si, siguiendo a Judith Butler⁵, el cuerpo no es un dato material previo, sino el resultado de procesos de imposiciones normativas que terminan moldeándolo, también el género, la estética, el deseo y el erotismo son materializaciones temporáneas y cambiantes según la manera en que los individuos reciban/refuten las prescripciones. Este planteamiento se presta perfectamente para la hermenéutica de los cuentos de Jacinta Escudos que rehúsan cualquier representación del cuerpo sexuado, erógeno y pulsional instituida por la retórica de la literatura tradicional, no solamente de El Salvador. En todos los cuentos de *El Diablo sabe mi nombre* que tematizan la metamorfosis, la escritora cuestiona o vacía los significantes ‘mujer’, ‘varón’, ‘animal’, o más bien recalca sus correlatos sociales, omitidos por los discursos dominantes. Jacinta Escudos traza cuerpos movidos por el deseo, fuente del placer y del saber, lugar de la creación y de la transmutación de las relaciones. En estas narrativas de la metamorfosis, los cuerpos son identidades nómadas, en el sentido de Rosi Braidotti, o sea con una «conciencia crítica que se niega a situarse en los modos y prácticas sociales codificadas»⁶.

De la expiación de la culpa a la inversión de las categorías

Los textos que conforman *El Diablo sabe mi nombre* que representan explícitamente los procesos metamórficos son: “Memoria de Siam”, en que se realiza el cambio de mujer a hombre; “El espacio de las cosas”, donde un hombre se vuelve minúsculo; “Yo, cocodrilo” en que una joven se transforma en animal; “Cabeza de serpientes” reescritura del mito de Medusa. En otros cuentos de la colección ocurre el desdoblamiento del cuerpo (“El árbol de serpientes” y “Muerto a lado de mí mismo”) o se produce la inversión de los roles del hombre y del animal (“El placer” o “Les loups” que trastorna las fábulas como *Caperucita roja* o *El lobo y los siete cabritos*). Por sus

⁵ J. BUTLER, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona 2015.

⁶ R. BRAIDOTTI, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Gedisa, Barcelona 2004, p. 216.

procedimientos formales y sus núcleos temáticos, estos cuentos pueden definirse oníricos y fantásticos⁷. Más allá de la definición del género (que, como veremos, es importante para la hermenéutica de los textos) lo que define y aglutina estos cuentos es la representación del cuerpo como proceso. La metamorfosis, la duplicación, la inversión son representaciones eficaces de la subversión perseguida por Jacinta Escudos. En particular, los procesos metamórficos, implícitos o explícitos, conciernen tanto al cuerpo físico como al cuerpo textual. La metamorfosis es una infracción dúplice, porque puede actuar en dos distintos niveles: desde la diégesis y/o desde la intertextualidad. En el primer caso, desarticula la fijeza de las atribuciones del cuerpo, en el segundo descompone la significación sedimentada de discursos estancados, desafiando la sujeción a lecturas preconcebidas del mito o de las fábulas.

A partir de estas consideraciones iniciales, que enmarcan teóricamente el análisis que sigue e introducen la colección *El Diablo sabe mi nombre*, propongo una confrontación muy escueta con la estructura básica de las narraciones notorias de autores hispanoamericanos del siglo XX que tematizan la metamorfosis, para remarcar la postura disyuntiva de la narrativa de Jacinta Escudos. De manera necesariamente muy simplificada, se pueden distinguir dos tipos de abordaje del tema, a partir de dos rasgos compartidos. El primer elemento similar a las narraciones canónicas es que la transformación siempre es rápida e improvisa. Pero no necesariamente inesperada. Por eso, y este es el segundo factor en común, la metamorfosis es menos asombrosa que penosa. Luego, las diferencias: en unas ficciones la metamorfosis se relaciona con una culpa, es el efecto de una infracción de las costumbres familiares o sociales, casi siempre realizada por una mujer que luego es castigada⁸. Al referir las causas de

⁷ No hay temas o recursos que puedan considerarse exclusivos del género fantástico, pero es indicativa su peculiar combinación y su recurrencia. Cfr. R. CESERANI, *Il fantastico*, il Mulino, Bologna 1996, pp. 75-76.

⁸ Un ejemplo de este tipo de representación se encuentra en el empequeñecimiento hiperbólico de Úrsula en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez o en el episodio de la mujer transformada en araña en “Un hombre muy viejo con unas alas enormes” del mismo autor.

la transformación, se evidencia la desobediencia y la necesidad de expiación, a través de una mutación corporal que evidentemente denigra y estigmatiza al culpable. En otras ficciones, en cambio, la metamorfosis es un hecho ya dado o puede realizarse en el cuento, pero las causas son oscuras, implícitas o completamente eludidas, como si la trasmutación fuera un destino necesario⁹. En este caso importan más los efectos y el relato se focaliza en las consecuencias desatadas a raíz del increíble acontecimiento, según el ejemplo paradigmático de Kafka. La nueva y a menudo insostenible condición del ser trasmutado adquiere un relieve protagónico y es el detonante de la acción.

En los cuentos de *El Diablo sabe mi nombre*, Jacinta Escudos utiliza las dos tipologías de narrativización del tema (transformación rápida con efectos penosos) pero a partir de una diferencia sustancial: falta el binomio culpa/expiación o el supuesto error es impugnado y reivindicado por unas subjetividades en devenir. Al no ser un castigo, la metamorfosis tampoco implica la degradación de la condición originaria, por el contrario otorga nuevas posibilidades e implícitamente reconoce la contigüidad de los seres. Los cuentos “Yo, cocodrilo” y “Memoria de Siam” muestran estas características. Además, se conocen las causas de la metamorfosis y esta es arbitraria, es decir, depende de la decisión de las protagonistas. Así que si por un lado estos cuentos de Jacinta Escudos se insertan en una tradición narrativa, por el otro manifiestan una profunda discrepancia en comparación con las representaciones hispanoamericanas ‘canónicas’. Estas metamorfosis voluntarias e intencionales son referidas en su dramático acontecer, relatado en primera persona por las instancias narrativas que dan cuenta de la transformación, percibiendo con intensidad los cambios del cuerpo. En “Memoria de Siam”, por ejemplo, la metamorfosis acontece en el íncipit del relato: «Al conocerte, me convertí en hombre. No sé qué proceso mágico ocurrió en mi cuerpo. Pero estoy seguro que durante 33 años, antes de conocerte, en el momento justo que te vi pasar cerca de mí (...) yo era todavía

⁹ Por ejemplo, “El viento distante” de José Emilio Pacheco y muchos cuentos de Julio Cortázar.

una mujer»¹⁰. Una fuerte sensualidad recorre todo el cuento. El deseo poderoso origina el cambio de género y la narración se detiene en la descripción del proceso de la metamorfosis que es advertida en la piel, en la cabeza, en los genitales:

Me enamoré de ti al instante. Pero para amarte, mi cuerpo decidió convertirse en masculino. El proceso no fue doloroso. Sentí un leve mareo y tuve que agachar la cabeza un poco porque sentí hundirme, lentamente, en un agujero. La piel entera me hormigueó y sentí mis genitales de mujer agitarse, con palpitaciones de orgasmo¹¹.

Por otro lado, los cuentos “Cabeza de serpientes” y “El espacio de las cosas” se sitúan en la segunda línea de representación de la metamorfosis: el cambio siempre es repentino, pero las causas que lo determinan son eludidas y los relatos están focalizados en la nueva condición del cuerpo trasmutado. El paso de una condición a otra es inmediato y prescinde de la descripción. En “Cabeza de serpientes” son suficientes cuatro palabras para referir el advenimiento de la metamorfosis: «Y entonces me deformé»¹². Asimismo, en “El espacio de las cosas” el protagonista desde el comienzo se encuentra en su nueva condición. Un hombre despierta de sobresalto por lo que cree ser un temblor. El narrador extradiegético describe su afán de bajar de la cama, en la oscuridad. El hombre se enreda en la mosquitera, que por algún motivo que no entiende, está mojada, pegajosa y deshilachada. Luego: «siente que algo lo jala por detrás y piensa que sus propias maniobras lo están enredando más en los hilos. Voltea la cabeza para saber lo que pasa y mira la sombra de lo que parece una gigantesca araña que avanza hacia él a velocidad vertiginosa»¹³.

Frente a la sorpresa y el horror de esta visión, el hombre se defiende acometiendo a su racionalidad: «las arañas gigantes no existen»¹⁴. Pero su

¹⁰ J. ESCUDOS, *El Diablo sabe mi nombre*, Uruk, San José 2008, p. 9.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, p. 31.

¹³ *Ivi*, p. 18.

¹⁴ *Ibidem*.

convencimiento fracasa frente a los eventos: la araña lo inmoviliza con su saliva, «tejiéndole una mortaja al hombre que poco a poco comienza a tener el aspecto de una momia»¹⁵. Él empieza a gritar, pero nadie lo escucha, luego se calla horrorizado: su sino está firmado. La araña sorbe del capullo que envuelve al hombre y lo engulle. De su cuerpo solo queda una

basurita que cae sobre el papel sobre el cual una mujer escribe de noche, en su escritorio y que ella limpia con la mano, fastidiada, tirándola al suelo, una basurita blanca que la asistente doméstica barre al día siguiente, con el resto del polvo y la suciedad que encuentra en el suelo de aquella habitación¹⁶.

La mujer desconoce la historia de aquel granito de polvo, ni le interesa. Sentada en el escritorio, ella está escribiendo su libro. Asimismo, la asistente doméstica asimila los míseros restos del hombre a la suciedad en el piso y los echa a la basura, sin más. Para las dos mujeres¹⁷, entregadas a su trabajo, no hay espacio para una fulgurante intuición, como en los cuentos de hadas, que podría rescatar por lo menos los despojos del hombre. Esta falta no es tan obvia como puede parecer si consideramos que se trata de un cuento fantástico, y es significativa, si reparamos en lo que escribe Milagros Palma hablando de “El desencanto” de Jacinta Escudos:

La intuición es otra construcción. incorporada al cuerpo de la mujer y que supone la disponibilidad incondicional hacia los demás con lo cual la mujer tiene que aprender a ‘captar’, intuir las necesidades de los demás y prever la respuesta adecuada¹⁸.

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ivi*, p. 19.

¹⁷ Interesante el comentario de Parra: «La narradora propone la colaboración sutil entre las mujeres como acto político para desaparecer al hombre» (PARRA, “La sexualidad femenina”, p. 16).

¹⁸ M. PALMA, “Escenarios del deseo femenino en la colección *El desencanto* (2001) de la escritora Jacinta Escudos”, *Actas del XLV Congreso Internacional de la AEPE*, Gráficas Verona, Salamanca 2011, pp. 301-313, en <cv.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_45/congreso_45_27.pdf> (consultado el 18 de febrero de 2020).

La tranquilidad de la escritora, metida en su trabajo y sólo por un instante distraída y fastidiada por la basurita, se contrapone al clímax ascendente de la dramática situación del hombre. Clímax que a su vez contrasta con el clímax descendente del aspecto y de las facultades del hombre, siempre más reducidas, hasta su completa desaparición. Al principio él se ha vuelto minúsculo, pero no lo sabe y percibe los movimientos de la cama como si fueran temblores, cree que la araña es gigantesca. Luego se siente «paralizado, inútil»¹⁹, pronto se vuelve un alimento fresco para la araña y de su cuerpo no queda más que «un pequeño casco vacío, disecado y comprimido»²⁰; después el hombre sólo es «uno más entre tantos puntos blancos, grises y negros que cuelgan de la telaraña en la esquina del dormitorio»²¹, por fin una basurita. La relación entre mujer y hombre aquí está totalmente invertida. Al empequeñecer, el hombre pierde sus facultades: la capacidad de reaccionar (está inmovilizado como una momia), la certeza en sus convencimientos racionales, la posibilidad de hablar. La metamorfosis anula su cuerpo y su espacio. De esta forma en el cuento se plantea una redefinición del reparto de los espacios y de los cuerpos. Si la dominación masculina está inscrita en la contextura física de los hombres, redimensionar su cuerpo equivale a reducir su poder, darle el papel normalmente atribuido a las mujeres. Reducida su talla, faltan las razones prácticas del sometimiento. Se plantea irónicamente la posibilidad de prescindir del hombre, en la vida como en la escritura.

“Cabeza de serpientes”: la mujer no se ríe

Para ver la Medusa de frente basta con mirarla: y no es mortal. Es hermosa y se ríe.

(H. Cixous)

Uno de los resultados de la precedente investigación es la constatación de la pluralidad de las fuentes utilizadas por los escritores centroamericanos del siglo

¹⁹ ESCUDOS, *El Diablo sabe mi nombre*, p. 18.

²⁰ *Ivi*, p.19.

²¹ *Ibidem*.

XX y XXI que tematizan la metamorfosis utilizando los mitos. De hecho, las representaciones en clave mitológica de cuerpos en transformación procede tanto de la literatura clásica griega y latina, como de las múltiples mitologías de las culturas autóctonas del área centroamericana. La mayoría de estos mitos coincide en mostrar que el conocimiento del mundo mueve de la disolución de lo compacto, de la derogación de las fronteras predefinidas entre las diferentes formas de vida, de la inversión de las contingencias. Así que en la narrativa centroamericana se puede reconocer la reescritura del mito de Medusa o de Narciso, o se pueden encontrar referencias explícitas e implícitas a las repetidas metamorfosis de los personajes del *Popol Vuh* o de la mitología pipil²². Como sugiere el título, “Cabeza de serpientes”²³ es una reescritura del mito de un personaje muy representativo de la metamorfosis en la cultura clásica grecorromana: Medusa, la única mortal de las tres Gorgonas. En su caso, el proceso de transmutación es dúplice, activo y pasivo, siendo tanto objeto como artífice de una metamorfosis: sus cabellos han sido transformados en serpientes por Atenas y a su vez Medusa transforma en piedra a aquellos que se atreven a mirarla en los ojos.

A pesar de unas variantes, el mito clásico se apoya en unas secuencias sustantivas: la seducción o violación de la Gorgona por Poseidón; el celo de Atenas que transforma los cabellos de su antagonista en serpientes; el poder de la mirada de Medusa y su decapitación por parte de Perseo que la usará como arma. Desde la iconografía, pasando por Freud²⁴, las subsiguientes múltiples representaciones e interpretaciones rescatan estos elementos narrativos. En el ámbito de la literatura hispanoamericana, para citar solamente dos ejemplos muy distintos, Borges en “El basilisco” es seducido por el nacimiento de las

²² E. JOSSA, “La mujer en fragmentos: una lectura de un mito pipil”, *Revista Mitologías Hoy*, 19 (2019), 1, pp. 325-337.

²³ Un breve análisis de “Cabeza de serpientes” y “Yo, cocodrilo” ya apareció en JOSSA, “Cuerpos subversivos”, pp. 24-25.

²⁴ S. FREUD, “La cabeza de Medusa”, en ID., *Obras completas*, tomo XVIII, Amorroutu, Buenos Aires 1996, pp. 270-271.

serpientes de la sangre de Medusa²⁵ mientras Denevi, en su irónico minicuento “La verdad sobre Medusa Gorgona”, se concentra en el tema de la petrificación²⁶.

Pero el mito abarca muchos detalles y muchas variantes que atañen, entre otros temas, la figura de Medusa, que resulta ser indefinida, huidiza. El cuento de la narradora salvadoreña se inserta en estas grietas del mito. En primer lugar, la relación con Poseidón es oscura: mientras Hesíodo habla de un dichoso enlace entre los amantes en un marco bucólico (primavera, flores, un pasto suave)²⁷, para Ovidio en cambio el dios violó a la Gorgona en el templo de Atenas²⁸. Violada o seducida, Medusa es el objeto del deseo del otro. Además, en unas fuentes Medusa fue una creatura monstruosa desde su nacimiento, mientras que otras, como Píndaro en la “Oda pítica” XII («Medusa bellísima»)²⁹ la describen como una mujer hermosa, solo posteriormente transformada en monstruo. Pero todas las fuentes coinciden en el definitivo aspecto horrible y espantoso de Medusa. De esta forma, ella se define a través de la negación, como sugiere Margherita Cannavacciuolo³⁰, pero no porque falten descripciones pormenorizadas de su aspecto exterior en las fuentes clásicas (Apolodoro, por ejemplo, otorga muchos detalles), sino porque se le niega ser parte del ámbito humano: ella es una cabeza (y no un rostro), un instrumento de muerte (y no un cuerpo decapitado) y sobre todo es un monstruo (y no una mujer con cabellos de serpientes). Desechada en calidad

²⁵ J.L. BORGES, *El libro de los seres imaginarios*, Emecé, Buenos Aires 1978, p. 47.

²⁶ M. DENEVI, *El jardín de las delicias. Mitos eróticos*, Thule, Barcelona 2005, p. 35.

²⁷ HESÍODO, *Obras y fragmentos. Teogonía – Trabajos y días – Escudo – Fragmentos – Certamen*, traducción y notas de Aurelio Pérez y Alfonso Martínez, Gredos, Madrid 1978.

²⁸ OVIDIO, *Las metamorfosis*, traducción de Federico Sainz, Espasa-Calpe, Madrid 1989, p. 69.

²⁹ PÍNDARO, *Odas. Olímpicas – Píticas – Nemeas – Ístmicas*, Editorial Porrúa, México 1978, p. 186.

³⁰ M. CANNAVACCIUOLO, “La resemantización del mito como figura de la modernidad: ‘La sangre de Medusa’ de José Emilio Pacheco”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2010, 39, p. 435.

de ser humano, percibida en calidad de instrumento poderoso, Medusa es una vida con valor negativo, es una desviación que repele y amenaza y por lo tanto, en la lógica de la cultura clásica, debe ser dominada, excluida y exorcizada.

En esta negación y reificación del cuerpo y en la intolerable fusión de humano y animal, radica la reescritura de Jacinta Escudos. Y al insertarse en las fisuras del mito, revela la intención de subvertir el modelo clásico. Fragmentando el cuerpo de Medusa en una multitud de serpientes, Jacinta configura una entidad anómala (y no monstruosa) dándole la posibilidad de devenir a través de una inédita percepción del cuerpo. En su lectura, Medusa es una figura proteica e híbrida, potencialmente insumisa y fiera, irreductible a un ámbito determinado: un personaje perfecto para la escritora salvadoreña que traza cuerpos indóciles, rebeldes a la disciplina del poder.

Jacinta Escudos intuye que la ambigüedad del origen de Medusa no es un rasgo secundario e inserta su narración en esta incertidumbre, destacando el proceso metamórfico y atribuyendo a su personaje una identidad inusitada. En el cuento, la condición de Medusa no depende de la venganza de Atenas, ni del ultraje de Poseidón, sino de su mismo devenir, que la coloca entre lo humano y lo animal. Al comienzo de la narración, la voz que cuenta y protagoniza la historia no tiene un cuerpo de mujer ni de serpiente, es un ser indefinido y previo a la diferencia entre humano y animal. Sin embargo, vislumbra su propensión: «Yo nací para ser serpiente. / El cabello, mi voz, el filo de mis ojos. Todo lo indicaba»³¹.

La instancia narrativa se sitúa en un lugar indefinido desde el cual percibe su cuerpo como una entidad en proceso, que parece destinada a inclinarse hacia lo animal. En el cuento se perfila una temporalidad fluida, introducida tres veces anafóricamente por «Y entonces», que tiene un valor conceptual temporal, pero falta la referencia temporal explícita a la que el adverbio tiene que remitir. De este modo, la temporalidad resulta indefinida, subrayando, implícitamente, el carácter inevitable de los acontecimientos. A pesar de las expectativas, el cuerpo adquiere las formas de una mujer. Por lo tanto, la

³¹ ESCUDOS, *El Diablo sabe mi nombre*, p. 31.

metamorfosis es percibida como una degradación y una molestia: «Y entonces me deformé. Salió un cuerpo femenino que en nada me agradaba, que en todo me estorbaba, que no daba más que problemas»³².

La única parte del cuerpo que puede contrastar la deformación es el cabello: «El cabello quedó. El cabello. Y tal fue la fuerza de mis pensamientos, tan cerca de mi alma, mi cerebro, que los cabellos fueron lo que yo no pude. / Fueron serpientes»³³.

Las culebras en la cabeza son lo que queda del deseo del cuerpo primordial, el resto de una condición anhelada cuando su estado todavía permanecía indefinido. Es este deseo, ya residual, que genera al sujeto. El cuerpo transitorio se ve determinado en una forma despreciada, pero su monstruosidad no se debe a la cabeza de serpientes, sino a la forma femenina que ella no quería. A partir de estos elementos narrativos, ya novedosos, la ruptura operada por Jacinta Escudos con respecto al mito tradicional es más profunda y muy sutil. El cuerpo de Medusa no carga con una parte maldita, la cabeza de serpientes, sino es un híbrido, un cuerpo que negocia con pulsiones diferentes. Ella es el cuerpo anómalo, superficie de intensidades, juego de fuerzas que su voz dramatiza a través de un monólogo cadencioso. De forma similar a muchas reescrituras de los mitos³⁴, en “Cabeza de serpientes” Medusa toma la palabra para contar la historia desde su perspectiva, transformándose de objeto en sujeto de la acción. La construcción del monólogo de Medusa recordando su desventura es completamente paratáctica y la preponderancia casi absoluta del asíndeton crea un efecto de rapidez y genera un discurso apremiante con una tensión *in crescendo*. Abundan las figuras retóricas, mostrando la intención de la autora de construir un lenguaje poético. El poder evocador del texto se apoya en las figuras clásicas de repetición, utilizando especialmente la acumulación: anáforas, epanalepsis, paralelismos, enumeraciones utilizadas para otorgar al cuento una tonalidad trágica e íntima a la vez. La construcción del discurso monologante de Medusa parece ajustarse a otros ritmos,

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ejemplo paradigmático es “La casa de Asterión” de J.L. Borges.

como si fuera la expresión más adecuada a su cuerpo y a su sentir. A través de su discurso poético, Medusa trata de llevar a cabo una transformación del orden simbólico. Así que, tanto a nivel estético como diegético, en el cuento se representa la «redefinición intensiva»³⁵ del cuerpo a través de la sensualidad, a través de la representación del goce y de las necesidades básicas de un cuerpo que es mujer y muchas serpientes. Esta identidad híbrida y múltiple también implica la alternancia entre las personas del verbo en singular y en plural. Desde el comienzo, la voz narradora acentúa la fisicidad: «Mis serpientes me acariciaban frías y resbalosas. Yo las amaba por el tacto de sus escamas»³⁶. Todos los sentidos participan de la conmixión de humano y animal. Después del tacto, el olfato: «Me gustaba su olor. Olían a humedad»³⁷, luego el oído «Yo las amansaba con mis gritos»³⁸ o «silbaban canciones. Porque a veces me amaban»³⁹. Finalmente la vista «las serpientes, las demás, las que andaban libres, nos miraban con respeto. Con reverencia»⁴⁰. Para este cuerpo que es uno y muchos, la convivencia no es fácil: la mujer alimenta a las serpientes con jugo de cactáceas y ratones, pero las serpientes quieren cazar, desprenderse de su cráneo y atrapar a sus presas. La siguiente escena, de gran fuerza imaginativa, expresa con sensaciones corporales el conflicto entre deseo y posibilidad, entre acuerdo e incompatibilidad:

A veces, desesperada, me tiraba sobre el pasto de los llanos y dejaba que ellas hicieran. Se estiraban por el suelo, querían perseguir conejos, ranas, pájaros. Lo peor sucedía con los pájaros. Querían alzarse en vuelo, subían. Azotaban como látigos el aire. Pero mi cabeza era su plomo, su equilibrio, su punto de atadura a la tierra. Dolía mi cuero cabelludo, ellas querían volar, querían arrancarse de mi cerebro, y sus raíces ardían como fuego dentro de mi cráneo⁴¹.

³⁵ BRAIDOTTI, *Feminismo*, p. 37.

³⁶ ESCUDOS, *El Diablo sabe mi nombre*, p. 31.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ivi*, p. 32.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

La forma adquirida por el cuerpo condiciona a Medusa, pero ella todavía puede decidir qué hacer con lo que le han hecho, como decía Sartre a propósito de la libertad de los condicionamientos. Sin embargo, siendo un monstruo que mata a quién la mira en los ojos, su condicionamiento si no configura un destino, por cierto es una restricción pujante. La mujer se convierte en cazadora:

Éramos el espanto y la piedra en los ojos de los demás. Fue bueno así. Me dolía el miedo en los ojos del venado, el espanto al vernos. Me conmovía la lágrima en la mirada de la vaca y el chillido en la garganta del cerdo. El horror era nuestra cara de presentación⁴².

Medusa y sus serpientes andan «durante años y millas»⁴³, sembrando horror y animales petrificados a lo largo de su camino. De nuevo, el adverbio temporal en posición anafórica «y entonces» señala otro paso del tiempo, otro evento ineludible: el encuentro con Perseo. Medusa sabe que no puede mirarlo y con mayor razón desea volverse una serpiente, liberase de su cuerpo de mujer y de sus deseos. Su discurso es desgarrador:

Quise ser uno de los habitantes de mi cabeza. No quería este cuerpo de mujer, ni esta boca, ni estas manos. No quería mi piel. Y sobre todo, no quería mi corazón ni mis sentimientos ni mis sensaciones ni mis deseos. Apretaba los ojos y deseaba, como mis serpientes, mudar la carne entera, y al caer esa muda, yo sería la serpiente o la piedra, cualquier cosa, menos esto que soy yo⁴⁴.

Si el deseo de Medusa se hubiese realizado, si ella se hubiese transformado en serpiente, su cuerpo habría adquirido plenamente una subjetividad nómada: «El horizonte nómada o intensivo es una subjetividad situada más allá del

⁴² *Ibidem.*

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ibidem.*

género, en el sentido de ser dispersa, no binaria; múltiple, no dualista; interconectada, no dialéctica; en un constante flujo, no fija»⁴⁵.

Al admitir la inestabilidad, al plantear la metamorfosis como proceso constante, Medusa hubiera encarnando una nueva filosofía del deseo, reapropiándose de su cuerpo para reconfigurar pensamientos estancados y predeterminados. Sin embargo, la metamorfosis no se produce. Su identidad queda situada en el género y en el dualismo, no se dispersa ni fluye a través de sus serpientes. Medusa ya no sabe qué hacer con su cuerpo y empieza a invocar la muerte por mano de su enamorado: «*Córtame la cabeza, Perseo. Córtame la cabeza y guárdame para ti*»⁴⁶. Mientras en las versiones clásicas del mito el héroe encuentra a las tres Gorgonas, en el cuento de Jacinta Escudos Perseo encuentra a Medusa sola, desnuda y aparentemente dormida. Si Apolodoro describe los dones de los dioses que facilitaron la compleja empresa del héroe, en “Cabeza de serpientes” no es Perseo quien necesita estrategias para acercarse al monstruo sino que es Medusa quien debe fingir estar dormida para que Perseo se le acerque y le haga el amor. Ella simplemente queda con los ojos cerrados: «Fui suya, me dejé hacer. Él hacía con placidez y delicadeza, con tal de no despertarme a mí o mis serpientes»⁴⁷. Medusa describe con sorpresa y emoción el encuentro erótico con el muchacho. Luego es el turno de su segundo deseo: «rezaba una única plegaria: *Córtame la cabeza, Perseo. Córtame la cabeza y guárdame para ti*»⁴⁸. Perseo le corta la cabeza y se la lleva envuelta en un zurrón. Más que satisfacer la voluntad de los dioses, aquí Perseo atiende el ruego de Medusa. Ella se rinde y elige la muerte, no porque la merece, como afirma Regan Boxwell⁴⁹, sino porque no encuentra una vía de

⁴⁵ BRAIDOTTI, *Feminismo*, p. 165.

⁴⁶ ESCUDOS, *El Diablo sabe mi nombre*, p. 33. Énfasis de la autora para marcar el discurso directo.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*. Énfasis de la autora para marcar el discurso directo.

⁴⁹ R. BOXWELL, “Una nueva óptica para la narrativa de posguerra. La función de la animalización de la sexualidad en Jacinta Escudos”, *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 2009, 19, p. 17.

rescate. La Medusa de Jacinta Escudos no tiene culpas que enmendar: nació para ser serpiente y por alguna razón se volvió mujer. Ninguna diosa intervino para condenar su relación sexual con Poseidón. La intención de la escritora parece ser justamente esta: mostrar lo difícil que es liberar a la mujer de las interdicciones del deseo, de la libertad, de lo disconforme.

En el cuento, la cabeza de Medusa sigue viva, se vuelve un arma poderosa en las manos de Perseo, pero sobre todo es una testigo muda, ignorada y penosamente celosa de los «oficios de la carne»⁵⁰ que ahora él ejerce con Andrómeda. La frustración de Medusa es completa. Siguiendo y ampliando la interpretación de Regan Boxwell, es posible leer su condición final como secuela de un proyecto inaceptable: su cuerpo atado a las necesidades primarias de las serpientes sería la metáfora de la condición de una madre obligada a cuidar de sus hijos. De ahí la ya mencionada incomodidad, la molestia hacia la excesiva cercanía de criaturas necesitadas de su ayuda. A la vez, el deseo de dejar libres a las serpientes que se traduce en un fuerte dolor, sería metáfora de la dificultad de una madre de desprenderse de sus hijos («sus raíces ardían como fuego»)⁵¹. Ella pide a Perseo que le corte la cabeza, o sea los lazos familiares, para empezar una vida más libre a su lado. Sin embargo, Perseo y la sociedad que lo sostiene no pueden entender su conducta. O si la entienden, no la pueden aceptar. Su deseo es punido ferozmente: a través de Perseo, la sociedad se deshace de Medusa, siendo una mujer sin amor maternal, monstruosa y culpable. Esta interpretación es corroborada por el contrapunteo establecido por la nueva pareja: en el mito recogido por Apolodoro⁵², al heredar el reino del rey Acrisio, Perseo y Andromeda viven plácidamente su vida acompañados por varios hijos.

El cuento termina con Medusa recordando su propio cuerpo, ya no despreciado sino más bien añorado, entre el deleite conocido en el pasado y el abandono del presente: «Y recordaba, recordaba mi cuerpo aquella última vez,

⁵⁰ ESCUDOS, *El Diablo sabe mi nombre*, p. 33.

⁵¹ *Ivi*, p. 32.

⁵² APOLODORO, *Biblioteca*, traducción de Margarita Rodríguez, Gredos, Madrid 1985, p. 97.

mi cuerpo abandonado en algún campo, abono de olivos y alimentos de buitres»⁵³.

De nuevo, el sujeto es conformado por sus restos. La cabeza y el cuerpo son los residuos, ya inservibles, del deseo sexual y ontológico, de una historia de búsqueda de un lugar propio en el mundo. El cuerpo con serpientes de Medusa hubiera podido ser el territorio de una posible re-significación de su valor simbólico, implicando una reapropiación también política de la afectividad y del deseo⁵⁴. Es justamente el deseo que mueve al personaje a lo largo del cuento, en busca de una subversión. Sin embargo, Medusa fracasa por completo, como en los mitos tradicionales. Tal vez es hermosa, pero no logra reírse. Perseo es el héroe, invocado como instrumento de salvación. Jacinta Escudos propone un personaje que hubiera podido asumir una identidad nómada, que hubiera podido desplazar las determinaciones biológicas y culturales y abrir espacios intermedios. Pero Medusa no lo logra. Su aspecto (y su identidad) son demasiado anómalos, incluso para ella.

Devenir intensamente

La representación del cuerpo como un ente sobre todo pulsional y erótico que caracteriza “Cabeza de serpientes” se repite en “Yo, cocodrilo”. También este cuento es narrado en primera persona, pero el registro es muy diferente: la narradora, una joven de una aldea donde se practica la infibulación, tiene un tono aseverativo a lo largo de la narración. En el relato no se construye una progresión climática, aunque hay muchos segmentos que profundizan las sensaciones físicas y emotivas de la protagonista. La asertividad y el desapego de la materia narrativa no se deben a una visión fatalista, sino a la firmeza de la voz enunciativa. Desde el íncipit, ella proclama su condición singular: «en las tardes de calor me convierto en cocodrilo»⁵⁵. En la secuencia sucesiva, la

⁵³ ESCUDOS, *El Diablo sabe mi nombre*, p. 33.

⁵⁴ Cfr. R. BRAIDOTTI, *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*, Akal, Madrid 2005.

⁵⁵ J. ESCUDOS, *El Diablo sabe mi nombre*, p. 71.

preparación a la metamorfosis se configura como un ritual repetitivo, una costumbre banal: «Voy al arroyo, me quito la ropa, me tiro boca abajo, cierro los ojos, extendiendo los brazos, abro las piernas»⁵⁶. Luego, el cuerpo empieza a cambiar y con él el registro:

Siento el viento de los desiertos soplar sus aires calientes sobre mí. Me derriten. Me penetran ahí abajo. Y algo cambia, algo que ya no soy yo. Y que es esto: un cocodrilo. Así comienza mi fuerza, arrastrándome seductoramente, como cintura de mujer que se menea cuando camina. Tengo escamas en mis manos y una nueva y larga nariz que se extiende y se pega a mi boca, llena de dientes filosos y puntiagudos⁵⁷.

La primera vez el cambio fue asombroso: «Quería dormir. Y lo hice. Y al despertar me descubrí animal. Conocí mi fauce [sic], mis nuevas manos. (...) Me pareció curioso. Ser animal y ser persona. No me preocupaba, me parecía divertido»⁵⁸.

Al principio, la metamorfosis parece determinada por la maldición de las vecinas, que repetían su sentencia: «La niña que no se somete al ritual se convierte en cocodrilo»⁵⁹. La madre de la niña y las demás mujeres habían tratado de convencerla, le decían que no temiera, que todas lo hacían. Maldecían su cuerpo, le pronosticaban su podredumbre, el crecimiento espantoso de «sus partes», que alcanzarían el tamaño de los cuernos de las cabras. Ellas manejan un discurso manipulador, en pos del sometimiento de los cuerpos. En su perspectiva, la metamorfosis es el castigo justo y necesario para quien rechaza la tradición. Pero la joven conoce la realidad, ha escuchado las niñas gritar de modo espantoso («chillaban como animal que va a ser matado») ⁶⁰, ha visto a la curandera con el cuchillo, la sangre brotar después del «corte de un pedazo de carne del tamaño de

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 71-72.

⁵⁹ *Ivi*, p. 71.

⁶⁰ *Ivi*, p. 73.

una oreja»⁶¹, mientras unas mujeres mantenían las piernas abiertas. Sabe de las muchas que murieron después de la operación. Las amenazas no sirven, ella prefiere ser «cocodrilo, indigna, impura»⁶². Por la noche las intimidaciones se convierten en imágenes:

Estaba acostada boca arriba, sin ropas. Y en el sueño veía que de mi entrepierna crecía una larga serpiente con un solo ojo en el centro, gruesa y rígida, del color de mi carne, y yo tomaba la cabeza de la serpiente entre mis manos y la metía en mi boca, y sentía cosas extrañas en mi cuerpo. Y despertaba apretando las piernas y sintiendo cómo algo se movía en esa parte donde salen las aguas del cuerpo. Algo que se movía y que palpitaba tan fuerte como los latidos de mi corazón⁶³.

El sueño revela a la chica el goce prohibido. La larga serpiente es la cola del cocodrilo y puede remitir al falo pero también a un retoño de su mismo cuerpo. Como en otro relato⁶⁴, liberado el deseo en el sueño, «el orgasmo que la despierta muestra la independencia total del placer sexual con respecto al hombre»⁶⁵. La cola entre las piernas no es un órgano monstruoso, como sostienen unas lecturas críticas⁶⁶. Esta desvalorización del cuerpo no es compartida por la joven. Su cuerpo híbrido (entre masculino y femenino, entre humano y animal) que la comunidad consideraría impuro e indigno, conoce el placer y se vuelve una vía de fuga para la protagonista. Después del sueño, ella vislumbra en la metamorfosis una posibilidad de afirmación de su voluntad y de su derecho a la felicidad sexual. A través del relato Jacinta Escudos no solamente condena la infibulación, sino que contesta la reducción de los

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ivi*, pp. 72-73.

⁶⁴ “El sueño del caballo negro que le hace el amor” en J. ESCUDOS, *El desencanto*, Dpi, San Salvador 2001, p. 37.

⁶⁵ PALMA, “Escenarios del deseo”, p. 312.

⁶⁶ Y.Y. PÉREZ, “Historias de metamorfosis: lo abyecto, los límites entre lo animal y lo humano, en la literatura centroamericana de posguerra”, *Revista Iberoamericana*, LXXIX (2013), 242, pp. 163-180.

cuerpos a unas categorías biológicas, refuta la censura de organismos disidentes y la reprobación del placer. Mientras Medusa de algún modo asume su monstruosidad, la niña-cocodrilo es una aberración solo para los demás: «madre no quería saber nada de mí»⁶⁷. Ella percibe y disfruta la sensualidad de su cuerpo, un cuerpo híbrido, en devenir. Empieza a alternar la forma humana con la forma animal, transformándose a su antojo en cocodrilo. Esta indeterminación es su fuerza antagonista, es la fractura que disgrega cualquier definición identitaria. Alcanza la identidad nómada que Medusa no pudo conseguir. Ella adquiere un cuerpo más fuerte que el de los hombres de la aldea («huyeron asustados de nosotros»)⁶⁸ y sobre todo un cuerpo deleitoso. Vale el diagnóstico de mi precedente artículo: la mutación otorga a la niña-cocodrilo nuevas posibilidades, es una energía potencial. Ella puede modificar su aspecto, se encuentra en una condición rizomática, definida únicamente por la circulación de estados⁶⁹, puede inventar su identidad, su sexualidad.

Los demás reptiles la aprecian y prometen apoyarla en toda circunstancia. Cuando llega el día del ritual, la chica huye al arroyo, se convierte en cocodrilo y con sus compañeros destruye su aldea y mata a todas las mujeres: a las adultas por culpables, «eran ellas las que hacían todo. Las que cortaban, obligaban, mantenían las piernas abiertas»⁷⁰; a las niñas porque «no eran felices nunca después del ritual. Fue un acto de piedad terminar con ellas»⁷¹. Sobre los escombros de una sociedad fanática, que disciplina los cuerpos femeninos a través de una práctica brutal, se yergue el cuerpo desafiante de la niña rebelde, líder del pueblo: «Mis amigos cocodrilos se la pasan muy bien. Ya no trato de convertirme en humana. Prefiero ser así, un cocodrilo con una larga serpiente que le crece entre las piernas»⁷².

El final catastrófico aparentemente no deja más opciones: rechazada por su insubordinación, frente a la obstinación de su aldea ella únicamente puede destruir

⁶⁷ ESCUDOS, *El Diablo sabe mi nombre*, p. 73.

⁶⁸ *Ivi*, p. 74.

⁶⁹ DELEUZE – GUATTARI, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, p. 26.

⁷⁰ ESCUDOS, *El Diablo sabe mi nombre*, p. 74.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*.

y matar. A través de la violencia, ella quiere acabar con un ritual absurdo, porque como Medusa ahora cree que la muerte es la única salida. Al mismo tiempo declara que mantendrá la forma animal. La violenta represalia y la renuncia a la metamorfosis incesante están emparejadas. Las dos acciones implican el fin de la identidad nómada, que materializaba su disidencia en el devenir animal. De hecho, la opción por una solución drástica se impone en el final, cuando la subjetividad de la protagonista está encerrada en una lógica binaria: destruir o sucumbir, ser mujer o animal. Con la metamorfosis, en la disyuntiva entre matar o morir, se había asomado una tercera posibilidad, tanto para Medusa como para la niña-cocodrilo: abrirse a una identidad nómada, indeterminada, en continuo devenir.

Conclusión (que no concluye el proceso de metamorfosis recién empezado)

En los cuentos de *El Diablo sabe mi nombre* focalizados en la metamorfosis, lo masculino es representado de forma diminuta y débil: a la evidencia de la metáfora del granito de polvo de “El espacio de las cosas”, debe añadirse la figura de Perseo, un personaje incapaz de tomarse la responsabilidad de una vida consciente de la muerte: si el rostro de la Gorgona equivale al rostro de la muerte, tenerlo escondido equivale a rechazar el desafío de la muerte, a ignorar sus funestos cómplices (enfermedad, dolor, vejez). Es decir, Perseo rechaza la responsabilidad de la propia condición humana mientras Medusa y la niña-cocodrilo se hacen cargo de esta necesidad.

Por otra parte, estas mujeres todavía están inmovilizadas entre Medusa y el abismo, como dice Hélène Cixous. Medusa y la niña-cocodrilo tienen cuerpos incardinados en estructuras inalterables. La primera es vinculada y oprimida por características superpuestas, la segunda es oprimida por una sociedad violentamente machista. En su proceso de subjetivación, que pasa por el cuerpo, tienen un pensamiento nómada y subversivo, sin embargo, en un momento dado su capacidad de subversión disminuye (Medusa pidiendo la muerte) o se exaspera (la niña-cocodrilo matando a las vecinas). Ninguna de las dos logra desprenderse completamente de lo que la sociedad les impone a través de inexorables parámetros de exclusión y sometimiento de los cuerpos indóciles. Pero, a través de esta negatividad, estas narraciones desenmascaran justamente el perdurar y la violencia nefasta de estos parámetros.

Tal vez no es irrelevante que el libro se publicó en 2008, pero la redacción de los cuentos se remonta a los años 90, según las palabras la autora:

El libro en sí tiene 14 cuentos y pertenecen, la gran mayoría, a la misma etapa creativa de *Cuentos sucios* y de otro libro que permanece inédito todavía. (...) En todo caso, los cuentos de los libros mencionados fueron escritos por allá de 1994-1997 en Managua y luego fueron trabajados y corregidos en diferentes años posteriores (en Alemania y El Salvador)⁷³.

En la historia de El Salvador, los años de la redacción de *El Diablo sabe mi nombre* corresponden a la primera etapa de la posguerra. Es decir, no son los años en que se concibieron concretas posibilidades de cambios políticos y culturales radicales, sino los años en que se lidió con los resultados efectivos de los movimientos revolucionarios. Dicho de otro modo, las fechas indicadas por Jacinta Escudos corresponden a los años que siguieron la etapa de las posibles metamorfosis del cuerpo de una nación enferma de injusticia y opresión. La mitad de los noventa es la etapa en que los salvadoreños tuvieron que reconocer los logros y las heridas dejadas por la guerra, tuvieron que negociar tanto con la persistencia de elementos de discriminación y de injusticia económica como con el avance de unas condiciones sociales y políticas. En *El Diablo sabe mi nombre* Jacinta Escudos está interesada especialmente en la capacidad transformadora primero de los cuerpos individuales y por ende del cuerpo social. Quizás reflejando la época problemática y contradictoria de su redacción, las ficciones de *El Diablo sabe mi nombre* rescatan el potencial liberatorio de la metamorfosis pero no necesariamente su plena realización. Frente a la inmovilidad de unos sectores y a los cambios vislumbrados, pero no realizados, la escritora se propone desenmascarar los patrones radicados y las relaciones de poder que, tratando de homologar y disciplinar los cuerpos, pretenden paralizar su devenir.

⁷³ Añade la escritora: «Mi ingenua idea, cuando comencé a publicar, era que se podrían publicar los libros en el orden en que fueron escritos. Pero el autor escribe y las editoriales disponen» (J. ESCUDOS “Mi nueva publicación: *El Diablo sabe mi nombre*”, en <www.filmica.com/jacintaescudos/archivos/007734.html>, consultado el 15 de octubre de 2018).

A pesar del evidente fracaso de los personajes, los cuentos de Jacinta Escudos consiguen mostrar la posibilidad de rescate de los sujetos minoritarios que no se dejan atrapar por los discursos excluyentes del pensamiento hegemónico. Cuando soñaron con una cola entre las piernas, o cuando creyeron poder ser serpiente y mujer a la vez. Con su narrativa, Jacinta Escudos visibiliza el potencial subversivo y la fuerza epistemológica de las subjetividades disidentes, de los cuerpos híbridos, del pensar nómade, junto a la dificultad de realizar un cambio profundamente contra hegemónico, que valore el deseo y la diferencia.

Bibliografía

- Apolodoro. *Biblioteca*, traducción de Margarita Rodríguez, Gredos, Madrid 1985.
- Borges, Jorge Luis. *El libro de los seres imaginarios*, Emecé, Buenos Aires 1978.
- Boxwell, Regan. “Una nueva óptica para la narrativa de posguerra. La función de la animalización de la sexualidad en Jacinta Escudos”, *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 2009, 19, pp. 1-24.
- Braidotti, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*, Gedisa, Barcelona 2004.
- Braidotti, Rosi. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*, Akal, Madrid 2005.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona 2015.
- Cannavacciuolo, Margherita. “La resemantización del mito como figura de la modernidad: ‘La sangre de Medusa’ de José Emilio Pacheco”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2010, 39, pp. 429-442.
- Ceserani, Remo. *Il fantastico*, il Mulino, Bologna 1996.
- Cixous, Hélène. *La risa de Medusa. Ensayos sobre la escritura*, Editorial Anthropos, Barcelona 1995.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Felix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia 2004.
- Denevi, Marco. *El jardín de las delicias. Mitos eróticos*, Thule, Barcelona 2005.
- Escudos, Jacinta. *El Diablo sabe mi nombre*, Uruk, San José 2008.
- Escudos, Jacinta. *Felicidad doméstica y otras cosas aterradoras*, Editorial X, Guatemala 2002.
- Escudos, Jacinta. *El desencanto*, Dpi, San Salvador 2001.

- Escudos, Jacinta. *Cuentos sucios*, Dirección de Publicaciones e Impresos, San Salvador 1997.
- Freud, Sigmund. “La cabeza de Medusa”, en Sigmund Freud, *Obras completas*, tomo XVIII, Amorrortu, Buenos Aires 1996.
- Hesíodo. *Obras y fragmentos. Teogonía – Trabajos y días – Escudo – Fragmentos – Certamen*, traducción y notas de Aurelio Pérez y Alfonso Martínez, Gredos, Madrid 1978.
- Jossa, Emanuela. “La mujer en fragmentos: una lectura de un mito pipil”, *Revista Mitologías Hoy*, 19 (2019), 1, pp. 325-337.
- Jossa, Emanuela. “Cuerpos subversivos. La metamorfosis en la literatura centroamericana actual”, *Confluencia*, 33 (2017), 1, pp. 15-27.
- Ovidio. *Las metamorfosis*, traducción de Federico Sainz, Espasa-Calpe, Madrid 1989.
- Palma, Milagros. “Escenarios del deseo femenino en la colección *El desencanto* (2001) de la escritora Jacinta Escudos”, *Actas del XLV Congreso Internacional de la AEPE*, Gráficas Verona, Salamanca 2011, pp. 301-313, en <cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_45/congreso_45_27.pdf>.
- Parra, Ericka. “La sexualidad femenina como acto político en los cuentos de Jacinta Escudos”, *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 2009, 19, pp. 8-13.
- Píndaro. *Odas. Olímpicas – Píticas – Nemeas – Ístmicas*, Editorial Porrúa, México 1978.
- Pérez, Yansi Y. “Historias de metamorfosis: lo abyecto, los límites entre lo animal y lo humano, en la literatura centroamericana de posguerra”, *Revista Iberoamericana*, LXXIX (2013), 242, pp. 163-180.

EDUCatt
Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-9335-691-6

ISSN: 2035-1496



€ 15,00