



Desvestirse y huir. Ejercicios de fuga en tres narradoras centroamericanas: Jacinta Escudos, María del Carmen Pérez Cuadra y Jessica Isla

Undress and flee. Fugue
exercises in three Central
American narrators: Jacinta
Escudos, María del Carmen
Pérez Cuadra and Jessica Isla

Emanuela Jossa
Università della Calabria
Italia

RESUMEN

El artículo propone el estudio de tres cuentos de tres escritoras centroamericanas: “Correr desnuda” de Jessica Isla, “Muñeca rota” de María del Carmen Pérez Cuadra y “Yo, cocodrilo” de Jacinta Escudos, que comparten la tematización de la huida. Partiendo de la idea del “desempoderamiento” político en la literatura centroamericana, del supuesto cinismo de la narrativa de las últimas décadas, la intención de la investigación es indagar en el posible potencial disruptivo de la fuga en un contexto local y global, supuestamente definido por la impotencia y la resignación. La fuga se considera una acción negativa que, en lugar de abordar directamente las situaciones de opresión, actúa indirectamente, a través de la desobediencia y se asocia a la potencialidad de los cuerpos y a un devenir disconforme.

Palabras claves: Jacinta Escudos, María del Carmen Pérez Cuadra, Jessica Isla, fuga.

ABSTRACT

The article proposes the study of three stories by three Central American women writers: “Correr desnuda” by Jessica Isla, “Muñeca rota” by María del Carmen Pérez and “Yo, cocodrilo” by Jacinta Escudos, which share the thematization of flight. Starting from the idea of political “disempowerment” in Central American literature, from the supposed cynicism of the narrative of the last decades, the intention of the research is to investigate the possible disruptive potential of flight in a local and global context supposedly defined by impotence and resignation. Escape is considered a negative action that, instead of directly addressing situations of oppression, acts indirectly, through disobedience, and this notion of escape is associated with the potentiality of bodies and a nonconformist becoming.

Keywords: Jacinta Escudos, María del Carmen Pérez Cuadra, Jessica Isla, escape.

*Hui, no porque me perseguían los perros
o porque me estuviera muriendo de hambre.
Hui porque mi muerte era dejar de emprender la búsqueda.*
María de Carmen Pérez, *Isonauta*

El debate acerca de la narrativa centroamericana de la posguerra se centró, hace unos diez años, en la discusión de las categorías de desilusión y cinismo que, según algunos críticos, especialmente Beatriz Cortez, identifican una literatura del desencanto que decretaba la entrada del istmo periférico a la posmodernidad. En el marco de esta lectura, la frustración y el desengaño se relacionan con el fin de los conflictos en Nicaragua, El Salvador y Guatemala, que de forma tangencial involucraron también a Honduras y, en menor medida, Panamá y Costa Rica. La conclusión de una época revolucionaria establecería el fin de las utopías y la renuncia de cualquier forma propositiva del trabajo de los escritores, que solamente podían poner en escena historias de cinismo y desaliento, concebidas como única actitud posible, compartida y, en última instancia, razonable e idónea. Asimismo, el capitalismo tardío se instalaba brutal y velozmente en la región, como única forma económica y política posible, y sufragó el individualismo y la desarticulación de la comunidad.

Si estas lecturas del “despotenciamiento” político de la literatura centroamericana publicada a partir de los 90 están expuestas al riesgo de proponer visiones totalizadoras, una parte del trabajo crítico consiste justamente en matizar las definiciones, en proponer lecturas profundizadas de los textos que podrían mostrar formas alternativas “para articular una posición crítica que trascienda una postura meramente individual”¹. En este sentido, Magdalena Perkowska distingue acertadamente entre la diégesis y el discurso autorial: “el cinismo de los personajes queda engastado en un marco que lo sitúa y explica como parte de un proceso social; si en un nivel del relato se presentan las acciones desvergonzadas de los personajes, en el otro, el del discurso autorial, se denuncian las condiciones

1 Magdalena Perkowska, «La infamia de las historias y la ética de la escritura en la novela centroamericana contemporánea», *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* (2011): 4.

aberrantes y cínicas que las impulsan”². En el ámbito de esta discusión, otra tarea del trabajo crítico consiste en buscar las voces que disienten de este planteamiento y se sustraen, tal vez de modo implícito y tangencial, a los discursos políticos despóticos y hegemónicos imperantes.

Ahora bien, más que entrar en el debate sobre el cinismo, que ya he tratado en otros artículos dedicados a Castellanos Moya y Claudia Hernández, y teniendo en cuenta los cambios en el contexto político-cultural desde la década de 1990, quisiera desplazar la cuestión epistemológica hacia los géneros literarios y su relación con el discurso totalitario del capitalismo tardío, un sistema que absorbe, consume y ocupa todo el horizonte de lo pensable, obstruyendo no solamente la acción, sino también la imaginación³. No es casual que, a partir de los 90, muchos escritores centroamericanos incursionan en el género fantástico, poco practicado durante el auge de la literatura testimonial, con unas salvedades significativas. Si el conflicto social, político y económico persiste, la literatura puede contarle de forma realística, o imaginar otras posibilidades.

Los tres relatos aquí propuestos comparten la representación de sucesos extraños o decididamente fantásticos y, por lo tanto, permiten discutir las potencialidades de la imaginación en cuanto enfoque disyuntivo, tal vez capaz de cuestionar la opinión difusa de que la cifra de esta época globalizada es la impotencia, de rebatir la sensación de que la incapacidad de hacer y decir disminuye, mientras la capacidad de soportar y hasta de sufrir crece de forma exponencial, en cuanto forma de adaptación requerida por el capitalismo tardío. Paradójicamente, pero no demasiado, los tres relatos escogidos ponen justo en escena una de las formas menos valientes de oposición: la fuga.

En el cuento breve⁴ “Dulce violencia”, Carmen Naranjo describe poéticamente el encuentro entre un hombre y una mujer que “venían por distintos caminos, se vieron y siguieron juntos”⁵. Ellos están fuera del tiempo y del espacio y el detonante de la fuga es simplemente su amor. Por lo tanto, en el cuento la fuga adquiere un rasgo gratuito, es movida solamente por el deseo y la alegría de la pareja.

Al caminar juntos, se les cae la ropa o se la quitan:

2 Magdalena Perkowska, «La infamia», 18.

3 Mark Fisher, *Capitalist Realism: is there no alternative?* (Winchester: Zero book, 2009), 8.

4 En 1981 se publicó por primera vez, en revista, la poesía “La dulce violencia”, luego, en 2010, en la antología *Poesía escogida*. En forma de cuento se publicó con el título “Dulce violencia” en la antología a cargo de Linda Berrón *Relatos de mujeres. Antología de narradoras de Costa Rica*, 1993, luego fue incluido en la antología de Werner Mackenbach en 2004.

5 Carmen Naranjo, «La dulce violencia», en *Cicatrices. Un retrato del cuento Centroamericano*, ed. Werner Mackenbach (Managua: Anamá, 2004), 180.



A ella se le cayó el pañuelo, a él el sombrero [...] Ella dejó los zapatos, él perdió la corbata [...] Las medias se fueron con gracia repentina [...] Ella dejó su blusa en un buzón de correo, él amarró su camisa a una baranda y el viento jugó a la bandera con mangas. Su falda de rosa pálido adornó por fuera una ventana y él dejó caer un ruido de botones⁶.

La pareja no recorre el típico paisaje romántico, no son las hojas las que caen, sino sus coloridas ropas las que dejan un rastro festivo de alegría, seguido de las miradas severas, las amonestaciones e incluso los gritos de la gente. Pero la desaprobación de los demás no importa, importan los cuerpos desnudos y felices y su caminata. Asimismo, la voz narrativa no determina el momento ni el lugar del suceso, ni presenta los nombres de los amantes. El cuento prescinde de la anécdota y consiste solamente en la progresiva liberación de los cuerpos, en las acciones paralelas de desvestirse y huir.

Esta fuga liberadora y despreocupada, imaginada por Carmen Naranjo, introduce el núcleo problemático planteado en el presente estudio: la fuga de algunas mujeres, desde el cuerpo, posiblemente desnudo, en tres cuentos centroamericanos contemporáneos. La intención es averiguar el significado de este movimiento en su representación literaria y sondear si la acción de estas mujeres, que realizan un alejamiento raudo de algo molesto, cruel, dañino, representa una rendición definitiva o más bien el comienzo, incierto y difícil, de algo nuevo. La referencia a la desnudez, por otra parte, remite al cuerpo de las mujeres, que podría representar el lugar de una posible (o imposible) emancipación, el lugar de la ramificación de líneas de fuga o más bien del estancamiento de una condición. En el planteamiento de Deleuze y Guattari⁷ y luego de Rosi Braidotti⁸, las líneas de fuga son las que operan una ruptura radical con los códigos del sistema, ya que conducen a un destino inédito e imprevisible. Entonces, la cuestión es si las huidas de las mujeres, subjetividades encarnadas de estos cuentos, son efectivamente líneas de fuga, fuerzas afirmativas, que pueden contribuir a la transformación de un orden social binario que marginaliza a las mujeres; si son flujos que corren sin dejarse codificar ni territorializar. La inquietud es averiguar si, más que rechazo hacia lo político, la narrativa centroamericana expresa (también) la necesidad de pensar en otras formas de disentir, de imaginar zonas y estrategias de oposición y disconformidad que rehúsan el discurso de la impotencia y la imposibilidad.

Primera fuga. El Salvador, años 90

Para el fin de este estudio, es importante destacar que la fuga, en algunos textos centroamericanos de corte fantástico, está acompañada por procesos metamórficos,

6 Carmen Naranjo, «La dulce violencia», 180.

7 Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-textos, 2004).

8 Rosi Braidotti, *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir* (Madrid: Akal, 2005).

es más, de alguna forma los implica, tanto metafóricamente como factualmente. Pensamos en la poderosa fuga de Nicho, el cartero que se transforma en coyote en *Hombres de maíz*: la mutación de su cuerpo coincide con la toma de conciencia de su identidad maya y de sus potencialidades. Sin embargo, mientras (como ya he mostrado) para el caso de la metamorfosis es reconocible la capacidad de desarticular los discursos dominantes así como la posibilidad de descentrar al sujeto y, por lo tanto, de constituir un desafío al orden hegemónico⁹, la fuga en cambio detectaría rendición, impotencia, derrota. De esta forma, la metamorfosis, aunque sea accidental y, por consiguiente, no sea el resultado de una elección consciente, implicaría un sujeto con un potencial subversivo y disyuntivo, mientras que la huida involucraría un sujeto resignado que no tiene más opciones que el abandono del lugar/del sistema que lo oprime. Entonces, se podría suponer que la fuga tiene una validez antagónica solo si va acompañada de una metamorfosis. Esto implicaría el reconocimiento no solo del protagonismo del cuerpo, sino también de su particular potencialidad y, posiblemente, de su eficacia.

En un artículo dedicado enteramente a Jacinta Escudos¹⁰, intenté mostrar cómo, en sus relatos cortos que se remontan a los años 90, o sea a la época de la posguerra en El Salvador, es posible detectar una isotopía significativa: la representación de procesos metamórficos de algunos personajes. En mi lectura, la tematización de este proceso de transformación remite al cambio de las circunstancias políticas y culturales, al paso de la etapa atravesada por proyectos e ideales, a la etapa dedicada a la valoración de los resultados efectivos de los movimientos revolucionarios y de los Acuerdos de paz. En aquella década, fue necesario negociar con las heridas dejadas por la guerra, evaluar los alcances y los fracasos en el ámbito social y político, decidir si optar por la denuncia de la persistencia de elementos de discriminación y de injusticia económica o decretar el fin de la lucha en una óptica quizá cínica o resignada. Se trató, esquemáticamente, de seguir creyendo en la posibilidad de un cambio, sea individual, colectivo y/o político, o de negar cualquier capacidad transformadora. Si Jacinta Escudos pone en escena transformaciones y líneas de fuga a menudo obstruidas y trabadas, con un proceso dificultoso y un éxito incierto, posiblemente está rescatando el potencial liberatorio de la metamorfosis como fuerza epistemológica de las subjetividades disidentes, pero también está advirtiendo sobre la inmovilidad conservadora de un contexto social y político reacio al cambio. El dramatismo de sus cuentos viene justamente de esa capacidad creadora e imaginativa que choca con el conservadurismo y la

9 Emanuela Jossa, «Cuerpos subversivos. La metamorfosis en la literatura centroamericana actual», *Confluencia*, (2017): 15-27.

10 Emanuela Jossa, «Devenir intensamente. Los cuerpos en tránsito de Jacinta Escudos», *Centroamericana*, (2020): 137-162. El análisis que aquí se realiza deriva de este artículo, más extenso y articulado, y añade consideraciones centradas en la idea de la fuga como forma de desobediencia.



fijeza. Entonces, tanto la metamorfosis como la fuga despliegan posibilidades, cuyo alcance es indeterminado.

En este sentido, el cuento “Yo, cocodrilo”, procedente de la colección *El Diablo sabe mi nombre* (2008)¹¹ que presenta múltiples historias de transformaciones corporales, es muy indicativo, ya que la fuga se conjuga con la metamorfosis. La instancia narrativa es una joven que vive en una aldea donde se practica la mutilación genital femenina, práctica violenta y cruel que ella rechaza con firmeza y convicción. Desde el inicio del relato, la muchacha rescata su cuerpo del destino de víctima y confía en lo que su cuerpo puede hacer: «En las tardes de calor me convierto en cocodrilo. Voy al arroyo, me quito la ropa, me tiro boca abajo, cierro los ojos, extendiendo los brazos, abro las piernas»¹². O sea, se desviste, se transforma y huye. Aunque al principio la metamorfosis parece confirmar lo correcto de la práctica, ya que es la realización efectiva de la maldición de las vecinas, que repiten su sentencia amenazadora: «La niña que no se somete al ritual se convierte en cocodrilo»¹³, en realidad contrarresta, a través de la imaginación y del erotismo, la ablación como forma de control sobre la sexualidad de la mujer. A través de sus anatemas, las mujeres de la aldea condenan el cuerpo de la protagonista, prediciendo el crecimiento espantoso de sus órganos genitales, que alcanzarían el tamaño de los cuernos de las cabras. La intención más clara del discurso manipulador es reivindicar la rectitud de la tradición, pero está claro que el propósito más profundo es someter el cuerpo y suscitar miedo y rechazo hacia el deseo sexual, que será castigado. Pero la joven conoce el horror que se impuso violentamente a sus compañeras que no huyeron, sabe que algunas de ellas murieron desangradas, las oyó gritar y chillar «como animal que va a ser matado»¹⁴, vio sus piernas abiertas e inmovilizadas a la fuerza por otras mujeres. También sabe que nadie se atrevió a huir. A estos conocimientos empíricos se suman las sensaciones y pulsiones de su cuerpo mágico. Siendo persona y animal, experimenta un placer desconocido y una sensualidad sorprendente, primero en el sueño, luego en la realidad:

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 corazón¹⁵.

11 El libro se publicó en 2008, pero la redacción de los cuentos se remonta a los años 90, según las palabras de la misma autora. Ver Emanuela Jossa, «Devenir intensamente», p. 159.

12 Jacinta Escudos, «Yo, cocodrilo», en *El diablo sabe mi nombre* (San José: Uruk, 2008), 71.

13 Jacinta Escudos, «Yo, cocodrilo», 71.

14 Jacinta Escudos, «Yo, cocodrilo», 73.

15 Jacinta Escudos, «Yo, cocodrilo», 72-73.

En el sueño, la cola de cocodrilo entre las piernas le provoca un orgasmo; en la vigilia, este placer contribuye a la transformación de su cuerpo. Para la joven, entonces, la transformación en animal no es monstruosa, menos aún repulsiva. Su cuerpo, que la comunidad sí consideraría monstruoso, impuro e indigno, le otorga una fuerza inusitada precisamente porque es gozoso, satisfecho, porque hibrida formas de vida (humano y animal), género (masculino y femenino), niveles de realidad (imaginación y materialidad):

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.¹⁶

El cuento plantea una vigencia corporal radical: la indeterminación permite a la mujer adquirir una identidad nómada e insumisa. De esta forma, como ya he mostrado, “a través del relato Jacinta Escudos no solamente condena la infibulación, sino contesta la reducción de los cuerpos a unas categorías biológicas, refuta la censura de organismos disidentes y la reprobación del placer”¹⁷. Además, propone la posibilidad de una transformación radical de un contexto de opresión, a condición de que otras mujeres la acompañen. La muchacha puede desnudarse y huir, puede escapar de la infibulación al transformarse en cocodrilo cuando es necesario. Esta fuga es su acción política: abandonar los vínculos opresivos y violentos, en vez de enfrentarlos abiertamente. El devenir y la defecación le permiten alejarse de una comunidad en la que no se reconoce, para construir activamente otro lugar, no determinado, y otra forma de vida, no preexistente.

Mientras en la aldea desprecian su cuerpo nómada y disidente, los cocodrilos reconocen su valor y la aceptan en la manada. Así que, el día del ritual de ablación, la chica huye al arroyo, se desviste, entra al agua y se convierte en cocodrilo. Luego, con el apoyo de su manada, destruye el pueblo y mata a todas las mujeres, niñas, madres, abuelas. Mata a las mujeres adultas por venganza: son culpables de conformidad y cobardía, ya que respetan una práctica brutal y la llevan a cabo ellas mismas; a las niñas por piedad: traumatizadas y con el cuerpo mutilado, ya no pueden ser felices. En el final, la protagonista afirma que optó definitivamente por su forma animal:

Ya no trato de convertirme en humana. Prefiero ser así, un cocodrilo con una larga serpiente que le crece entre las piernas¹⁸.

16 Jacinta Escudos, «Yo, cocodrilo», 71.

17 Emanuela Jossa, «Devenir intensamente», 158.

18 Jacinta Escudos, «Yo cocodrilo», 74.



A pesar de la afirmación orgullosa y convencida de la narradora, el final está cargado de muerte y destrucción, con lo que el cuento parece por lo menos cuestionar el paso de la fuga a una acción reactiva, de la desobediencia al estrago. En cuanto niña-cocodrilo pudo practicar la desobediencia como ejercicio de fuga, para cuestionar el propio poder de mando de la sociedad patriarcal. De hecho, renunciando a la metamorfosis, también renuncia a la insubordinación lateral, opta por una reacción que se inscribe en la potencia del hacer, y no en la indisciplina de la fuga que había elegido al principio. La adquisición de una forma definitiva ahora le permite solo un enfrentamiento frontal y demoledor y así marca el paso de una actitud crítica a una mera y brutalmente reactiva. Además, la mujer se aparta del devenir incesante, de un posicionamiento *entre*, por lo tanto, propone de nuevo el binarismo que su hibridez había superado: matar o perecer, destruir u obedecer, ser mujer o animal, estar adentro o afuera de la aldea, hacer comunidad con los cocodrilos o con las mujeres¹⁹. El final del cuento expresa también otro tropiezo en la posibilidad de modificar el estado de las cosas: solamente siendo mujer y animal, la niña-cocodrilo podía suspender su perspectiva y crear las condiciones necesarias para sabotear la impotencia que sojuzga a las mujeres de la aldea, o sea, para crear una acción común.

Segunda fuga. Nicaragua 2014

Como “Yo, cocodrilo”, también “Muñeca rota” de María del Carmen Pérez Cuadra²⁰ es un relato fantástico que cuenta una fuga. La escritora nicaragüense propone una instancia narrativa ambigua, personajes monstruosos, metamorfosis y, como Jacinta Escudos, pide al lector implicado en el texto no solo una capacidad hermenéutica sino también, y sobre todo, un cambio de perspectiva. El cuento forma parte de la colección *Una ciudad de estatuas y perros*, publicada en 2014, o sea diez años después de los primeros relatos que la escritora nicaragüense publicó en 2004 con el título *Sin luz artificial*. Recientemente, en 2020, María del Carmen Pérez Cuadra ha publicado las microficciones *Isonauta*.

Los cuentos que integran la primera colección a veces se refieren a un contexto realístico y reconocible, como “A golpe de plomo y pólvora”, otras veces adquieren una forma alucinada para referir situaciones ansiógenas y circunstancias violentas, como “Cuando escapar es entrar más en la trampa” o “Viajar en la memoria”. Algunos personajes comparten una actitud desencantada, pero el cinismo no es el denominador común de la colección, más bien, María del Carmen Pérez evita cualquier simplificación y en los cuentos de *Sin luz artificial* establece una disputa, de resultado incierto, entre un talante indiferente o procaz y una participación intensa y apasionada. Esta oposición se condensa de modo

19 Ver Jossa «Devenir intensamente».

20 María del Carmen Pérez Cuadra nació en Jinotepe en 1971.

emblemático en la escena de pocos minutos que constituye la totalidad del cuento breve “Sonrisa de mujer”.

El cuento empieza por una “sorpresa”²¹, término que puede tener un significado tanto negativo como positivo, y que indica tanto una emoción (maravilla y asombro) como la cosa o el hecho imprevisto que la despierta, por ser raro o incomprensible. Considero que este comienzo es relevante para la comprensión del texto y del posicionamiento crítico de la autora. En mi opinión, en este texto, plantear desde el principio un acontecimiento sorprendente, que por lo tanto requiere una explicación, sirve menos para crear expectativas en el lector y más para exigirle que se posicione crítica y emocionalmente ante el hecho narrado. La sorpresa se halla en la parada del autobús, en Granada: en el pescante trasero de una buseta escolar está amarrado un can, mejor dicho, su cadáver devastado y humillado. El narrador procede como un testigo que asiste a la escena de un crimen y quiere dejar constancia de ello a través del retrato de los protagonistas y la transcripción de los diálogos: describe el cuerpo flaquísimo del perro, la cabeza sujetada con fuerza con nylon azul, las pestañas muy negras dibujadas en la cara y la trompa que, maquillada, luce “una especie de sonrisa de mujer a base de unos labios rojos delineados con lápiz labial”²²; refiere las reacciones y los comentarios, frente a esta imagen cruel y ridícula, de la gente que tiene que tomar la penúltima buseta. De hecho, algunos pasajeros se ríen, otros manifiestan su indignación, mientras el conductor y su ayudante tienen una actitud indiferente. De este modo, se produce una intersección, tanto disonante como verídica, entre las palabras conmovidas (“¿hacerle eso a un pobre perro? Si hasta se le cuentan las costillas al desgraciado”²³) y las palabras sarcásticas (“lo vamos a tirar en el arenal, allí los zopilotes lo van a peinar bonito”²⁴). No obstante, la instancia narrativa no es neutral, deja filtrar su indignación o tristeza, así como el uso del diminutivo (“cuerpecito”²⁵) y de los adjetivos delatan su compasión.

Completan la escena de la parada del bus una muchacha “toda desvencijada, con pintura de labios por colorete en las mejillas”²⁶ y una venta de fritanga que “alborotaba los estómagos”²⁷. La instancia narrativa enumera con cierta insistencia, considerando la brevedad del cuento, la comida (empanadas, carne asada, queso frito...) para resaltar el contraste entre la profusión de alimentos en venta y la carencia de medios para adquirirlos, de la que deriva la indiferencia que todos aparentan. Todos menos la muchacha enclenque que tiene hambre y con una sonrisa

21 María del Carmen Pérez Cuadra, «Sonrisa de mujer», en *Sin luz artificial* (Managua: CIRA, 2004), 45.

22 Pérez Cuadra, «Sonrisa de mujer», 45.

23 Pérez Cuadra, «Sonrisa de mujer», 44.

24 Pérez Cuadra, «Sonrisa de mujer», 45.

25 Pérez Cuadra, «Sonrisa de mujer», 45.

26 Pérez Cuadra, «Sonrisa de mujer», 44.

27 Pérez Cuadra, «Sonrisa de mujer», 44.



se lo hace saber al chequeador, que mientras le ofrece unas tajadas de carne asada ya la tiene en sus brazos. El hambre de la joven y su maquillaje burdo establecen un enlace inclemente con el perro muerto, tal vez ratificado por el comentario de un hombre divertido, la postilla sobre el animal muerto: “Para colmo era perra”²⁸.

En el final, el bus desaparece: “se perdió en el horizonte que parecía tragarse una penosa carga de hastío. Así quedó en la instantánea que tomó el periodista”²⁹. Se puede inferir que el cuento es la descripción de una fotografía y por lo tanto el narrador no presencia la escena, sino que recibe el impacto de una imagen, luego conjetura los diálogos y los detalles. El narrador ficticio pasaría de testigo presencial a espectador, y esta transición no esperada al final del relato acercaría la situación emocional del narrador-espectador de una instantánea a la del lector-leyente de un texto, solicitando una postura crítica y emocional sobre la sorpresa mencionada al principio de la historia. El perro maquillado y destrozado, su realidad y su valor simbólico, deberían *sorprender* y ser interrogados. Los versos de Helena Ramos, citados en el epígrafe, confirman esta lectura:

Igual que entre nosotros,
La rueda del hambre y de la muerte
Pasa primero sobre los pobres.

No es casualidad que la violencia y la marginalidad sean temas recurrentes también en la segunda colección de relatos de María del Carmen. *Una ciudad de estatuas y perros*, a diferencia de *Sin luz artificial*, presenta una estructura definida simétricamente: está dividido en tres partes y cada una consta de seis cuentos. Me propongo identificar algunas constantes compositivas que no solo dan coherencia y unidad a la colección, sino que demuestran una conciencia ya madura del acto narrativo y pleno dominio del proceso de escritura. A pesar de la variedad temática, la violencia, como ya mencioné, recorre la mayoría de las historias, sea en la forma muy patente de “Frío austral”, sea en la forma latente de “El hombre con la niña en el bus de Santiago”, sea en la forma transversal de “Plástico”, y tiene lugar especialmente en la ciudad (Managua o Santiago de Chile). En este contexto violento, muchos cuentos presentan personajes oprimidos por sensaciones físicas y emocionales desagradables, como el hambre, el insomnio, el asco, el miedo. Por medio de una modalización casi exclusivamente en primera persona y una focalización en los personajes afectados, estos sentimientos son representados como fenómenos inevitables y a menudo inexplicables e inmerecidos. Estas connotaciones son dramáticamente evidentes cuando la instancia narrativa es una niña o un animal, cuya perspectiva ratifica la inevitabilidad de los acontecimientos, en su mayoría muy crudos, asumidos como la consecuencia ineluctable de una

28 Pérez Cuadra, «Sonrisa de mujer», 45.

29 Pérez Cuadra, «Sonrisa de mujer», 45.

condición de hecho, pero incomprensible. Es el caso, por ejemplo, de los cuentos “Emelina”, “Álbum familiar”, “Quiltografía”, “Meninas”. En estos cuentos, focalizados en una perspectiva infantil o animal, predomina la ineluctabilidad, en el sentido etimológico de la palabra: el término viene del latín “eluctari”, luchar para salvarse” más el prefijo negativo “in” y se refiere a un hecho que no se puede combatir ni contrarrestar. Frente a sucesos que parecen inevitables, los personajes no luchan, son víctimas pasivas, resignadas, en un contexto de vulnerabilidad y a la merced de un mundo adulto violento que interpela al lector. No solo hay una abrogación de la lucha (de hecho, muy difícil para las niñas y los animales), sino que tampoco parece posible huir.

En otros cuentos, cuando no hay una postura irónica (que caracteriza especialmente los relatos protagonizados por escritores y artistas), la respuesta frente a condiciones agobiadoras es matizada pero fundamentalmente resignada, bajo el signo de la impotencia. Por ejemplo, en “Plástico” la instancia narrativa es una mujer abandonada por su pareja, y a partir de la rabia y el desconsuelo, describe Managua a través de una serie de episodios mínimos y desagradables, vistos a través de la ventanilla de un bus. En el cuento, la buseta es una “bola de chatarra”, Managua “una capital neurótica a la que crecen verrugas en forma de casas de cartón y plástico”³⁰ y los transeúntes son locos o indigentes, que cagan o se desnudan en la calle. Mientras se dirige hacia el trabajo, la mujer imagina formas hiperbólicas de venganza en contra de su jefa racista:

Salto sobre el escritorio de mi jefa, me desnudo, orino en su cara y le arranco el pelo ralo que le queda. Podría defecarme en su cenicero de plata [...] Mejor entro y le corto el pelo con unas tijeras grandes, pinchudas, filosas, solo para aterrorizarla. Después me declaro enferma.³¹

Luego la narradora se vuelve irónica, finge justificar la actitud racista y clasista de su “pobrecita jefa”³². Imagina otras acciones punitivas contra las personas que la maltratan o despiertan su impaciencia, mientras tanto ha llegado a su parada de autobús: duda, puede decidir (¿realmente puede?) si quedarse en el autobús, pero se baja, se pone una sonrisa de plástico y comienza su semana laboral:

Mejor actué como si fuera una persona normal, y listo, me integro al paisaje³³.

La hostilidad de las relaciones excluyentes que caracteriza la Managua del cuento, se exagera aún más en Santiago, donde la protagonista de “Una ciudad de estatuas y perros” es percibida como migrante, pobre, negra, indígena. Santiago

30 María del Carmen Pérez Cuadra, «Plástico», en *Una ciudad de estatuas y perros* (Santiago: Das Kapital Ediciones, 2014), 95.

31 Pérez Cuadra, «Plástico», 99.

32 Pérez Cuadra, «Plástico», 99.

33 Pérez Cuadra, «Plástico», 100.



es “postiza, extraña, me deja habitarla sin ninguna consideración”³⁴, es una ciudad “mordiente, porque muerde el sol, muerde la neblina, muerde la sequedad, muerde la seriedad, la indiferencia de la gente”³⁵.

Si en algunos relatos una dimensión onírica o trastornada interrumpe momentáneamente el realismo descriptivo, en otros predominan circunstancias fantásticas, como en “Al otro lado”, “Viaje”, “Cosita”. La ambigüedad de lo fantástico, ausente en la primera colección, caracteriza también el cuento “Muñeca rota”.

En la primera línea del cuento, la voz narrativa refiere de un proceso de pérdida progresiva de algunas partes de su cuerpo:

Al principio fueron los brazos, luego las piernas, al final los pechos. A veces se desgastaban, dolían, se soltaban. Cada parte de mi cuerpo se volvía una cosa podrida que se caía por su propio peso”³⁶.

El discurso de la narradora más que expresar asombro, es la constatación de un hecho. Un hecho absurdo, cuya rareza es reforzada por la falta de explicaciones. La omisión de la causa de la amputación es parte de una escritura sustancialmente elíptica y de una instancia narrativa ambigua, afectada por el recuerdo del dolor, por la imagen de sus miembros consumidos, descompuestos y finalmente desprendidos de su cuerpo, que caen como objetos muertos que se mueven solo por la fuerza de la gravedad. Aun así, sin preguntar por los motivos, la instancia narrativa comprueba su nueva condición de cuerpo sin extremidades. Sin quejarse de lo que le pasó, se define “milpiés amputado”³⁷. Lo que sí le molesta es el hecho de que se haya quedado solo con los agujeros, con las partes del cuerpo que pueden ser penetradas, con un cuerpo hiperbólicamente femenino: “solamente me quedaban los ojos, la boca, los oídos, el ano, la vagina, cosas penetrables”³⁸. No es que la protagonista quiera ser hombre, por lo contrario, le resultaría repulsivo, sino que su organismo se siente hastiado de ser “tan femenino” y necesita un cambio. A partir de este cuerpo que ahora es gusano, milpiés amputado, la protagonista quiere explorar otras posibilidades, sondear otras formas de vida, o tal vez quiere morirse. Pero no es autónoma, necesita la ayuda de su hermana, significativamente llamada Socorro, que todos los días la lleva a dar una vuelta por la bahía y que se dedica con amor al cuidado de su hermana.

¿hasta qué punto sos capaz de amar a tu prójimo? Y ella se sonreía como boba para responderme “hasta el infinito y más allá”³⁹.

34 María del Carmen Pérez Cuadra, «Una ciudad de estatuas y perros», en *Una ciudad de estatuas y perros*, 34.

35 Pérez Cuadra, «Una ciudad de estatuas y perros», 35.

36 Pérez Cuadra, «Muñeca rota», en *Una ciudad de estatuas y perros*, 27.

37 Pérez Cuadra, «Muñeca rota», 27.

38 Pérez Cuadra, «Muñeca rota», 27.

39 Pérez Cuadra, «Muñeca rota», 28.

Existe una relación de respeto y confianza entre ambas, que se quieren mucho y no parecen tener ningún otro familiar. La narradora le dice que soñó volar sobre Solentiname, le cuenta historias de terror y Socorro la escucha. Tiene más miedo a las historias y al posible trastorno mental de su hermana que a su cuerpo mutilado, que ya acepta de manera incondicional. Socorro tiene los ojos de colores diferentes, su mirada es negra y verde, y según la narradora esta disonancia le permite aceptar su cuerpo amorfo.

Un día, la narradora le pide a Socorro que la lleve en la silla hasta el borde del muelle. La hermana no quiere aceptar, le parece muy peligroso, pero la protagonista la convence y, para agradecerle, le cuenta una fábula breve pero que, en la distribución de la diégesis, ocupa un espacio muy relevante. De esta forma, aunque la instancia narrativa es la misma, organiza el cuento en dos niveles diferentes de realidad ficticia: el primer relato se refiere a la historia supuestamente real, mientras que el segundo se presenta de modo explícito como inventado, siendo una ficción para entretener a Socorro. La historia empieza como un típico cuento de hadas sobre seres acuáticos mágicos: un día un pescador encontró en su red a una sirena, que empezó a cantarle canciones maravillosas. Sin embargo, todos los eventos sucesivos, así como los personajes, el registro, el tema, subvierten por completo la estructura clásica. Se trata de una sirena al revés, que tiene la cabeza y el torso de pez, y el cuerpo de una mujer del ombligo para abajo, con largas piernas voluptuosas y “sexo abultado”⁴⁰, que parecía querer tragarlo. En las leyendas antiguas, las sirenas, tras seducir a los marineros, se los comían. La escritora crea un monstruo marino inimaginable en los cuentos de hada, un ser fuera de las categorías, tanto que no aparece en la entrada “sirena” en *El libro de los seres imaginarios* de Borges y Guerrero; un ser fuera del tiempo histórico, aunque Cristóbal Colón, mientras surcaba los mares de Abya Yala, el miércoles 9 de enero escribió: “A media noche levantó las velas. Dixo que vido tres serenas que salieron bien alto de la mar, pero no eran tan hermosas como las pintan”.

En la fábula de María del Carmen Pérez Cuadra, la sirena, con sus dientes finos de pez, intentó morderle la oreja al pescador que la había atrapado e intentaba besarla, y este, sintiendo un febril deseo sexual, primero la golpeó, haciéndola desfallecer, luego la violó. Cuando él se durmió, exhausto y satisfecho, la sirena, con un mordisco, lo castró y al engullir la sangre humana, comenzó a modificarse, a perder las branquias: se estaba convirtiendo en una mujer.

La narradora deja de contar la historia en el momento en que la sirena cae al agua y ya no puede respirar e invita a la hermana a cerrar los ojos y contener el aire para imaginarse la situación de la sirena que se está transformando. En

40 Pérez Cuadra, «Muñeca rota», 28.



ese preciso instante, mientras Socorro no puede verla, la protagonista se lanza al mar con todo el esfuerzo de su “cuerpo de anguila o de gusano”⁴¹. Socorro pide ayuda pero no hay nadie en los alrededores. La mujer se abandona sin oponer resistencia, ni al agua, ni a la agonía, luego se separa de su cuerpo y sus deseos se apagan en un sueño largo. Sin embargo, tras esta descripción que parece ratificar la muerte de la protagonista, hay tres asteriscos que separan un breve párrafo, el final del cuento. La narradora sigue contando, pero desde otro cuerpo:

Hoy veo el mar tamizado por una paz inmensa. Han crecido raíces y ramas en cada parte de mi cuerpo, ahora soy el alimento de una nueva especie de plantas acuáticas que según sus necesidades puede decidir entre lo masculino y lo femenino, y así ya ni me importa el asunto. Puedo decir que mi cuerpo no solo es un plástico vejeo que ha sido sabiamente aprovechado por las anemonas. Mi cuerpo de muñeca rota, de vedad es mío.⁴²

El epílogo establece una circularidad en el texto a través de la reiteración del tema de la metamorfosis que abre y cierra el cuento, pasando por la transformación de la sirena en la fábula. La primera transformación es involuntaria y enigmática: el cuerpo de la narradora es reducido a un puro torso sin extremidades por una razón que no se explica en el texto. La segunda, la metamorfosis de la sirena en mujer, tal vez condenada a ahogarse, es perfectamente coherente con el género al que pertenece: es una de las muchas historias que la protagonista cuenta a su hermana, aunque el relato no es ciertamente un cuento de hadas clásico, todo lo contrario, el aspecto físico y el comportamiento de la sirena son subvertidos y disconformes. Por último, en el fondo del mar, se realiza la mutación del cuerpo-gusano, que se abre a nuevas formas de vida. Una mutación inesperada, como las dos anteriores, pero esta vez resultante de un acto deliberado, de un proceso realizado conscientemente a causa de una situación en la que la protagonista se siente incómoda e infeliz. Ella modifica su condición de impotencia, pasa de la inadecuación y dependencia (no puede moverse sola) a ser el alimento y el sustento para otras criaturas que comparten cierta indeterminación: la nueva planta acuática al inicio es indefinida sexualmente, mientras que las anemonas son invertebrados con aspecto vegetal. Y es precisamente gracias a estas nuevas conjunciones, con seres en devenir, que la protagonista, hastiada de ser un “hueco” para los hombres, finalmente se siente dueña de su cuerpo. Incluso si la narradora está hablando desde la muerte, el desenlace del relato, en cuanto fantástico, puede proponer la fuga como abertura a una identidad nómada, indeterminada, que toma la palabra y cuenta. Simbólicamente, su fuga de la condición humana es “un éxodo hacia formas de vida que den cuerpo y fisionomía a la

41 Pérez Cuadra, «Muñeca rota», 29.

42 Pérez Cuadra, «Muñeca rota», 30.

pertenencia en cuanto tal (y no a formas de vida a las que pertenecer)”⁴³. Como en el cuento de Jacinta Escudos, la fuga, asociada a la metamorfosis, permite abandonar el discurso de la impotencia y la resignación.

Las referencias al cuerpo en las últimas dos frases del cuento plantean también un problema de interpretación. La instancia narrativa se refiere a su cuerpo de “muñeca rota”, que es “de plástico”. La alusión a la muñeca soporta la circularidad del cuento, ya que remite al título, y es un dato importante, remarcado por otra mención en el cuento, en la que la narradora habla de sí y su hermana diciendo “nuestras cabezas de muñeca”⁴⁴. En una lectura en clave metafórica, la condición de la muñeca podría aludir a las mujeres tratadas como objetos desechables, maltratadas, rotas, abandonadas. Estos cuerpos aprovechados y botados pueden modificar las relaciones de poder a través de procesos de devenir minoritario o de fuga, como la narradora de la historia que, probablemente abusada y trasformada en gusano, anguila, milpiés, se vuelve alimento.

En una interpretación literal del título, en cambio, la protagonista y la hermana no serían seres humanos, sino dos juguetes de plástico, a uno de los cuales se le han quitado los brazos y las piernas. Desechos de plástico, pero también objetos, caras, autobuses de plástico, recurren muchos relatos de María del Carmen, como sinónimo de falsedad, de ficción complaciente, como efecto del imperio económico global y sus imperativos. Las hermanas serían *realmente* dos muñecas de plástico desechables, de usar y tirar. Esta interpretación al pie de la letra podría contener una pista muy sugerente. En el libro, la autora establece algunas conexiones diegéticas entre los diferentes cuentos de la colección, por ejemplo, en “Una ciudad de estatuas y perros” hay un hombre con una niña que sube al bus y en el cuento sucesivo se retoma y profundiza su historia. Entonces, se podría aventurar un enlace parecido, pero muy implícito, entre “Muñeca rota” y “Eva nunca duerme”. Este cuento, que difiere de los demás por ser narrado en tercera persona y centrado de forma exclusiva en un hombre, presenta a un anciano de setenta años en un momento de soledad. Está en Japón, alista su comida ya hecha: significativamente las tajadas de carne son definidas “cadáveres de distintas especies”⁴⁵, pero sin rastros de violencia gracias a los tratamientos de la industria alimentaria global, así como las zanahorias son dedos anaranjados a los cuales él desprende los cabellos y la piel. En realidad, lo que él realmente quiere comer son los pechos de Eva y mientras la imagina se mueve torpemente hasta lastimarse la mano. El corte y la venda improvisada alrededor de la herida le recuerdan imágenes y sonidos de la guerra y sobre todo sus responsabilidades: fue un

43 Paolo Virno, *Virtuosismo y revolución. La acción política en la época del desencanto* (Madrid: Traficantes de sueños, 2003), 74.

44 Pérez Cuadra, «Muñeca rota», 29.

45 María del Carmen Pérez Cuadra, «Eva nunca duerme», en *Una ciudad de estatuas y perros*, 148.



ideólogo hipócrita de una no definida revolución, que ahora enmienda sus culpas escribiendo artículos sobre la memoria histórica o proponiendo la construcción de monumentos a los niños muertos. El sesgo polémico del cuento se vuelve más irónico cuando el narrador informa que el viejo está tomando unas pastillas para prepararse a un tratamiento con un “cirujano psiconeuronal”⁴⁶ que le va a extraer todos los pensamientos y sensaciones inútiles, todos los recuerdos habitados por “adolescentes inocentes que habían dado su vida por principios que él mismo había inventado”⁴⁷. Pero por ahora sigue a la merced de los recuerdos: el viejo extraña a su mujer, a su Eva, que en el final resulta ser una muñeca de plástico, que por el momento se encuentra en el taller de reparación del juguetero.

En una lectura intertextual interna (relación del cuento con otro texto de la misma autora), la protagonista de “Muñeca rota” es Eva, un cuerpo en las manos de un hombre de guerra, violento e hipócrita, que la bota cuando ya no se puede arreglar. Pero Eva huye e inventa otra forma de vida, en la que es dueña de su cuerpo. Por supuesto, la conexión entre los dos cuentos es una hipótesis, que ampliaría de modo muy sugerente el posible contexto de la muñeca de plástico mutilada, pero que tampoco es necesaria para un cuento perfectamente estructurado.

Tercera fuga. Honduras, 2021

En el cuento “Correr desnuda” de Jessica Isla⁴⁸, publicado en 2021 en la revista «Oltreoceano», el gesto de desnudarse es una forma de rebeldía, de nuevo individual, que se trasmite a través de las generaciones. De hecho, en la narrativa de la escritora, la familia es una institución atravesada por formas de rebeldía y resistencia, así como de relaciones violentas y agobiadoras. En su colección de ocho cuentos, *Infinito cercano*, publicada en 2010, la escritora (en aquel entonces Jessica Sánchez) habla a menudo desde la focalización de mujeres que no buscan un refugio definitivo, puesto que este es precisamente la fuente del malestar y hasta del terror, más bien se desnudan de su rol impuesto y buscan una salida de la casa/prisión. Esta fuga pasa por la libertad y la conciencia del placer del cuerpo (“Punto G”), por la fuerza necesaria para conservar el brillo sobre el cuerpo, a pesar de la violencia machista, los golpes, la ansiedad y el insomnio. En “La prisionera”, la narradora regala sus cosas, su ropa, su taza, su plato, “se desnuda” para escapar de la violencia de su pareja; al final lo consigue y declara con orgullo: “Nosotras [...] seguimos vivas y brillantes. Estamos fuera”⁴⁹. Sin embargo, Jessica Isla no propone soluciones cómodas o alejadas de la realidad, porque en

46 Pérez Cuadra, «Eva nunca duerme», 151.

47 Pérez Cuadra, «Eva nunca duerme», 151.

48 Jessica Isla es una escritora hondureña-peruana, instalada en Honduras, que ella, en su blog, define “el país de los cuentos de terror”. En el mismo blog, la autora escribe: “Retomo el apellido de mi abuela para escribir: Isla, porque fue la que me enseñó las lecciones de amor incondicional”, <https://sentidosalterados.art.blog/>.

49 Jessica Sánchez, «La prisionera», en *Infinito cercano* (Guatemala: Letra Negra, 2010), 21.

sus relatos encontrar una salida no es fácil ni se da por descontado, como en el caso de “Margarita”. En los cuentos de *Infinito cercano*, la huida no es una abdicación o una renuncia, sino una forma de desobediencia y rebelión lateral, no directa, que es difícil de realizar y tiene un resultado imprevisible, y por eso mismo necesita valor. En “Infinito”, un cuento alucinado e intenso sobre la muerte de una viejita acompañada por su nieta, leemos:

Tengo tanto miedo a la claridad, tanto miedo. Mis manos se mueven de un lado a otro sin control. No sé qué puede haber del otro lado, me da miedo averiguarlo. No puedo terminar de abrir la puerta y salir de la casa. ¿Y si más allá de la puerta no existe nada? [...] Me quedo en el dintel de la puerta, observando sus bordes y sus márgenes⁵⁰.

“Correr desnuda” no es cuento fantástico, pero podría adscribirse a la categoría de la extrañeza: el personaje principal se encuentra en una situación absolutamente real, pero en el final actúa de manera inusitada y fuera de la norma, se desvía. Esta desviación desobediente es su fuga. La narradora, una mujer de apellido Pérez, empieza a contar remontándose a la imagen de dos mujeres valientes: primero, su madre “extraña” e insurrecta, una “amazona competente”⁵¹, que cuidó sola de sus tres hijos, de padres diferentes. Esta “valquiria guerrera”⁵² una vez que llegaba del trabajo, andaba desnuda de la cintura para arriba y defendía su casa matando a las culebras que luego colgaba en el patio, para dejar claro lo que podía pasarle a quien se atreviera a entrar en la casa sin permiso.

La segunda mujer valiente de la familia es la tía Juanita, que visitaba a escondidas a su enamorado, porque la familia lo rechazaba por ser pobre, hasta que un día los parientes descubrieron a los amantes y

Todos los hombres de la familia, hasta los hijos de crianza, incluyendo mi abuelo, dejaron al menos una puñalada en su cuerpo, como muestra filial de su participación y su rechazo. Ella bajó la cabeza y no lloró⁵³.

La actitud sumisa y dócil de la tía parece ratificar la aceptación de la violencia y el clasismo, así como el disciplinamiento de los cuerpos. De hecho, la tía Juanita retomó su trabajo (maestra de escuela), como si nada hubiera pasado. Pero un día, cuando todos creyeron que “había aprendido la lección de no mezclarse con castas inferiores”⁵⁴ y hacían su siesta, ella salió de la casa semidesnuda, y empezó a correr, correr, tirando poco a poco toda la ropa que llevaba puesta a los que estaban en la calle. La escena recuerda la carrera de los amantes de Carmen Naranjo:

50 Jessica Sánchez, «Infinito», en *Infinito cercano*, 38.

51 Jessica Isla, «Correr desnuda», *Oltreoceano* (2021): 179.

52 Jessica Isla, «Correr desnuda», 180.

53 Jessica Isla, «Correr desnuda», 180.

54 Jessica Isla, «Correr desnuda», 180.



Había abierto primero la puerta de su cuarto y luego la de la casa, para arrancar a correr en corpiño y calzones largos, por todo el pueblo, quitándose la ropa interior en la carrera, con las tetas al aire, lanzando cada prenda a la gente que fuera de sus casas, la miraba pasar.⁵⁵

Pero el amante de Juanita está muerto, ella se escapa sola. Mientras los amantes felices de “La dulce violencia” nunca volverán, la familia de “Correr desnuda” se llevará a la tía a casa y la encerrará en su habitación, como una loca, desnuda, acompañada de sus libros.

Las anécdotas familiares constituyen el prelude del suceso central del cuento. La narradora protagonista debe cuidar de su hijo recién nacido, y el cansancio interfiere con su desempeño en el trabajo en una editorial. El jefe la llama a su despacho y la narradora reproduce la conversación en la que el hombre le reprocha su escaso rendimiento y ella le cuenta sus dificultades, le dice que el padre del niño se fue a España para conseguir un trabajo, que ella está sola... En el diálogo, Pérez es el otro residual de una mecánica de minorización, que a partir de “una enunciación imaginada como emanando de la figura masculina”⁵⁶, relega la esfera íntima y privada, considerada marginal y minoritaria. Mientras se defiende de las acusaciones que no merece, su cuerpo sobrepasa las palabras, empieza a manar fluidos: de los ojos le salen las lágrimas, de los pechos le sale la leche. Ahora es “una mujer hecha de agua [...] una mujer lago, con fondo desconocido”⁵⁷. La escena muestra una relación dramáticamente asimétrica, a nivel económico, social, de género, procedente de una estructura en la que el cuerpo de la mujer es un mero objeto utilizable. Este cuerpo desbordante exige consideración, pero es objeto del deseo del jefe y obstáculo molesto y embarazoso para la mujer. De hecho, el hombre se acerca a Pérez, le hace un masaje, le susurra al oído el respeto que siente por la maternidad, la verdadera realización de una mujer, luego empieza a tocar sus pechos. En este momento ella percibe intensamente su propio cuerpo, su materialidad, sus reclamos, siente cómo le duelen los pechos, cómo le causan malestar y agotamiento. La narradora desmitifica la maternidad y dedica un párrafo entero a los problemas de lactancia, la fiebre, el fastidio, la imposición constante de tener que soportar un cuerpo dolorido por el bienestar del bebé. El jefe no sabe nada de todo eso, o simplemente “le importaba un pepino”⁵⁸. Pérez reacciona, golpea al jefe con una lapicera y huye del despacho, luego del edificio:

Me saqué los zapatos y procedí a quitarme las medias, para luego desabotonar mi camisa y seguir con el pantalón. Los alcanzaron el calzón y por último el sostén.⁵⁹

55 Jessica Isla, «Correr desnuda», 180.

56 Rita Laura Segato, *La guerra contra las mujeres* (Madrid: Traficantes de sueños, 2016), 23.

57 Jessica Isla, «Correr desnuda», 181.

58 Jessica Isla, «Correr desnuda», 182.

59 Jessica Isla, «Correr desnuda», 182-183.

Se desviste y huye, como su tía, no solo para mostrar con el cuerpo desnudo su inconformidad, sino para liberarse simbólicamente de tantas capas de obediencia impuesta. Ya desnuda, con un gesto muy simbólico, arranca el rótulo lleno de colores de la empresa y se lo pone como escudo. Trasformada en guerrera del siglo 2021, mientras la ciudad huele a “descomposición y desesperanza”⁶⁰, ella siente con claridad “el silbato invisible, imaginario y ancestral”⁶¹, la cuenta que anuncia el disparo que marca el inicio de la carrera y la invita al arranque.

Esta carrera es una fuga y una sustracción: si el abuso y el chantaje del jefe son un hecho, la huida y la desnudez ponen fin al tormento físico y comunicativo. Es una huida del lugar de la maternidad como reproducción, del lugar de la subordinación al deseo masculino. Estas fugas también son valientes acciones negativas: substraerse, negarse, romper los vínculos opresivos.

Conclusiones

Las mujeres de los tres cuentos huyen o realizan ejercicios de fuga de un sistema que, de formas diferentes, las agobia. Cuando se desnudan y escapan, realizan una acción lateral y disconforme, en lugar de enfrentar directamente los vínculos opresivos. Por esta razón, presentan una actitud no titánica o heroica, más bien intensa y apasionada. Mientras el discurso de la impotencia repite que no hay otros mundos ni acciones posibles, los relatos analizados de Jacinta Escudos, María del Carmen Pérez y Jessica Isla muestran una posibilidad, no reactiva, de modificar condiciones comúnmente aceptadas con resignación. Lo hacen a través de tres cuentos fantásticos o extraños que muestran las fisuras de lo real y las potencialidades de los cuerpos, a través de la imaginación que funciona como forma de disidencia cultural y política que posibilita un devenir disconforme. Si no todos los cuentos de las tres autoras presentan estas posibilidades, es justamente porque es sumamente difícil desarticular el discurso de la impotencia. Por esta misma razón, los personajes necesitan de una transformación antes de la fuga (“Yo, cocodrilo”), o inmediatamente después (“La muñeca rota”), o de sentir intensamente los reclamos del cuerpo (“Correr desnuda”). Representadas en su inmanencia radical, ellas piensan y actúan a través del cuerpo. No se trata de confiar en un progreso o en un desarrollo lineal, todo lo contrario, se trata de resaltar la discontinuidad de jugadas sorpresivas, como la fuga y la desnudez, que no destruyen, pero desorientan. Tampoco se trata de pensar en la literatura como un sustituto de o una invitación a la praxis, sino de pensar en la narrativa como posibilidad de modificación de las representaciones establecidas, como oportunidad de sabotaje de la impotencia.

60 Jessica Isla, «Correr desnuda», 183.

61 Jessica Isla, «Correr desnuda», 183.



Si en la literatura centroamericana actual hay momentos propositivos de acciones laterales, como la fuga puesta en escena en los tres cuentos analizados, es necesario agregar que se trata de gestos individuales, que podrían convertirse en acciones negativas compartidas. La más suave de las acciones negativas es la renuncia a guardarlas para sí mismo⁶², condición necesaria para un uso común de la facultad de transgredir e incumplir. Solo así puede realizarse el paso de la fuga al éxodo político, tal vez la forma “que más conviene a instancias de transformación radical de lo existente”⁶³.

Referencias bibliográficas

- Borges, Jorge Luis, Guerrero, Margarita. *El libro de los seres imaginarios*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1978.
- Braidotti Rosi. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal, 2005.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2004.
- Escudos, Jacinta. *El diablo sabe mi nombre*. San José: Uruk, 2008.
- Fisher Mark, *Capitalist Realism: is there no alternative?* Winchester: Zero book, 2009.
- Isla Jessica, «Correr desnuda», *Oltreoceano* (2021): 179-183.
- Jossa Emanuela. «Cuerpos subversivos. La metamorfosis en la literatura centroamericana actual», *Confluencia* (2017): 15-27.
- Jossa Emanuela, «Devenir intensamente. Los cuerpos en tránsito de Jacinta Escudos», *Centroamericana* (2020): 137-162.
- Naranjo, Carmen. «La dulce violencia», en *Cicatrices. Un retrato del cuento Centroamericano*. Edición de Werner Mackenbach. Managua: Anamá, 2004.
- Pérez Cuadra, María del Carmen. *Sin luz artificial*. Managua: CIRA, 2004.
- Pérez Cuadra, María del Carmen. *Una ciudad de estatuas y perros*. Santiago: Das Kapital Ediciones, 2014.
- Pérez Cuadra, María del Carmen. *Isonauta*. Managua: Parafernalia ediciones digitales, 2020.

62 Paolo Virno, *Dell'impotenza* (Torino: Bollati Boringhieri, 2021), 55.

63 Paolo Virno, *Virtuosismo y revolución*, 74.

Emanuela Jossa

Desvestirse y huir. Ejercicios de fuga en tres narradoras centroamericanas:

Jacinta Escudos, María del Carmen Pérez Cuadra y Jessica Isla

Perkowska, Magdalena. «La infamia de las historias y la ética de la escritura en la novela centroamericana contemporánea», *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* (2011): 4.

Sánchez Jessica. *Infinito cercano*, Guatemala: Letra Negra, 2010.

Segato, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños, 2016.

Virno, Paolo. *Virtuosismo y revolución. La acción política en la época del desencanto*. Madrid: Traficantes de sueños, 2003.

Virno, Paolo. *Dell'impotenza*. Torino: Bollati Boringhieri, 2021.



ISSN 1023-0890

EISSN 2215-471X

Número 30 • Julio-Diciembre 2022

