

Devenir sauria: mujeres reptilianas y descentramientos de lo humano en relatos breves de Jacinta Escudos, Lina Meruane y Malena Salazar Maciá.

Loría Araujo, David.

Cita:

Loría Araujo, David (2026). *Devenir sauria: mujeres reptilianas y descentramientos de lo humano en relatos breves de Jacinta Escudos, Lina Meruane y Malena Salazar Maciá*. En Ortega Arango, Oscar y Rosado Avilés, Celia *Trans-Figurando: Literatura y Género*. Mérida, Yucatán (México): Universidad Autónoma de Yucatán.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/david.loria.araujo/15>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pgcT/Uy9>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

tTRANS-FIGURANDO

Literatura y género

Oscar Ortega Arango
Celia Esperanza Rosado Avilés
(Coordinadores)



UADY
UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
DE YUCATÁN

tRANS-FIGURANDO

Literatura y género

Oscar Ortega Arango
Celia Esperanza Rosado Avilés
(*Coordinadores*)



UADY
UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
DE YUCATÁN

PN tRANS-FIGURANDO: Literatura y género / Oscar Ortega Arango, Celia
56 Esperanza Rosado Avilés; Coordinadores. — Mérida, Yucatán: Universidad
.G45 Autónoma de Yucatán, 2026.

.T73
2026

Disponible también formato impreso.

1. Identidad de género en la literatura. 2. Mujeres y literatura. 3. Literatura – Ensayos, conferencias, etc. 4. Loeza, Zaldívar, Alejandro – Crítica e interpretación. 5. Ortega Arango, Oscar – Crítica e interpretación. 6. Rosado Avilés, Celia Esperanza – Crítica e interpretación. 7. Lara Quevedo, Raúl Humberto – Crítica e interpretación. 8. Loría Araujo, David – Crítica e interpretación

tRANS-FIGURANDO

Primera edición: junio de 2026

D.R. © 2026, Universidad Autónoma de Yucatán

Bajo el sello de la Casa Editorial UADY

Calle 60 núm. 491 A por 57, Centro

C. P. 97000, Mérida, Yucatán, México

Tel. +52 (999) 923 9769

casa.editorial@correo.uady.mx

casaeditorial.uady.mx

ISBN 978-607-8741-87-8

Las ideas y opiniones expresadas en esta obra son responsabilidad exclusiva del autor y no reflejan necesariamente la postura oficial de la Universidad Autónoma de Yucatán. Obra con derechos reservados, prohibida su reproducción parcial o total sin el permiso escrito del titular de los derechos.

Hecho en México / *Made in Mexico*



UADY
UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
DE YUCATÁN



CASA EDITORIAL
UADY

Contenido

Prólogo	6
OSCAR ORTEGA ARANGO Y CELIA ESPERANZA ROSADO AVILÉS	
La mujer como subalterna en la construcción de la identidad en la poesía de Pedro Almeida, Andrés Quintana Roo y Wenceslao Alpuche	10
ALEJANDRO LOEZA ZALDÍVAR	
Resumen	10
Introducción	11
De lo bello y sublime en la poesía yucateca	14
Género e identidad en tres poetas yucatecos: Subalternidad femenina en la creación de la identidad nacional	19
El compromiso como utopía. <i>La isla de la pasión</i> de Laura Restrepo y <i>El país de las mujeres</i> de Gioconda Belli	23
OSCAR ORTEGA ARANGO Y CELIA ESPERANZA ROSADO AVILÉS	
Resumen	23
Introducción	24
El espacio como utopía	25
Amartya Sen y su noción de compromiso	28
La isla de la pasión: del sueño al compromiso	30
El país de las mujeres, el compromiso transformador	35
Vencer el cuerpo, travestir la violencia y el género	44
RAÚL HUMBERTO LARA QUEVEDO	
Resumen	44
Nombrar para dominar: cuerpos, género y resistencia en Donoso y Santos-Febres	46
La Manuela: travestir el cuerpo para existir	52
Sirena Selena: negociar el cuerpo desde la transgresión	56

Devenir Sauria: mujeres reptilianas y descentramientos de lo humano en relatos breves de Jacinta Escudos, Lina Meruane y Malena Salazar Maciá	61
DAVID LORÍA ARAUJO	
Resumen	61
Introducción: este no es un capítulo sobre extraterrestres	62
Antesala: «Los cambios en mi organismo ya comenzaron»	66
Primera sala: «Prefería ser cocodrilo, indigna, impura»	69
Segunda sala: «Otras niñas raras que no se curaban de su rareza»	71
Tercera sala: «Llevamos con orgullo el peso de las escamas»	71
Coda: desplazamientos, descentramientos, devenires	81
Bibliografía	83
Sobre los autores	88

Devenir *Sauria*: mujeres reptilianas y descentramientos de lo humano en relatos breves de Jacinta Escudos, Lina Meruane y Malena Salazar Maciá

DAVID LORÍA ARAUJO

RESUMEN

En años recientes, se ha observado la presencia recurrente de imágenes que asocian la insubordinación de los personajes literarios femeninos frente a regímenes de inteligibilidad hegemónica (que las identifican como «mujeres» y/o «humanas») con formas de vida alternativas; en particular, con animalidades alejadas de lo «humano», difícilmente domesticables (insectos, anfibios, reptiles, entre otros). El objetivo del capítulo es analizar el devenir-animal en tres cuentos de autoras latinoamericanas recientes. Estas páginas recogen, con base en la filosofía de Rosi Braidotti, análisis de «Yo, cocodrilo» de la salvadoreña Jacinta Escudos, «Reptil», de la chilena Lina Meruane y «Ojos de cocodrilo», de la cubana Malena Salazar Maciá. Se concluye que, a través de la figura del reptil, las protagonistas luchan a contrapelo de la imposición, desobedecen y desorganizan las marcas

identitarias y corporales que sujetan su ser «mujer» a diversas coordenadas de domesticación.

Palabras clave: devenir-animal, sujetos nómadas, posthumanismo, escritoras latinoamericanas contemporáneas.

Abstract: In recent years, literary narratives have increasingly depicted female characters whose insubordination to hegemonic regimes of intelligibility—those that define them as «women» and/or «humans»—is linked to alternative forms of life. In particular, these forms are associated with nonhuman animalities that resist domestication (insects, amphibians, reptiles, among others). The aim of this chapter is to analyze the process of becoming-animal in three short stories by contemporary Latin American women writers. Drawing on Rosi Braidotti's philosophy, these pages offer readings of «Yo, cocodrilo» by Salvadoran author Jacinta Escudos, «Reptil» by Chilean writer Lina Meruane, and «Ojos de cocodrilo» by Cuban author Malena Salazar Maciá. The chapter concludes that, through the figure of the reptile, the protagonists resist imposed identities, disobey and dismantle the bodily and symbolic marks that tether their being «woman» to diverse coordinates of domestication.

Keywords: becoming-animal, nomadic subjects, posthumanism, Latin American women writers.

INTRODUCCIÓN: ESTE NO ES UN CAPÍTULO SOBRE EXTRATERRESTRES

Por su título, este texto podría remitir a aquellas criaturas alienígenas que se hacen pasar por personas humanas y se camuflan entre la sociedad bajo el propósito de dominarla. Seres que esconden su corporalidad de piel escamosa y sangre fría para mimetizarse en la fila del supermercado, las primeras bancas de una iglesia o en congresos de crítica literaria tras la apariencia de especialistas en Humanidades. Sin embargo, el contenido de las siguientes páginas no se trata —al

menos no en esta ocasión— de ciencia ficción, ocultismo, ufología o teorías de conspiración contemporáneas. No discutiremos tampoco sobre las condiciones en las que vive «Marbella», la mujer lagarto de las ferias itinerantes, ni por qué, según afirman quienes saben de Biología, los cocodrilos están más relacionados con las aves que con otros reptiles existentes. Contra ese pronóstico, el objetivo de este capítulo radica en analizar, a través de la representación del cuerpo, el nomadismo filosófico y los estudios de literatura y animalidad, una muestra de textos escritos por narradoras latinoamericanas cuyas protagonistas encarnan cuerpos saurios: mujeres que exhiben una hibridez interespecies y, al hacerlo, transgreden las lógicas de representación de lo humano como relato hegemónico.

Antes de comenzar, es necesario hacer precisiones conceptuales. Nos encontramos ante un terreno de la creación literaria que da lugar a corporalidades o subjetividades que experimentan un cambio en su identidad y su materialidad. La literatura latinoamericana contemporánea está repleta de cuerpos anómalos que desafían las pautas de ser, estar y sentir que dominan sus ecosistemas narrativos y los relegan a la condición de abyectos, precarizados o vulnerables. Las ficciones de la mexicana Guadalupe Nettel, la argentina Mariana Enriquez, la salvadoreña Claudia Hernández o la uruguaya Fernanda Trías son prueba de este panorama de maniobras con el lenguaje, en donde el cuerpo es un enclave sobre el que se imaginan, se escriben y se socializan otras formas de habitar el mundo.

Con base en el nomadismo que proponen los filósofos franceses Deleuze y Guattari, pero desde una mirada con perspectiva de género, la pensadora italiana Rosi Braidotti rastrea «modalidades secuenciales de deconstrucción afirmativa de la posición del sujeto dominante» (2005: 139). En su libro *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*, observa diversas figuraciones por las que algunos cuerpos, en ciertas representaciones culturales, ponen en crisis los discursos de verdad, naturaleza o esencia que están materializados en sus propias pieles y encarnan, como respuesta, seres incómodos, en flujo (de ahí la palabra «nomadismo»).

De igual modo, es importante decir que algunos críticos de la literatura como Gabriel Giorgi han rastreado la importancia que ha

tenido la animalidad en la narrativa latinoamericana del último siglo. Pensemos en textos como la novela *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig o en algunos insólitos cuentos de Marosa di Giorgio. Al decir del investigador en su libro *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, la distinción entre humano y animal se torna cada vez más precaria en la literatura contemporánea y permite observar materiales estéticos en los que irrumpe una contigüidad, una proximidad nueva con la vida animal, antes ninguneada como salvaje, bárbara o indisciplinada (11). Si los animales no humanos reciben un lugar de otredad radical y «marcan las fronteras de la visión clásica del sujeto» (Braidotti, 2005: 151), estas ficciones ponen tales límites contra la lona y los confrontan con dicho «revés sistemático» (Giorgi 11) por medio de nuevas proxemias, tactos, desdoblamientos, viscosidades o contagios, por mencionar algunas figuraciones que experimentan con dicho «umbral de excedencia, de opacidad» (Giorgi 11).

Gran parte de los sujetos humanos que atraviesan formas del devenir minoritario o devenir animal en la narrativa reciente son mujeres que incumplen normas de género, ya sea en su infancia, su adultez o el tránsito entre ambas etapas. La literatura hace coincidir la crisis de obediencia de dichos cuerpos con la expulsión de la especie humana. En otras palabras, la insubordinación al deber ser femenino comienza a entenderse como menos humano, como menos legible desde las gramáticas que ponen lo supuestamente humano al servicio del deseo o el control. Así, los tres cuentos que analizo a continuación pueden leerse como un conjunto de «figuraciones postmetafísicas del sujeto» (Braidotti, 2004: 163), que ya no se someten a las gramáticas que antes fijaban su identidad y su autonomía corporal. No deben ser vistas, según propongo, como metáforas o analogías simples bajo la fórmula *mujer insubordinada se comporta como un cocodrilo*, sino que —al menos en el interior del universo narrativo creado por cada autora— la legibilidad del sujeto mujer queda suspendida y sustituida por otra clase de entidad afectiva e intensiva.

ANTESALA: «LOS CAMBIOS EN MI ORGANISMO YA
COMENZARON»

Quisiera mencionar, a modo de antecedente, la novela *El animal sobre la piedra*, de la mexicana Daniela Tarazona, publicada en 2008 por la editorial Almadía. Se trata de un libro ya muy conocido, y que ha sido analizado con detenimiento por la crítica académica, pero encaja muy bien con el encuadre teórico que he planteado y también con la red de textos que pretendo evidenciar.

A modo de entradas de diario, aunque sin fechas, una mujer registra su propia transformación en un reptil, o quizás un anfibio (la ambigüedad es parte de la indagación estética de Tarazona). El detonante de la mutación corporal es el duelo por la muerte de la madre. Ante la pérdida, su cuerpo comienza a ser el lugar de sucesos extraordinarios. «Esta tarde escuché dentro de mí una voz que no era mía» (13), dice Irma, la protagonista, y luego declara: «Los cambios en mi organismo ya comenzaron» (13). En la bitácora, anota aletargamiento de los movimientos, mayor blandura en las extremidades, hinchazón ocular, confianza en su capacidad de adaptación. La casa que antes era su cuerpo comienza a mudar. Las permutaciones corporales ocurren al mismo tiempo que un viaje, pues ella decide ir hacia el trópico. Su nueva piel está hambrienta de sol.

Uno de los momentos más interesantes de *El animal sobre la piedra* ocurre cuando la protagonista muda la dermis. Despierta de una siesta en un hostel frente al mar y mira junto a ella a otra que descansa a su lado, una que es puro pellejo, un cascarón vacío, tegumento de alguien que ya no es. Aunque no me detendré mucho en este libro, es un texto parteaguas para la narrativa hispanoamericana contemporánea en lo relativo a la representación del cuerpo y la disolución de los límites de lo humano. Tal como relata Braidotti sobre otra gran novela, *La pasión según G.H.* de Clarice Lispector, la protagonista experimenta una desorganización profunda: aquellas premisas que mantenían su identidad adherida a la tierra firme de la certeza pierden el piso y se da cuenta de que su materialidad atraviesa un devenir que se descentra del deber ser que le han asignado y que, hasta ese momento, había actuado o representado con éxito. Aun así, a nivel literario,

Irma reconoce en su bitácora —como G.H. después de su encuentro con la cucaracha— que el lenguaje no alcanza para mostrar o entender los efectos de su metamorfosis. «Si procuro entender esta transformación con las herramientas de mi conocimiento, me desespero. Nada de lo que sé tiene utilidad para enfrentar este fenómeno» (64), advierte. En un capítulo reciente acerca del estudio de la piel en esta paradigmática novela, Juliana Piña observa que

Aunque [la protagonista] adquiere una forma que coincide con rasgos de reptil y abandona los atributos físicos humanos, no se puede afirmar que remita a una categoría específica dentro de la clasificación de lo viviente. El cuerpo asume un aspecto que no se ajusta a ninguna forma de vida y, por lo tanto, cualquier intento de individuación y de clausura será sospechoso. (151)

Lo mismo creo que ocurre con los tres relatos que analizo en los apartados siguientes, a los que he denominado «salas»: en ellos, no puede considerarse la marca «reptil» o «sauria» como un estado encapsulado del devenir. Al contrario, se presentan como estados de un flujo corporal y subjetivo al que la literatura le presta palabras, imágenes, símbolos, pero cuya potencia excede toda etiqueta.

A continuación, procederé a compartir con detalle los resultados de la investigación acerca de tres relatos muy breves, de escasas cuatro o cinco páginas cada uno, en los que he ubicado y analizado la figura del devenir-reptil.

PRIMERA SALA: «PREFERÍA SER COCODRILO, INDIGNA, IMPURA»

El cuento «Yo, cocodrilo», de la autora salvadoreña Jacinta Escudos, es parte de la colección *El Diablo sabe mi nombre*, publicada por primera vez en 2008 por la editorial costarricense Uruk, y luego reeditada por Consoni en 2019. El libro está conformado por catorce relatos que tratan, entre otros temas, de metamorfosis, transiciones y desdoblamientos. La investigadora Emanuela Jossa, indica que los

cuentos de Escudos plantean identidades nómadas para «desafiar los discursos falocéntricos» (139). A través de una voz narrativa en primera persona, la primera frase del relato remite a la transformación: «En las tardes de calor me convierto en cocodrilo» (Escudos: 81). Es una niña quien habla, una joven que vive en una comunidad rural localizada junto a un cuerpo de agua habitado por dichos reptiles.

Unas líneas más adelante, la narradora advierte sobre un ritual al que debe someterse para no ir en contra de las tradiciones de su contexto. Esta práctica no es otra más que la infibulación o la ablación femenina, es decir, la mutilación o extirpación genital que, en algunas culturas, sigue siendo obligatoria para las mujeres. La falta a esa regla se lee en el universo del relato como algo monstruoso, asociado con el animal dañino y salvaje: «Y entonces recordé lo que decían en la aldea: la niña que no se somete al ritual se convierte en cocodrilo» (82). En un artículo de reciente publicación, la abogada argentina Valentina Belén Cabezas estima con base en la OMS que cada año y en todo el mundo cuatro millones de niñas sufren este tipo de mutilación (35).

A pesar de ser breve, el cuento nos permite observar que la enunciante sabe perfectamente acerca de los pormenores del ritual, el cual es ejecutado por una curandera:

Yo lo vi todo una vez. Sabía que las llevaban a la choza de la curandera. Ella les quitaba la ropa y las mujeres les abrían las piernas a las niñas y las niñas lloraban y chillaban como animal que va a ser muerto, y la curandera cortaba con un cuchillo un pedazo de carne, del tamaño de una oreja, allí de donde salen las aguas del cuerpo. Y la sangre brotaba roja, en abundancia. Y no había manera de pararlo, ni con emplastos de barro ni con mezclas de yerbas. Y las niñas no tomaban brebajes ni polvos para aliviar sus dolores, nada más eran sujetadas por su propia madre, por su hermana mayor, mientras otra le cortaba las partes y la cosía con cáñamos y agujas de la planta de las espinas. (84)

En esta cita también puede constatarse que son las propias mujeres adultas quienes se encargan de perpetuar el ejercicio de la modificación corporal no consensuada sobre los cuerpos femeninos infantiles. Son ellas las comisionadas para replicar los estándares patriarcales en la crianza de otros cuerpos. En particular, por supuesto, la madre. En conjunto con otras vecinas, la madre de la protagonista es quien insiste una y otra vez en llevarla a la choza: «Madre había sido clara. Me dijo: ‘Tienes que someterte al ritual’. Y yo le decía: ‘No, prefiero ser cocodrilo’. Madre me tiraba al piso, me gritaba. Todas las mujeres hablaban conmigo. Me decían que tenía que hacerlo, que no temiera, que todas lo hacían» (83). Por lo tanto, la protagonista aborrece a su madre, quien colabora para que el ciclo no se interrumpa, e incluso intenta conducirla hasta el ritual con engaños: «Odiaba a madre. La vi llevar a mi hermanita, la vi llevar a otras más» (83). La mención de la hermanita, en diminutivo, refuerza el hecho de que la protagonista ya está rezagada en la sujeción al sometimiento.

La mutación en lagarto, como ya he apuntado, es la figuración, el mito que recubre el castigo por la desobediencia. En palabras de Jossa, en este cuento, «la metamorfosis es el castigo justo y necesario para quien rechaza la tradición» (155). Las mujeres del pueblo, citadas por la narradora, exponen los verdaderos motivos de la ablación como requisito: «‘No te casarás nunca’, me decían. Y madre también decía: ‘Nadie dará dote por ti, seremos miserables siempre’. ‘Será infiel, será lujuriosa, se enfermará de la carne y se le pudrirá todo. Sus partes le crecerán y crecerán y serán tan grandes como los cuernos de una cabra’, decían a mis espaldas» (Escudos: 83).

Sin embargo, a pesar de todas las advertencias, la narradora-cocodrilo se resiste al ritual. Asume su ser inicuo, su condición de paria y afirma, tajante, en una línea que es un solo párrafo: «Prefería ser cocodrilo, indigna, impura» (84). Para huir de la persecución de su madre, ella emprende dos vías de fuga, dos formas de transgresión. En primer lugar, está el sueño:

Yo tenía sueños. En el sueño 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 corazón. (83)

El mundo onírico permite a la protagonista un espacio de libertad antes no experimentada y un agenciamiento de las sensaciones corporales que le producen placer. La zona genital, condenada al dolor en su contexto, puede convertirse en lugar para otros afectos. Incluso podría analizarse aquella larga cola entre las piernas con una connotación fálica, pero yo elijo leer este elemento como la experimentación de su propia sexualidad como un ejercicio de autonomía creativa y, también, como un umbral por el que cruzan varias formas de ver el cuerpo. Como especifica Jossa, «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» (156).

En segundo lugar, está la coexistencia con aquellos seres de piel rugosa que se leen como amenaza. Para huir de su madre, la joven corre hacia el arroyo y se mete entre el pantano donde reposan los lagartos. Sin embargo, se da cuenta de que no le hacen nada: «Yo entré al agua y, por primera vez, me convertí en cocodrilo en las oscuridades del arroyo. Salí cocodrilo a la orilla y los demás me siguieron» (84). En el universo del texto no se enuncia la metamorfosis como una metáfora o como un evento sobrenatural. Es, en el mundo narrado, un cuerpo que deviene, materialmente, un cocodrilo. No obstante, la protagonista conserva una subjetividad que puede seguir relatando y reflexionando sobre su devenir y reconocerse feliz en un espacio seguro: «Me pareció curioso. Ser animal y ser persona. No me preocupaba, me parecía divertido. Pasaba las tardes en los matorrales del arroyo con los demás amigos cocodrilos. [...] Yo me la pasaba muy bien entre mis amigos. Nadábamos, comíamos, jugábamos» (82). Ja-

cinta Escudos no construye un relato de una transformación de una identidad fija a otra, sino una narración sobre la posibilidad de oscilar, de una corporalidad en proceso.

La conversión en reptil, más que un escarmiento por no acatar las normas de género y especie, se enuncia como una insubordinación de la corporalidad y como una toma de agencia que, además, se ejerce con regocijo:

Voy al arroyo, me quito la ropa, me tiro boca abajo, cierro los ojos, extendiendo los brazos, abro las piernas. / Siento el viento de los desiertos soplar sus aires calientes sobre mí. Me derriben. 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 las manos y una nueva y larga nariz que se extiende y se pega a mi boca, llena de dientes filosos y puntiagudos (81).

Frente al ritual violento, ella construye su propia ritualidad. La narradora-cocodrilo se entrega a ese otro ecosistema, toma parte en su transformación a voluntad propia y, sobre todo, desplaza la imagen de una mujer sensual ante la mirada ajena masculina, pues podemos observar la elección adverbial de la escritora: «arrastrándome seductoramente», y el símil con la ondulación de la cintura femenina.

El final del cuento es catastrófico pues, convertida en cocodrilo, la protagonista toma parte en la venganza contra las mujeres del pueblo, inclusive quien la parió:

Fuimos a la aldea. Destruimos todo. A los únicos seres que despedazamos fue a las mujeres de la aldea. Algunos compañeros murieron en la hazaña. Los hombres se defendían. Pero los hombres no nos interesaban. Eran ellas las que hacían todo. Las que cortaban, obligaban, mantenían las piernas abiertas. Madre murió y yo la vi morir, pero no sabía que su hija era yo, cocodrilo. Participé personalmente en la comida de la curandera. Y nos encargamos también de

todas las demás, porque las niñas no eran felices nunca, después del ritual. Fue un acto de piedad terminar con ellas. (85)

Es curioso que, en la línea final y después de este acto de venganza, la protagonista se reconozca como líder de su nueva comunidad, y que lo haga tanto en masculino como en femenino, agenciada de su propia, nueva y elegida corporalidad, en la que lo humano, asociado a mandatos de género para ciertos cuerpos, queda desplazado: «Ahora soy el líder de este 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» (85).

SEGUNDA SALA: «OTRAS NIÑAS RARAS QUE NO SE CURABAN DE SU RAREZA»

El cuento «Reptil» pertenece al libro *Avidez*, publicado por la editorial Páginas de Espuma en 2023. Es una recopilación de trece relatos breves que la escritora chilena Lina Meruane, más conocida por sus novelas, había compartido en revistas y antologías colaborativas a lo largo de 30 años, desde 1994. No obstante, la narración de la que me ocuparé es la única que fue escrita, como declara un paratexto al final de la compilación, exclusivamente para esta edición reciente. Cabe aclarar que a través de este cuentario es posible leer de forma panorámica y transversal los temas y fórmulas ya recurrentes en la obra de Meruane, pues ha optado por la ficción breve para ensayar sus novelas. Por lo tanto, los trece relatos compilados permiten mapear ciertos rasgos estéticos, encontrar vasos comunicantes y nombrar sus procedimientos como poéticas. En primer lugar, por supuesto, la presencia constante de cuerpos abyectos que resisten a las normas de salud y, por lo tanto, se escapan de ser leídos tan nítidamente como humanos. Andrea Carretero y Marta Pascua proponen que *Avidez* es una suerte de bestiario cuyas creaturas se distancian de la idea del cuerpo hermético, clausurado, impenetrable, impermeable (75). La propia Meruane reconoce en un ensayo titulado «Necromanía»: «Ese afán por el cuerpo, por las funciones y disfunciones (y defunciones)

de sus órganos, por la materialidad que se impone a la metáfora, era mi obsesión vuelta vocación desde la infancia» (Meruane, 2022: 25).

«Reptil» se adhiere a esta obsesión. Relata el crecimiento de una niña, hija de una familia homoparental, cuyo comportamiento discrepa de las normas: en particular se enlista todo lo que, desde pequeña, puede roer con su lengua monstruosa. Desde el primer enunciado del texto se remarca dicha diferencia, una peculiaridad que parece ser innata, congénita, no adquirida o adscrita por aprendizaje: «Dicen que desde la incubadora emití un siseo que inquietó a la enfermera. / Dicen que, al intentar sacarme, sintió el frío de una lengua prensil atrapando uno de sus dedos» (Meruane, 2023: 57). Como en el relato de Escudos, la niña es quien enuncia, pero en este caso el conocimiento sobre sí es externo, proviene de las voces autorizadas de la medicina, la familia o la escuela. Por tal motivo, toda la historia está contada en 19 párrafos que comienzan con un discurso indirecto libre (*dicen que*).

La historia está repleta de sintagmas asociados con la animalidad, y más específicamente con la condición de reptil. Meruane distribuye en su prosa un campo semántico vinculado con la morfología, la apariencia o la locomoción de los reptiles. De nuevo sobre el personaje de la enfermera, también recurrente en las ficciones de la autora chilena, se afirma: «Dicen que llegó asustada a la habitación donde debía entregarme: rugosa y patiocorta, yo había reptado hasta el cuello bordado de su delantal y arrancado un trocito de tela» (57). Así, el cuerpo de la niña rara es leído como abyecto, como el revés de las normas aceptadas que, a su vez, las refuerza. Justo la enfermera, que representa el cuidado clínico, es la primera en reforzar dicho miedo.

Más adelante, la narradora nos da a entender que está al tanto del motivo de su rareza, pero que dicha razón no es excluyente: «Dicen tantas cosas, mi madre, mi otra madre. Que todo era efecto de la radiación a la que habíamos sido expuestas, ellas y yo. Que no éramos las únicas, que había otros niños sorprendentes, otras niñas raras que no se curaban de su rareza» (57-58). A partir de esta aseveración, el relato de Meruane se emparenta con un mapa de narrativas latinoamericanas contemporáneas que presentan cuerpos agrotóxicos, como aquellas infancias de la novela corta *Distancia de rescate* de Samanta

Schweblin, las cuales padecen un proceso que he nombrado *genotoxicidad* en otro trabajo previo. Esta genotoxicidad, producto de la exposición a sustancias radiactivas, genera una distancia afectiva. La diferencia física y de comportamiento impone una lejanía entre la niña y sus cuidadoras; en otras palabras, diluye los vínculos: «Dicen que mi madre no quiso amamantarme: mi lengua le gastaba el pezón. Eso dicen: que yo la hacía sangrar, que la dejaba malherida, que la lija en mi boca agrietaba y deshacía los chupetes de goma» (57). Como se ha podido exhibir, la lengua y su tacto focalizan una marca corporal indeleble y repulsiva.

Todo el cuento está plagado de adjetivos que describen la lengua de la niña y las texturas que con ella percibe. Desde una mirada patologicista, su comportamiento podría ser nombrado como «pica», un trastorno alimenticio causado por ingerir elementos que no son alimentos. No me interesa esa lectura por ahora. Aquí, según me parece, hay un desplazamiento sensorial: la boca suple a la piel como medio para el tacto. Asimismo, la lengua no se vincula con el hambre. La voz narrativa reitera que la desobediencia lingual no está destinada a la alimentación; la niña no consume o deglute, sino destruye, corroe, degrada:

Dicen, por aclarar, que yo no era una niña hambrienta. Era otra cosa, la mía; era que mi lengua se activaba ante el más mínimo roce con otra piel, con fundas, mantas, bolsas de plástico o la cáscara de un huevo, o ante la cercanía de un juguete cualquiera, un trencito metálico, una muñeca, un osito de peluche que también destruiría con mi lengua. (58)

Por lo tanto, la agencia de esta segunda narradora-reptil consiste en transformar las superficies. Su lengua viperina moldea cualquier material, diluye los contornos, transgrede los límites de los objetos: «Dicen mis madres que a los doce yo había pulido uno a uno los muebles de mi habitación» (58).

Estos comportamientos alejan a la protagonista de ser leída como humana. Está fuera de esos marcos que además resultan demasiado estrechos. Por ello, el esfuerzo correctivo de las madres se basa, pri-

mero, en dejarla a merced de cualquier malestar o enfermedad: «Dicen que no trataron los males que mi lengua cogía en su impetuoso recorrido, a ver si espabilaba y me portaba como niña. Porque mi conducta estaba lejos de ser humana, dicen [...]. Y no, no me mandarían a la escuela mientras yo me las diera de reptil» (58). El verbo «espabilar» tiene, por supuesto, un afán disciplinario a base del contagio: las madres desean que la enfermedad pescada sea un escarmiento. Así, se pretende restablecer a la fuerza un orden para un cuerpo que nunca lo tuvo. No obstante, como la protagonista del cuento anterior, se mantiene tenaz en su resistencia, lo que provoca que las madres renuncien parcialmente a su atención y crianza. Quiero decir aquí que la condición animal reescribe las proxemias del cuidado y el afecto familiar: «Dicen asimismo que si reprendían mis modos reptilianos yo corría hacia mi pieza y me tiraba sobre el colchón raído y las sábanas rajadas que ellas ya no remendaban, y me entregaba a un berrinche que ellas no atendían» (58).

Hacia la mitad del texto, las madres especulan sobre ceder su agencia correctiva a una instancia clínica. Las opciones contempladas conllevan la clausura de la boca y/o el cercenamiento del órgano por el que la niña reptil se relaciona con el mundo: «Y dicen que salieron al jardín y discutieron qué hacer. Si poner un candado entre mis muelas (mi madre conocía ese dispositivo para adelgazar, pero la otra presintió que yo arrasaría con él) o si llevarme a un cirujano para que me rebanara mi lengua de una vez» (60). Después de meditarlo, la agencia correctiva se traslada a la escuela como aparato ideológico. Las madres optan por enviar a la niña a la institución educativa: la disfrazan con uniforme y le advierten sobre cómo debe comportarse frente a lxs otrxs: «Dicen, ahora, que fue mi otra madre quien impuso la idea de mandarme a la escuela [...], para que fueran otros quienes se ocuparan de mí. [...] Y me sentaron en la cocina y me dijeron que yo ya era una niña, una mujercita, un ser humano, que incluso era preciosa» (60). En suma, se reitera lo humano como algo que debe performarse, fingirse hasta que se haga natural. En el caso de la niña, lo humano se asocia con feminidad y belleza.

Empero, apenas pone un pie en la escuela, su diferencia es señalada y reprimida: «La maestra palideció. Unas alumnas chillaron

(¡iguana!, ¡lagarta!, ¡serpiente!, ¡demonio radiactivo!))» (60). Incluso es posible ver cómo las otras voces juveniles son conscientes de los efectos de la toxicidad sobre algunos cuerpos. A pesar de ello, la represión no genera ningún efecto altisonante. Nadie informa a las madres de esta violencia escolar y ellas, entonces, asumen que todo ha salido según el plan trazado para su hija. Al volver de las clases, la niña-reptil parece otra, regresa cambiada:

Dicen que yo sonreía como encantada, con los labios cerrados [...]. Dicen que me fui a la cama temprano [...]. Dicen que se abrazaron en la cama aliviadas de haber tomado la decisión correcta. Dicen que en medio de la noche despertaron de súbito [...], que se miraron con una inquietud que de pronto fue angustia mientras confirmaban entre ellas que no, no, que esa tarde no habían visto mi lengua, no habían oído mi voz. (61)

En otras palabras, las madres celebran la integración de la joven a la vida social, pero quienes leemos el cuento notamos que dicho paso ha implicado algún tipo de violencia, de represión del yo. El devenir-animal se frustra, a pesar de los esfuerzos de la protagonista, por la imposición de lo humano como única ley. La cancelación de la diferencia finaliza el cuento: la narradora ya no tiene voz, es humana. Nos preguntamos si para conseguirlo le han cercenado la lengua.

TERCERA SALA: «LLEVAMOS CON ORGULLO EL PESO DE LAS ESCAMAS»

El tercer y último cuento analizado es «Ojos de cocodrilo» de la cubana Malena Salazar Maciá, la más joven de las escritoras estudiadas. Originaria de La Habana, sus textos han ganado múltiples premios de ciencia ficción y literatura infantil, y han sido traducidos a numerosos idiomas. La autora publicó este relato en *Prietopunk. Antología de futurismo caribeño* de 2022, cuya selección y edición independiente corrió a cargo del escritor dominicano Aníbal Hernández Medina.

Al decir de Cristina Asencio Serrano, Salazar Maciá pertenece a una generación de novísimas autoras cubanas, entre las que se encuentran Elaine Vilar Madruga, Gina Picart, Chely Lima, Yadira Álvarez Betancourt y Daína Chaviano (57).

Tal como en las dos historias anteriores, la narración se enuncia en primera persona a través de una protagonista mujer que supervisa y registra su propio devenir saurio y lo expresa por medio de una estética no mimética; en este caso, la de la ciencia ficción. No obstante, ya no se emplea la voz de un personaje niña o adolescente: Mandisa es una mujer adulta que habita un mundo postapocalíptico, un universo terrestre devastado por lo que alguna vez se diseñó para salvarlo de la catástrofe medioambiental. La narradora describe cómo, por exponerse al contacto con unos dispositivos microscópicos llamados *nanobots* modeladores, aparece el primer signo de cambio reptil en su cuerpo. Mientras que en los textos de Escudos y Meruane la mutación corporal se zonifica, a modo de sinécdoque, en la cola y la lengua respectivamente, aquí ocurre lo mismo con los senos:

El retorno a las raíces comenzó cuando el ojo derecho del cocodrilo se abrió sobre mi seno. En ese instante, no fue más que el falso beso de la punta afilada de una caña de bambú. Un escozor paliado por el frío de las aguas de un río que existió, en algún momento, en la extinta Tierra. Mis dientes rumiaron el sabor amargo de una hierba sin nombre para el dolor. (Salazar 217)

Como puede verse, en principio el cambio es atenuado. La sensación se describe ingravida, apenas esbozada en la materialidad del cuerpo, el inicio de una evolución para la que todavía no se tiene nombre. Sin embargo, desde el presente de la narración, la protagonista comprende y da a comprender dicha abertura mamaria como un viaje hacia una identidad ancestral perdida u olvidada. A pesar de la novedad, el discurso de Mandisa no exhibe marcas de sorpresa. Se reconoce vista por el ojo que ahora le cuelga del pecho y acepta con parsimonia que otros cambios están por llegar: «Descubrí el ojo cuando me desnudé para bañarme. La protuberancia todavía estaba

inflamada, sensible al tacto. Me observaba con el pezón negro por pupila, abrazado sobre mi seno derecho. El ojo izquierdo todavía no había sido escarificado. Era cuestión de tiempo» (217).

En el mundo narrado por Salazar, los minúsculos robots han sido creados para proteger la inmunidad de los seres humanos, es decir, para procurar su salud y estabilidad mental, así como para preservar un código ancestral: una herencia, una genética milenaria, y una serie de rituales y performatividades. Pero la catástrofe ya ha ocurrido en el relato y la tecnología se comporta como un virus, desordena la información que le fue confiada y vela por sus propios objetivos:

Se rebelaron los que controlaban la gripe. Después, los generadores de insulina. Luego, los proveedores de psicofármacos. Liberaban, con efecto inmediato, más medicina de la necesaria, sin atenerse a límites. Lo que debía ser la salvación, se convirtió en muerte. Se inoculó el antivirus tarde. Los nanos se habían reescrito para volverse inmunes. (219)

Por tal motivo, Mandisa admite la aparición del ojo como un anuncio funesto. Señala que podría haberse alegrado si los *nanobots* —a los que abrevia como «nanos»— hubieran estetizado su cuerpo al modo hegemónico, aquel que exalta atributos asociados con el deber ser del cuerpo de la mujer y, en este caso, con el sujeto femenino racializado; empero, la protuberancia ocular y reptil de su seno se entiende como una falta o falla, como un desvío en su asunción de la norma:

Años atrás me hubiese alegrado de haber adquirido, de casualidad, nanobots modeladores. Significaba que la historia de mi raza iba a convivir conmigo y tenía permitido presumir de ello. Más, si los nanos tallaran en mi piel un dibujo geométrico que exaltase mis atributos femeninos. Sin embargo, tenía un ojo del cocodrilo y eso estaba mal. El ritual era para hombres. Y se había convertido en los últimos años en una anunciación nefasta. (217)

El brote de la mutación y su consecuente despertar del pasado, como una misión o un sino afortunado para quienes lo reciben, conlleva una marca de género que privilegia a los sujetos masculinos: algunos hombres, en contacto con su herencia cultural, pueden convertirse en animales. En cambio, el cuerpo de Mandisa es disruptivo, no solo porque ha comenzado a devenir aquello que no le corresponde sino porque, además, la parte que ya ha cambiado no es útil para sus mandatos de género: no puede amamantar ni presumir sus atributos femeninos. Así lo confirma cuando recuerda el inicio de la mutación: «cuando vi el ojo del cocodrilo en mi seno derecho, supe que el Universo me condenó» (217). Y al cabo de un corto lapso en el tiempo de la historia, la condena se duplica, a través de otra sinécdoque: «Al día siguiente, se abrió el ojo izquierdo del cocodrilo» (218). Tal como ocurre con cuentos de Nettel o Meruane analizados por Carretero y Pascua, este relato se opone a la no-porosidad del cuerpo que sostienen algunas narrativas recientes (86). Son sobre todo corporalidades femeninas las que se salen de las dimensiones y las texturas adecuadas mediante protuberancias, distensiones, ensanchamientos, turgencias, escamaciones, entre otros recursos.

La protagonista es justo una mujer viuda, cuyo marido de nombre Chioke (en igbo, «la voluntad de Dios» o «el templo de Dios») murió transformado en reptil. De hecho, si ella comienza a mutar es a consecuencia del contacto que tuvo con el cuerpo cocodrilo de su pareja; está contagiada: «Mi esposo, Chioke, fue un hombre cocodrilo. Sucedió cuando huíamos al refugio. Salvo que, cuando se completó el ritual de escarificación, falleció desangrado» (217). A través de este fragmento, se puede ver que la metamorfosis sigue una progresión destructiva: ulcera la piel, la llena de escamas y la hace reventar. Contra todo mandato y ante el pánico social, Mandisa —cuyo nombre significa «dulce» en el idioma sudafricano xhosa— acompaña la agonía de su esposo y, por contacto con él, se expone a la inoculación de los *nanobots* en su cuerpo: «Coloqué a Chioke en mi regazo y canté para él hasta que desapareció todo rastro del calor de la vida» (218). Por ello, reconoce que ha violado las normas de su comunidad, esas que indican no ayudar a quien se ha infectado. Le reclaman por su sentimentalismo mortífero, le desean la muerte, cuando menos el

destierro. Es una nueva apestada, como las dos otras protagonistas de los cuentos, y le piden sacrificarse.

La mujer con senos/ojos saurios decide autoexiliarse. Abandona el refugio en un aerodeslizador y dentro de un traje hermético: desea llegar a la otra mitad del planeta, abandonada, un cementerio corroído por la autonomía de aquellos dispositivos minúsculos que modifican todo contra la voluntad de sus hospederos. Una vez ahí, al alcanzar el Árbol, aquel baobab artificial que opera como centro de control, tal vez halle la forma de extirpar la acción de los *nanos* en su cuerpo, que avanza paulatinamente sobre su piel: «Eso tendrán —declaré, mientras los infrarrojos revelaban las acumulaciones de nanobots trabajando bajo mi piel. Comenzaban a tallar las escamas de los hombros—. Abandonaré el refugio antes de que creen un código que les permita traspasar el traje. [...] A fin de cuentas, ya estoy condenada» (218). Cabe destacar que, así como en las ficciones de Escudos y Meruane, la prosa de Salazar es pródiga en palabras destinadas a mostrar la fenomenología del devenir corporal, es decir, las sensaciones nuevas, muchas veces dolorosas, que acontecen en la materialidad del ser que narra. Así, la zonificación reptil se desplaza hasta los hombros, y sigue el curso de su acción tan corrosiva como refinada: «Sentía los pinchazos de los nanos sobre mis hombros, tan sutiles como puntas de alfiler. Tocaban las fibras nerviosas apenas una fracción de segundo, lo suficiente para extender un manto de entumecimiento. Ninguno había roto la dermis» (218-219). Algunos párrafos más adelante, las alusiones a lo sensible, a la formación de otro tacto, se prolongan, cuando aterriza sobre esa geografía afectada por el cataclismo y se vulnera, sin miedo, ante la intemperie: «Me deshice del aerodeslizador y quedé desnuda. La brisa me acarició los muslos, endureció los pezones, pupilas de cocodrilo. Los nanos dormidos sobre los restos óseos despertaron. Serpentearon por miles, millones, entre los dedos de los pies, se introdujeron con una sensación de calambre» (220).

Una vez que Mandisa se expone a la atmósfera de ese universo desconocido, la autora hace coincidir el hallazgo de la libertad con la comodidad de la protagonista en su propia y nueva piel: «El escalofrío me estremeció, súbito. Estaba viva. Mi interior vibraba. Respiré

profundo y estiré los brazos hacia la inmensidad que nos estaba vetada» (220). La narradora se regocija ante dicha vitalidad y es entonces cuando los dispositivos le hacen recordar sus creencias yorubas: «Los nanos de memoria despertaron. Inyectaron una mezcla de rituales en mi mente, en mi boca. Murmuré, canté. ¡Omi omo Yemayá! Mi cuerpo se sacudió, torciéndose en gestos elegantes, pérfidos, altaneros. Observé por encima del hombro, voltéé la cabeza, imité el flujo del agua. De los ríos, de los mares» (220). Su nomadismo es devenir sauria, devenir orisha, devenir multitud, y la corporalidad se desborda en espasmos y bailes catalizados por los dispositivos tecnológicos, los cuales adquieren una connotación menos amenazante tras esta escena, pues se les nombra como tejedores de un tapiz que es la propia piel estriada de Mandisa: «¡Odó Iyá! Cambié el ritmo de la danza, presa del éxtasis, de la euforia, de ser otros miles antes que yo. De llenarme la boca con millones de voces que luchaban por perdurar» (220).

La frase «Odó Iyá» significa «madre del río» y, por medio de esta invocación, la mujer reivindica su ser reptil, deidad guardiana de las aguas dulces: ahí también radica la elección onomástica de Salazar para el personaje. La conversión en sauria se puede entender como un devenir minoritario en tanto desarticula la lectura hegemónica de las categorías y expectativas que marcan la identidad del personaje. La asunción de su naturaleza reptiliana abre una línea de fuga frente a las exigencias de la comunidad que la ha expulsado, pero también con respecto a la marca de género del ritual antes exclusivo para los hombres: «Salvarme. Callarles la boca. Convertirme en una mujer cocodrilo en memoria de mi Chioke. Demostrar que nosotras también llevamos con orgullo el peso de las escamas» (221).

Después de un aluvión de imágenes mentales inconexas, provocadas por nanobots de memoria que toman control cerebral de Mandisa y le muestran simbolismos de su propio legado cultural, los dispositivos convierten su ser animal, que ya oscila entre lo humano y lo no humano, en una especie de autómatas animaloide robótico: «Los implantes de cocodrilo, convertidos en implantes metálicos, me observaron desde su posición privilegiada en los senos. Examiné los dedos de uñas de hierro. Deslicé las yemas sobre las escarificaciones de los muslos, recubiertas de plata, coraza fabricada desde el interior de

mi ser» (223). Las elecciones semánticas que refieren a diversos metales evidencian que se ha consumado una muda de piel y, por lo tanto, que se ha atravesado un umbral de inteligibilidad, que el envoltorio ha cedido su lugar a otra materialidad.

Según Piña en cuanto al análisis de *El animal sobre la piedra*, «la piel es un borde donde se desdibujan las certezas de individuación de los cuerpos y de los sujetos —al nivel de lo político y lo biológico—, donde la vida se abre camino hacia el abandono de su forma» (151-152). La investigadora denomina este fenómeno como *perder el pellejo*, y me parece que es justo lo que ocurre con la protagonista de Salazar toda vez que deviene reptil-nanobot: «abandoné el Árbol no como Mandisa, la esposa de Chioke. La humana que necesitaba a los nanos de memoria para que le recordaran de dónde vino. Sino que salí del edificio como la mujer cocodrilo. Esa que había regresado a sus raíces» (223). De esta forma, la narradora pierde el pellejo humano, pero su viaje al centro de poder le devuelve su propia soberanía corporal y ancestral.

CODA: DESPLAZAMIENTOS, DESCENTRAMIENTOS, DEVENIRES

A modo de conclusión breve, podemos hacer un recuento de algunas premisas con respecto al trío de relatos analizados. Estas tres mujeres reptiles, de cola insubordinada, lengua corrosiva y senos como globos oculares, respectivamente, habitan las ficciones de Escudos, Meruane y Salazar. Tres mujeres cocodrilo que desafían «los hábitos de pensamiento históricamente establecidos que proporcionaron, hasta el momento, la visión ‘estándar’ de la subjetividad humana» (Braidotti, 2004: 214). A través de la primera persona, y no desde una enunciación lejana, se da cuenta de sus historias de vida. No obstante, en el triángulo de ficciones que he convocado, el discurso de la comunidad parece imponerse con un «dicen que», con el reforzamiento de la tradición a través de advertencias y deshonoras, o con la expulsión y el sacrificio. Las protagonistas, de una forma u otra, luchan a contrape-lo de la imposición, que está relacionada con los modos de ser mujer y, cuando se es mujer *de buen modo*, ser reconocidas como humanas.

Hay que prestar atención a las ficciones contemporáneas —y también seguir rastreando entre las no tan recientes— por estos cuerpos que se comportan de modo raro, de modo cuir, de modo insumiso, sobre todo si sus quiebres exponen las costuras endebles que separan lo humano de su inherente animalidad.

- archivos/5/TDE-2013-03-16T01:45:34Z-1951/Publico/altuvecarlos.pdf
- CHESNAIS, J. (1981). *Historia de la violencia* (PDF). Recuperado en <http://erudit.org/revue/nps/1988/vi/n1/301022ar.pdf>. (13/01/2024) [Traducción: María Soledad Silla; 1988].
- CHINOY, E. (1996). *Introducción a la sociología*, D.F. México: FCE. [Traducción: Francisco López Cámara; 1961].
- FOUCAULT, M. (2002). *Vigilar y castigar*, Barcelona, España: Siglo XXI. [Traducción: Aureliano Garzón del Camino; 1975].
- FOUCAULT, M. (2014). *Historia de la sexualidad*, la voluntad del saber, CDMX, México: Siglo XXI. [Traducción: Tomás Segovia; 2010].
- LORENZ, K. (1972). *Sobre la agresión: el pretendido mal*, Madrid, España: Siglo XXI. [Traducción: Félix Blanco; 2003].
- MANGUEL, A. (2003). *Una historia de la lectura*, Madrid, España: Alianza Editorial. [Traducción: José Luis López Muñoz; 1996].
- SANTOS, M. (2000). *Sirena Selenia, vestida de pena*, CDMX, México: Planeta.
- SEGATO, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*, Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- WEBER, M. (1946). *Ensayos de Sociología*. D.F., México: FCE. [Traducción: José Luis Etcheverry; 1958].
- ... (...). *Popol Vuh* (1989). Las leyendas del Popol Vuh. Contado por Ermilo Abreu Gómez. México: Austral.

DEVENIR SAURIA: MUJERES REPTILIANAS Y DESCENTRAMIENTOS
DE LO HUMANO EN RELATOS BREVES DE JACINTA ESCUDOS,
LINA MERUANE Y MALENA SALAZAR MACIÁ

ASENCIO Serrano, Cristina. «La lengua liberada de Elaine Vilar Madruga: heroísmo, sexualidad y género en *La tiranía de las moscas* (2021)», en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, volumen 43, Universidad de Zaragoza, 2023, pp. 55-72.

- BRAIDOTTI, Rosi. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Akal, 2005.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Gedisa, 2004.
- CARRETERO Sanguino, Andrea y Marta Pascua Canelo. «Orificios, protuberancias y cuerpos desobedientes: monstruosidades abyectas en la narrativa breve de Guadalupe Nettel y Lina Meruane», en *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, volumen 16, número 35, Universidad de los Andes, 2025, pp. 72-89.
- ESCUDOS, Jacinta. *El Diablo sabe mi nombre*. Consoni, 2019.
- GIORGI, Gabriel *Formas comunes. Animalidad, cultura y biopolítica*. Eterna Cadencia (2014).
- JOSSA, Emanuela. «Devenir intensamente: Los cuerpos en tránsito de Jacinta Escudos», en *Centroamericana*, volumen 30, número 1, Università Cattolica del Sacro Cuore, 2020, pp. 137-162.
- MERUANE, Lina. *Avidez*. Páginas de Espuma, 2023.
- MERUANE, Lina. *Ensayo general*. Universidad Diego Portales, 2022.
- PIÑA, Juliana. «Perder el pellejo. Umbrales de ductilidad en *El animal sobre la piedra*, de Daniela Tarazona», en *El cuerpo femenino en la literatura mexicana: ¿aliado o enemigo?*, editado por Miriam Yvonn Márquez Barragán y Luis Miguel Estrada Orozco. UDLAP, 2025, pp. 148-162.
- SALAZAR Maciá, Malena. "Ojos de cocodrilo", en *Prietopunk: antología de afrofuturismo caribeño*, coordinado por Aníbal Hernández Medina, 2022, pp. 217-223.
- TARAZONA, Daniela. *El animal sobre la piedra*. Almadía, 2008.